

**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ  
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ  
ОТДЕЛЕНИЕ ИСТОРИКО-  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК  
СЕКЦИЯ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ РАН**

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ  
ЖУРНАЛ**

**№ 2 (48)**

**Научный журнал**

**Издаётся с сентября 1993 г.  
Выходит 4 раза в год**



**МОСКВА  
2020**

**Учредитель:**  
**Федеральное государственное бюджетное**  
**учреждение науки**  
**«Институт научной информации**  
**по общественным наукам РАН»**

Редакция журнала

Главный редактор:

*А.Н. Николюкин – д-р филол. наук*

*А.И. Чагин – д-р филол. наук (зам. главного редактора)*

*Е.А. Цурганова – канд. филол. наук*

*Т.Г. Юрченко (ответственный секретарь)*

Редакционный совет

*В.Н. Аношкина – д-р филол. наук, И.Л. Волгин – д-р филол. наук, Н.В. Королёва – д-р филол. наук, О.А. Коростелёв – канд. филол. наук, Т.Н. Красавченко – д-р филол. наук, И.В. Логвинова – канд. филол. наук, А.Е. Махов – д-р филол. наук, В.Т. Олейник – канд. филол. наук, А.Н. Сенкевич – д-р филол. наук, Л.В. Скворцов – д-р филос. наук, В.Н. Терёхина – д-р филол. наук, В.М. Толмачёв – д-р филол. наук, Е.П. Чельышев – академик РАН*

DOI: 10.31249/litzhur/2020.48.00

Журнал включен в Российский индекс  
научного цитирования (РИНЦ)

© Литературоведческий журнал, 2020

© ФГБУН «Институт научной информации  
по общественным наукам РАН», 2020

ISSN 2073-5561

## СОДЕРЖАНИЕ

### К 170-летию рождения Ги де Мопассана

Толмачёв В.М. Натурализм в французской литературе и творчество Ги де Мопассана.....	7
Тимашёва О.В. Мопассан. Новые прочтения .....	62
Шульц С.А. Н.В. Гоголь – Л.Н. Толстой – Ги де Мопассан («Портрет», «Анна Каренина», «Воскресение», «Сильна как смерть»): к поэтике живописного / животворящего .....	91
Логвинова И.В. «Орля» Мопассана и «Призраки» Тургенева. Опыт читательской рецепции .....	110

### Из истории европейской поэтики

Махов А.Е. От национальных «Literaturgeschichten» к «науке о европейской литературе»: эпизод из истории немецкой филологии. Ч. 3: «Наука о европейской литературе».....	119
---	-----

### История литературы

Николюкин А.Н. «Слово о полку Игореве» (С.П. Шевырёв и М.П. Погодин) .....	144
Николюкин А.Н. С.П. Шевырёв о Лермонтове .....	151

**Публикации**

<i>Шевырёв С.П. Статьи в «Москвитянине» (1841–1843) / Подготовка текста и комментарии А.Н. Николюкина.....</i>	158
Коротко об авторах .....	216

## JOURNAL OF LITERARY HISTORY AND THEORY

### CONTENTS

#### To the 170th anniversary of Guy de Maupassant

<i>Tolmatchoff V.M.</i> Naturalism in French literature and the work of Guy de Maupassant.....	7
<i>Timacheva O.V.</i> Maupassant. New perspectives.....	62
<i>Schultz S.A.</i> N.V. Gogol – L.N. Tolstoy – Guy de Maupassant ( <i>«Portrait»</i> , <i>«Anna Karenina»</i> , <i>«Resurrection»</i> , <i>«Fort comme</i> <i>la mort»): to the poetics of a painting / animating .....</i>	91
<i>Logvinova I.V.</i> Maupassant's <i>«Horla»</i> and Turgenev's <i>«Phantoms»</i> . The reader's reception.....	110

#### From the history of European poetics

<i>Makhov A.E.</i> From the national <i>«Literaturgeschichten»</i> to the <i>«science of European literature»</i> : an episode out of the history of German philology. P. 3: <i>«The science</i> <i>of European literature»</i> .....	119
--	-----

#### History of literature

<i>Nikolyukin A.N.</i> <i>«Word about Igor's regiment»</i> (S.P. Shevyryov and M.P. Pogodin) .....	144
<i>Nikolyukin A.N.</i> S.P. Shevyryov about Lermontov .....	151

**Publications**

<i>Shevyryov S.P. Articles in the «Moskvityanin» (1841–1843) /</i> Publ. and comm. by A.N. Nikolyukin .....	158
Author Index .....	216

# К 170-ЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ ГИ ДЕ МОПАССАНА

**В.М. Толмачёв**

## **НАТУРАЛИЗМ В ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ТВОРЧЕСТВО ГИ ДЕ МОПАССАНА**

**Аннотация.** Статья написана в полемике с традицией советского и постсоветского литературоведения, игнорирующей существование натурализма как литературного события первой величины, а также одной из основных разновидностей неклассического письма. В.М. Толмачёв даёт подробный очерк натурализма Мопассана в контексте динамики французского натурализма (Ж. и Э. де Гонкур, Э. Золя), предлагает свою интерпретацию его самых известных романов, аспектов влияния мопассановского натурализма на западную и русскую литературу.

**Ключевые слова:** литературный натурализм; натурализм во французской литературе; Ж. и Э. де Гонкур; Э. Золя; Ги де Мопассан; интерпретация романов; «Жермини Ласерте»; «Нана»; «Жерминаль»; «Творчество»; «Жизнь»; «Милый друг».

***Tolmatchoff V.M. Naturalism in French literature and the work of Guy de Maupassant***

**Summary.** The paper is written in polemics with a tradition of soviet and post-soviet literary studies which have ignored the existence of naturalism in a role of the first-scale Literary event as well as of one of the main varieties of non-classical letters. V.M. Tolmatchoff offers a detailed outline of G. de Maupassant's naturalism in a context of dynamics of french naturalism (J. de Goncourt, E. de Goncourt, E. Zola), gives his interpretation of Maupassant's most famous novels and the influence of its naturalism on western and russian literature.

**Keywords:** literary naturalism; naturalism in French literature; E. de Goncourt, J. de Goncourt; G. de Maupassant; interpretation of naturalist novels; «*Germinie Lacerteux*»; «*Nana*»; «*Germinal*»; «*L'Œuvre*»; «*Une vie*»; «*Bel-Ami*».

Натурализм во французской литературе XIX в. заявил о себе в программном виде в 1860-е годы и достиг художественной кульминации к началу 1880-х годов, чтобы затем, обогащенный опытом двух-трех литературных поколений, вовсе не исчезнуть, а сдаться, порой под иными литературными именами, в других странах (реализм – в Англии и США; импрессионизм, модерн – в Германии, Австро-Венгрии; «литература современного прорыва» – в Скандинавии), уже международным событием, а также литературной традицией, открытой к синтезу даже со своими кажущимися антагонистами (символизмом, авангардизмом, модернизмом) и востребованной в XX в.<sup>1</sup> Как и другие проявления неклассического (романтического и пост浪漫ического) литературного письма, натурализм лишь в силу недоразумения по-прежнему именуется у нас в стране «течением», «направлением» (причем тем течением «недолжного» характера, которое, по давней мысли Г. Лукача<sup>2</sup>, свидетельствует о появлении форм «ложного объективизма» в период «идеологического упадка буржуазии» после 1848 г.), т.е. чем-то нормативным и доступным именно своего рода нормативистскому описанию, тогда как в действительности представлен писателями, чей натурализм весьма индивидуален, с одной стороны, а также претерпевает сложное развитие – с другой. Тем не менее, хотя имеются основания говорить скорее о натурализмах, чем о натурализме, в различных натурализмах просматривается нечто генетически и типологически общее.

Чтобы оценить натуралистский опыт Ги де Мопассана (1850–1893), который для отечественного литературоведения был и остается «реалистом» в советском понимании этой идеологемы (со времен статьи Ю.И. Данилина в понимании «положения Мопассана» по большому счету ничего не изменилось – см. том 3 академической «Истории французской литературы», 1959), требуется, по меньшей мере, сопоставление его произведений с творчеством старших современников, первоходцев французского натурализма, братьев Ж. и Э. де Гонкур и Э. Золя.

В момент возникновения, в 1860-е годы, натурализм находился в тени популярности тех или иных писателей-романтиков. Если говорить о прозе, то это в первую очередь Виктор Гюго, напечатавший в 1860-е годы такие романы, как «Отверженные», «Труженики моря», «Человек, который смеется», а также Гюстав Флобер, парадоксально желавший вдохнуть в прозу на любую тему дух парнасской поэзии и даже музыки, блестки узора «единственного точного слова в единственно точном месте».

Новое литературное поколение вдохновлялось модой на ударные тезисы секуляризованной идеологии («краса», «почва», «кровь», «эротика», «приспособление организма к среде», «прогресс», «эволюция», «выживание сильнейшего», обусловленность сознания материальным бытием, наследственностью, социально-классовым происхождением и т.п.) и соответствующим представлением о возможностях словесности как «эксперимента», «физиологического» и «социального факта», «реализма», отклика именно на «современную» жизнь и защиту «естественных» прав человека от церкви, «лицемерия» общественной морали, безнравственности буржуазного брака или капиталистической эксплуатации. Однако, в большей или меньшей степени вдохновляясь ими, натурализм в своих лучших проявлениях не был чем-то вторичным в отношении Дж.С. Милла, Ч. Дарвина, Г. Спенсера, О. Конта, И. Тэна, К. Маркса или даже Ф. Ницше (неоромантическое начало в натурализме 1890-х годов формируется под его несомненным влиянием), а вслед за ним Э. Маха, У. Джеймса и, в особенности, З. Фрейда (вдохнувшего в натурализм в 1900-е годы вторую жизнь), иллюстрацией позитивистских, марксистских или психоаналитических выкладок, и обладал собственным литературным измерением, разносторонними художественными возможностями для передачи «натурализации» человека, сознания, социальных отношений, творчества, художественного слова. Кроме того, нечто натуралистское было исходно присуще романтизму с его защитой подчеркнуто индивидуального, сенсуально окрашенного взгляда художника на мир.

Стихийная проблематизация литературного натурализма произошла во Франции под влиянием двух ярких романов: «Жермини Ласерте» (1865) Ж. и Э. де Гонкур и «Тереза Ракен» (1867) Э. Золя. Параллельно с ними фундамент русского натурализма

закладывают Иван Тургенев (промежуточная фигура между романтизмом и натурализмом), Николай Чернышевский (как литературный идеолог) и Лев Толстой. Речь идет о художественных возможностях описания постимперского человека, чей внутренний мир (в данном случае – сознание, психология) и социальное поведение могут быть максимально «точно» представлены «исторически» – как изменчивое скрещение наследственности, темперамента, эротических особенностей, природного и социального окружения, рода деятельности. Формирование по сути своей социально-биологического представления о человеке повышало значение писателя в роли «знатока жизни», «физиолога», «психолога», носителя «цепкого взгляда», подчеркивало важность внимания к детали и ее функциональности, «естественности» диалога. Иными словами, натуралисты желали видеть себя как объективистами, так и носителями особой искренности, художественной «правды» – создателями текста, который должен говорить сам за себя, а не быть продолжением «фантазий» (воображение, сочинительство, эффектный сюжет), площадкой авторской проповеди, обозначенной прямыми авторскими оценками персонажей или отступлениями.

Хотя натуралисты находились под большим или меньшим влиянием двух-трех поколений романтиков (молодой Золя зачитывался В. Гюго, Ж. Мишле, писал поэмы в духе А. де Мюссе; несомненно влияние романтизма Бальзака и Стендalu на натурализм), именно романтизм был избран ими, поначалу во Франции явными литературными маргиналами и «непризнанными», в качестве главного литературного противника. Причем это касалось не столько критики романтизма как такового, сколько романтических штампов или карикатуры, говорившей о ее создателях больше, чем об объекте отрицания. Насколько можно судить по многочисленным статьям Золя, наиболее удобны были для него в качестве литературных антиподов Жорж Санд, Гюго, Бальзак, Эжен Сю. Так, в одной из статей 1879 г. можно прочитать следующее: «Я рукоплещу Виктору Гюго как поэту, но готов спорить с ним как с мыслителем, как с воспитателем. Его философия, по-моему, не только темна и противоречива, исполнена чувств, а не глубоких истин, – она кажется мне еще и опасной, ибо оказывает вредное влияние на молодое поколение, ведет его к обманчивым миражам лиризма, к романтической экзальтации... У него все окрашено гениальной

риторикой... [но] лучше не допытывайтесь, что таится в его поэзии за словами и ритмами, – вы обнаружите там невероятный хаос, заблуждения, противоречия, торжественное ребячество и высокопарные глупости»<sup>3</sup>.

Эталоном антиромантизма, точнее требования преодоления романтических «штампов», стал для Золя роман Флобера «Госпожа Бовари» (1857), известность которому в немалой степени принес судебный процесс по обвинению автора в нарушении общественной морали. Если Золя не принимал христианского социализма Гюго и, споря с ним мировоззренчески, тем не менее был уверен, что тот гениален как создатель нового поэтического языка, то Флобер выразил сомнение именно в избыточности стилистики автора «Отверженных» и противопоставил этой, в его восприятии, неистовой романтике свою особую «классику», образец концентрации творческих усилий и особого эстетизма. Это, собственно, и позволило Золя назвать в 1875 г. «Госпожу Бовари» «кодексом нового искусства»<sup>4</sup>, а Мопассану заявить в 1885-м об этой «книге неумолимой точности и непогрешимой по исполнению» следующее: «Для него форма и была самим произведением. Подобно тому, как в человеке кровь питает тело и даже определяет его очертания, его внешний вид сообразно его расе и роду, так для него в художественном произведении содержание роковым образом налагает единственное и верное выражение, меру, ритм, весь облик формы... Обуреваемый этой безусловной верой в то, что существует лишь одна манера, одно слово для выражения известной вещи, одно прилагательное для ее определения, один глагол для ее одушевления, он предавался нечеловеческой работе, чтобы найти в каждой фразе это слово, этот эпитет, этот глагол»<sup>5</sup>.

Во-первых, в «Госпоже Бовари» Флобер, по мнению натуралистов, полностью избежал всего необычайного. Изгнав романтический вымысел, положительных и отрицательных героев, морализование, он, как им казалось, построил свой «научный роман» на фактах, конкретном личном опыте. Иными словами, научно – то, что зафиксировано зрением. Но это не пошлое отражение в зеркале, а искусство наблюдения человеческой жизни, при котором внутренний мир овнешняется, привязывается к зрению персонажа, характеру его речи или движения. Все это подкреплено у Флобера личным знанием среды, костюма, физиологии, тонким

слухом, а также верой в совершенство ритма фразы, стремящейся точно передать образ зрительного ощущения. Нет такого явления новейшей жизни, по Флоберу, которого при надлежащем усилии нельзя перевоплотить в «поэзию» не только в согласии с личным восприятием, но и предельно сжато. Красота текста поэтому у него исключительно эстетическая, а не нравственная категория, качественно хорошо сделанной вещи. Такое художественное вычерчивание вдвойне сложно, если берется за жизнь буржуазного человека – того, что, с точки зрения Флобера, заведомо тривиально и вульгарно. Во-вторых, натуралисты обратили внимание, что Флобер от лица автора не вторгается в повествование, не комментирует поступки персонажей и собственные взгляды, но как бы позволяет действующим лицам непроизвольно характеризовать самих себя. Подобная «безличность» осуществляется посредством тщательнейшей компоновки сцен, деталей – и так тонко, что перед читателем предстает «сама жизнь, вправленная в рамку тончайшей ювелирной работы»<sup>6</sup>. В-третьих, Флобер, благодаря кропотливой работе по компоновке материала и превращению среды обитания персонажа в сюжетообразующий фактор, чужд морализирования – по чисто художественным соображениям отвечает только за совершенство исполнения и предоставляет читателю право самому, при наличии такой склонности, привнести в прочитанное мораль.

Однако все это не означало, что Флобер отсутствует в своей работе. «Госпожа Бовари» по своей манере – книга с секретом, авторская реализация идеи того, как пишутся и не пишутся романы и как в процессе работы человек постепенно уступает место художнику, который в словесном строе текста – везде и нигде. То есть Флобер до известной степени разводит в разные стороны «содержание» («что говорится») и «форму», «опыт слова» («как говорится»), ставит достоинство написанного в зависимость от его верности авторскому темпераменту, концентрации творческого виденья. Этую «книгу» каждый писатель носит в себе всю жизнь, всякий раз по-новому проецируя на новый материал. Поэтому Золя находил во Флобере художественную двойственность: поразительную тонкость наблюдателя (анатомирование действительности), везде выявляющую пошлость и – шире – эстетическую недостоверность любых проявлений буржуазности, с одной стороны,

и великолепие исполнения, целостность манеры, лирический дар писать стихи «ни о чем» – с другой.

Думается, Золя по существу не ошибался, хотя и зачислил «мэтра» в первоходцы натурализма. В действительности же, отрицая романтизм и романтиков поколения 1830-х годов, Флобер воспроизвел романтизм на основании веры, внушенной ему, как думается, Т. Готье и другими парнасцами, – веры в сверхъестественные выразительные возможности слова, имеющей, правда, чисто человеческое, физиологическо-нервическое происхождение. Сам Флобер реагировал крайне раздражительно, когда его, по аналогии с живописцем Г. Курбе (напомним, что богемное словечко «реализм» возникло в 1857 г. именно в художественной критике), именовали «реалистом». Он не только утверждал, что написал «Госпожу Бовари» из ненависти к теории писателя Шанфлери, пропагандировавшего полотна Курбе, но и находил романика нового типа в Золя: «И продолжаю настаивать, что вы чистой воды романтик. Скажу даже, что именно потому восхищаюсь вами и люблю вас» (письмо Золя от 4 июля 1879 г.)<sup>7</sup>. По пути Флобера, попытавшегося в романе о современной жизни сплавить вдохновение и точный расчет, прозу и поэзию, телесность и музыкальность, личный опыт и отстранение, пошел ряд натуралистов. Среди представителей этого, мы бы сказали, артнатурализма особое место принадлежит братьям Эдмону (Edmond de Goncourt, 1822–1896) и Жюлю (Jules de Goncourt, 1830–1870) де Гонкур.

Братья Гонкур происходили из состоятельной семьи кадрового военного, участника русской кампании и битвы при Ватерлоо. После смерти отца в 1834 г. братья (Эдмон родился в Нанси, Жюль – в Париже) воспитывались матерью, давшей им хорошее образование, а также внушившей вкус к старине, коллекционерству. Унаследовав значительное состояние, Гонкуры отказались от службы и занялись живописью, но затем, во время путешествия по Европе и Алжиру (1849–1850), когда они попеременно вели записную книжку, пришли к мысли о литературном творчестве. Революция 1848 г. и государственный переворот президента Луи Бонапарта, провозгласившего себя в 1852 г. императором Наполеоном III, были встречены Гонкурами достаточно равнодушно. Неудача первого, испорченного цензором, романа «В 18... году» (*En 18..., 1851*) делает их на время журналистами, чьи очерки современных нравов

и художественная критика вызвали неприязнь официальных кругов. С 1853 г. Гонкуры взялись за исследование культуры XVIII в. Из-под их изящного и нервного пера вышла целая серия историко-культурных сочинений: «История французского общества эпохи Революции» (1854–1855), «История французского общества в эпоху Директории» (1855), «История Марии-Антуанетты» (1858), «Дю Барри» (1860), «Женщина в XVIII веке» (1862), трехтомный труд «Искусство XVIII века» (1859–1875). Предприняв, как и Флобер в «Саламбо», путешествие в вымерший мир, Гонкуры стали своеобразными «мирикунщиками». Как историков, их интересовали не масштабные события, а мир, запечатленный в интимных частностях – приватной переписке, предметах интерьера, эпиграммах, модных словечках, безделушках, семейных реликвиях. Иначе говоря, это история из осколков, она из принципа ничего не сообщает о «наиглавнейшем», о тех общедоступных сенсациях, которым посвящают себя современные Гонкурам (и презираемые ими) газеты. Несомненно, что Гонкуры как «историки нервов», влюбленные в век Ватто и Грёза, Шардена и Фрагонара, стилизуют прошлое, творят на основе искусно подобранных фактов художественное письмо и особую атмосферу. Мария-Антуанетта в их подаче не столько королева-мученица, сколько стержень декоративного панно. Ключ от загадки ее личности следует искать в коробочке с мушками. Словом, на историческом материале Гонкуры не объясняют прошлое, а обнаруживают его следы в себе, подчеркивая правду беллетризованной истории, личного видения, что позволяет им в 1861 г. отчеканить формулу: «История – это роман, который был; роман – это история, которая могла бы быть»<sup>8</sup>.

В начале 1860-х годов Гонкуры, в целом не меняя своих приемов, обратились к современности, в результате чего увидели свет такие художественно разнообразные романы, как «Шарль Демайи» (Charles Demaillly, 1860) – повествование о молодом писателе и журналисте, гибнущем из-за злобы и эгоизма своей жены-актрисы, а также безжалостных нравов бульварной прессы; «Сестра Филомена» (Soeur Philomène, 1861) – жизнеописание монахини, ставшей сестрой милосердия в больнице, где в нее влюбляется хирург, который, получив отпор Филомены, спивается и гибнет; «Рене Мопрен» (Renée Mauperin, 1864) – о девушке с артистической натурой, брат которой, целеустремленный честолюбец, жаждет

жениться на дочери своей любовницы, для чего присваивает себе титул вымирающего аристократического рода (узнав о том, что остался в живых еще один представитель этого рода, и невольно став причиной его гибели, Рене умирает от горя и болезни сердца); «Жермини Ласерте» (*Germinie Lacerteux*, 1865) – история нравственного падения девушки из народа, служащей в Париже прислугой у старой аристократки; «Манетт Саломон» (*Manette Salomon*, 1867) – наброски жизни художественной богемы, на фоне которой описывается угасание таланта художника, наступившее вследствие его страсти к натурщице Манетт и последующей женитьбе на ней; «Госпожа Жервэзе» (*Madame Gervaisais*, 1869) – «клиническое» исследование религиозного обращения свободомыслящей женщины, приехавшей в Рим для лечения своего ребенка, но затем, после пострига, перестающей быть «женщиной» и матерью.

После смерти младшего брата в 1870 г. Эдмон опубликовал еще четыре романа: «Девка Элиза» (*La Fille Élisa*, 1877) – историю девушки из низов, сделавшейся проституткой, совершившей убийство, а затем сошедшей в тюрьме с ума; «Братья Земганно» (*Les Frères Zemganno*, 1879) – о жертвенной любви старшего брата циркача к младшему, пострадавшему от выполнения смертельно опасного трюка; «Актриса Фостен» (*La Faustin*, 1882) – о гениальной актрисе, испытывающей в отношениях с близкими возможностями своего сценического перевоплощения; «Шери» (*Chérie*, 1884) – развернутый этюд на тему обостренной восприимчивости аристократки, молодой светской дамы, умирающей в 20 лет.

Сообща собрав материал, обсудив план и основные сцены, наметив задание на рабочий день, Гонкуры писали очередной фрагмент книги, над которой трудились, по отдельности. Позднее написанное сопоставлялось, и за основу брался более разработанный вариант. Эдмон, лучше, чем брат, представлявший себе композицию в целом, вносил в отобранный вариант лучшие места из отброшенного, был «сочинителем», тогда как Жюль осуществлял постраничную шлифовку стиля. Гонкуры понимали друг друга с полуслова, и поэтому многие считали, что «о них надо говорить как об одном выдающемся писателе» (Э. Золя).

Общая черта всех романов Гонкуров – интерес к биологической природе человека, которая как магнит собирает вокруг себя особое пространство и пронизывает его своими токами, окрашивает

в постоянно колеблющиеся тона и полутона. Гонкуровский персонаж пишется с реальной модели (прототип Жермини – старая служанка писателей), но при этом представлен косвенно, отражен в самых разных «фактах» и деталях быта. Эти скорректированные материальностью мира лучи и направляются Гонкурами – поэтами человеческой природы, но не ее философами – в рамки, структурируются, становятся уже в виде полуприроды-полуфантазии отпечатком их собственного умения чувствовать и наблюдать. Научность манеры в данном случае – это верность своим «нервам», темпераменту, которые, в отличие от воображения, не способны обмануть читателя, передают ему через рисунок слов дрожь писательского сердца, влюбленного в самые разные проявления жизненности. Гонкуры не только не шлифуют свой стиль, но намеренно – за счет инверсий, грамматических неправильностей, неожиданных неологизмов, предметных лейтмотивов – то убыстряют, то замедляют его, делают шероховатым. Тем не менее Гонкуры выбирают для своих «книг отражений» не любой, а по-своему исключительный материал. В центре их этюдов «на открытом воздухе» (или на пленэре, как сказали бы французские импрессионисты) – история болезни, ведущей к вырождению и гибели.

Болезнь у Гонкуров – не только элемент сюжетостроения, скрощивания выпуклых фактов-пятен, не только острый невроз, следствием которого может стать компенсация неудовлетворенных желаний в виде насилия или экстаза, но и загадка простой души, личности, от природы тонко чувствующей, но попавшей в гибельные для себя социальные условия. Специально отметим, что в центре гонкуровских романов (как, впрочем, в центре интересов натурализма в целом, достаточно вспомнить «Терезу Ракен», «Анну Карапину», «Жизнь», «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», «Эффи Брист», «Сестру Керри») – женщина. Моментами это роковая разрушительница творческого начала в мужчинах, «волчица», моментами – жертва пола и связанных с ним иллюзий или всеуравнивающий принцип вселенной («смерть»), но главным образом – весьма нестойкое, хрупкое, дыму подобное воплощение жизненности, присущее, отметим, обоим полам.

Начав с этюдов о женщинах из народа, Гонкуры постепенно перешли к выполнению, как им казалось, более сложной задачи (о чем Э. де Гонкур объявил в предисловии к «Братьям Земганно») –

натуралистскому роману об аристократке, об импульсивности, прошедшей через фильтры культуры. Тезис об особой сложности сознания великосветской дамы и его реализация в романе «Шери» оказались чуждыми Золя, для которого натурализм был прежде всего связан с темой низов общества. В свою очередь, Гонкуры полагали, что из-за показа заведомой «грязи» в романе «Земля» (1887) метод Золя исчерпал себя, в силу чего приложили усилия к тому, чтобы в газете «Фигаро» 18 августа 1887 г. младонатуралисты напечатали так называемый «Манифест пяти», призывающий к преодолению крайностей золаизма.

И в целом Гонкуры были по-литераторски активны. Им удалось сформировать вокруг себя артистическую среду, оказывать поддержку литературной молодежи. Так, к примеру, первый натуралистский роман Золя («Тереза Ракен», 1867) был задуман как отклик на «Жермини Ласерте»; в связи с выходом романа Й.-К. Гюисманса «Наоборот» (1884) Э. де Гонкур записал в дневнике: «“Наоборот”... кажется мне книгой моего любимого сына, где дан силуэт нареченного Шери»<sup>9</sup>.

В 1890 г. Э. де Гонкур учредил «Академию Гонкуров» (ее 10 членам ежегодно выплачивалось денежное пособие) и «Гонкуровскую премию» (присуждаемую с 1903 г.) – вплоть до сего дня одну из самых престижных литературных наград во Франции.

Еще в 1860-е годы Гонкуры устроили у себя в доме литературный кружок, к которому принадлежали Г. Флобер, Т. Готье, Т. де Банвиль, Ш.-О. Сент-Бёв, И. Тэн, Э. Ренан. С 1874 г. Э. Гонкур регулярно встречался с Г. Флобером, Э. Золя, И. Тургеневым, А. Доде на «обедах пяти». Если добавить, что, помимо этого, братья посещали салон принцессы Матильды Бонапарт (кузины Наполеона III), а также долгое время устраивали знаменитые литературные обеды у парижского ресторатора Маны (1862–1875), то становится очевидным, что гонкуровская осведомленность о происходящем в литературном мире была поразительной. Свои наблюдения о писателях, писательстве, людях искусства братья заносили в совместный «Дневник» (*Journal*, полное изд.: 1956–1959). Его вел Жюль, а после кончины брата Эдмон. В 1887 г. были опубликованы первые три тома (за 1851–1870 гг.), в 1890–1896 гг. – еще шесть томов. Хотя и пристрастный, местами язвительный, «Дневник»

представляет собой бесценный материал для понимания французской литературной жизни 1851–1896 гг.

Именно в «Дневник» Гонкуры заносят записи о своей эстетике творчества. Признавая гениальность «мистического ясновидения» Бальзака, они помечают вместе с тем, что современная литература должна основываться на обостренной способности наблюдать: «Натура и наблюдательность – только это и есть во всяком искусстве»<sup>10</sup>. В подобной живописи сплетены физиология и поэзия. Цель данного сплетения – открытие «красоты совершенно современной, красоты неправильных линий, горящего взгляда, страстного выражения, красоты живого лица». С позиций «литературы нервов» даже Флобер, их ближайший друг, уже в начале 1860-х годов кажется братьям несовременным. Стремление к безличию выдает в нем «средневековца»: он обращен вспять, ему чужда новейшая цивилизация. Флобер создает мраморный эквивалент реальности, но его текст слишком холoden, остается примером «титанического усилия», прекрасным «реализмом» греческого торса без головы.

На вкус Гонкуров, XIX век – столетие «лихорадочного трепета жизни» – должен быть описан не со стороны, а пропущен через авторское сознание: «...литература, постоянные наблюдения... это постоянное ежедневное анатомирование своего я... Самоисследование... невероятная чувствительность... с нас словно содрана кожа, мы бесконечно ранимы, зябки, беззащитны, мы содрогаемся и кровоточим при малейшем прикосновении жизни. Сердце у нас истончено анализом»<sup>11</sup>. Снять с вещей буржуазную ретушь, оправдать через художника город, цивилизацию в целом, показать «низкое» так, чтобы высокое стало еще выше, – такова, по Гонкурам, задача современного писателя. Поставив в центр природы творчества вместо цельности «языка» переливчатость «нервического слова», Гонкуры и опубликовали свою «Госпожу Бовари» – «Жермини Ласерте».

Этот компактный и написанный от третьего лица роман состоит из 70 главок. Несмотря на внешнюю простоту и верность авторов стратегии «кейса», «клинического анализа болезни», по художественному исполнению он весьма сложен. Гонкуры берутся показать, что в судьбе девушки из народа проступают черты высокой, не уступающей эпохе классицизма, трагедии.

Жермини – из семьи лотарингских ткачей, поздний ребенок больного отца и ласковой к дочери верующей матери. Попав после ранней смерти родителей в Париж, в 14 лет она сталкивается, подрабатывая в кафе, с грубостью и низостью парижских нравов. Затем ей удается устроиться служанкой к старой деве аристократке госпоже де Варандель и на время найти утешение в вере. Однако, влюбившись в перчаточника Жюпийона, Жермини, чтобы удержать подле себя этого порочного и капризного сына лавочницы, идет на любые унижения, а также начинает обворовывать свою хозяйку. Когда любовник бросает ее, Жермини, полная все возрастающего болезненно-нервного возбуждения, неотвратимо опускается всё ниже, пока не гибнет от болезней, алкоголизма. Только после кончины Жермини (описание парижского морга и кладбища дано Гонкурами с редкой силой) ее хозяйка узнает о «парижских тайнах» прислуги.

История Жермини, взятая сама по себе, имеет как конкретный, так и обобщенный характер. Жермини – двойственная натура. Причина ее страданий в нервной конституции, где болезненность (продолжение отцовского начала) неотделима от душевной тонкости (переданной от матери). У Жермини (см. фр. *germe* – зародыш, семя, росток) – задатки Женщины. Она по-своему непорочна, возвышенна. Ее подлинное призвание – материнство. Под стать природной чистоте и чувствительности Жермини: она задыхается в среде городских люмпенов, которых отличает порочность, жадность, душевная убогость. Однако то, что является достоинством этой «голубки со сломанным крылом», служит и причиной ее мучений. Именно потому, что Жермини – женщина с пылкой натурой, она обречена на страдание и не вырвется «за стены». Чем сильнее страсть к Жюпийону, человеку, овладевающему женщиной, чтобы ее презирать, тем больше ослабевает перед стихийным физиологическим началом воля Жермини. Этот пробужденный к жизни грозный демон любви буквально сжигает ее, приводит к деградации. Перед читателем страшная картина рокового перерождения любви в болезнь и поиски смерти. Почему страдает Жермини, по своим задаткам предназначенная для лучшей участи?

Гонкуры не дают на этот вопрос однозначного ответа. В чем-то – это вина жестокой среды, социального окружения, не желающего знать, что такое любовь, в чем-то – вина Парижа,

города, который «воспитывает, переделывает, шлифует», но одновременно, развивая болезненную чувственность, убивает «естественного человека»; в чем-то – вина самой Жермини, чье самоотречение приобретает уродливую форму. Помимо натуралистических мотивировок, в романе намечено другое объяснение. На него намекается в первой же главе. На полке камина госпожи де Варандейль – несколько безделушек. Среди них подсвечник, украшенный позолоченным колчаном Амура, и часы, которые венчает фигурка бегущего Времени с протянутой вперед косой. Иначе говоря, именно в любви человек наиболее беззащитен перед «каждой богов», наиболее уязвим и одинок. Оборотная сторона любви – смерть. В этом смысле Жермини само воплощение человеческого удела, страдания жизни.

Нелишне напомнить, что роман кончается метаморфозой. После посещения анатомического театра (где находится тело Жермини), этих подмостков трагедии человеческого существования, госпоже де Варандейль является поначалу образ мучающейся перед ссылкой в небытие плоти, но затем – образ «блудной дочери», в смерти очистившейся от «греха» любви и снова обретшей в лоне всепримиряющей природы «невинность» и упокоение. Жертва Жермини как бы принята. Последняя глава романа – подобие реквиема. Тот Париж, который еще недавно был преследователем Жермини, перед лицом ямы (Жермини зарыта в безымянную могилу для бедных, над ней нет креста) поет ей теперь песнь любви, общую для богатых и бедных. Эта метаморфоза возвращает читателей к фигуре госпожи де Варандейль. Обнаруживается, что история жизни Жермини отражена в другом жизнеописании, являющемся композиционным стержнем романа и тем инструментом, благодаря которому авторы стилизуют свой главный материал. Госпожа де Варандейль – лишенная родительского тепла дочь аристократа и актрисы. Всю жизнь она была страдалицей и без остатка жертвовала собой другим – эгоисту-отцу (превратившему дочь в служанку), семье брата, знакомым. Пережив всех близких, эта опоздавшая родиться дама XVIII в. посвятила себя почти что античному культу мертвых, ухаживанию за могилами дорогих покойников. Полученное воспитание и пережитые лишения научили госпожу де Варандейль, не верившую в Бога, невозмутимой stoической мудрости. Совмещавшая уважение к равенству с аристо-

кратическими предрассудками, она не умела прощать – дурной поступок ранил ее навсегда.

Открыв секрет своей служанки, госпожа де Варандейль должна была бы вычеркнуть ее из своего сердца, но неожиданно, как намекают Гонкуры, прозрела в Жермини свое «другое я». Обе страдают в своем естестве, обе обмануты жизнью. Хозяйка свою неудовлетворенную потребность быть любимой подавляет, отрекается от плотского начала, живет воспоминаниями, у нее нет слабостей. Служанка, как и ее госпожа, всем жертвует ради любви, но, лишенная возможности быть женой и матерью, слишком слаба и даже порочна, чтобы противиться искушениям естества. И то и другое по логике романа – крайности, ведущие к самообману. Однако Гонкуры, отказываясь от всякой иронии, не ставят точку там, где останавливается Флобер, на фоне предсмертных мучений Эммы Бовари эффектно сообщающий читателям о разгадке «кражи картофеля». Явно споря с религией природы Ж.-Ж. Руссо, а также христианством Гюго (которого, как они выражались, за «вещание на Синае» никогда не любили), Гонкуры заканчивают повествование подобием проповеди, которую ведут от лица Парижа (гл. 69) и госпожи де Варандейль (гл. 70).

Свою наследственность и физиологию не выбирают, само появление человека на свет предполагает страдание. В этом хозяйка и служанка, «искалеченные птицы Венеры», по-республикански равны. Однако госпожа, в отличие от своей подопечной, становится способной к глубинному пониманию происходящего. В конечном счете она впервые в своей жизни прощает обиду, прощает Жермини так же, как принимает ту в свои объятия сильный, как смерть, Париж. Хозяйка учится у прислуки не только бескорыстию любви, но и смирению. Она знает теперь, что возможности любви шире любви-привычки, эгоистической любви, и готова думать и говорить об этом, благодаря чему надгробное воспоминание госпожи де Варандейль о Жермини становится не только плачем своего рода жены-мироносицы, которой, правда, не видать Воскресения (похороны Жермини слегка стилизованы под соответствующие фрагменты Евангелия), но и гарантшей романного искусства самих Гонкуров. Правда романа не тождественна правде жизни.

Итак, Жермини пострадала и незаслуженно, как отверженная матерью-природой и жестоким обществом, и в некоем высшем

смысле провиденциально, в силу предназначения, рока. Из марионетки страсти она становится подлинно трагической фигурой, чистой жертвой, самим страданием мира. Мудрость же госпожи де Варандейль, по замыслу Гонкуров, в том, что именно она привнесла в понимание безжалостной современной истории о женщинах из низов блестки изящества, тонкости эстетического чувства, которые нет-нет да и передались ей по наследству от тех, кто родился до 1789 г., и этим вызвала Жермини к новой жизни в роли *героини* повествования. По контрасту с ней Фостен, способная на сцене блестяще перевоплотиться в Федру или Андромаху, в жизни оказывается «только актрисой», женщиной, в которую природой заложен, как обнаруживается, некий обезьяний дар подражания.

Совмещение «клинического» материала с элегантностью его подачи, осуществленное Гонкурами, должно обратить наше внимание на то, что натурализм во Франции весьма гибок, разнообразен, способен порождать свою идею «классики».

На фоне этой натуралистской классики Эмиль Золя (*Émile Zola*, 1840–1902) – явный романтик от натурализма. Именно под влиянием стихийного, пассионарного Золя натурализм в полной мере осознал свое высшее предназначение по созданию натуралистской эпики, семейных и национальных саг, циклов романов. Написанное им знало свои взлеты и падения, но в этой неровности творчества проявилось присущее Золя постоянное искание нового. Без Золя, чей стиль сложно сочетал черты утвержденного им в разных видах натурализма, а также обновленного романтизма и протосимволизма, невозможно представить движение французской прозы от XIX в. к XX в. Помимо того что Золя был знаком со старшими современниками – Флобером, Гонкурами, Тэном, Тургеневым, от которых во время продолжительных разговоров на литературные темы многое воспринял, он обладал собственным чутьем к улавливанию того, что носилось в воздухе и так или иначе корректировало представление о современном типе письма (анализ истории природы у Ж. Мишле, пленэры Э. Мане, импрессионистов, мода на фотографию, теории «расы, среды, момента», а также национальной картины мира И. Тэна, различные теории эволюции – от Ламарка до Дарвина, труды по наследственности П. Люка, переводы из Толстого и Достоевского, появившиеся в 1879–1888 гг.).

Золя был и писателем, попробовавшим себя во многих литературных жанрах (включая драму, политическую публицистику, литературную и художественную критику), и социальным реформатором, моралистом. Вдохновленный резонансом проповеди Льва Толстого, в своих последних, полупублицистических романах (цикл «Три города», *Les Trois Villes*: романы «Лурд», «Рим», «Париж», 1894–1898; неоконченный цикл «Четыре Евангелия», *Les Quatre Évangiles*: «Плодовитость», «Труд», «Истина», 1899–1903) он, придерживаясь на протяжении творческого пути республиканских и антиклерикальных взглядов, начинает проповедовать идею земной религии. Этот утопический идеал отстаивает в цикле «Три города» «неверующий священник» Пьер Фроман. Второй цикл остался незаконченным из-за внезапной смерти Золя. Он скончался из-за неисправности дымохода в своей парижской квартире, отравившись угарным газом.

Добившись к концу 1880-х годов общественного и литературного признания (орден Почетного легиона в 1888 г.), Золя, по примеру Гюго, стал активно вступаться за «униженных и оскорбленных». Так, прогремело его открытое письмо президенту Франции Ф. Фору в защиту А. Дрейфуса, напечатанное 13 января 1898 г. в газете «Л'Опор» (издатель Ж. Клемансо, будущий президент Франции, озаглавил публикацию «Я обвиняю», *J'accuse*).

В 1894 г. офицера французского генштаба Альфреда Дрейфуса (1859–1935) арестовали по обвинению в шпионаже в пользу Германии. В марте 1896 г. его приговорили за измену к пожизненной каторге на Чертовом Острове во Французской Гвиане. Национальность Дрейфуса (он был евреем), чье дело получило широкую огласку и раскололо общество на «дрейфусаров» и «антидрейфусаров», способствовала сильному всплеску антисемитизма. Заинтересовавшись процессом в 1897 г. и придя к заключению о невиновности офицера, Золя не только потребовал отмены приговора, выступив в прессе с обличением антисемитов, но и подвергся «за оскорбление Военного трибунала» судебному преследованию. В результате ему пришлось в июле 1898 г. бежать в Англию и скрываться там до июня 1899 г., когда начался пересмотр дела, закончившийся оправданием Дрейфуса и его возвратом на военную службу (1906).

Золя родился в Париже в 1840 г. Его отец – инженер-итальянец, обосновавшийся в Марселе в 1830 г., мать Э.-О. Обер – дочь небогатого парижского торговца. В 1843 г. семья переехала в Экс-ан-Прованс, где Франсуа Золя, талантливый строитель железных дорог и других гражданских сооружений (одна из улиц Экса носит его имя), отвечал за прокладку оросительного канала по своему проекту. После смерти отца в 1847 г. Золя пять лет учился в частном пансионе Нотр-Дам, а также в колледже Экса (до 1857 г.), где сблизился с будущим художником Полем Сезанном, начал писать стихи. Поступив в парижский лицей Людовика Святого (1858), Золя болезненно переживает разлуку с югом и друзьями. Дважды провалившись при сдаче экзамена и не став бакалавром, он работает писцом в канцелярии, живет в крайней нужде на случайные заработки, но при этом продолжает писать новеллы и поэмы. Три из них («Родольфо», «Эфирная», «Паоло»), объединенные в цикл «Комедия любви», посвящены диалектике любовного чувства: грубо чувственной земной страсти – в одном случае, борьбе «зверя» и «ангела» любви – в другом, идеальному измерению жизни – в третьем. При чтении Данте у Золя возникает замысел поэмы «Цепь бытия» в трех частях («Рождение мира», «Человечество», «Человек и будущее»).

Устроившись в 1862 г. упаковщиком книг в издательство «Ашетт», Золя получает возможность следить за книжными новинками, работает над новеллами для сборника «Сказки Нинон» (Contes à Ninon, 1864), а также задумывает роман «Исповедь Кло-да» (La Confession de Claude, 1865), выросший из переписки с друзьями юности П. Сезанном и Ж.-Б. Байю. Этот роман усиливает постромантические тенденции в творчестве Золя, намеченные в новелле «Та, что меня любит» из «Сказок Нинон», которая посвящена трагедии молодой девушки – то «феи» в ярмарочном балагане, то падшего существа вне его.

В «Исповеди Кло-да», написанной под влиянием идей Ж. Мишле («О любви»), предпринят анализ любви-ненависти нищего парижского художника к пригретой им проститутке. Хотя роман, представляющий собой большую «поэму» в письмах, по общей смятенной интонации, сентиментальным восклицаниям, теме борьбы между грязью («брачный союз души и тела») и действительностью (патологическая порочность Лоранс) напоминает

романтические исповеди «сына века» в духе А. де Мюссе, его романтизм весьма условен. Перед читателем прежде всего столкновение двух темпераментов, двух типов «нервозности»: непорочного творческого начала жизни, даже в его жизненном падении, олицетворенного Клодом («...я... словно звучное тело, выбириующее при малейшем прикосновении»; «Я понимаю свою плоть, понимаю свое сердце...»), и «души, навсегда уснувшей», начала бездеятельного, расслабляющего волю к творчеству и потому безоговорочно порочного (Лоранс). Клод, долгое время совмещая в себе два типа существования («внизу» и «наверху» – «оба живые и страстные»), в конечном счете бросает Лоранс (ее удел – «каменный пол анатомического театра»), чтобы обрести себя в «утренней заре творчества».

Переход от романтического натурализма «Исповеди Клода» к более последовательному натурализму романа «Тереза Ракен» (*Thérèse Raquin*, 1867) дался Золя сравнительно легко. 1860-е годы для него – время увлечения Флобером, Гонкурами, Тэном, Дарвином (французский перевод «Происхождения видов путем естественного отбора» – 1864 г.), живописью Мане (благодаря Мане Золя был своим в артистической среде, познакомился с О. Ренуаром, К. Моне, К. Писсарро, Э. Дега, А. Фантен-Латуром и др.), новаторское полотно которого «Завтрак на траве», выставленное в «Салоне отверженных» (1863), становится знаменем молодых живописцев. Популяризуя всё новое («Жермини Ласерте», 1865; «И. Тэн как художник», 1866; «Господин Мане», 1866; «Эдуар Мане», 1867), Золя интенсивно занимается журналистикой. Именно в многочисленных статьях 1860–1870-х годов (они собраны в сборники: «Что мне ненавистно», 1866; «Экспериментальный роман», 1880; «Натурализм в театре», 1881; «Романисты-натуралисты», 1881) он утверждает эстетику своего «натурализма». В 1875–1880 гг. по рекомендации Тургенева статьи и очерки Золя печатает либеральный «Вестник Европы». Впервые появившись именно в русском переводе, ряд статей из этого цикла («Парижские письма»), где слово «натурализм», как правило, переводилось на русский язык как «реализм», был включен автором в книгу «Экспериментальный роман». Первая публикация романа «Проступок аббата Муре» также состоялась в «Вестнике Европы» (январь – март 1875 г.).

В статье «Прудон и Курбе» (1865) Золя говорит о том, что «художественное произведение – это кусок жизни, увиденный через темперамент»<sup>12</sup>. Отрицая политическую интерпретацию живописи Курбе, данную П.-Ж. Прудоном, он настаивает «на свободном выражении ума и сердца художника», физиологичности романа («Такая литература – одно из проявлений нашего общества, беспрестанно сотрясаемого нервной дрожью»<sup>13</sup>), множественности художественных миров. В статье о Тэне этот позитивист не только приветствуется за беспристрастие («...не становитесь ни моралистом, ни социалистом»), но и критикуется за малый интерес к личности писателей: «Для меня художественное произведение – это сам создавший его человек»<sup>14</sup>; «Я хочу, чтобы [человек] каждый раз создавал нечто совсем новое, не считаясь ни с чем, кроме собственного темперамента, собственного восприятия вещей». Красоту поэзии, «выделяемой организмом», всегда новую, всегда меняющуюся, Золя противопоставляет «картонным небесам» романтиков: «Красота живет в нас самих, а не вне нас»; «Сюжет... повод для того, чтобы писать»<sup>15</sup>.

В 1870-е годы Золя не отступает от этих позиций, хотя и модифицирует их. Для него несомненно, что «метафизический человек умер»<sup>16</sup>. Соответственно, экспериментальный, или натуралистский роман – это роман без всяких иррациональных и сверхъестественных объяснений, он опирается на фиксацию всего происходящего в жизни органами чувств. Еще раньше Золя, в целом восхищаясь Бальзаком, не принимал у него (набросок «Различия между Бальзаком и мной», 1868) верность идеализму и католицизму, а также героев типа Вотрен; свою же авторскую позицию (в письме А. Валабргеу, получившем название «Экран», 1864) сравнивал со стеклом определенного цвета, разделяющим внешний мир и сознание художника.

Отбрасывая романтизм за «предвзятую мысль об абсолюте» и противопоставляя писателю-идеалисту («имеющему претензию идти от неизвестного к известному») писателя-экспериментатора («который идет от известного к неизвестному»), Золя в статье «Экспериментальный роман» (1879) тем не менее замечает, что все «писатели второй половины века как стилисты – родные дети романтиков». В статье «Письмо к молодежи» (1879) Золя настаивает на обновлении непоследовательного натурализма романтиков

1830-х годов, все еще смотрящих в сторону XVIII в.: «Романтизм предстал перед нами как естественное преддверие широкого движения натурализма»<sup>17</sup>. Воображение, утверждает Золя в статье «Чувство реального» (1878), призвана сменить «передача натуры». Она складывается из чувства реального («В нашу эпоху все зависит от темперамента...») и личной манеры письма. Натуралист не отрицает вымысел, но требует – в результате личных наблюдений над средой – его естественности: «Писатель должен направить все свои силы на то, чтобы реальное скрыло вымысел»<sup>18</sup>. Подчеркнем, что Золя сознавал определенную условность наименования, которое получил утверждаемый им тип творчества. «...И вот я привык к приемам... как бы это определить? – к приемам *зазывалы*... Поверьте, что мне, так же как и вам, кажется смешным это словцо *натурализм*, однако я буду повторять его, потому что публика верит в новизну явления, только если оно как-нибудь окрещено... да, моя работа журналиста – это и есть тот молоток, что помогает мне продвигать мои произведения», – говорил он в 1877 г. Э. де Гонкур<sup>19</sup>.

Первым программным натуралистским произведением Золя стал роман «Тереза Ракен». Двою любовников, Лоран и Тереза, мечтая о счастливом браке, решаются на убийство Камилла (мужа Терезы). Когда же убийцы женятся, былая страсть под знаком совместно пролитой крови сменяется почти что сумасшествием, желанием убить друг друга. «Научная» аргументация автора в энергичном предисловии («Тереза и Лоран – животные в облике человека, вот и все...»; «изучить не характеры, а темпераменты»), равно как и шокирующий эпиграф из Тэна (о тождестве психических и химических процессов), были направлены на привлечение к роману внимания. Этот ход удался. Пресса обвинила автора в болезненном интересе ко всему патологическому, но за счет этого он добился известности. Правда, ценой того, что художественная оригинальность этого романа (Флобер назвал его «жестоким и прекрасным») так и осталась непонятой, а автор обрек себя на обвинения в грубом физиологизме, недооценке социальных и психологических характеристик персонажей и т.п.

Между тем, наряду с уязвимыми местами (навязчивая гротескность ряда сцен), роман запоминался именно тем, что выявлял многозначность бессознательных импульсов, в результате чего

образ вроде бы заурядной женщины получал неожиданную глубину и даже мифологическое измерение. Тереза невиновна, даже невинна, как биологическое существо – до поры до времени дремавшая «африканская» кошка. Она мстит обществу за свое природное женское достоинство, принесенное в жертву больному мужу, его деспотичной матери, темной лавке с товарами. Вместе с тем, приняв участие в пролитии крови, она запускает в действие некий наследственный, уходящий своими корнями в эпоху матриархата атавизм. Он не только преображает хранительницу мещанского очага в жрицу неистовой любви, но и пробуждает в ней безумие. У Терезы наступает паралич воли, она как бы загипнотизирована своей тенью, и это «другое Я» начинает грезить об убийстве Лорана. Так преступление, поначалу казавшееся Терезе самым острым наслаждением, приобретает облик зловещей галлюцинации, облик смерти. Похожая метаморфоза происходит и с Лораном. В результате оба предпочитают покончить с собой, нежели терпеть дальнейшие мучения от рокового «ангела-мстителя» уже не чужой, а своей крови. Символами этой «красной смерти» в романе становятся шрам на шее, и кот изочных кошмаров, и вода Сены – бурлящая, непроницаемо-темная. Не оправдывая и не обвиняя Терезу в этом натуралистическом «Преступлении и наказании», Золя показывает, как мещанство, в лице различных «ложемужчин», стремящееся лишь к покою и праздности, обманывает тоскующую по любви деятельную натуру и само обманывается в своей физиологической состоятельности.

С 1868 г. Золя собирает материал для 20-томного цикла романов «Ругон-Маккарьи. Естественная и социальная история семьи при Второй империи» (*Les Rougon-Macquart, l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire, 1871–1893*), действие в котором охватывает 1851–1870 гг. Первый из них, «Карьера Ругонов» (*La Fortune des Rougon*), начал печататься в газете летом 1870 г., но из-за событий Франко-прусской войны и Парижской коммуны вышел отдельным изданием лишь в октябре 1871-го. К восьмому роману серии («Страница любви», *Une page d'amour*, 1878) приложен рисунок генеалогического дерева; при публикации заключительного романа («Доктор Паскаль», *Le Docteur Pascal*, 1893) Золя это «дерево» уточнил. Авторский замысел помогают понять «Первоначальный план издания» (в 1869 г. предполагалась

серия из 10 романов; в 1875 г. план расширился до 20 книг), предисловие к «Карьере Ругонов» и подзаголовок цикла.

В основу систематизации материала положено действие наследственности, для чего Золя специально штудировал труды П. Люка («Трактат по естественной наследственности»), Ш. Летурно («Физиология страстей»), Ч. Дарвина. «Человеческая комедия» стала литературной моделью, но Золя специально оговорил различие между собой и Бальзаком («Моя история будет больше научной, чем социальной»), поскольку замыслил описать Вторую империю в виде гигантского организма. Золя не намерен знать никакого другого времени, кроме биологического, а оно – что относится к природе и социуму в равной степени – развивается циклически. Носитель этого времени – семья, мерка не только индивидуальной, но и общественной телесности. Поскольку Ругон-Маккары поражены наследственной болезнью, то роковым образом это заболевание передается и империи Наполеона III, отчего та гибнет. Этот социально-биологический процесс – подобие неотвратимой катастрофы, от поколения к поколению ускоряющейся, но до определенного момента скрытой за фасадом показного буржуазно-капиталистического процветания. Золя не поясняет, отчего разложение конкретной семьи становится проклятием всего общества. Поэтому на исходных позициях биология (больная кровь) у него романтизирована.

Однако при чтении романов цикла читатель начинает догадываться, что этот грозный «вирус», передающийся от тела к телу, заражающий всех и вся, является оборотной стороной безудержного «аппетита» буржуазии к обогащению. Проклятие наживы произвело на свет грубых, или «жирных», по Золя, людей, узаконило низменные удовольствия, насилие сильного над слабым, мужчины над женщиной, человека над природой, но главное – переродило и искалило естество. Поруганные любовь, материнство, детство, земля, труд взывают об отмщении и очищении, об «апокалипсисе нашего времени», о выходе на арену естественной истории, завершившей имперскую fazu развития, анонимных («подземных») сил голода, эроса, крови и даже техники, самих «гуннов» новейшей цивилизации. Каждый роман «Ругон-Маккарь» посвящен возмездию в действии и актам этой космогонической драмы – драмы самоотрицания, самопоедания. Одним из тайных агентов этого самоотри-

зания становится основа природной жизни и самое человечное из чувств – любовь. Она, трансформируясь в насилие или в культ наслаждения, перерастает в индивидуальное, а также социальное влечение к смерти. Золя настаивает, что он не политик, а естествоиспытатель, и по преимуществу придерживается этой позиции, подчеркнув ее названием последнего романа («Доктор Паскаль»), где намечена вера в «восход солнца», в грядущую регенерацию общества на путях преодоления эгоистического индивидуализма. Однако писатель нередко отступает от декларируемой им научности и безличности метода. И тогда в нем заявляет о себе «пророк», квазихристианский моралист, бичующий современные пороки и вырождение, ждущий спасения то от простых людей труда, незаметных капитанов эволюции, то от чудес современной техники, способной сплотить вокруг себя здоровые силы человечества, то от некоего анархического колlettivизма. Наличие нескольких измерений делает лучшие произведения Золя одновременно конкретными и символичными.

Так, образ Нана – его прототип восходит к роковой женщине «Кузины Бетты» Бальзака – из одноименного романа (*Nana*, 1880) имеет множество измерений. Нана – и женское тело (сводящее с ума весь Париж), и бездарная дива (чья слава указывает на место эротики в индустрии развлечений), и губительница империи (топчущая ногами мундир камергера Мюффа), и олицетворение полового безумия, роковым образом переходящего в безумие войны (крики «В Берлин!» в заключительной главе), и Богиня (новая Венера), и невольная мстительница за всех социально «обездоленных», и подобие апокалипсической саранчи или Вавилонской блудницы («золотая муха», чей любовный укус смертелен), и требующее кровавых жертвоприношений божество (Нана – одно из имен Астарты).

Социально-биологическое разложение Второй империи прошло в «Ругон-Маккарах» по работе крови в трех поколениях. Брак невротической Аделаиды Фук, дочери богатых огородников из Плассана, с крестьянином Ругоном привел к появлению на свет детей и внуков, всячески преуспевших при правлении Наполеона III. Связь же с контрабандистом и пьяницей Маккаром имела иное продолжение – деградацию и вырождение, свойственные уже не потомкам идущего вверх, к успеху, Пьера Ругона, а низам общества

(пролетариям, крестьянам), опускающимся все ниже и ниже. Именно на основе действия этих двух разнонаправленных наследственных векторов Золя намеревался «показать человека наших дней целиком». Всего цикл насчитывает около 1200 персонажей. В нем представлен громадный организм. Общим для этих биологически взаимосвязанных «кусков» парижской и провинциальной жизни является действие некоей зараженной крови, переносящей бациллы разложения от одного социального органа к другому. Угнетенная и обес充实енная цивилизацией природа мстит за себя, взрывается алкоголическим («Западня», *Pot-Bouille*, 1882), половым («Нана»), денежным («Деньги», *L'Argent*, 1891), военным («Разгром», *La Débâcle*, 1892) и даже артистическим («Творчество») безумием.

Особый статус в художественном мире Золя имеет рукотворная среда, как бы жаждущая обособиться от *падшего* человека, жаждущая более гармоничного существования. Однако от людей биржам и шахтам, вокзалам и крытым рынкам передалась не только созидательная энергия, не только те или иные желания (включая любовь), но и импульс насилия, вследствие чего эти порой оживляющие материальные существа (таков локомотив с женским именем «Лизон» в романе «Человек-зверь») вырываются из-под контроля, грозя привнести хаос в среду, ранее при их помощи структурированную.

Большинство томов цикла «Ругон-Маккарьи» представляют собой динамичные социально-бытовые романы. В наиболее ярких из них имеется несколько уровней. Первый – связан с магистральной темой цикла (насилие цивилизации над человеческой природой), трактуемой то в духе Руссо, то сатирически и гротескно. Второй – воплощен в несколько обособленных от основной линии сюжета очерках (своего рода поэмах в прозе) на тему интересующих автора (и модных в его время) профессий, индустриального или урбанистического пейзажа. Работая над очередным произведением, Золя не только изучал специальную литературу, но и «вживался» в материал. К примеру, готовясь к написанию романа «Человек-зверь», он интервьюировал железнодорожных служащих Парижа, Гавра, Манта, дневал и ночевал на вокзале Сен-Лазар (это знаменитое строение, в свое время «маяк» инженерно-технического прогресса, запечатлев в 1877 г. на серии полотен К. Моне) и даже

получил редкую возможность проехать с паровозной бригадой по Западной линии от столицы до побережья Ла-Манша. Третий – перекликается с эrotической темой, мотивом искажения неудовлетворенного желания.

Эти планы не всегда стыкуются между собой, но, взятые вместе, передают эффект деформации бытия, конфликта между натуралистическими «быть» и «казаться». По контрасту золаистские персонажи при первом знакомстве с ними предстают чуть ли не одномерными. У них, этих своеобразных кукол и автоматов, как бы нет души; их действия предопределены наследственностью, темпераментом, давлением предметов, профессии, обстоятельств, наконец случая. Однако ни один роман Золя не сводим к истории вырождения. Помимо болезни, центральные персонажи «Ругон-Маккарров» заключают в себе нечто глубоко трагичное. В каждом из них борются не на жизнь, а на смерть единичная воля и биология – стихия, быть может, в некоем высшем биологическом смысле и справедливая, но внemоральная. Уступая напору этого бессознательного начала (имеющему личное, а также безличное – природное, общественное, коллективистское – измерения), так или иначе оказываясь в «западне» («западней» для крестьянина становится его бывшая мать или любовь – земля, для художника – борьба за неведомый шедевр), они тем не менее пытаются сохранить за собой право выбора, но в конечном счете оказываются жертвами природы и ее борьбы с самой собой. То есть персонажи Золя не знают себя, не ведают, как поведут себя в следующий момент своего существования, когда «элементарное» увлечет их за собой и они, как мотыльки, помимо своей воли не смогут не полететь на огонь. Эрос и танатос, половой инстинкт и инстинкт разрушения, красное и черное – вот те перетекающие друг в друга силы, конфликт которых во вселенной Золя подчеркивает, что человек, как «падший бог», даже на дне жизни полностью не утратил свое праитийное достоинство.

Существует мнение, что в «Ругон-Маккарах» Золя преодолел натурализм и пришел к «реализму». Правильнее сказать иначе. Как натуралист Золя все время менялся. Его путь от эффектной «Терезы Ракен» к лучшим романам «Ругон-Маккарров» («Жерминаль», *Germinal*, 1885; «Творчество», *L'Œuvre*, 1886; «Человек-зверь», *La Bête humaine*, 1890) – это путь от сравнительно частного

физиологического этюда к социально-биологическому образу мира, к квазирелигиозному пониманию плоти, эроса, труда (в противном случае из-под пера Золя не вышел бы такой тонкий и отнюдь не антиклерикальный роман о религиозной девушке-швее, как «Грёза», *Le Réve*, 1888). Показателен в этом отношении роман «Жерминаль». Его название (жерминаль, или седьмой месяц по календарю Французской революции 1789 г., приходящийся на март – апрель) связано с весной, всходами новой жизни. В центре повествования – страдания шахтеров. Они буквально приносятся в жертву шахте Ворё, самому Молоху, «злому хищному зверю». Довольствуясь самым элементарным, пролетарии как бы борются за огонь (кусок мяса по праздникам, можжевеловая водка, полуживотные радости), но остаются белыми неграми, в их кожу въелась угольная пыль. Шахтеров, правда, поддерживает внутреннее достоинство человека труда, но оно сродни покорности используемых на производстве угля лошадей, годами в штолнях не видящих света. И всё же сокращение жалкой получки приводит к кровавому бунту. Хотя взрыв народного гнева (уподобляемый Золя первобытной силе природы, ветру) и укрощен, в перспективе он сулит гибель империи.

Происходящее в романе передано через восприятие Этьена Лантье (по генеалогии «Ругон-Маккаров» он родной брат художника Клода Лантье и железнодорожного машиниста Жака Лантье; Нана – его сестра). Этьен появляется в поселке шахтеров зимней ночью, в finale романа он покидает поселок на заре, при весеннем всходе хлебов. За это время он проходит развитие от простого трудяги до своего рода аналитика. Мечтая о справедливости, он берется за самообразование, становится свидетелем того, как поднятую горняками стачку пытаются контролировать разные силы. Плюшар – марксист, профессиональный агитатор; Раснёр придерживается реформистских взглядов, содержит пивную, где проповедует их; Суварин – поклонник М. Бакунина, мистик насилия. Этьен приходит к выводу, что все они далеки от истинного понимания народной жизни. В итоге он сам пытается возглавить бунтующих и даже сравнивается в романе с «апостолом», проповедником новой церкви. Многие из рабочих пошли за Этьеном. Однако развитие событий показало, что бессознательное начало в восстании несравненно сильнее сознательного. Другими словами, Этьен вызвал к жизни дремавшие в народе стихийные силы, но, сокрушив

тем самым условия пусть даже несправедливого социального договора (к этому стремится, взрывая шахту, и Суварин), оказался сметенным ими. На глазах Этьена, уже не вожака, а вынужденного наблюдателя, бастующие становятся гигантским «человеком-зверем». Искупление вины труда не происходит. Ее корни – в некоей вековой, общеродовой вине, и апофеозом восстания поэтому становятся две зловещие сцены: кастрация толпой уже мертвого тела ненавистного управляющего, убийство вечно голодным шахтером (дед Бессмертный) похожей на булку богачки Сесиль. По трагической иронии становится «человеком-зверем» и Этьен, расправившись на дне затопленной шахты со своим соперником по любви Шавалем.

Взвешивая на фоне происходящего различные способы утверждения справедливости и связывая эту справедливость с коллективизмом, Золя, пожалуй, приходит к выводу, что эволюция не терпит ни ускорения, ни, тем более, насильственного вмешательства. Да, капиталистическая империя биологически нежизнеспособна и должна пасть, как некогда пала «великая язычница», Римская империя. Правда, христианство овладело Римом ненасильственно, его религиозный пример и нравственная красота постепенно привели к саморазрушению власти кесарей. По логике Золя, сходным образом могла бы рухнуть Компания, владеющая Ворё, и стоящая за ней Вторая империя. Что это за будущее, которое должно прийти на смену христианству (в которое никто из шахтеров не верит) и капитализму (способному лишь на лицемерную благотворительность)? В романе «Жерминаль» оно, как и во всем позднем творчестве Золя, представлено религиозной верой в труд. «Кто не работает, тот не ест» – эти слова апостола Павла в романе относятся именно к работе эволюции; в настоящем же они выступают обвинением тем, кто без конца ест (завтрак Грегуаров, обед у Энбо), но при этом празден. Однако Золя не во всем противопоставляет сытых и голодных. И те и другие грезят о счастье плотской любви, но ее не находят. Энбо изменяет жена. Этьен, в отличие от директора шахты, вроде бы свободен в любви. Однако она им не контролируется. В кровавой схватке с Шавалем он убивает соперника, однако обладание Катрин приводит девушку к смерти. Если Энбо мстит безличная Компания, которой этот выходец из низов посвятил всю жизнь, то Этьену – такой же без-

личный «зверь в чаще». Этот трагический диссонанс заключительной главы романа подчеркивает разрыв между мечтой и действительностью. Жертва ради «нового завета» принесена, но это будущее требует эволюционного развития, таинственного перерождения плоти и сознания. Отправляя Этьена в неизвестность на заре (опять-таки это обработка евангельского мотива – мотива «перед восходом солнца»), наблюдая всходы хлебов на лугах, Золя всматривается в героя как в символ человечества в пути. Роман оказался интересным не только adeptам натурализма. Высокую оценку ему в письме Золя дал не кто-нибудь, а С. Малларме, к этому моменту «мэтр» уже заявившего о себе французского символизма.

Сравнивая романы «Жерминаль» и «Человек-зверь» (согласно одному из вариантов замысла, его героем должен был стать Этьен Лантье уже после ухода из Ворё), читатель заметит в них немало общего. Помимо названий – каждое из них намекает на возможность социально-биологической метаморфозы, перехода из одного природного состояния в другое – и родственных отношений персонажей, объединяет эти произведения характер соотношения общего с частным. На фоне непрекращающегося потока жизни (шахта, железнодорожная магистраль) и соответствующего индустриального пейзажа разворачивается трагедия, имеющая не только личное, но и общественное измерение. Как и в «Жерминале», в «Человеке-звере» Золя показывает зияние между техническими достижениями и ускоряющимся социальным регрессом, который можно со стороны наблюдать (таков в романе проницательный чиновник Ками-Ламотт), но невозможно приостановить. В свою очередь, это ускорение истории подталкивает отношения мужчин и женщин к тому, чтобы их любовь переродилась в схватку, поединок полов. Наконец, в обоих романах имеется свой апокалипсис: «кровавый призрак революции», сметающий всё на своем пути, в одном случае («Жерминаль») и поезд с солдатами, влекомый машиной без машиниста навстречу гибели, военной катастрофе, – в другом («Человек-зверь»).

Помимо прочего, в «Человеке-звере» Золя берется за особое задание – изучение психологии преступника. Однако уголовно-судебная интрига у Золя (стоит напомнить, что в 1885 г. появился французский перевод «Преступления и наказания» Достоевского,

а в 1887 г. – исследование итальянского криминалиста Чезаре Ломброзо «Преступный человек») интересна не сама по себе, а тем, что вплетена в самые разнообразные контексты. Вследствие этого заурядное бытовое преступление и вызванные им неврозы становятся многозначными символами, что отличает «Человека-зверя» от сходного с ним по образности и некоторым деталям романа «Тереза Ракен». Перед Золя стояла весьма непростая задача – свести вместе темы железной дороги, уголовных (внущенных наследственностью – Жак Лантье, ревностью – Рубо, жадностью – Мизар, любовной страстью – Северина, Флора) и, так сказать, социальных преступлений (насилие судьи Гранморена над юной Севериной; недалекость следователя Денизе, приводящая к осуждению невинного Кабюша; циничность Ками-Ламотта, ради порядка в империи закрывающего глаза на подлинные мотивы преступления).

Золя разрешает эту сложность за счет эффектного стягивающего символа. Железная дорога у него не только вокзалы, депо, стрелки, семафоры, тунNELи, – гений человека (покорителя пространства), открывающий цивилизации путь в XX век, но и движение в обратном направлении, в некое сердце тьмы, в котором искры, свистки локомотива, а также дрожание земли вызывают неконтролируемый страх, взрыв любви, ненависти, атавистических сил. Перед данными силами современность (Вторая империя, общественная мораль) бессильна так же, как и глубокое прошлое. Уподобленная древу жизни, железная дорога способна казнить и миловать. Точнее, способная нести одну лишь пользу, она, «очеловечиваясь», начинает выходить из-под контроля. Это не только социальный, но и таинственный гендерный процесс. Пока мужчины (Жак, Рубо, Пеке) без остатка отдаются работе и относятся к железной дороге как к живому существу, они сохраняют свою человечность. И наоборот. «Изменяя» профессии ради той или иной страсти, они «заболевают», начинают деградировать, в результате творят насилие над техникой, «железной лошадью», у которой фактически ломается хребет. По сравнению с мужчинами женщины у Золя чувствуют себя в стихии «человека-зверя» вполне естественно: ради пробудившейся чувственности и Северина, и Флора готовы пойти на преступление (убийство мужа, крушение поезда).

Рассмотренное в свете художественной философии Золя название романа «Человек-зверь» не несет отрицательного смысла. В своем идеале это двуединство, особая «божеская животность» (Д. Мережковский), укореняющая единичное в «вечном возвращении» земной природы. Но, как и всегда в подобных случаях, Золя – а он наиболее моралистичен среди французских натуралистов – косвенно отвечает на вопрос, кто виноват в том, что малых мира сего (Рубо, Северина, Жак, словно сошедший со страниц Руссо и Жорж Санд Кабюш) «жизнь втаптывает в грязь и кровь». Во всем виноваты гранморены – циничный буржуазный мир, построенный «на крови», на насилии над естеством (женским полом, самой женственностью природы и мира), над слабыми (детьми, девушками, трудягами, животными) и от насилия же погибающей. Эта биологическая справедливость внemоральна, как внemорален и даже (несмотря на свою антропологическую предрасположенность к преступлению) невинен Жак – жертва «слепых сил жизни, сотканной из борьбы и смерти...»

«Творчество» – пожалуй, самый глубокий роман Золя. В него он вложил много личных наблюдений и над своим творчеством («Клод» – один из псевдонимов Золя времен молодости; помимо этого, таковы имена двух выдающихся художников прошлого и настоящего: Клода Лоррена и Клода Моне), и над творчеством близких ему живописцев – Э. Мане, П. Сезанна. Известно, что, получив от Золя экземпляр «Творчества», Сезанн (нашедший в романе описания их совместной с Золя молодости: прогулок подле Экса, купаний в Арке, грез юношей о славе) был настолько уязвлен, даже пришел в ярость («Эмиль хотел бы, чтобы я поместил на своих пейзажах женщин, разумеется нимф, как у папаши Коро в лесах Виль-д'Авре... Этакий кретин! И он приводит Клода Лантье к самоубийству!»<sup>20</sup>), что навсегда прекратил отношения с другом юности. Некоторые черты характера Сезанна, обстоятельства его биографии действительно переданы в «Творчестве», как в большей или меньшей степени выведены в этом романе и многие знакомые, друзья автора (в том числе Флобер в лице Бонграна), а также сам Золя (одновременно художник Клод Лантье и писатель Сандоз). Поэтому, наверное, прав художник-импрессионист К. Писсарро (знаменитый своими изображениями парижских бульваров), который полагал, что роман по части

своих жизненных подобий представляет «романтический лунный свет». В то же время на уровне сюжета очевидно, что перед читателем – как краткий курс бурной истории импрессионизма (Клод, к примеру, автор пленэров, полотна «Завтрак на траве»), так и обобщение судьбы всех «непризнанных» – живописцев, писателей, заявивших о себе в 1860-е годы.

Роман во многом развивает привычную для Золя логику. Клод – больной гений. Его болезнь имеет несколько объяснений. Во-первых, она связана с влиянием наследственности. Во-вторых, это проявление общего кризиса цивилизации. В-третьих, современный гений болен потому, что не желает иметь ничего общего с буржуазным «здравием»: его здравым смыслом, лексиконом прописных истин, тривиальностью понимания искусства. В-четвертых, Клод отправлен «бациллой романтизма», непосильностью замысла. Его цель – выразить всю многогранность природы, не считаясь ни с какой приблизительностью. В-пятых, творчество в «Ругон-Маккарах» – особая категория человечности. Она распространяется, согласно Золя, на преступников, проституток, художников, священников – т.е. на тех, кто так или иначе отрекается от своей биологической сути ради «противоестественного», что вызывает месть природы. В-шестых, в живописи Клод находит свою подлинную возлюбленную, что приводит его к разладу с женой (та ревнует мужа к творчеству), у него гибнет сын. Наконец, как творец Клод не в состоянии завершить шедевр, само невыразимое, сжигаем приступами творческой ярости.

Особо отметим, что природа творчества в романе ассоциируется не с мужским, а с женским началом. Это косвенно подчеркнуто женским родом французского слова *oeuvre*, которое вынесено в название. Символично, что в центре творческих исканий Клода фигура обнаженной женщины, причем не реальной, а представшей ему как некоему визионеру на барже в центре Сены. Эта таинственная обнаженная, увиденная Лантье с моста, олицетворение стихийного движения жизни, сама квинтэссенция Сены, улиц и набережных, энергии Парижа. Клод как бы оплодотворяет токами новейшего урбанизма, что приводит его в восторг как творца. Золя даже сравнивает творца с беременной женщиной. Но Клод не в состоянии разрешиться от бремени гениальности. Борьба за невыразимое, символически обозначенное нагой женщиной, приво-

дит его к безумию, самоубийству. Кончает с собой Клод, повесившись перед своей неоконченной картиной – уже не богини жизни, самой витальности Парижа, эротизма творчества, а требующего жертвы идола. Эта «гибель всерьез» – предостережение другим художникам, предпочитающим идти на компромисс, некую сделку с жизнью.

Общим для этих объяснений является понимание творчества как трагедии, как неразрешимого конфликта в художнике природы (жизни) и творчества (творческого виденья). Однако размышляя на данную тему, нельзя не заметить, что роман не только передает сомнения по поводу творческого максимализма как противовесственности, а также ограниченных возможностей импрессионистической манеры (импрессионизм растекается по поверхности жизни, не желает, довольствуясь сиюминутными «отражениями», нырять вглубь), но и является несомненной апологией художникагения. Этот гений дерзновенно уравнивает творчество и жизнь, субъекта и объект и тем самым ставит вопрос о «сверхчеловечестве» творца. Весь Париж, всю энергию современности, всего себя как художника Клод (очевидно, что творчество и эротика здесь тесно сплетены) жаждет вместить в один образ, в одно полотно. В связи с этим в романе разрабатывается уже не только натуралистский сюжет (сотрудничество, а затем поединок художника и природы), но и натуралистски окрашенная аллегория на темуискания абсолюта через творчество. Очевидно, что развиваемая Золя тема возникает в разных видах у Бальзака («Неведомый шедевр»), Э.А. По («Овальный портрет»), Х. Ибсена («Строитель Сольнес»), О. Уайлда («Портрет Дориана Грея»), Томаса Манна («Смерть в Венеции», «Доктор Фаустус»), Р. Роллана («Жан-Кристофф»), Дж. Джойса («Портрет художника в юности»). Достаточно приложить к судьбе Клода парадоксы романа Уайлда на тему превосходства творчества над жизнью, чтобы роман Золя (бывший одним из источников уайлдовского замысла) засверкал дополнительными красками.

Клод, кстати, не совершает «самого страшного» (согласно эстетской логике Уайлда) преступления Дориана Грея. Он не поднимает руку на картину, а предпочитает покончить с собой. Перед нами страшный поединок человека и художника, природы и творца, мужского и женского начал. Как творец, Золя на стороне Клода, но

как натуралист – на стороне природы. До поры до времени природное и человеческое в Клоде дополняют друг друга и даже позволяют создать новаторские вещи, в которых природа предстает без академической лакировки или романтической аллегоричности. Но от пленэров и женщины «Завтрака на траве», триумфа «кусков», «кусочков» жизни, «обнаженного» света и цвета Клод переходит к выполнению более дерзновенной задачи – воплощению самой женственности *творчества*, мира. Уже как новый Прометей он дерзает похитить у природы секрет ее витальности и вложить этот секрет в свое личное виденье, в свою манеру, в один-единственный образ. Природа, с одной стороны, соблазняет его на это (творчество как любовь, эротика), но, с другой стороны, карает (творчество, перетекающее в безумие, в искалье смерти) за «противоестественное» отчуждение у нее секретов, которые принадлежат ей и только ей. И все же роман – апология Клода Лантье (хотя ближе к развязке у Клода начинают заявлять о себе черты такого, надо полагать, не близкого Золя литературного персонажа, как Дэз Эссент Гюисманса). В Клоде, согласно созданному Золя образу, запечатлена неустанная работа творческого духа жизни, благодаря чему она из низшей материи эволюционирует к высшей. Иными словами, даже в своем поражении Клод – олицетворение неустанного, все более сложного труда и его героического безумия. Не творчество похитило человека, а человек похитил у «богов» природы искру вечной жизни и пытается ежедневно вкатывать на гору камень своего призыва. Клод умирает при рождении нового. И он – один из золаистских апостолов человечества в пути. Как и у многих натуралистов, сцена похорон в «Творчестве» – пролог грядущих зорь. Жертва будущему принесена. Как трудно быть куском мяса, как трудно быть богом Клоду Лантье – эти два риторических утверждения стоят в романе рядом.

Без новаторства Золя, совместившего на основе утвержденного им натурализма всю палитру неклассических стилей (от романтизма до символизма), невозможно представить себе движение французской прозы от XIX столетия к XX.

Если роман «Жермини Ласерте» – введение в натурализм, то проза Ги де Мопассана (Guy de Maupassant, 1850–1893) заявила о себе тогда, когда наметились усталость французской литературы от целого ряда натуралистских клише («золаизмов»), с одной сто-

роны, и определенная эстетизация натуралистской манеры, предугаданная еще братьями де Гонкур, – с другой. Проза Мопассана становится более рациональной, подчеркивающей эффекты художественного мастерства, что для Золя и его стихийного, мощного таланта никогда не было первостепенной задачей. Имеет смысл назвать этот восходящий к Гонкурам натурализм второго поколения французских натуралистов артнатурализмом. В его рамках натурализм начинает экспериментировать (перелицовка романов для сцены; трансформация рассказа в новеллу и фрагмент), браться за темы, которые ранее либо трактовал весьма тенденциозно (религия, аристократическое общество), либо игнорировал. Кроме того, он становится менее моралистичным или политизированным, предлагает иное, чем у Золя, понимание эротики. Случай Мопассана, разумеется, не случай Й.-К. Гюисманса или П. Бурже (в той степени, в какой эти писатели отдают свою личную дань натурализму), он еще по преимуществу натуралист, как по-своему и А. Доде (см. роман «Сафо», 1884). Однако, как натуралист, он – как бы помимо своей воли – делает натурализм и наиболее последовательным, формульным, по-формульному броским и вместе с тем отвечающим читательским запросам широкой буржуазной аудитории, которая находила в нем сенсационного автора, со знанием дела бравшегося за тему эротики, в его разработке пикантной и даже соблазнительной. Трудно сказать, сознавал ли Мопассан, что как писатель остался в чем-то навсегда вечным подростком. При жизни его за это хвалили (проявление «вкусно разлагающейся цивилизации», Ш. Лапьер) и критиковали. Невольно это сделал сочувствовавший Мопассану Г. Брандес (литература «для холостяков»<sup>21</sup>), сознательно – презиравший его сочинения поэт-символист Л. Тайяд (книги для «продажи на вокзалах»<sup>22</sup>).

Балансируя порой на грани высокой и массовой литературы, Мопассан тем не менее не только передает атмосферу «бель эпок», ее «игр Пана», но и раскрывает оборотную сторону стремительно секуляризовавшейся жизни и ее «праздничности».

Отсюда и эффектность Мопассана, художника в лучших своих вещах тонкого, взыскательного, и его заимствования (у Ж. и Э. де Гонкур, Э. Золя), и неровность написанного им (многочисленные самоповторы). Возможностям Мопассана ближе не роман (в определенной мере у него нецельный, разбивающийся на серию

нежестко связанных эпизодов), а нечто камерное или набросанное пятнами – новелла, некая орнаментальная проза. Интересно замечание по этому поводу писателя Андре Моруя: «Золя делает из романа эпопею, Мопассан делает из новеллы “злую этикетку”»<sup>23</sup>. К этому можно добавить, что новеллистично и видение мира этим писателем, – мира, в его восприятии населенного удивительно одинокими людьми, а также нецельного, раздробленного, иллюзорного. По визуальным реалиям своей прозы Мопассан ближе других писателей к миру художественного импрессионизма.

Анри Рене Альбер Ги де Мопассан родился 5 августа 1850 г. в Нормандии, около Дьеппа, в шато своих родителей. Те происходили из обеспеченных буржуазных семей. Однако по настоянию жены Гюстав Мопассан (1821–1900) в 1846 г., при вступлении в брак, добился признания себя дворянином, «доказав» свое аристократическое происхождение. В 1859 г. будущий писатель пережил ужасное потрясение, связанное с грубостью отца в отношении матери и его изменами. После развода родителей (1860) он и его младший брат Эрве, родившийся в 1856 г., воспитывались матерью, Лорой Ле Пуаттевен (1821–1903), женщиной независимой и образованной, которая любила Шекспира, обладала талантом прекрасной рассказчицы, литературным кругозором. Рано скончавшийся родной брат Лоры, Альфред, был другом юности Флобера. С именем ее родителей подле Этрета связана дальнейшая жизнь Ги. Позднее скалистое побережье, нормандские усадьбы, деревни, города и городки (Гавр, Этрета, Фекан, их окрестности) станут у него частым местом действия. Несомненно, что Мопассан, помимо того что был отличным пловцом и любителем ходить под парусом, тонко ощущал море (и в целом – водную стихию).

С 1859 г. Мопассан учился в парижском лицее Наполеона, затем мать направила его в семинарию Ивето (1863–1868), там он начал писать стихи. Затем для «вечного пансионера» наступил черед Руанского колледжа Пьера Корнеля (1868–1870), где Мопассан прошел через окончательное разочарование в вере, но вместе с тем вдохновлялся примером своего преподавателя, поэта-парнасца Л. Буйе. Знаковой для себя он полагал встречу на пляже в Этрета с художником Г. Курбе. Добровольцем отправившись на Франко-прусскую войну, Мопассан (в составе интенданской службы) стал свидетелем вступления пруссаков в Руан и Париж. С 1873 г. он

по протекции служил клерком Морского ведомства в Париже, а с 1778-го – в Министерстве народного образования, чем весьма тяготился (стремясь вырваться в свободное время на Сену за чертой города), пока в 1880 г. не оставил службу и не стал жить на литературные заработки. К этому моменту он поработал редактором в парижской прессе («Насьон», «Фигаро», «Жиль Блас» и др.), обзавелся литературными знакомствами. Но главное, еще в 1867 г. мать познакомила его в Круассе с Флобером, который и обеспечил ему литературную поддержку. Флобер с 1873 г. не только стал поддерживать поэтические начинания Мопассана, просил читать себе написанное им вслух, заставлял переделывать плохо звучавшие строки, но и со временем даже признал в нем «сына» (в письме от 9 марта 1879 г.) – милого своему сердцу юношу (Флобера-художника, правда, несколько настораживали любовные похождения Ги: «Слишком много шлю! Слишком много катаний на лодке»<sup>24</sup>), а также молодого человека, имевшего, как полагал Флобер, задатки настоящего поэта («И ты верен принципам»<sup>25</sup>). Как произведением «одного из нас» (т.е. прозаика, подходящего к прозе со строгостью поэта: «Натуралисты от вас отступились, это меня не удивляет. Oderunt poetas» [лат. поэтов ненавидят. – В. Т.]<sup>26</sup>; «Ни-какого фанфаронства, никакой позы! Ни парнасец, ни реалист (или импрессионист или натуралист)»<sup>27</sup>) Флобер в 1880 г. восхитился «Пышкой» («...считаю шедевром! <...> превосходно по стилю»<sup>28</sup>), рекомендовал Мопассана Ивану Тургеневу, который уже после смерти своего друга продолжал переписку с его протеже, был восхищен романом «Жизнь» и настоятельно рекомендовал французского автора М.М. Стасюлевичу для публикации в петербургском журнале «Вестник Европы». Благодарностью Флобера стали посвящение ему книжки «Стихи» (апрель 1880-го) и несколько «коммажей» ему. В свою очередь, первый сборник рассказов Мопассана («Заведение Тельье», La Maison Tellier, 1881) посвящен Тургеневу.

Мопассан сравнительно мало читал, но был от природы талантлив, что, по предположению Флобера, давало ему шанс производить «новеллы, как яблоня – яблоки». Впрочем, начинал Мопассан не с прозы, а с поэзии (поэм, шаловливо-эротических стихов). Хотя дебютировал Мопассан рассказом «Рука трупа» (1875), некоторую известность ему – и скандальную – принесла

поэма «На берегу», напечатанная в 1876 г. в журнале «Републик літтерер». Она о влюбленных: некоем молодом горожанине, выехавшем на Сену, и телесно неотразимой молодой прачке, которые, сойдясь на берегу, словно предпочитают смерть от бесконечных любовных утех, чем жизнь без любви.

С публикацией «Пышки» (*Boule de suif*) к Мопассану пришла известность. Эта новелла была напечатана в сборнике «Меданские вечера» (*Les Soirées de Médan*, 1880), шесть новелл которого (Э. Золя, Мопассан, Й.-К. Гюисманс, А. Сеар, Л. Энник, П. Алексис) стали откликом на десятилетие окончания Франко-пруссской войны. Проститутка, по прозвищу Пышка, наряду с другими пассажирами дилижанса «Нормандия» (от аристократов до монахинь), выехавшего, несмотря на сложности прусской оккупации, из Руана в Гавр, оказывается на постоялом дворе в западне: прусский офицер условием дальнейшей поездки ставит обладание этой пухленькой красоткой. Пышка из чувства патриотизма совершенно искренне считает это немыслимым. Однако ее спутники, ранее то подчеркивавшие презрение к ее «профессии», то, в момент голода, считавшие возможным кормиться из ее запасов, вопреки своим «патриотичности» и «морали» фактически вынуждают Пышку пойти на этот шаг, дабы наконец-то вырваться из плена и отправиться в Гавр. Дальнейший путь протекает под аккомпанемент «Марсельезы», насвистываемой одним из «честных негодяев», и всхлипывания Пышки: та не может понять, отчего ее обдают теперь таким презрением и не желают делиться едой. Пышка в изображении Мопассана от природы искрenna, естественна во всем (даже как продажная женщина), тогда как ее спутники, самый цвет нации, – сплошные фальши и лицемерие.

С середины 1880-х годов непосредственные контакты Мопассана с литературной средой размываются, и он, переставая ассоциироваться с Флобером (апогей мопассановского флоберианства – роман «Жизнь», эквивалент «Госпожи Бовари») или с золаизмом (хотя от теоретических установок автора «Ругон-Маккаров» Мопассан дистанцировался, роман «Милый друг» является откликом на этот тип натурализма), ведет преимущественно светский образ жизни, что сказалось на появлении в его позднем творчестве темы высшего общества, а также уставшего от жизни гениального творца (роман «Крепка как смерть»). Прославившись как автор

романа «Милый друг», Мопассан на средства, вырученные от публикации этого бестселлера, купил себе виллу Мютерс на Лазурном берегу, а также новую яхту, которую назвал «Милый друг».

Мопассан достиг необычайной популярности благодаря своим новеллам, печатавшимся в газетах в виде своего рода «хроники». Эта слава вышла за пределы Франции, и долгое время в Англии и США он оставался наиболее читаемым французским автором. В 1880-е годы, получая громадные гонорары, Мопассан вел экстравагантную жизнь, путешествовал, стремился блистать в аристократических салонах. Биографы обращают внимание на двойственность его натуры. Мопассан казался жизнерадостным и спортивным мужчиной, обожавшим греблю и спорт на свежем воздухе, в то время как внутренне его отличали приступы депрессии, уязвимость. Тяжелая наследственность (мать Мопассана была подвержена острому неврозу, а младший брат умер безумным), беспорядочные любовные связи, развитие прогрессирующего паралича от сифилиса привели к тому, что с 1891 г. он был не в состоянии писать и в январе 1892 г. предпринял попытку самоубийства. Помещенный в лечебницу, Мопассан умер в полном психическом расстройстве 6 июля 1893 г. (безумие предугадано им в новелле «Орля», Le Horla, 1887) и был похоронен на парижском кладбище Монпарнас (участок 26). Эпитафия для могильного памятника придумана самим Мопассаном: «Я жаждал всего и ни от чего не получал удовольствия».

Помимо Флобера, сильное влияние на него оказalo знакомство с сочинениями Шопенгауэра («Мир как воля и представление», «Афоризмы житейской мудрости»). Любвеобильный мужчина, Мопассан, судя по всему, испытывал недоверие к женщинам, боялся «быть обманутым».

Золя в разное время дал Мопассану взаимоисключающие характеристики: «приемный сын Флобера», «среди писателей молодых... один из самых даровитых» (1881)<sup>29</sup>, «простое и смелое понимание жизни», «здоровая и мужественная откровенность», «баловень судьбы»<sup>30</sup>, «король лгунов»<sup>31</sup>. Последнее суждение, несмотря на очевидную резкость, могло быть обращено Мопассаном в свою пользу. Да, он так тщательно не собирал материал, как Золя, и о многом писал с чужих слов, был не очень хорошим сочинителем (обращаясь, например, за сюжетами к своей матери), работал,

в отличие от собратьев по перу, урывками, порой, в особенности когда разбогател, повторялся, халтурил. Вместе с тем Мопассан наделен поразительным даром рассказчика, артистической точностью. Умение подать событие посредством двух-трех штрихов – едва ли не самая сильная черта его повествовательной манеры.

Мопассановские новеллы – следует говорить об общей новеллистичности прозы этого писателя (всего им опубликовано около 300 новелл, собранных в 16 прижизненных сборников) – весьма эффектны. С одной стороны, они предельно антиидеалистичны: человеческая жизнь предстает в них хрупкой, и даже в случае незначительного над ней насилия (будь то война, жадность, ложь, приступ страха или отчаяния) легко разрушается. С другой – передают это отчуждение не в виде законченной и последовательно изложенной интриги, а опираясь на эффект выпуклой повествовательной соринки. Речь идет о том или ином будничном эпизоде, схваченном «одним из нас» – охотником, младшим офицером, посетителем кафе и т.п., – лицом, без особой цели фланирующим по жизни, по-репортерски ни к чему не привязанным, но «случайно» в копилке своего цепкого восприятия хранящим фрагментарные записи о ней. Затем этот «фланер» и «гений» поверхностного наблюдения так же случайно, вроде бы незаинтересованно, за краешек, извлекает пережитое им на кончиках пальцев из глубин памяти и на время перемещает его, несколько препарируя, в центр сознания, проговаривает. В итоге читатель знакомится с рассказом-этюдом-импрессией. Ему свойственны лаконичность и некоторая шероховатость стиля, а также специфический лиризм в соединении с не менее специфической, «располагающей к себе» циничностью. Отсюда – естественное, «легкое» дыхание мопассановского рассказчика даже в тех случаях, когда речь идет о расстреле или о самоубийстве. Он роняет слова, которые у читателя вызывают то тревожную ноту, сожаление, то сарказм, иронию.

Крах некой иллюзии – главное событие мопассановских новелл, позволяющее под сурдинку обнажить убогость французского общества времен Третьей республики. Лишившись Бога, героичности, нравственности, оно положило в основу всего жажду наживы и удовольствий. Но Мопассан никого в этом конкретно не обвиняет, предпочитая, чтобы в его прозе происходило саморазоблачение

подсмотренной им человеческой природы, а авторское сомнение во всех и вся, в «жизни», переплавилось бы под воздействием художника в свою противоположность – такое искусство, которое необременительно, изящно и даже ненужно, бесполезно. Таким набором свойств, в интерпретации Мопассана, обладал Тургенев – «изобретатель слова нигилист», «психолог, физиолог, прекрасный художник».

Сложнее отношение Мопассана к любви, а также к любящим – людям, как он выражался, «луинного света». Любовь в его новеллах и романах – главное воплощение силы и бессилия человека, главный праздник жизни и ее главная трагедия, а также констатация трагической невозможности – всё и ничего! – вырваться за рамки чисто биологической природы существования, конечного одиночества. Это – пикантный анекдот и романтическое приключение, упрямое искание красоты в жизни и ежечасное признание ее коначной невозможности, аристократичность и звериная грубость, животный инстинкт и грязь, будничность и таинство, сладострастие эротики и ужас распада материи, защита «современной женщины» от лицемерия буржуазного брака, циничности «мужчины-проститутки» и проституирование семейных отношений, ведущее к детоубийству в прямом и переносном смысле.

Подобный парадокс намечен уже в «Пышке». Именно проститутка наделена личным достоинством, и таким же личным достоинством награждены «девушки» из заведения Телье. Они одинаково естественны как в городском борделе, так и на сельском празднике, где, как бы облачившись в брачные одежды «невест», причащаются со всем народом, чтобы затем снова вернуться в городе к прежнему образу жизни. Находя в любви главный источник неразрешимого противоречия между сознанием и бытием, Мопассан, в силу пессимистичности своего мировидения, именно любовь делает носителем биологической закономерности одиночества. Отсюда заявление писателя: «...Шопенгауэр и Герберт Спенсер имеют более верные взгляды на жизнь, нежели прославленный автор “Отверженных”... Неизменный философский закон учит нас, что мы не можем ничего вообразить вне области наших внешних чувств, и доказательством этой невозможности является тупумие так называемых идеальных концепций, райских кущ, изобретенных всеми религиями»<sup>32</sup>. Иначе говоря, мопассановское

повествование совмещает *дневное «знание жизни»* и ее чувственных удовольствий с угадывающимся страхом их кратковременности (резонер подобных мыслей – стареющий поэт Норбер де Варен, автор «Погасших светил», в романе «Милый друг»). Это придает ему лирическое напряжение, то особое тревожное настроение, которое, неожиданно возникнув, затем, словно устыдившись себя, исчезает.

В некоторых новеллах знание «темных аллей» обнажено («Могила», La Tombe, 1883; «Письмо, найденное на утопленнике», Lettre, trouvée sur un noyé, 1884), в некоторых – затушевано. В любом случае лучшие мопассановские новеллы не только о плаче жизни перед лицом небытия, они сами как бы плачутся. Но трагизм существования при этом не выливается в исповедь – вынесен за скобки, излагается, но не переживается. Свой взгляд на искусство прозы Мопассан представил в ряде эссе, наиболее важны из которых «Происхождение Меданских вечеров» (1880), «Этюд о Гюставе Флобере» (1885), «Предисловие к роману “Пьер и Жан”: “Роман”» (1887), «Эволюция романа в XIX веке» (1889). Мопассан подчеркивает, что отличается от ортодоксальных сторонников Золя. Истоки своего письма он возводит к «Манон Леско», «Красному и черному», «Госпоже Бовари», романам Гонкуров, сочинениям Шопенгауэра.

Говоря о Флобере, Мопассан фактически говорит о себе: «Верили ли вы когда-нибудь в существование вещей? Разве весь мир не иллюзия? Истины лишь отношения, говоря другими словами, только способ, которым мы воспринимаем предметы»<sup>33</sup>; «Никогда не рассказывает он событий; читая его произведения, кажется, будто факты говорят сами за себя, – так много придает он значения видимому проявлению людей и вещей»<sup>34</sup>; «...он верил в стиль как в единственную, безусловную манеру выразить свою мысль во всей ее красочности и силе»<sup>35</sup>; «Для него форма и была самим произведением»<sup>36</sup>.

Перенеся центр тяжести творчества в сознание автора, Мопассан закавычивает слово «роман» в предисловии к «Пьеру и Жану». «Реализм» романа в его понимании – это правда «взгляда», «личного видения» или «иллюзионизма», «чистый психологизм». Под последним Мопассан имеет в виду мастерскую группировку мелких фактов, «изображение более убедительное, чем сама

действительность», «иллюзию мира... соответственно своей натуре»<sup>37</sup>. К великим иллюзионистам, по его мнению, принадлежат те, кто, подобно Бальзаку, навязывают человечеству свое видение, или «чудесный вымысел», после чего на мир уже нельзя смотреть через другую оптику. Чем гибче темперамент автора, тем разнообразнее его отражения. В словесном строе романа, ритмическом рисунке его фраз нет ничего, кроме «масок я», ибо даже самая незначительная вещь, пропущенная через призму темперамента и ставшая цепочкой слов, «содержит нечто неизвестное». Психологизм, по Мопассану, – человек в определенных обстоятельствах: автор на протяжении всего произведения «заставляет его вести себя так, чтобы все его поступки, всего его движения были отражением его внутренней природы, всего его мышления, всех его желаний или всех его колебаний. Таким образом, они скрывают его психологию вместо того, чтобы выставлять ее напоказ...»<sup>38</sup>

Реализовав программу своего психологического (или, точнее сказать, импрессионистического) натурализма в новеллах, Мопассан опробовал ее и в большой повествовательной прозе. Всего ему принадлежит шесть романов: «Жизнь» (*Une vie*, 1883) – о нескончаемой цепи разочарований женщины и матери; «Милый друг» (*Bel-Ami*, 1885) – жизнеописание «миляги», циничного высокочки из провинции Жоржа Дюруа, построившего свою журналистскую и политическую карьеру в Париже на обольщении женщин; «Монт-Ориоль» (*Mont-Oriol*, 1887) – о зарождении, развитии и гибели страсти между женой банкира Христианой Андерматт и художником Полем Бретини, который чем-то напоминает виконта де Ламара, мужа Жанны де Во из романа «Жизнь»; «Пьер и Жан» (*Pierre et Jean*, 1888) – об отчуждении Пьера Ролана от матери и брата Жана, который, как выясняется, вовсе ему не брат, а также о его полном одиночестве, из-за которого он бежит вместе с такими же, как он, одинокими в Америку на лайнере «Лотарингия», оставляющем после себя над линией горизонта «кузенькую струйку серого дыма»; «Крепка как смерть» (*Fort comme la mort*, 1889) – трагедия стареющего художника Оливье Бертена, который влюбляется в Аннету, молоденькую дочь его любовницы графини де Гильруа; «Наше сердце» (*Notre coeur*, 1890) – история любовных отношений молодого человека (Андре Мариоль) и вдовы,

хозяйки парижского салона (Мишель де Бюрн), где собираются великосветские львицы и сомнительные знаменитости.

Название первого мопассановского романа переведено на русский язык, на наш взгляд, несколько неточно. Буквальное его значение – «одна жизнь», «одна из жизней», «одна-единственная жизнь», переносное – «такова жизнь», «тщета всякой жизни» и даже, если вдуматься, «жизнь к смерти», «смерть». Кроме того, в древнееврейском языке имя Ева означает именно «жизнь», что сознавалось автором (в finale романа фигурирует внучка Жанны, Ева). Замысел Мопассана был до известной степени рискованным. Он взялся за создание романа по образцу «Госпожи Бовари» (Эмма Бовари, ее иллюзии) и «Жермини Ласерте» («загубленная жизнь», детерминизм характера наследственностью, социальной и биологической средой; о Гонкурах у Мопассана напоминает образ тетушки Лизон, некий эквивалент госпожи де Варандейль). Этот риск оправдался, и Мопассан создал оригинальное произведение, компактный, даже камерный роман (историческая конкретика намечена в нем крайне слабо), где в виде цепочки «этюдов» представлена фикциональная биография героини от юности до подразумеваемого кануна смерти. В центре повествования – судьба нормандки Жанны де Во, чьи мечты одна за другой рушатся при столкновении с действительностью. Характер Жанны, самой естественности, объясняется в романе по-разному. Во-первых, она, наделенная «глазами, похожими на голубой агат», от рождения добра, доверчива; во-вторых, выросла в патриархальной поместьей усадьбе «Тополя», неподалеку от моря, окруженная чудесной природой и людьми, словно сошедшими со страниц французских романов (отцом – чудаковатым бароном де Во, почитателем Ж.-Ж. Руссо и противником религии; матерью, Аделаидой, проливающей слезы над сочинениями французских романтиков; снисходительным к привычным ему местным дворянским слабостям аббатом Пико); в-третьих, на Жанну косвенно влияет монастырское воспитание (неосознанно она в чем-то на всю жизнь остается девой), хотя дальше религии чувства героини не развиваются. Естественнее всего ей быть в родном доме, среди цветущих лугов (среди «мух и бабочек»), плавать в море (в ее честь освящают лодку «Жанна»), томиться от неразделенного чувства.

И вот в ее жизни появляется «принц», виконт Жюль де Ламар, желающий выгодно жениться (делка, «покрываемая приличиями»), – вырождающийся дворянин, позор и циник в одном лице, умеющий производить впечатление на нормандских дам, знающий толк в плотских утехах. Виконт пробуждает в Жанне женщину во время свадебного путешествия не куда-нибудь, а на Корсику. И надо сказать, что это кратковременное «счастье» (его фон – дельфин в море и крики орла на острове) передано автором с пониманием дела. Однако на смену этой поэзии вечной весны, солнца и моря быстро приходит иное: реальность, если так можно выражаться, дождя и долгой осени, переходящей в зиму («декабрь, черный месяц»; здесь и далее пер. А.Н. Чуботаревской). Принц, конечно, оказывается «холопом» и «животным» («холодная нога», «густая шерсть»), а путешествие на остров любви сменяется фактическим заточением в доме и одиночеством. Виконт изменяет жене поначалу с ее служанкой Розали (от которой на свет появляется «комок мяса»), а затем с графиней Жильбертой. Но дело не только в муже-самце, отличном наезднике и вульгарной посредственности во всем остальном (он в конечном счете внушает Жанне отвращение к телесной близости).

Буквально камня на камне не остается от всех иллюзий Жанны, во всем обманутой «жизнью». Помимо мужа, она обманута беспутным, эгоистичным сыном, тянувшим из нее последние деньги ради афер, картечной игры и любовницы, обманута любовью к близким (Розали) и к родителям (после смерти старой баронессы Жанна открывает из ее переписки, что та изменяла мужу), церковью (на смену «жизнерадостному и естественному» пожилому аббату Пико приходит молодой фанатичный аббат-«инквизитор» Тольбьяк, который поначалу нравится героине как новый, на сей раз религиозный, тип идеального героя-мужчины, но позднее навсегда отталкивает от себя расправой над собакой, ждущей щенят), даже природой (вместо цветущего весеннего сада, ночного щелканья соловьев перед Жанной предстает безобразие природы в виде тоскливого осеннего дождя). Словом, все заставляет Жанну «страдать и плакать». Она даже становится, сама того в полной мере не сознавая, философом, открывающим «закон» жизни («значит, все на свете коварны, лживы и фальшивы»). Венец откровений Жанны, перечеркивающей заветы ее либерального отца-барона («Боженька

повсюду, но только не в церкви»), – видение в природе случайности, внечеловечности («...произвело бесцельно, беспричинно и бесконечно...»).

Что Жанна способна противопоставить данному «закону» уже не только жизни женщины эпохи заката дворянства, но, по роману, и всякой жизни? Ничего – «огромное и добре тело» матери на смертном одре. И за Жанну, в конечном счете ничему у жизни «не научившуюся», в finale романа как бы плачет сам дождь – источник, с одной стороны, круговорота бытия, очередной весны, а с другой – распада материи. Таков удел человеческий, таков *фатум*, действующий через все основные проявления человечности. Поэтому перед читателем натуралистский роман без героя, но в то же время с натуралистским философическим обобщением о пути всякой плоти. Жанна практически ничего не совершает, с ней всё происходит. Да, силой обстоятельств она мстит мужу, отправляя карету с ним и его любовницей с горы в каменистую бездну, но от этого, по сути, ничего не меняется. Поэтому Жанна, превращающаяся постепенно в старушку с календарем, сходна с бабочкой, летящей на огонь под неумолимое «тиканье часов».

Идиллии «вишневых садов» грозят не только общечеловеческие горести, но и обуржуазившееся дворянство (вынужденное продавать свои имения), железные дороги, новый уклад жизни в городах. Стареющая Жанна, отправляясь на поиски сына в Париж, впервые видит поезд и устрашена его грохотом. Казалось бы, в конце романа проступает нечто позитивное. На руках у Жанны внучка, семя новой жизни, еще одна Ева. Но что ждет девочку в свете заявления Розали, вернувшейся к своей хозяйке после 24-летнего отсутствия («Жизнь не так хороша и не так плоха, как кажется»; эта сентенция нового «учителя жизни», который берет опеку над бестолковой и никогда не трудившейся дворянкой, говорит прежде всего о выстраданной «народной» мудрости, стоеческом согласии с иллюзорностью всего происходящего как колебаний мира между красным и черным, светом и тьмой), представить, согласно художественной логике романа, нетрудно.

Итак, Жанне, как по-своему и госпоже де Варандейль, остается только вспоминать о былом – о радостной стороне жизни,

связанной с детством, с образом добрых и любящих родителей. Но были ли так уж счастливы барон де Во и баронесса?

Жанна, попав после перерыва в опустевший родной дом, разбирает старые вещи. И вдруг ее буквально пронзает мысль о том, что тем же самым накануне смерти занималась ее мать. Круг, таким образом, замыкается: цикл жизни пройден, а то, что должно было нести тонко чувствующей Жанне радость, напротив, стало причиной ее самых горьких разочарований. И это – закон всякой жизни, которая всегда одна-единственная, поскольку каждый уходит в одиночку. Мысль об этой фатальной закономерности несколько раз в романе повторяется: «Два человека никогда не могут проникнуть друг другу в душу...»

Некоторые критики полагают, что Жанне, покорно принимающей удары судьбы и вроде бы не становящейся мудрее, противопоставлена крестьянка Розали, протянувшая ей руку помощи в тот момент, когда все от нее отвернулись, а также незлобно выражавшая аристократке свое презрение: «Вот пришлось бы вам работать за кусок хлеба, вставать каждый день в шесть утра да идти на поденщину, – чтобы вы тогда сказали?» Но судьба Жанны в изображении Мопассана трагична в немалой степени потому, что она аристократка. Думается, что назначение Розали в романе чисто композиционное, чисто флоберовское. Это иронический росчерк на тему «привкуса мышьяка во рту», позволяющий повествовательной манере претендовать на бесстрастность, а автору дистанцироваться от материала, в который, вне всякого сомнения, он вложил много личного.

Как известно, Лев Толстой, прочтя роман, заплакал и в отзыве о нем признал «Жизнь» лучшей французской книгой после «Отверженных». Однако у него после чтения остался вопрос, на который данный роман, на его взгляд, не ответил: «...за что загублено [это. – В. Т.] прекрасное существо?»<sup>39</sup> Надо сказать, что Мопассан, создав свой эквивалент Наташи Ростовой, в романе на него все-таки дал ответ (страдание человека обусловлено его биологической природой; женщина страдает потому, что она женщина), но сделал это отнюдь не в традиции морализма Гюго и не в свете толстовской апологии заповеди «плодитесь и размножайтесь», а как натуралист, внесший в трактовку своей темы акценты, отличающие его и от Флобера, и от Гонкуров.

«Госпожа Бовари» на фоне «Жизни» – слишком парнасское сочинение, подчеркнуто безукоризненное произведение искусства. «Жизнь» в сопоставлении с «Жермини Ласерте» проигрывает, как нам кажется, в композиционном отношении. Здесь не в полной мере продуман «экран», отражение персонажа в персонаже, хотя эту роль выполняет фигура Розали. Претендую на безличие манеры и отсутствие морализирования, автор не может не философствовать, приписывая персонажам философические обобщения, на которые они едва ли способны. Подлинным же первом романа Мопассана, где явно отражены воспоминания о собственных детстве, отце и матери, разочаровании в вере, является его лирическое напряжение, возникающее всегда, когда речь прямо или косвенно заходит о том, что жить – значит умирать, так или иначе обманываться. Остротой, искренностью этой ноты, прозвучавшей в «Жизни» и еще более усиленной в романе «Пьер и Жан», самом художнически тонком романе Мопассана (так, во всяком случае, полагал Генри Джеймс<sup>40</sup>, читавший все мопассановские романы), писатель, думается, мог глубинно заинтересовать Льва Толстого.

Роман «Милый друг» – пожалуй, наиболее известный мопассановский роман, принесший его создателю славу, а также известность как автору входившей в моду в 1880-е «пикантной» прозы. В советском литературоведении он квалифицировался главным образом как одно из наиболее ярких проявлений «реализма» Мопассана, едкая сатира на нравы буржуазного общества. Развивая эту тему, можно было бы приложить к роману слова К. Маркса о буржуазной семье («Буржуазный брак – это проституция»). Однако это и аналогичные высказывания затрагивают лишь поверхностный слой романа, тогда как в различных проявлениях мопассановского натурализма он художественно значительно содержательнее.

Во-первых, в «Милом друге» Мопассан уходит от прежнего «флоберианского» прочтения натурализма и гораздо ближе к возможностям программных произведений позднего Золя. Если «Нана» – роман о современной Венере, «секс-бомбе» и даже той апокалиптической саранче – «золотой мухе», от укуса-поцелуя которой гибнет не только всякий и каждый в Париже Наполеона III, но и сама Империя (морализм Золя несомненен), то «Милый друг» – о современном Пане, Амуре, Дон Жуане, перед чьей сексуальной

притягательностью бессильны все женщины Третьей республики: простолюдинки и дамы полусвета, дочери и матери, выскочки и аристократки, проститутки и «порядочные». Более того, Жорж Дюруа – «гений места», постморального и антиклерикального Парижа 1880-х (Дюруа, назначивший любовное свидание в церкви Трините, грозит «набить морду» священнику, принявшему исповедь у госпожи Вальтер). В Дюруа и через него действует новый и, как оказывается, всеохватывающий ток жизни, которая получает всё большую и большую «натурализацию». Она имеет оправдание прежде всего как наслаждение, любовь без последствий здесь и сейчас. Вместе с тем данными оргиастичностью, триумфом голого тела, телесности («голые руки и шея выплывали из пены белых кружев»; *здесь и далее пер. Н. Любимова*), пенюаров, «кофточек», адюльтеров, соблазнений по расчету эрос романа не ограничивается. Его возможности распространяются через женщин, через причудливую феминизацию, «боваризм» действительности на все сферы жизни: возможности карьеры, обогащения, сословного лифта (Дюруа становится Дю Руа де Кастелем, получает орден Почетного легиона) и даже политики. Финал романа застает Дю Руа, этого нового *короля-солнце*, в ситуации неограниченного расширения возможностей: у его ног не только «весь Париж», но, возможно, и президентский дворец.

И это при том, что Дюруа, как и Нана, вульгарен, а его эротическая привлекательность (хорошая фигура, высокий рост, светло-голубые глаза, пушистые и загнутые вверх усы) – чары почти что опереточного героя, но отнюдь не своеобразного Наполеона, который уже за скобками сюжета мог бы провозгласить себя новым императором и заключить конкордат с папой. Вместе с темой нового завоевателя столицы в роман входят бальзаковские цитаты. Одна из самых очевидных среди них – упомянутая финальная сцена (гл. X). И действительно, Дюруа в чем-то сходен с Растиньяком, хотя рядом с ним нет своего Вотрена (в какой-то степени мопассановский эквивалент последнего – Норбер де Варен). Сравнение, казалось бы, отталкивающего «африканского стрелка» (Дюруа начинает свою «карьеру» в Алжире с соблазнения женщин, участия в грабеже и убийстве трех арабов) с демоничным бальзаковским честолюбцем дает ощущить, что бывший младший офицерский чин – не только образ-гротеск, но и персонаж романа воспитания новых

капиталистических времен. Он не останавливается на достигнутом, по-звериному гибок в приспособлении к той или иной среде. Его эротический голод не отделен от его жажды добычи. Нет-нет, но Мопассан сбивается с отстраненного описания несколько неправдоподобных, если не фантастичных, похождений «мелкого беса» (сцены этого ряда связаны с соблазнением госпожи Вальтер, а затем ее дочери Сюзанны) на некоторое сопереживание ему и даже, мы бы сказали, некоторое отождествление себя с ним.

В конце концов Дюруа – сама воля к жизни, носитель специфического голода жизни, который преломляется в нем в виде единственной имеющейся у него возможности вырваться наверх. Как бы ни трактовался Дюруа – отстранено или сочувственно, – очевидно, что в системе координат романа бедность является безусловно отрицательной величиной. Кроме того, Дюруа из сына нормандских крестьян-купчиков становится не только «гением» соблазнения, а затем олицетворением высшего буржуазного успеха, но и «кладом для газет», блестящим репортером. Поначалу косноязычный бонвиван и насильник, он несколько неожиданно дорастает до собеседника стареющего поэта Норбера де Варена, которому в романе доверено изложение взглядов на жизнь (гл. VI). С ними Дюруа поневоле соглашается, хотя в силу молодости и гонит мрачные мысли от себя. По ходу одной из наиболее сильных сцен романа, связанной с умиранием Форестье в Каннах (гл. VIII), Дюруа на фоне запахов и звуков смерти проговаривает про себя философию, суггестивно намеченную уже в романе «Жизнь» (жить – значит умирать; утешение религии лицемерно, одна «лишь смерть несомненна»). Однако вынужденный признать иллюзорность чувственных удовольствий и всего телесного, невозможность «вернуться назад», он в то же время перед лицом «сводящего с ума» оправдывает эротику как возможность для бывшего бедняка «шага вперед», как свойственное именно «современному человеку» проявление «лихорадочной и неутолимой жажды бессмертия...»: «Вот оно, единственное утешение в жизни – любовь!»

Любопытно, что Дюруа, без конца желая, достигая осуществления своих желаний и получая от этого несомненное удовольствие (оно трансформируется в натуралистические «поэтизмы» его восприятия: комната «обволакивала своим уютом»; «форель, розовая как тело девушки»), вместе с тем, до какой-то степени, *не явля-*

ется человеком удовольствия и остается «посторонним» в отношении всего, к чему вроде бы имеет непосредственное отношение (от Дюруа Мопассана до Бардамю Селина один шаг). Он, человек из народа, инстинктивно «верит в свою звезду», в нем «есть воля», которая позволяет ему не останавливаться на достигнутом. Этот натуралистский «человек желания» (где-то сходными чертами наделен, правда применительно к бизнесу, главный персонаж «Трилогии желания» Т. Драйзера) лишь в силу иронии получил прозвище «Милый друг», так как сущностно не является никому ни «милым», ни «другом»; бессознательно, по максимуму эксплуатируя возможности эротики, он отрицает ее: имея, не обладает, любя, не любит. С другой стороны, как циничный буржуазный делец, он всегда помнит о денежном измерении своих любовных связей.

Через роман проходит целая галерея женщин. Колоритная продажная женщина из Фоли-Бержер, Клотильда де Марель, Мадлена Форестье, госпожа Вальтер, ее дочь Сюзанна – каждая из них добавляет тот или иной штрих к образу их соблазнителя. Грубая, циничная, но при этом жизненная сила проститутки и унизительная страсть 40-летней католички, жены банкира и издателя «Французской жизни» Вальтера (она вынуждена стать свидетельницей совращения своей дочери-«куклы»), – два полюса эротической «радуги» романа. Применительно к Дюруа-человеку, а не к Дюруа-гротеску («роковой мужчина»; «наездник», способный сломать хребет любой лошади) не столь однозначны Клотильда и Мадлена. Клотильда – некая золотая середина: с кем бы ни сводила жизнь Дюруа, он всегда будет возвращаться к Кло, любовнице, которая установила для него камертон буржуазной «сладкой жизни» и с которой началось его восхождение. Сложнее образ жены Форестье, некоего женского варианта Дюруа (в конце концов именно она намекает Дюруа на возможность особых отношений с госпожой Вальтер), но при этом женщины по-своему талантливой, умеющей писать и бескорыстно помогающей знакомому мужу стать журналистом. Не любя Жоржа по сути, Мадлена, после смерти Форестье, тем не менее выходит замуж за него, заключает с ним подобие контракта, направляя карьеру, формируя навыки того, чему его не способна научить Клотильда. Но «ученик» перерастает свое «другое я», вследствие чего их пути скандально расходятся. Собственно, в отношениях с Мадленой человеческое,

«естественное» в Дюруа иссякает, и его дальнейшие амурно-капиталистические, амурно-политические победы имеют гротеский, почти что противоестественный характер. В особенности это касается его отношений со стареющей госпожой Вальтер и с ее квазиромантичной «дочкой-куклой» Сюзанной.

Описание эротических похождений Дюруа показывает, что разработка эротической темы у Мопассана не так предсказуема, как это представляется на первый взгляд. В романе «Жизнь», полном различных автобиографических деталей, Мопассан невольно отождествляет себя с Жанной, которая уязвима через свою любовь к виконту и, отказываясь от физической близости с ним, принимает свои дальнейшие утраты и одиночество как фатум, хотя и находит возможность кроваво отомстить изменнику. В романе «Милый друг», также щедро обыгрывающем автобиографический материал (Мопассану принадлежит фраза «Дюруа – это я»<sup>41</sup>; он обладал такими же усами, какими наделил героя), вектор отождествления автора и героя иной: он распространяется не на пассивную женщину, а на брутального и циничного мужчину. Однако как в Жанне заключены черты чего-то ей неизвестного, так и в Дюруа приступает, помимо его воли, нечто, что его, «мужчину-проститутку» (согласно хлесткому названию одного из мопассановских очерков), сближает с женщинами по характеру понимания вещей, комфорта, наслаждения, некоторого инстинктивного самолюбования. Это противоречивое сочетание в Дюруа неотразимого покорителя женщин и, как выразился бы В.В. Розанов, «вечно бабьего» позволяет вспомнить смещение гендерных свойств у бальзаковского Люсъена Шардона де Рюбампре. Колоритная деталь: на разных стадиях своего восхождения Дюруа, меняя свои костюмы, периодически оказывается перед зеркалами и в каждом из этих случаев переживает эффект неузнавания себя в отражении. Так или иначе, но изучение темы любви у Мопассана имеет несомненный психоаналитический потенциал. Во всяком случае, одновременная влюбленность в мать и дочь дается у него не только в сатирическо-гротескном, но и в лирическом ключе («Крепка как смерть»).

Если говорить о поэтике «Милого друга», то в ней можно найти как общие черты романной поэтики Мопассана (фрагментаризация романа: куски романа, к слову сказать, печатались как

самостоятельные новеллы; см. новеллы «Могила», «Мститель», «Награжден орденом», «Трус», «Прогулка», «Исповедь»), так и «физиологически» окрашенную образность, свойственную натурализму в целом (пароходы на Сене «выхаркивали густой дым»). Оригинальность роману добавляет и неожиданный синтез сатиры, гротеска, элементов романа воспитания. Для одних авторов этот синтез оказался вдохновляющим (см. роман «Учитель Гнус» Г. Манна), для других – обескураживающим. За незнание психологии людей из высшего света Мопассана жестко критиковал Э. де Гонкур: «Что такое Мопассан? Это современный Поль де Кок. – Поль де Кок эпохи чуть поболее литературной, чем 1830-е годы... Но романы Мопассана и Бурже – о ля, ля!... …теперешние писатели привыкли строчить наспех, по роману в год, и подбирая крохи последнего убийства, последнего прелюбодеяния, последнего характерного события, вперемешку с послеобеденными сплетнями, услышанными от людей большого света...»<sup>42</sup>

Будучи в чем-то исключительно французским автором 1880-х годов, Мопассан не имел и, думается, не мог иметь последователей именно во французской литературе, хотя прорыв к изображению эротики – «пудов любви», по выражению А.П. Чехова, – произошел не без его влияния. Во всяком случае, писатели его возраста (А. Франс, П. Бурже), следующее поколение влиятельных французских прозаиков (А. Жид, Р. Роллан, М. Баррес) сформировались без его творческого воздействия. Но если о параллелях между Мопассаном и М. Прустом следует говорить с некоторой натяжкой (тем не менее они имеются), то его масштабное воздействие на зарубежных писателей не подлежит сомнению. Именно вне Франции Мопассан стал чуть ли не эталоном современного письма и даже знатоком «женской души». Это одновременно относится к различным национальным литературам – норвежской (К. Гамсун), немецкой (Г. Манн, Я. Вассерман), австрийской (А. Шницлер), американской (от С. Крейна и Дж. Лондона до Э. Хемингуэя). Особое место в этом ряду занимают русские авторы, Мопассана внимательно читавшие (И. Тургенев; Л. Толстой, которого Мопассан, судя по его отзыву, одновременно притягивал и отталкивал<sup>43</sup>), к своим нуждам адаптировавшие (Чехов, Леонид Андреев; см. слова Треплева в «Чайке» о новаторстве мопассановской манеры). Думается, ближе других, опять-таки на путях арт-

натурализма и эротики, к Мопассану среди них И.А. Бунин, в позднем своем творчестве (в особенности роман «Жизнь Арсеньева», книга рассказов «Темные аллеи») создавший русский эквивалент «мопассанства».

- <sup>1</sup> См. нашу концепцию натурализма как одного из основных проявлений не-классического письма в художественной литературе XIX–XX вв.: Толмачёв В.М. Натурализм: проспект детализированной словарной статьи // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. М., 2017. № 1. С. 88–113.
- <sup>2</sup> См. статью «Роман как буржуазная эпопея» (1935).
- <sup>3</sup> Золя Э. Письмо к молодежи // Собр. соч.: в 26 т. / Пер. с фр. М.: Худож. лит., 1966. Т. 24. С. 284, 289.
- <sup>4</sup> Золя Э. Гюстав Флобер // Собр. соч.: в 26 т. / Пер. с фр. М.: Худож. лит., 1966. Т. 25. С. 437.
- <sup>5</sup> Литературные манифести французских реалистов / Пер. с фр.; Под ред. М.К. Клемана. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1935. С. 200.
- <sup>6</sup> Золя Э. Гюстав Флобер. С. 438.
- <sup>7</sup> Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи: в 2 т. / Пер с фр.; Сост. С. Лейбович. М.: Худож. лит., 1984. Т. 2. С. 240.
- <sup>8</sup> Гонкур Э. и Ж. де. Дневник: Записки о литературном мастерстве: в 2 т. / Пер с фр. М.: Худож. лит., 1964. Т. 1. С. 328.
- <sup>9</sup> Гонкур Э. и Ж. де. Дневник: Записки о литературном мастерстве. Т. 2. С. 343.
- <sup>10</sup> Там же. Т. 1. С. 277.
- <sup>11</sup> Там же. Т. 1. С. 364–365 (запись от 13 августа 1862 г.).
- <sup>12</sup> Золя Э. Собр. соч.: в 26 т. / Пер. с фр. М.: Худож. лит., 1966. Т. 24. С. 19.
- <sup>13</sup> Там же. Т. 24. С. 60.
- <sup>14</sup> Там же. Т. 24. С. 126.
- <sup>15</sup> Там же. Т. 24. С. 212, 223.
- <sup>16</sup> Там же. Т. 24. С. 280.
- <sup>17</sup> Там же. Т. 24. С. 289.
- <sup>18</sup> Там же. Т. 24. С. 405.
- <sup>19</sup> Гонкур Э. и Ж. де. Дневник: Записки о литературном мастерстве. Т. 2. С. 246.
- <sup>20</sup> Перрюшо А. Жизнь Сезанна / Пер. с фр. М.: Радуга, 1991. С. 221.
- <sup>21</sup> Брандес Г. Собр. соч. / Пер. с датского. Изд. 2-е. Т. 13. Литературные характеристики. Французские писатели. СПб.: Просвещение, б. г. С. 290.
- <sup>22</sup> «Любой тех авторов роман / Приятен, как сигары в залах, / Бурже, Лоти и Мопассан, / Вас продают на всех вокзалах» (Гурмон Р. де. Книга масок / Пер. с фр. Е.М. Блиновой, М.А. Кузмина. Томск: Водолей, 1996. С. 45).
- <sup>23</sup> Моруа А. Три Дюма. Литературные портреты / Пер. с фр. М.: Правда, 1988. С. 616.

- <sup>24</sup> Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи: в 2 т. / Пер с фр.; Сост. С. Лейбович. М.: Худож. лит., 1984. Т. 2. С. 212.
- <sup>25</sup> Там же. Т. 2. С. 152.
- <sup>26</sup> Там же. Т. 2. С. 227.
- <sup>27</sup> Там же. Т. 2. С. 277.
- <sup>28</sup> Там же. Т. 2. С. 255.
- <sup>29</sup> Золя Э. Алексис и Мопассан // Собр. соч.: в 26 т. М.: Худож. лит., 1967. Т. 26. С. 75.
- <sup>30</sup> Золя Э. Речь на похоронах Ги де Мопассана 7 июля 1893 года // Собр. соч.: в 26 т. М.: Худож. лит., 1967. Т. 26. С. 266, 269.
- <sup>31</sup> Цит. по: Гонкур Э. и Ж. де. Дневник: Записки о литературном мастерстве: в 2 т. / Пер с фр. М.: Худож. лит., 1964. Т. 2. С. 437.
- <sup>32</sup> Литературные манифесты французских реалистов / Пер. с фр.; Под ред. М.К. Клемана. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1935. С. 198.
- <sup>33</sup> Там же. С. 199.
- <sup>34</sup> Там же.
- <sup>35</sup> Там же. С. 200.
- <sup>36</sup> Там же.
- <sup>37</sup> Там же. С. 134.
- <sup>38</sup> Там же. С. 135.
- <sup>39</sup> Толстой Л.Н. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана // Собр. соч.: в 22 т. М.: Худож. лит., 1978–1985. Т. 15. С. 231.
- <sup>40</sup> James H. Literary Criticism: French Writers. Other European Writers. The Prefaces to the New York Edition. N.Y.: The Library of America, 1984. Р. 546.
- <sup>41</sup> Мопассан Ги де. Полн. собр. соч. / Пер. с фр.; Под ред. Ю. Данилина, П. Лебедева-Полянского. М.: ГИХЛ, 1947. Т. VI. С. 336.
- <sup>42</sup> Гонкур Э. и Ж. де. Дневник: Записки о литературном мастерстве: в 2 т. / Пер с фр. М.: Худож. лит., 1964. Т. 2. С. 445, 475 (записи 1888 и 1889 гг.).
- <sup>43</sup> См.: «Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана» (1893), «Что такое искусство?» (1897–1898). С творчеством Мопассана Лев Толстой познакомился в 1881 г., когда Тургенев передал ему в Ясной Поляне только что вышедший первый сборник Мопассана («Заведение Телье»). «Жизнь» – роман, который Толстой любил и неоднократно перечитывал. После первого знакомства с «Жизнью» Толстой не переставал интересоваться Мопассаном. В своем дневнике Толстой 28 августа (9 сент. по нов. ст.) 1884 г. записал следующее: «Вечером читал Maupassant. Забирает мастерство красок». Но при этом добавлял: «Но нечего ему, бедному, писать» (см. т. 49 Полного собрания сочинений). Роман «Жизнь», наряду с «Братьями Карамазовыми», был в числе тех книг, которые Толстой желал получить после своего ухода из Ясной Поляны.

## О.В. Тимашёва

### МОПАССАН. НОВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ

**Аннотация.** Мопассан как новеллист и романист представлен в трех частях настоящей статьи в неожиданных для традиционного рассмотрения его творчества аспектах с позиций сюжета и приемов выразительности (новелла «Плетельщица стульев» – La Rampailleuse), опыта «пристального чтения» (роман «Милый друг» – Bel-Ami) и рассмотрения категории «пространства» (роман «Пьер и Жан» – Pierre et Jean).

**Ключевые слова:** жанр новеллы; сюжет; композиция; приемы выразительности; метафора; пристальное чтение; понятие личности; роман карьеры; пространство; овнешнение.

***Timacheva O.V. Maupassant. New perspectives***

**Summary.** Maupassant, as a short story writer and a novelist, is being discussed in three parts of this article in contexts unexpected for traditional reviews of his writing, through the spectacle of the plot and devices of expressiveness (The Chair Mender – La Rampailleuse, a short story), as an experience of «close reading» (Bel-Ami, a novel) and the analysis of the category of «space» (Pierre and Jean, a novel).

**Keywords:** short story genre; plot; composition; devices of expressiveness; metaphor; close reading; the notion of personality; career novel; space; externality.

## 1. Сюжет и композиция как приемы выразительности в новелле Мопассана «Плетельщица стульев»

Новелла – прозаический жанр, поэтизирующий случай, связанный жизненный материал в фокус одного события. Для нее важно *искусство сюжета и композиции*, обращенное прежде всего к деятельностной, а не созерцательной стороне человеческого бытия. Новеллистический сюжет часто бывает построен на резких антитезах и метаморфозах, на внезапном превращении одной ситуации в другую – прямо ей противоположную.

Формалисты предлагают изучать новеллу с точки зрения *композиции*, т.е. расположения и соотнесенности компонентов художественной формы, построения произведения, обусловленного его содержанием и жанром. Композиция скрепляет элементы формы, подчиняет их идеи. Композиция также обладает самостоятельной содержательностью, ее средства и приемы преображают и углубляют смысл изображенного. (В качестве синонимов термина «композиция» теперь чаще используют термины *архитектоника* и *структура*) [5]. Важнейший аспект композиции, особенно в произведениях большой формы, – это последовательность введения изображаемого в текст. Она способствует постоянному развертыванию художественного содержания. Исчерпанность смысла до завершения текста или, напротив, его недостаточная проясненность в finale – недостатки композиции. В произведениях малой формы – новеллах, но также притчах, баснях, анекдотах, лирических стихотворениях – финал часто предстает неожиданно-внезапным, резко трансформируя и даже переворачивая значение ранее сказанного.

Специальные приемы для анализа новеллы предложил Л.С. Выготский, считавший себя прямым наследником русских формалистов (В. Шкловский, М. Петровский). При анализе структуры рассказа, с его точки зрения, надо различать *материал* и *форму*. «Под материалом следует разуметь все то, что поэт взял как готовое – житейские отношения, истории, случаи, бытовую обстановку, характеры, все то, что существовало до рассказа и может существовать вне и независимо от этого рассказа, если это толково и внятно пересказать своими словами. Расположение этого материала по законам художественного построения следует назы-

вать в точном смысле слова формой этого произведения. Соотношение материала и формы в рассказе есть, конечно, соотношение фабулы и сюжета» [2, с. 187]. Фабула для рассказа – это то же самое, что слова для стиха, что гамма для музыки, что сами по себе краски для живописца, линии для графика и т.п. Сюжет для рассказа – то же самое, что для поэзии стих, для музыки мелодия, для живописи картина, для графики рисунок. Иначе говоря, *сюжет так относится к фабуле рассказа, как стих к составляющим его звукам*. Новелла – это «чистый вид сюжетного произведения, главным предметом которого является формальная обработка фабулы» [2, с. 188].

Далее Л.С. Выготский, ссылаясь на В. Шкловского, рассказывает об анализе некоторых художественных произведений, которые получили *графическую запись* в виде прямых и кривых цепляющихся друг за друга линий. Материал в естественных свойствах его развертывания может быть условно записан как прямая линия. Искусственное расположение событий, которое превращает их в художественный сюжет и отступает от хронологической последовательности, – все это можно обозначить кривой линией, описанной вокруг нашей прямой, и эта кривая будет кривой художественной формы. Далее можно толковать о смысле, о том, для чего художник предлагает данное расположение материала. Поэтому анализ рассказа, с точки зрения Л.С. Выготского, интересно начать с выяснения его «мелодической кривой» [2, с. 192]. Для этого надо с опоставленные в основу рассказа события или их отсутствие (все то, что послужило поводом для рассказа) с той формой, которую они обретают.

Прославленный французский новеллист Ги де Мопассан (1850–1893) написал «Плетельщицу стульев» (*La Rempailleuse*) в период рождения сборника «Рассказы вальдшнепа» (*Les Contes de la becasse*, 1884). Хорошо знающий Нормандию, Мопассан часто бывал там, особенно в сезон охоты. Мотивы охоты нередко встречаются в его рассказах. Для многих из этих рассказов рамкой служили обеды в день св. Губерта, те долгие нормандские обеды, когда просиживают по три часа за столом, рассказывая всевозможные охотничьи истории: каждый из приглашенных вспоминает различные случившиеся с ним приключения и происшествия, представляющие собой кровавые, иногда неправдоподобные

подвиги, внезапные и ужасные драмы, при воспоминании о которых дамы должны вскрикивать [12, с. 412]. «Плетельщица стульев» как раз и есть такая история, одновременно серьезная и сентиментальная, слегка устрашающая если не мужчин, то женщин. В *экспозиции* рассказа мы видим общество, где каждый хочет блеснуть историей, привлекающей внимание. И если в начале обеда разговоры, вероятно, шли об охоте, то к концу его, к моменту начала рассказа, разгоряченные вином и сытной пищей мужчины хотят говорить «о странностях любви».

Один из приглашенных на обед, местный врач, рассказывает довольно любопытную для всех историю, по его мнению единственный пример, во всяком случае на его память, «настоящей любви».

Попытаемся, в соответствии с мыслями Выготского, выделить лежащее в основе рассказа происшествие. Оно, по-видимому, сведется к следующему: очень простая провинциальная женщина, босаячка, плетельщица стульев, дочь плетельщица стульев, полюбила сына аптекаря, ставшего тоже аптекарем, горячей платонической (?) любовью, которую он не принимал, но и не отвергал. Все накопленные ею за жизнь до старости сбережения она оставила своему кумиру.

Вот и все содержание рассказа – истории, вполне возможной в реальной жизни, хотя и исключительной с точки зрения обывателя. Попробуем теперь обозначить события, нашедшие место в этом рассказе, в том хронологическом порядке, в котором они протекали (выявить диспозицию). Одни события (I) связаны с жизнью плетельщицы стульев (у нее в рассказе нет имени!), другие (II) – с жизнью аптекаря, его зовут Шуке.

### *Схема диспозиции*

#### I. Плетельщица стульев

- A. Детство.
- B. Эпизод с маленьким Шуке на кладбище.
- C. Встречи на задворках школы.
- D. Смерть родителей и женитьба Шуке.
- E. Эпизод с попыткой самоубийства.
- F. Беседа с врачом в предсмертный час плетельщицы стульев.

## II. Аптекарь Шуке

- А. Эпизод на кладбище
- Б. Встречи на задворках школы.
- С. Женитьба Шуке.
- Д. Первая помощь «утопленнице».
- Е. Беседа о завещанной сумме денег с врачом, исполнившим последнюю волю покойницы в присутствии жены.
- Ф. Еще одна беседа Шуке с врачом по поводу повозки, старой клячи и двух собак.

То, что мы получаем при таком хронологическом расположении эпизодов, составляющих рассказ, если обозначаем их последовательно буквами латинского алфавита, принято называть *диспозицией рассказа*, т.е. естественным расположением рассказа, тем самым, которое мы условно можем обозначить графической прямой линией [2, с. 191]. Если мы проследим затем, в каком порядке происходили события, то получим *композицию рассказа*. В порядке хронологической последовательности они выглядят иначе, чем при их изложении. Если мы попытаемся схематически увидеть то, что автор проделал с этим материалом, «придав ему художественную форму», то получится, скорее всего, лишь две *параллельные прямые со смещением*.

Встречи плетельщицы стульев с Шуке начинаются в ее случае с В (I), в его – с А (II). Функция этого небольшого смещения заключается в том, что, будучи параллельными во времени, эти судьбы ни «социально», ни «физиологически» не объединяются: плетельщица стульев не становится любовницей опрятного чистюли-аптекаря, он лишь, вполне в буржуазном духе, позволяет себя целовать за деньги, т.е. ведет себя как «мужчина-проститутка» (образ, открытый и хорошо описанный Мопассаном). Жена аптекаря называет плетельщицу стульев грязной боячкой, ворвавшейся в ее дом, но она тоже, как и ее супруг, не гнушается большими деньгами, оставленными плетельщицей стульев после ее смерти. Если бы сумма была маленькой, она бы продолжала изображать святую невинность и оскорбленную даму. Но все дело в том, что плетельщица стульев поняла с детства, что если заплатить больше, значительно больше, чем в каком-либо случае принято ожидать, то

можно рассчитывать на большую снисходительность даже ей, девчонке с улицы, которую заведомо считают испорченной. У мальчика на кладбище отняли один су, она дала (подарила ему) семь су, и он позволил себя приласкать и потом не гнушался ее поцелуев за хорошую мзду.

«Параллельные прямые со смещением» – таково графическое изображение рассказа (без экспозиции и соединяющего две истории *врача*). Выготский в традиции формальной школы назвал бы их «статической структурой рассказа или его анатомией», а изучение диспозиции эпизодов с помощью букв алфавита – его «динамической композицией или физиологией». «Смещение» [2, с. 189–191] – это существенный момент: В, С, D, E (I) вступает в прямое соотношение с A, B, C, D (II); при этом мы замечаем, что  $B > A$ ;  $C > B$ ;  $D > C$ ;  $E > D$ , и дело не только в материальной подоплеке ситуаций – дело также и в моральном превосходстве «дурочки с улицы».

В маленькой новелле «Плетельщица стульев» мы видим реально существовавшую героиню, «по-настоящему» умеющую любить, по мнению врача (исполняющего роль третейского судьи в рассказе). Мы узнаем лишь некоторые детали ее жизни, которая нам кажется нелепой, потому что в возможных мирах, которые нам подсказывает наше воображение, она могла бы состояться по-другому, но у ее жизни оказывается лишь одна версия. Она предпочла провести жизнь так, как она ее провела, уходя в виртуальную реальность, где она была рядом с избранником своего сердца.

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

«Милый друг» Ги де Мопассана – один из самых известных и канонических романов XIX столетия, законченный автором в 1884 г. Темой произведения стала знакомая по книгам писателей-романтиков Шатобриана, Констана, де Миоссе и писателей-реалистов Стендalia, 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 XIX в. 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 в XIX столетии 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», т.е. «идеального героя», героя в полном смысле слова (*héros-maître*) – победителя по физическим и умственным, исчерпывающим для данного окружения, задаткам, создать одну из зримых для конца XIX и всего XX в. моделей карьеры. Если у Борхеса метафорой времени считают библиотеку, то у Мопассана метафорой его нового, «настоящего времени», времени, которое он не любил, становятся 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 Рембо, писатель своеобразного дарования, рассказчик и полемист, Ги де Мопассан живет в эпоху, когда все более заметным становилось 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 Коньи, «безбожником» [24, с. 21]. Не сосредоточиваясь на «неверии» Мопассана, обратим внимание лишь на подспудное ощущение декаданса в его произведениях, особенно заметное в последних повестях и новеллах, где преобладают грезы и

химеры, всякого рода наваждения (сборник рассказов «С левой руки», путевые очерки «На воде», а также романы «Сильна как смерть», «Наше сердце»).

В романе «Милый друг» Мопассан, как Золя в романе «Нана», достигает скульптурной точности образа-символа столь же конкретного, физически ощущаемого, сколь носящего обобщивающий 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 [9, с. 56]. Например, Верхарн ужаснулся, приняв свой мир как «брюхо и вымя», как «женщину в черном», банкира-паука и городá-щупальцы. Русский поэт определил характер дарования последнего как «вопль Нibelунга, отказавшегося от любви ради властной мысли и богатства образов» [9, с. 223]. Не записывая Мопассана скоропостижно 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 эротические рассказы Мопассана, как не любил он 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» [9, с. 237]. Толстой судит этих авторов, подводя итоги собственной 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 по вдохновению, 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 своих рассказах («Могила», «Мститель»,

«Награжден», «Трус», «Прогулка», «Исповедь», «Иветта», «Мужчина-проститутка»).

Общепризнанный в XX в. как хороший, а главное – истинно «современный» писатель, хороший стилист, Флобер, скончавшийся в 1881 г., два своих февральских письма 1880 г. 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.) [21, с. 262].

«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.) [21, с. 263].

Советский исследователь творчества Мопассана Ю.И. Данилин [3] и французский исследователь Альбер Тибоде [26, р. 5] в 30–50-е годы дают примерно одинаковую оценку и подобные определения 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 Люсъена де Рюбампра 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».

Сделанное в категориях своего времени, это несколько любовое и не совсем точное на сегодняшний день высказывание нуждается во многих уточнениях и усовершенствовании, хотя и сегодняшняя критика тяготеет к аналогичным определениям Дюруа. Шарль Кастелла, например, пишет:

«Sur un plan tout a fait générale la structure significative se définit comme un ensemble de relation fonctionnelle et nécessaire

existant entre une totalité donnée et les divers éléments de son contenu. P. ex. au sein de cette totalité qu'est l'œuvre littéraire? La structure sera le concept qui permettra de justifier la substance, voir la forme de toutes parties du texte ou au moins de la très grande majorité de celui-ci»<sup>1</sup> [23, p. 10].

Не отказываясь от приведенных выше социальных определений образа, добавим также, что «личность – это культурно-историческое явление». Она в большой степени зависит от «социального пространства» и обладает определенной «телесностью», к которой относится биологическое единство, общий этнический уклад, взаимообщение 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 людьми, прошедшими через его судьбу. Созданный им образ современного репортера, безусловно, выделяется среди мягкотелых буржуа, нерасторопных аристократов, простодушных крестьян, и Мопассан не делает натяжки, изображая его как «героя».

Л. Карсавин, 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 усвоенное ею перестает быть элементом, превращается в ее самое, что не мешает ей стать символом при определенных обстоятельствах [6, с. 8–14]. Вот и рассмотрим далее эти составные элементы личности с определенностью смысла, присущего прежде всего словесному языку, помня при этом, что речь идет о художественном явлении. Литература и жизнь в искусстве натурализма не отграничены друг от друга

<sup>1</sup> «В самом общем виде значимую структуру текста определяет сумма деятельностиных и прочих необходимых соотношений между ее целостностью и отдельными элементами содержания. Но, тогда, с этих позиций, что же такое литературное произведение? Его характеризует речевая структура, как своего рода концепт, позволяющий определять его суть и видеть его форму, образуемую всеми компонентами текста или, по крайней мере, большей их частью» (пер. с фр.).

резкой гранью, жизнь демонстрируется такой, какова она есть. Множество текстов Золя, Гонкуров, Мирбо, Мопассана, Энника, Сеара отражают явления 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» [19, с. 8].

Физиология и явственность крупным планом изображенной детали имели тенденцию уничтожать иные прочтения портретируемых персонажей. Однако неслучайность одежды героя (фрак собственный или взятый напрокат) и обстановки (строгий кабинет или 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.

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» (1).

«...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 представил-  
ся самому себе» (Первый визит к Форестье) (2).

«На площадке третьего этажа тоже стояло зеркало, и Дюруа  
замедлил шаг, чтобы осмотреть себя на ходу. В самом деле, фигу-  
ра у него стройная. Походка тоже не оставляет желать лучшего.  
И безгранична вера в себя мгновенно овладела его душой. Разу-  
меется, с такой внешностью, с присущим ему упорством в дости-  
жении цели, смелостью и независимым складом ума он своего  
добыться. 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 та-  
ких случаях: «Придумано здорово», нажал кнопку звонка» (Пер-  
вый визит к Форестье) (3).

«Дюруа растерянно оглядывался по сторонам и вдруг увидел  
в зеркале несколько человек, сидевших, казалось, где-то очень да-  
леко. 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) (4).

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 «Мимолет-  
ное».) Реальные предметы суть лишь смутное отображение боже-  
ственной истины. Для обозначения этих идей в искусстве сущест-  
вовала аллегорическая эмблематика и весьма ограниченный  
постоянный репертуар эмблематических изображений: скелет, че-  
реп, зеркало. Художники не раз изображали скелет перед зерка-  
лом: 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 ос-  
мыслений, 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», расска-  
зывая о Мопассане, отмечает не просто мотив зеркала во многих  
его произведениях, но одержимость писателя этим предметом,

идеей зеркала [22]. Усыпленной гипнозом женщине в рассказе «Орля» задают вопрос: «Что он делает?»

«Крутит ус.

А сейчас:

Вынимает из кармана фотографию.

Чья это 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» [14, с. 295].

В той же новелле, 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 пошевельнуться, хотя и чувствовал, что он тут; я понимал, что он опять ускользнет от меня, – он, чье неощутимое 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» [14, с. 308].

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

Как Оскар Уайльд приблизительно в те же годы («Портрет Дориана Грея», 1891) и Льюис Кэрролл («Алиса в Зазеркалье», 1872), Мопассан размышляет о «человеке у зеркала», механизмах

памяти, стремится стать зрителем собственной жизни, «избавиться от страданий, отстраняясь от самого себя», силой таланта найти иное бытие, вырваться из бренной 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» 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 так же, 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!» [15, с. 481].

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 remémorer* (*se rappeler*) вместо *se souvenir* (*avoir mémoire d'une chose*), который использует большинство других писателей. *Se remémorer* для Мопассана означает, как пишет Филипп Бонфис, «assister à la rémontée du miroir comme on a pu le voir s'élever d'une manière qui mettait en posture la scène représentative elle-même»<sup>1</sup> [22, p. 396].

<sup>1</sup> «Присутствовать при такой установке зеркала, в котором можно было увидеть впоследствии эту выразительную сцену» (пер. с фр.).

Вглядываясь в себя как в зеркало, рассказчик оказывается допущенным в «дом воображения». В тексте «Милого друга» мы не всегда видим героя, всматривающегося в себя как в зеркало; 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!» [13, с. 277].

Речь идет о Жорже и Мадлене Форестье, благодаря которой герой приобрел частицу «де» перед собственной фамилией (Жорж дю Руа) и миллионное состояние, доставшееся ему от другого мужчины. Однако Жорж очень 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. Так, отражение в зеркале 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 наверх»), 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 всё можно найти и всё можно делать и где так же 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 о занятиях высшего общества. Арман Лану назвал свое литературное исследование-биографию о нем «Милый друг Мопассан» (*Maupassant le Bel-Ami*) [7]. 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, всё решительно понятно, но при пристальном чтении (*microléecture*) открываются скрытые «неожиданности», служащие главной авторской цели – обозначению «пути наверх».

При рассказе о доходах главного героя, при «отсчете» Жоржем Дюруа денег видно, как возрастают суммы. Герой богатеет, и, как говорят французы, *ça va*, пусть богатеет. Эта «деталь» работает очевидно, так же очевидно, как растет репутация журналиста, его «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 Варена, 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» [13, с. 123].

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, совершили не просто неблаговидные, а низменные поступки. Свой брак с Сюзанной Вальтер Жорж Дюруа освящает в церкви, но, еще не выходя из нее, он пожимает руку «лучшей» (существующей для него всегда) 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 «откровенно беспринципная и видавшая виды» Клотильда де Марель (ее совсем юная дочь Лорина де Марель дала ему прозвище «Милый друг»), затем бывшая любовница графа де Водрака, бывшая жена журналиста Форестье, подруга министра иностранных дел Лароша – талантливая, образованная и не особенно воздержанная Мадлена Форестье, затем Виржини, легко-верная и стареющая жена богача Вальтера, и весьма неглупая их дочь – Сюзанна Вальтер. Были еще у Дюруа, ставшего Дю Руа, мимолетные победы на военной службе, совращение дочери по-датского инспектора и короткая связь с профессиональной прости-туткой Рашилью из Фоли-Бержер. Рашиль 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 «насиливает», – 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. В эпизоде с Клотильдой де Марель сразу за абзацем, описывающим, как Дюруа обнял ее и стал целовать, следует фраза:

«И белая кляча, сдвинув с места ветхий экипаж, затрусила усталой рысцой!» (1) [13, с. 82].

После слов, обозначающих овладение Мадленой Форестье, следует: «...они не разжимали объятий до тех пор, пока паровозный гудок не возвестил им скорой остановки» (2) [13, с. 186].

Весь во власти мыслей о Виржини Вальтер, он яростно целует Клотильду, затем возникает фраза: «Их экипаж качало словно корабль» (3) [13, с. 232].

О прогулке с Сюзанной Вальтер, невинность которой Жорж Дюруа щадил в корыстных целях, Мопассан пишет: «Жорж в куртке, купленной у местного торговца, гулял с Сюзанной по берегу реки, катался на лодке» (4) [13, с. 373].

Итак, белая кобыла (1), локомотив (2), корабль (3) и лодка (4) – знакомые «транспортные средства» эпохи. Они совсем не прямую, 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, послуживший первотолчком в открытии «света» для Дюруа. Указания на одно из «транспортных средств» эпохи 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*), т.е. при резком ограничении объекта рассмотрения, сосредоточении в данном случае на факторах, кажущихся несущественными. И тут становится очевидно, что настоящий жизненный путь Жоржу Дюруа указала только Мадлена де Форестье.

Именно с Мадленой де Форестье отправляется Жорж Дюруа в свадебное путешествие в Руан и его окрестности, в те места, которые – читатель чувствует – дороги не только герою, но и самому автору. Мопассан довольно подробно описывает Руан и руанский

порт, так что читатель-француз может догадаться, в каком отеле останавливались Мадлена и Дюруа. «Это был отель Англетеर!» – утверждает исследователь его творчества Ж. Луплю [25, с. 74]. Окна их номера выходили на набережную Сены, и красивый вид на нее открывался только из одной гостиницы – «Англетеर», а не какой-либо другой, например «Отель де Пари». Руанский порт – один из самых значительных во Франции, он находится в 130 км от моря, но Сена была доступна для многотоннажных судов. Мопассан часть своего детства и юность провел в Нормандии, в Руане, где родилась его мать Лаура деPuатвен. По-видимому, этим можно объяснить его любовь к Руану. (В скобках заметим также: чтобы стать не просто Puатвен, а de Puатвен, 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. Грандиозный, полный памятных мест, красивых улиц и парков Париж оставляет его равнодушным. Если он выбирает какое-либо место действия в нем, то описывает его очень сухо. 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 округи, в которых он жил или работал: девятый (9), восьмой (8) и семнадцатый (17). 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-Валерьен, Буживаль, Мэзон-Лафит, акведук Марли, пруды Везине и т.д. Для простой демонстрации движения героев «вверх-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*, расположенным в восьмом округе, около бульвара *Курセル*. Именно здесь был сооружен памятник Мопассану – у воды, на фоне колоннады. Именно в этом парке госпожа Вальтер встретилась с Дюруа. Для знающего топографию Парижа это – хороший выбор, показывающий контраст с Константинопольской улицей, где Дюруа насищает 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.

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 прогорклом масле рыбы. Тот путь, который для Дюруа (ставшего *Дю Руа*) 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 накупил миниатюрных вееров, экранчиков, пестрых лоскутов и прикрыл ими наиболее заметные пятна на обоях. На оконные стекла он налепил прозрачные картинки, изображавшие речные суда, стаи птиц на фоне красного неба,

разноцветных дам на балконах и вереницы черненьких человечков, бредущих по снежной равнине» [13, с. 81–82].

Дом, который начнет привлекать Дюруа, находится на бульваре Мальзерб, и его образ 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...» [13, с. 106].

Образ постепенно дополняют картины модных современных художников, висящие во многих залах этого дома, его разнообразной формы и размеров гостиных. Вот, например, картина Марковича «Христос, шествующий по водам», вызвавшая молитвенную страсть у госпожи Вальтер. Среди прочих в этом доме довольно много барбизонцев, ориенталистов и авторов исторических сюжетов (Арпиньи, Гийоме, Жервекс, Бастьен-Лепаж, Жан Беро, Жан-Поль Лоран, Детай и Лелуар). Все упомянутые художники, за исключением Марковича, – действительно существовавшие лица; отдельным из них Мопассан посвятил целые новеллы: Гийоме – «Крестины», Жану Беро – «Шали», Лелуару – «Идиллию». Художника Карла Марковича, называемого очень известным, не существовало, но зато был венгерский художник Мункачи. О нем говорит в «Неизданном дневнике» Мария Башкирцева; она ездила смотреть картину Мункачи, которая «настоящее чудо»: «Христос среди двух разбойников, вокруг много людей, черное небо, светлые фигуры, которые выделяются ярко... Картиной Мункачи восхищаются все» [1, с. 205–206].

Как журналист, Мопассан написал серию статей, посвященных современным художникам и современной живописи вообще. Одна из самых известных его статей называлась «Жизнь пейзажиста». Писатель примыкает к другим классикам XIX в., считавшим 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 «салевые пятна» своей биографии, желание заставить говорить о себе, порицать или одобрять. Поведение богатеющего или просто богатого

человека из низов, карабкающегося или легко взбегающего по лестнице социальной иерархии, одинаково. Жорж Дюруа незаметно усваивает привычки Вальтера. В finale романа Мопассан обращает внимание своего читателя на то, что «весь Париж смотрит на Дюруа и завидует», а зависть между тем в толкованиях того времени – 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 Бero, буквально говорит следующее:

«– А вот легкий жанр.

Здесь, прежде всего, бросалась в глаза небольшая картина Жана Бero под названием “Вверху и внизу”. Хорошенькая парижанка взирается по лесенке движущейся конки. Голова ее уже на уровне империала, и сидящие на скамейках мужчины вперяют восхищенные, жадные взоры в это юное лицико, появившееся среди них, в то время как лица мужчин, стоящих внизу, на площадке и разглядывающих ее ноги, выражают досаду и вожделение» [13, с. 117].

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 незапограммированная на сознательном уровне поэтическая фантазия, художественное восприятие жизни самим писателем, подлежащее анализу на психолого-эстетическом и медицинском уровнях, что находится за пределами настоящего эмпирического наблюдения.

### **3. Категория пространства в романе Мопассана «Пьер и Жан»**

Мопассан написал всего шесть романов. «Пьер и Жан» (1888) – это третий роман писателя, в котором заметно, как он удаляется от натуралистических принципов Меданской группы Эмиля Золя, продвигаясь в сторону реалистического видения Флобера и его продуманной и выверенной стилистики, «теории

наблюдения» (для каждого предмета и действия существует лишь одно верное слово). В предшествующем «Пьеру и Жану» эссе Мопассана «О романе» (1887) писатель обращает внимание на то, что «художник на вселенную и на вещи смотрит только ему одному известным способом». Для хорошего романа важно личное восприятие мира, часто состоящее из мелких и незначительных деталей, будничных событий, которые остаются незамеченными для недостаточно проницательных наблюдателей. Критикам, полагает Мопассан, должны быть сразу видны «скрытые, почти незаметные нити, используемые некоторыми современными художниками вместо той единственной веревочки, которая звалась Интригой» [15, с. 10]. Мопассан начинает думать, что значительно большую роль, чем интрига, в повествовательном произведении выполняет стиль: «Поменьше существительных, глаголов и прилагательных, смысл которых почти неуловим, но побольше непохожих друг на друга фраз, различно построенных, умело размеренных, исполненных звучности и искусственного ритма» [15, с. 19].

Девять глав (без названий) его романа «Пьер и Жан» кажутся из-за сюжета об обретении и распределении наследства «очень современными» как прошлым, так и нынешним читателям. Два родных брата, брюнет и блондин, узнают от нотариуса о неожиданно выпавшем на долю одного из них – Жана – наследстве от «друга дома», светловолосого г-на Марешаля. Основную часть наследства получает их мать. При этом о старшем брате Пьере, только что закончившем медицинский факультет, вообще речи нет. Пьер и Жан озадачены, каждый по-своему пытается осознать поступок покойного, открывая для себя «семейный секрет» (измену матери, рождение одного из братьев, младшего сына, от «друга дома»). Их «недалекий, наивный» отец не увидел в случившемся никакого подвоха. Он недавно получил ренту, позволившую всей семье жить вблизи моря, а тут еще столько дополнительных средств.

Действие романа происходит в Гавре, куда семья Ролан переехала из Парижа еще до получения наследства. Гавр описан в романе яркими, пронзительными красками: «Торопливые пароходы разбегались вправо и влево по плоскому лону океана, а парусники, покинутые маленькими буксирами, стояли недвижно, облекаясь

с грот-марса до брам-стеньги в паруса, то белые, то коричневые, казавшиеся алыми в лучах заката» [15, с. 29].

Многие критики и обычные читатели обращают внимание на «морскую атмосферу» романа, где есть и рыбная ловля, и ловля креветок, и водные прогулки, и проводы океанских судов, например корабля «Лотарингия», отправляющегося в Нью-Йорк. Его выводит из залива маленький, похожий на гусеницу буксир. В начале романа мы видим толпящиеся на воде рыбачьи лодки, которые слегка покачиваются, «вызывая у некоторых» морскую болезнь. Крики чаек, матросы, занятые каждодневной уборкой, драят палубы. Название рыбачьей лодки семьи Ролан («Жемчужина»), красивое само по себе, еще и напоминает о том, что глава семейства имел в столице ювелирный магазин и жил весьма благополучно. Но жить вдали от Парижа на ренту – это значит жить без суеты, спокойно. После похода к нотариусу, возвестившему о наследстве, в семье, незаметно для главы семейства, сгущаются тучи, и все, кажется, должно кончиться грозой. Однако этого не происходит. Общаясь взглядами и на полутонах, мать и оба сына ничего разоблачительного для себя громко, вслух не произносят. Предаваясь воспоминаниям и размышлению, они страдают и успокаиваются молча. Читатель волей автора как бы со стороны наблюдает трагедию матери и старшего сына. Ставшие частыми одинокие морские прогулки обделенного наследством брата Пьера постепенно сглаживают его возбужденное эмоциональное состояние и напряжение из-за нанесенной ему обиды.

Вскоре после выхода в свет романа «Пьер и Жан» рассудительный и благородный Анатоль Франс написал в рецензии о романе, что автору удалось этот «неблагодарный сюжет, исполненный с уверенностью таланта, вполне владеющего самим собой».

«Сила, гибкость, мера – все есть у этого мощного повествователя: он кажется сильным без напряжения; он в совершенстве владеет своим искусством... Я думаю, что Мопассан заслуживает всяческих похвал за то умение, с которым он нарисовал несчастную женщину, жестоко расплачивающуюся за свое счастье, остававшееся столь долго безнаказанным. Одним очерком пера, уверенно и быстро, он изобразил немного вульгарную, но не лишенную очарования и грации фигуру этой “нежной кассирши”.

Тонко, но без иронии он выявил контраст между большим чувством и мелочной жизнью» [15, с. 489].

Из текста романа не очень понятно, чье и какое именно чувство Анатоль Франс называет «большим»: любовь к любовнику, «другу дома», или любовь к детям и старшему сыну в частности? Сильные страдания, мигрени, бессонница – все это обозначено, защита на буржуазный лад семейных ценностей тоже, но любовь к старшему сыну никак не заметна, разве лишь беспокойство о том, что сын, как судовой врач, будет находиться в слишком тесной каюте. Мопассан с большим искусством описывает будущее жилище младшего сына, о котором хлопотала мать.

«Стеклянная галерея, освещенная люстрой и цветными фонариками, скрытыми среди пальм, фикусов и цветов... гостиная, обтянутая матерью цвета потемневшего золота, такой же, как обивка мебели... большой красно-розовый кабинет... спальня – обивка стен и мебели из руанского кретона. Узор в стиле Людовика XV – пастушка в медальоне, увенчанном двумя целующимися голубками, придавал стенам, занавесям, пологу кровати, креслам оттенок изящной и милой сельской простоты... столовая в японском стиле: бамбуковая мебель, китайские болванчики, вазы, шелковые драпировки, затканные золотыми блестками шторы из бисера, прозрачного как капли воды, веера, прибитые на стенах поверх вышивок, ширмочки, сабли, маски, цапли из настоящих перьев, всевозможные безделушки из фарфора, дерева, папье-маше, слоновой кости, перламутра, бронзы» [15, с. 108–109].

А вот как выглядит новое пристанище старшего сына, Пьера: «Морская койка, узкая и длинная как гроб... Ему стоило больших трудов усадить четверых гостей в своей тесной каюте... Дверь оставалась открытой. Мимо нее толпами сновали люди, точно по улице в праздничный день...» [15, с. 142, 144].

Анатоль Франс и многие другие его современники, а также читатели более позднего времени уделяют много внимания госпоже Ролан – чуть ли не как главной героине романа «Пьер и Жан». Мопассан, однако, говорит об этой женщине весьма сдержанно; говорит так, что начинаешь ощущать некоторую скрытую параллель между жизнью героини романа и жизнью его собственной матери, младший сын которой, т.е. брат Мопассана, после долгих страданий скончался в больнице для душевнобольных. Писателю

приходилось видеть слезы матери и ее отчаянье. Ипохондрия была свойственна и ему самому, но он героически с ней боролся. Как сильный человек поступает и его герой Пьер, принимающий правильные и смелые решения. О господине Ролане, отце семейства в романе, читатели и критики вспоминают редко, находя его мало-чувствительным и непроницательным. Семейная драма прошла мимо него, и он очень счастлив жить на берегу моря, которое, впрочем, нравится всем членам семейства. Его супруга тоже счастлива в Гавре.

В прогулках по воде семью Ролан часто сопровождает молодая вдова г-жа Роземильи, своеобразный манок для обоих братьев: сначала она как будто отдает предпочтение старшему брату, но очень скоро переключается на младшего, становясь его официальной невестой. Рассказ о ее жизни Мопассан передает через описание ее гостиной, как своего рода *комикс*.

«Мебель в гостиной, обитая тисненым плюшем, всегда стояла под чехлами. На стенах, обклеенных обоями в цветочках, висели четыре гравюры, купленные ее первым мужем, капитаном дальнего плаванья. На них были изображены чувствительные сцены из жизни моряков. На первой жена рыбака, стоя на берегу, махала платочком, а на горизонте исчезал парус, увозивший ее мужа. На второй та же женщина, на том же берегу под небом, исполосованным молниями, упав на колени и ломая руки, взглядалась вдаль, в море, где среди непомерно высоких волн тонула лодка ее мужа. Две другие гравюры изображали подобные же сцены, но из жизни высшего класса общества. Молодая блондинка мечтает, облокотясь о перила отходящего парохода. Полными слез глазами она с тоскою смотрит на уже далекий берег.

Посетителей всегда трогала и восхищала немудреная поэзия этих печальных картин» [15, с. 131].

Современники, случалось, упрекали Мопассана в дурновкусии в отношении живописи, однако он был тонким знатоком современных художников, а среди старых мастеров любил и знал фламандцев. Энгр, Делакруа, Курбе, Милле прекрасно им обрисованы в рассказе «Жизнь пейзажиста». Подробно и точно он рассуждает о живописи в романе «Сильна как смерть». Но истинным его предпочтением были барбизонцы и К. Коро, а среди импрессионистов (они уже заявили о себе) Клод Моне. Не ему ли он

подражает, когда в романе «Пьер и Жан» описывает море, дыхание которого и цветные оттенки мы ощущаем так же, как главный герой Пьер Ролан? (Мопассан любил грести веслами обыкновенной лодки, но он имел также свой парусник «Милый друг».)

«“Жемчужина” жила своей собственной жизнью, жизнью парусника, движимого некоторой таинственной, скрытой в нем силой. Пьер сидел за рулем с сигарой в зубах, положив вытянутые ноги на скамью, полузакрыв глаза под слепящими лучами солнца, и смотрел, как мимо него проплывают толстые просмоленные волны волнореза» [15, с. 66].

В логике внешнего действия романа «Пьер и Жан» видишь благополучного младшего сына, успокоившуюся мать, страдающего старшего брата, отправляющегося в далекое путешествие, и обманутого, ничего исключительного в жизни своей семьи не заметившего отца. Победителем, выигравшим не только деньги, красивую квартиру и особенную материнскую любовь, но также и единственную выдвинутую на первый план в повествовании красивую женщину, вдову мадам Роземильи, становится Жан.

Внутренняя форма произведения раскрывает иное, ценностное, не поверхностное содержание. Победителем на поле жизни в широком смысле следует считать старшего сына, Пьера, перешагнувшего из тесного мира семейных гостиных на отправляющийся в дальнее плаванье корабль, идущий куда-то очень далеко, в иные миры. Неизвестно, как сложится его дальнейшая жизнь, но она выходит за рамки банальной судьбы буржуа. Среди мореплавателей, образно говоря, есть разные люди, – есть те, кто ищет и находит новые материки, и те, кто на далеких пляжах собирает ракушки для украшения своей хижины. Но у всех впереди другие пространства.

Пространственные представления в литературе весьма специфичны. Литературные произведения сближают, сливают воедино пространства разного рода. В романе Мопассана «Пьер и Жан» замкнутое наглоухо пространство гостиных имеет фоном *открытое* пространство морского порта. Для выявления границы этих пространств необходимо их овнешнение.

По мысли Топорова, «пространство всегда вещно, всегда заполнено, вне вещей оно не существует» [17, с. 3]. Вещами в данном случае служит «предметный мир», обрамляющий, условно

говоря, «море» и «уютный дом». Это пароходы, лодки, мачты, маяки, реи, флагштоки, снасти. Из людей на первом плане – капитаны, матросы, юнги, пассажиры. С другой стороны, мы видим привычное бытовое пространство семьи Ролан, их трехэтажный дом, квартиру, купленную для младшего брата Жана, наполненную большим количеством ненужных вещей. В пространственный диалог-конфликт вступают открытое пространство моря и закрытый мир уютной гостиной, образуя два полюса притяжения двух родных и, казалось бы, очень близких братьев. На маленькой, всеми любимой «Жемчужине» остается Жан. Однако...

«Высокий как гора, быстрый как поезд пароход проходил мимо “Жемчужины”... Пройдя узкий проход между двумя гранитными стенами, “Лотарингия” почувствовала себя наконец на свободе, бросила буксир и пошла одна, как огромное, бегущее по воде чудовище» [15, с. 146].

Пьер отправился в Америку, но дождутся ли родственники его возвращения?

- 
1. Башкирова М. Неизданный дневник. Ялта, 1904.
  2. Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
  3. Данилин Ю.И. Творчество Мопассана // *Мопассан Ги де*. Полное собрание сочинений: в 12 т. М.: Правда, 1958. Т. 1. С. 3–36.
  4. Добин Е.С. Виктор Шкловский – аналитик сюжета // *Он же*. Сюжет и действительность: Искусство детали. Л., 1981. С. 248–264.
  5. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты: Темы – Приемы – Текст / Предисл. М.Л. Гаспарова. М.: Издательская группа «Прогресс», 1996.
  6. Карсавин Л. О личности // *Он же*. Религиозно-философские сочинения. М.: Ренессанс, 1992.
  7. Лану А. «Милый друг Мопассан». М.: Молодая гвардия, 1971. (Серия «Жизнь замечательных людей»).
  8. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство–СПБ, 1998.
  9. Маркелов Г.И. Личность как культурно-историческое явление. Этюды по истории индивидуализма. СПб., 1912.
  10. *Мопассан Ги де*. Полное собрание сочинений... Т. 12.
  11. *Мопассан Ги де*. Полное собрание сочинений... Т. 1.
  12. *Мопассан Ги де*. Полное собрание сочинений... Т. 2.
  13. *Мопассан Ги де*. Полное собрание сочинений... Т. 5.
  14. *Мопассан Ги де*. Полное собрание сочинений... Т. 6.
  15. *Мопассан Ги де*. Полное собрание сочинений... Т. 8.

16. Руднев В. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997.
17. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство—СПБ, 2003.
18. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999.
19. Цирес А.Г. Язык портретного изображения // Искусство портрета / Под ред. А.Г. Габричевского. М., 1928.
20. Шнепт Г.Г. Герменевтика и ее проблемы // Контекст. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1989.
21. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи: в 2 т. М.: Художественная литература, 1984. Т. 2.
22. Bonnefils Ph. Trois figures de l'amateur de propre. Zolà, Maupassant, Valles. Lilles, 1982.
23. Castella Ch. Structures romanesques et vision social chez Guy de Maupassant. P., 1972.
24. Cogny P. Maupassant, L'homme sans Dieu. Brx., 1968.
25. Luplau J. Le Décor chez Maupassant. Copenhague, 1960.
26. Tibaudet A. L'Histoire de la littérature de 1789 à nos jours. P., 1936.

**С.А. Шульц**

**Н.В. ГОГОЛЬ – Л.Н. ТОЛСТОЙ – ГИ ДЕ МОПАССАН  
 («ПОРТРЕТ», «АННА КАРЕНИНА», «ВОСКРЕСЕНИЕ»,  
 «СИЛЬНА КАК СМЕРТЬ»): К ПОЭТИКЕ  
 ЖИВОПИСНОГО / ЖИВОТВОРЯЩЕГО**

**Аннотация.** Данная статья посвящена сопоставлению – в рамках исторической поэтики и интертекстуальности – нескольких произведений Гоголя, Л.Н. Толстого, Мопассана: «Портрета» (2-я редакция – 1842), «Анны Карениной» (1873–1877), «Воскресения» (1889–1899), «Сильна как смерть» (1889). Предпринимаемый далее сравнительный анализ основан на выявлении общности предмодернистских / модернистских черт трех авторов и фокусируется преимущественно на самоосмыслении ими философии искусства, которая неизменно рассматривалась ими в сопряжении с их философией жизни. Отдельное внимание уделено исследованию «визуального кода» трех указанных авторов.

**Ключевые слова:** Гоголь; Л.Н. Толстой; Мопассан; предмодернизм / модернизм; историческая поэтика; интертекстуальность; «визуальный код».

**Schultz S.A. N.V. Gogol – L.N. Tolstoy – Guy de Maupassant  
 («Portrait», «Anna Karenina», «Resurrection», «Fort comme la mort»): to the poetics of a painting / animating**

**Summary.** This article is devoted to the comparison within the framework of historical poetics and intertextuality of several works by the N.V. Gogol, L.N. Tolstoy, G. de Maupassant: «Portrait» (2-nd option – 1842),

«Anna Karenina» (1873–1877), «Resurrection» (1889–1899), «Fort comme la mort» (1889). The comparative analysis undertaken below is based on identifying the commonality of the pre-modern / modernist features of the three authors and focuses mainly on their self-understanding of the philosophy of art, which they invariably considered in conjunction with their philosophy of life. Special attention is paid to the study of the «visual code» of the three authors.

**Keywords:** Gogol; L.N. Tolstoy; Maupassant; Premodernism / Modernism; historical poetics; intertextuality; «visual code».

Весомые предмодернистские тенденции, которые проявились уже в цикле Н.В. Гоголя «Петербургские повести», а именно: элементы «обрывочного» письма; совмещение реальности и грезы; урбанизм; наконец, сам подчеркнутый интерес к современности<sup>1</sup> – затем нашли продолжение в определенной линии европейской повествовательной прозы, в частности у Л.Н. Толстого и Г. де Мопассана. В своих заметках «Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана» Толстой воспроизвел переданные ему через И.С. Тургенева слова Мопассана: «Он вас знает и очень ценит»<sup>2</sup>. Во Франции Тургенев стал посредником в деле ознакомления западных писателей с русской литературой; в тургеневский список входил также Гоголь<sup>3</sup>.

Данная статья посвящена сопоставлению – в рамках исторической поэтики и интертекстуальности – нескольких произведений трех указанных авторов: «Портрета» (2-я редакция – 1842), «Анны Карениной» (1873–1877), «Воскресения» (1889–1899), «Сильна как смерть» (1889)<sup>4</sup>. Предпринимаемый далее сравнительный анализ основан на выявлении общности предмодернистских / модернистских черт трех авторов и фокусируется преимущественно на самоосмыслинии ими философии искусства, которая неизменно рассматривалась ими в сопряжении с их философией жизни.

Указанные выше четыре произведения объединяет заданность многомерного «визуального кода» художественной семантики<sup>5</sup>. «Визуальный код» становится в них проводником смыслов, так или иначе вращающихся вокруг идеи «творческого хронотопа» (термин Бахтина, фиксирующий соположенность жизни и искусства).

Сцепление «воли к оптике»<sup>6</sup> и художественной семантики манифестировано в «Портрете» через фигуры Чарткова и других

персонажей-художников, а также через мотив выбора ими метода, отсюда авторская лемма: копиизм / лакировка действительности / искусство «животворения»<sup>7</sup>. Образ-понятие «оживотворение» в послегоголевскую (как позднеромантическую или постромантическую) эпоху ввел применительно к искусству Аполлон Григорьев<sup>8</sup>.

Именно в тематизации идеи живописной / животворящей поэтики и эстетики – одна из основных точек схождения Гоголя, Толстого, Мопассана. Дело идет об антиномии, с одной стороны, живописности сугубо внешней (выразительный колорит, чередование красок и т.п.) и, с другой – внутренней живописности, предстающей через установку на переистолкование мира, на своего рода пересоздание мира. У Гоголя вторая установка сформулирована в виде идеи «невидимого, “внутреннего” произведения искусства, которое доступно лишь внутреннему, духовному глазу»; идея тайного произведения соответствует также идея «внутреннего зрения»<sup>9</sup>.

Следование первой установке способно привести к подмене, имитации, фальши. Гоголевский Чартков вот такой вариант выбирает, когда из подающего надежды живописца становится просто модным копиистом и лакировщиком. Вторая установка – это некая «теургия», жизнетворчество.

В «Анне Карениной» героиня ищет личностного самоопределения не столько в реализации своей чувственной красоты, сколько в реальной онтологии действительного мира<sup>10</sup>. В «Воскресении» выбор «дела души» Нехлюдовым в его попытке оправдаться перед Масловой и перед самим собой изображен на метаязыке почти визуальной почти «соматики» – отсюда, например, постоянное авторское акцентирование / рассмотрение / рассматривание в причинах поведения персонажей неких случайно-физиологических оснований (от желудочного расстройства до более весомых).

Знаменательно, что, подобно Чарткову, и Анна Каренина, и Нехлюдов пробуют свои силы в сфере искусства (Анна пыталась писать картины, а Нехлюдов начинал сочинять книги). В «Анне Карениной» и «Воскресении» топика визуальности представлена заглавным для этих текстов вопросом о судьбе видимой – если раскрыть полнее, то: «наглядной», почти «рекламной» – «красоты». Вопрос сформулирован Толстым так: для любовных историй ли та

или для экзистенциального выбора, экзистенциального самоопределения?<sup>11</sup>

Художник Бертен в романе Мопассана «Сильна как смерть» словно раздвоен между искусством живописи и жизнью, в итоге почти проигрывая по обоим направлениям. У Мопассана топика видимой (наглядной) красоты также крайне заострена: художник-портретист Бертен пытается перенести на другую даму свою страсть к стареющей графине Анне, которая в итоге провоцирует его гибель. Обычно считается, что именно Бертен показал себя недостойным графини, однако нельзя не заметить исподволь проводимый автором / повествователем мотив фальши графини. Не в силах преодолеть свое прозрение о дурной сущности графини, Бертен также не в силах уйти от своей привязанности к ней, мечтая «перенести» свою страсть на ее дочь. Героине романа «Сильна как смерть» неслучайно дано имя Анна, что отсылает к образу героини толстовского романа. Обе героини – аристократки, обе втянуты в любовные связи вне брака, у обеих есть потомство; наконец, обе в непростых отношениях со своими любовниками. Толстой в конечном счете полностью оправдывает Каренину; Мопассан скрыто перекладывает ответственность за провалы в жизни главного героя, за его гибель именно на графиню. Кроме того, графиню зовут Анна, а дочь – Аннетта, чем подчеркнуто некое «основание» для потенциального «переноса» Бертеном своей страсти. В finale, однако, художнику остается лишь погибнуть: коллизия, в той или иной степени перекликающаяся с сюжетами Гоголя и Толстого.

Словно о Чарткове высказывание Толстого, относящееся к Мопассану: «...будучи лишен <...> правильного, нравственного отношения к тому, что он изображал, т.е. знания различия между добром и злом, он любил и изображал то, чего не надо было любить и изображать, и не любил и не изображал то, что надо было любить и изображать» (т. 15, с. 226–227).

В «Портрете» визит в художническую мастерскую Чарткова светской дамы и ее дочери втягивает художника в дурную бесконечность измен искусству. Кроме того, обе гости невольно оказываются в некоем соперничестве «за сердце» Чарткова. Весь эпизод проецируется на сцену «Ревизора» (1836), где Хлестаков пытается произвести впечатление и на городничиху, и на ее дочь

одновременно. Во всех упомянутых выше текстах мать и дочь становятся символико-аллегорическими фигурами, воплощениями определенного типа отношения к реальности<sup>12</sup>.

Толстой считал, что Мопассан изображал жизнь, «не понимая ее смысла, и не любя, и не ненавидя ее явления» (т. 15, с. 237). Но Мопассана нельзя назвать бесстрастным бытописателем. Потенциальный круг сомнений насчет Мопассана несколько сузил А. Франс, отметивший склонность первого «смотреть на явления духовной жизни проще, чем следует. Мы находим там (у Мопассана. – С. Ш.) наряду с удачными мыслями и наилучшими побуждениями простодушную склонность принимать относительное за абсолютное»<sup>13</sup>. Оценка Франса не вполне верна: Мопассан передает взгляд тех людей, для которых идея жизни всегда упрощена, но мопассановский авторский пафос, вся многосоставная структура его художественной семантики сложнее и имеют явственную тенденцию к экзистенциальной критике подобных упрощений.

Подход Гоголя, Толстого, Мопассана к трактовке видимой (наглядной) красоты – особенно в неизменно присущем их рефлексиям измерении экзистенциально-этического выбора – осуществляется с позиций парарелигиозной физиognомики. Имеем в виду мнение, что внешнее благообразие практически тождественно благообразию внутреннему. У данной теории («калокагатия») древнегреческий генезис, поэтому она составляет часть риторического постулата о тождестве «истины, добра и красоты». Однако все три указанных автора отвергали такой постулат. В конечном счете ими признается лишь собственно духовная красота, что на апофатическом языке часто именуют «бездразием красоты» – ее уходом в сферу метафизического (или метафизически-религиозного) осуществления, вне собственно земных категорий.

У художника Чарткова («Портрет»), изменившего своему предназначению, все же имелся духовный «огонь». Чарткова извиняет то, что он всегда осознавал ошибочность своего выбора. Анна Каренина погибает, однако сохранив несломленным свой радикальный экзистенциально-этический идеализм<sup>14</sup>. Другой идеалист – Нехлюдов, отвергнувший некогда Маслову, а затем, в finale, отвергнутый ею, – приходит к идее поиска «Царства Божьего и правды его», что полностью заслоняет для героя остальное. В «Сильна как смерть» Бертен погибает в результате

инсценировки «несчастного случая», подстроенного его любовницей графиней Анной; весь финал романа окрашен в зловеще-мрачные тона.

Во всех четырех упомянутых текстах скрыто проведена топика фатализма, рока (всегда являющегося негацией идеи христианского Провидения). Рок влечет ко дну Чарткова; Анна с самого начала фаталистически предвидит гибельную развязку; поступок Нехлюдова роковым образом приводит Маслову к ошибочному осуждению и уголовному преследованию. По воле некоего рока мопассановский Бертен влюбляется в графиню, по той же воле он добровольно погибает под колесами омнибуса.

Другой мотив, акцентируемый в названных текстах, – мотив взгляда и исторической судьбы лицезримой внешней эффектности. Умерший ростовщик даже на изображении своими глазами производит гипнотически-устрашающее действие. В «Анне Карениной» и «Воскресении» вопрос о жизни и смерти видимой эффектной красоты – красоты Анны и Масловой – сделан основным. Красивое тело Анны в итоге раздавлено колесами поезда, чем манифестирует принцип распада, краха видимо пластичных (видимо привлекательных) жизненных форм вообще.

Внешняя красота Анны после ее самоубийства превращается в хаотически-бесформенную массу; на языке Ш. Бодлера: в «падаль»<sup>15</sup>. Указанный толстовский и особенно бодлеровский мотив близок декадентской поэтике и эстетике разрушения, остро представленных затем в «Сильна как смерть». Однако у Толстого данный мотив окрашен в обличительно-эсхатологические тона: ср. эпиграф к «Анне Карениной», значение которого – в указании на Страшный суд. Разрушение у Толстого подразумевает последующее созидание и спасение. В «Воскресении» оскорбленная красота Масловой находит после ошибочного суда над нею спасение, когда ее берёт в жены Симонсон.

В мире Толстого, а затем также в мире Мопассана неизменно-обязательной формой бытования видимой красоты является то, что она вызывает у смотрящего на нее своего рода фасцинацию. При фасцинации наблюдатель не в силах отвести взгляд от наблюдаемого им, становится «поглощён» объектом своего внимания, стремится к максимально полному, многостороннему разглядыванию объекта. В «Портрете» изображение зловещего Антихриста

«гипнотизирует» смотрящих на него, а изображенный ростовщик сам испытывает состояние фасцинации в отношении своих визави-жертв.

Герои «Портрета» – прежде всего символические личности, воплощающие тот или иной экзистенциально-эстетический выбор. Персонажи же Толстого существуют где-то посередине между символом и фактичностью, т.е. они также воплощают ту или иную жизненную позицию, но, обладая при этом резкой «материальной» выраженностю, наделены отчетливо индивидуальной «плотью и кровью». Персонажи Мопассана по своей имманентной структуре первоначально заданы в виде «схем»: хотя те и наличествуют в мире, но лишены жизни духа, «огня». Тем самым у Мопассана обрисована довольна зловещая конфигурация внутримировых сил: в ней человек – прихотливая игрушка анонимности биологизма и анонимности социума. Под анонимностью мы имеем в виду, что человек лишен личности.

При всем разнообразии мопассановских персонажей они практически одинаковы за счет того, что в них действует даже не инстинкт, а демонизм анонимности – фатальный рок, которому те не силах сопротивляться. Эмоции персонажей существуют у Мопассана не просто независимо от них самих, а вообще помимо самих персонажей, как бы пронзительно те или иные чувства ни осознавались ими. Мопассан продолжает толстовско-бодлеровскую линию живописания распада, демонстрируя, что лишь накануне смерти и в иных кризисных состояниях (например, в безумии) нынешний человек способен обрести личность<sup>16</sup>. Таков погибающий герой романа «Сильна как смерть» Бертен.

В рамках отмеченного выше «визуального кода» Гоголь, Толстой, Мопассан истолковывают соотношение визуального (видимого изображения) и реального (действительного мира вокруг нас). Видимое стабильно обладает статусом реальности независимо от того, как оно нам дано: в плане действительного мира или в плане искусства. Названные авторы показывают оборачивание, взаимопереход двух этих планов, взятых на стыке жизни и искусства – в границах творческого хронотопа.

Такая коллаборация планов должна быть соотнесена с теорией игры Ф. Шиллера, где искусство предстает высокой иллюзией, а реальная жизнь в момент осуществления искусством своих

функций словно отступает перед этой «игрой», тем самым оказываясь по своей нравственной силе ниже. Своей теорией игры Шиллер закладывает основы модернистской поэтики, ставящей искусство выше непосредственно жизни<sup>17</sup>.

Р. Джулиани, А.Х. Гольденберг, Е.Е. Дмитриева продемонстрировали, насколько глубоко, полно Гоголь разбирался в теории и истории живописи, от иконописи до светских картин<sup>18</sup>. В гоголевских текстах постоянно соотносятся собственно словесный ряд изображения с рядом живописным; эти ряды не противоположны, а накладываются друг на друга, взаимоосвещаются. Это явление, заметно превышающее синэстетизм и интермедиальность, – контрапункт искусств и иных смежных практик. В гоголевском случае налицо особая реализация идеи искусства, адсорбирующая все разновидности искусства (включая живопись, музыку) в некий универсализующий «тигель», куда входят все смежные сферы бытия сознания. Безусловно, дело идет о романтическом универсализме, заостренном у Гоголя до крайности – как ни у кого из романтиков и, пожалуй, представителей искусства других эпох.

Гоголь не имеет в виду только «религию от искусства» («религию искусства»), как полагает Е.Е. Дмитриева. Гоголь нащупывает иное: существенный разлом между «религией искусства» и собственно религией. Переживание остроты такой границы – наряду с попыткой ее преодолеть – становится у позднего Гоголя решающим. В XX в., однако, П.А. Флоренский в работах «Иконостас», «Обратная перспектива» и др. продемонстрировал исчезновение различающей границы между искусством и религией, особенно когда идет речь об опыте осмыслиения теми фундаментальных оснований мира и человека<sup>19</sup>.

Отталкиваясь от наработок Гоголя, Толстой и Мопассан выходят к свойственной предмодернизму / модернизму поэтике «извлечения» из привычной («внешне реалистической»), линейной нарративики и сюжетики недоговоренности, пауз, причем «в восприятие читателя вносятся новые оттенки знакомых “литературных” переживаний»<sup>20</sup>.

По законам жанра портрет не может быть анонимным, потому что при этом потерялась бы идея конкретной индивидуальности, взятой через срез ее нынешнего экзистенциально-социального положения. Отсюда: то, что в «Портрете» называют «портретом»

ростовщика, таковым не является, особенно во второй редакции повести, когда имя ростовщика убрано. Вместе с тем намеки на «портретный» жанр постоянно обсуждаемого персонажами изображения превращают последнее в символ-аллегорию разрушения портретной жанровой модели. Поскольку в церковных картинах (иконах) акцент ставится на сущностных, «вечных» началах в каждом человеке, то Гоголем в виде выхода предложено обращение к сфере религиозного искусства.

В.Ю. Белоноговой верно подмечено, что во второй редакции «Портрета» ростовщик предстает без имени, в повести усиливается мотив рока и, наконец, выдвигается мотив «индо-азиатского» генезиса – даже шире: реноме / ореола – фигуры ростовщика. Исследовательница точно замечает, что на место «чертей на тонких немецких ножках» в качестве некоего негатива у Гоголя приходит образ несколько иного, «индо-азиатского», «демонизма»<sup>21</sup>.

Во второй редакции «Портрета», создававшейся параллельно с завершением работы над первым томом «Мертвых душ», Гоголь фактически прямо формулирует идею «животворящей» поэтики и эстетики, нацеленной на путь духовной онтологии, «теургии», предполагающей вдыхание в действительность новой жизни, оживотворение самой уже почти испускающей дух реальности вокруг нас. Отсюда возникновение образа идеального художника-монаха, следующего принципам религиозного искусства и в уединении создающего картину на сюжет Рождества Христова: «Чувство божественного смиренья и кротости в лице пречистой матери, склонившейся над младенцем, глубокий разум в очах божественного младенца, как будто уже что-то прозревающих вдали, торжественное молчанье пораженных божественным чудом царей, повергнувшихся к ногам его, и, наконец, святая, невыразимая тишина, обнимающая всю картину – все это предстало в такой согласной силе и могуществе красоты, что впечатление было магическое»<sup>22</sup>. При этом Гоголь особо выделяет образ Богоматери<sup>23</sup>.

В романе «Анна Каренина» Толстой под пластически выпуклыми – существующими будто «в формах самой жизни» – покровами изображения действительности показывает, как рушатся все человеческие отношения, рушится даже намек на взаимопонимание и доверие, рушится весь мир. Так в «Анне Карениной» проступает сформулированная Гоголем идея «внутреннего» произ-

ведения искусства: хотя она дана у Толстого под покровами пластиности, лишь в ней манифестирует заглавный смысл романа<sup>24</sup>.

Зачин «Анны Карениной» – «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» (т. 8, с. 7) – сразу очерчивает в качестве смыслозадающей перспективу сравнения сюжетной линии Анны и линии Левина. Для Левина, например, достаточно знать, что он «образцовый семьянин». Анна, в параллель к такому типу самоидентификации, неверно считает, что ей прежде нужно разрешить вопрос о том, каков ее статус в социуме в ее нынешней жизненной ситуации. Иначе говоря, решить для себя, кто она: «любовница» Вронского, аналог его «жены» или еще кто-то. Хотя Анна напрямую почти не думает об Алексее Александровиче Каренине, она пытается определить свое место также в отношении к нему: его «бывшая жена», или «изменница», или, например, «бросившая мужа»...<sup>25</sup>

Надо ли вообще формулировать подобные вопросы? За попыткой подобной самоидентификации Анны пропастью факт ее дурной зависимости от окружающих, ее неприкаянности. Анна одинока вдвоем с Алексеем Александровичем, затем вдвоем с Вронским. В формулировании дилемм, наподобие левинских или ставимых Анной, нельзя не увидеть влияния концепции И. Канта о категорическом императиве. Кант подразумевал столько же интеллектуализацию этики, сколько и роль в ней формального самоотчета. По Канту, если некто сам для себя осознал значение своего поступка, тем самым тот уже «нравственен». В кантовском подходе не остается места для импульса совести, для инстинкта добра, для живой жизни.

Хотя исследователи часто отмечают, что Толстой «показывает, как безнадежно запутывается Анна»<sup>26</sup>, слово «запутывается» тут неуместно. Анна лишь пытается подобрать нужные определения, что заведомо излишне. Ее сложная внутренняя работа остается невыраженной и невыразимой – в ключе романтической по своему генезису идеи, высказанной Ф.И. Тютчевым в стихотворении «Silentium!» (1830):

Молчи, скрывайся и тай <...>  
Мысль изреченная есть ложь<sup>27</sup>.

В.А. Свительским точно отмечено, что «героиня поставлена ходом событий почти с самого начала в ситуацию вины и обречена на действия в ее жестких рамках» и что вся данная ситуация сохраняет «характер виновности, греха, нарушения»<sup>28</sup>. Добавим: сохраняет до конца романа<sup>29</sup>.

Анна пытается найти для себя свое, личное, внутреннее время и пространство (личностный хронотоп). Но мир вокруг нее так расчислен, рассчитан, просчитан, в этом мире для всего должен быть жесткий ярлык («этикетка»). Думая, что она освобождает мир и Бронского от себя, Анна бросается под поезд. Хотя в первые минуты умирания Анна видит свет, тот сменяется затем тьмою. Перед гибелью Анна произносит свои заглавные слова о мировой лжи и фальши (отчасти относимые ею также к себе самой).

В.А. Свительский отметил в Анне Карениной «максимализм исключительной натуры», а также «замечательное, интенсивное, полное воплощение» в ней «личностного начала»<sup>30</sup>. Необходимо расширить эти трактовки, вывести их из узколюбовной сферы в область гораздо более широкую. Максимализм Анны – духовный, героиня значительна своими экзистенциально-метафизическими метаниями (но не чем-либо иным).

В «Воскресении» существенный мотив переосмысления Нехлюдовым своего прошлого, прошлого своих предков дан через символико-аллегорически насыщенный эпизод иного взгляда князя на портретное изображение его покойной матери. Повествователь «Воскресения», отмечая не без издевки, что портрет написан неким знаменитым (имеется в виду: модным, восхваляемым без фактических оснований) художником, замечает: «Она была <...> в бархатном черном платье, с обнаженной грудью. <...> Это было уже совсем стыдно и гадко. Что-то было отвратительное и кощунственное в этом изображении матери в виде полуобнаженной красавицы»<sup>31</sup>.

В процитированной сцене разглядывания сыном изображения умершей матери, представленной портретистом не только в качестве аристократки, но и виде обольстительной светской львицы, Толстой совмещает временные пласти из прошлого и из настоящего Нехлюдова. Нехлюдовская мысль движется в опоре на определенные визуальные образы, представленные в виде фактов искусства на общем фоне «жизненного хронотопа». Разрушение

самим Нехлюдовым образом прошлого уже через деструкцию со- здает эффект «животворения». Работа памяти персонажа соединяется с работой той стороны его сознания, что обращена к настоящему и будущему: небольшой эпизод высвечивает значения, находящиеся в ведении не только визуальной антропологии.

А.С. Кондратьев справедливо соотнес сцену переосмысливания Нехлюдовым материнского портрета с оценкой героем также и Масловой, ее представлений о «легкой жизни» через «торговлю телом»<sup>32</sup>. Автovизуализация Нехлюдовым «дела души» через зрительный «фетиш» интроекции материнского образа взрывает мир его иллюзий, в том числе мир его мнений о Масловой. Истолкователи романа нечасто обращают внимание, что Маслова сама позволила Нехлюдову «соблазнить» ее, что она еще до первой встречи с князем не вполне невинна, – ср. экскурсы повествователя «Воскресения» в начальные эпизоды масловской биографии<sup>33</sup>.

Толстой уже с истока формирования Нехлюдовым коллизии «дела души» фатально подчеркивает, что путь для его разъединения с Масловой запрограммирован. В finale Маслова уходит с Симонсоном; Нехлюдов остается один. Маслова не прощает протагониста, но он также не прощает ее – в том числе за ее итоговый отказ выбрать его. По замыслу Нехлюдова, Маслова далее будет сожалеть о том, что князь «отпустил» ее, и тем самым она на свой лад будет двигаться в границах «дела души», т.е. личной религиозной веры.

«Воскресение» заканчивается евангельской цитатой, которая не только не закавычена, но дана в виде вывода о необходимости поиска Царства Божьего и правды его. Нехлюдов «пропускает» евангельские слова через собственную субъективность, в результате чего те становятся словно фразой самого героя, бросая новый отсвет на остальные, закавыченные и незакавыченные евангельские слова и выражения, фигурирующие в романе. Поэтому в finale Нехлюдов предстает в границах «подражания Христу»<sup>34</sup>.

Подобно персонажу новеллы Борхеса «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”», Нехлюдов «переписывает» Евангелие сам. Если Борхес показал реализацию Пьером Менаром постмодернистской установки, то Нехлюдов реализует установку модернистскую. В отличие от Менара, Нехлюдов при пересоздании прежнего текста пересоздает свою собственную жизнь. Нехлюдов finale – автор

своей жизни, «переписавший» ее вновь, – вопреки идеи Бахтина в его «Философии поступка» о невозможности сделать из своей старой биографии просто «черновик».

Уже в первых строках романа «Сильна как смерть» символически намечена фаталистически-роковая связь всей биографии художника Бертена: проникающий в мастерскую художника солнечный свет<sup>35</sup> резко противопоставлен моментальному превращению этого света в зловещий мрак бертеновской мастерской.

В частности, Мопассан пишет: «Но, едва проникнув в высокое, строгое, задрапированное помещение, радостное сияние дня смягчалось, утрачивало свою яркость <...> и тускло освещало темные углы, где лишь золоченые рамы горели как пламя. Казалось, здесь находились в заточении тишина и покой, тот покой, который всегда царит в жилище художника, где душа человека вся ушла в работу. В этих стенах, где мысль обитает, где мысль созидает, истощается в яростных усилиях, все начинает казаться усталым и подавленным, как скоро она успокаивается. После вспышек жизни все здесь словно бы замирает, все отдыхает <...>; можно подумать, что жилище изнемогает от усталости своего хозяина...»<sup>36</sup>

Бертен – так же модный художник, как и Чартков. Но влюбленность Бертена в графиню Анну не фальшива. Фальшива сама Анна. Мопассан обыгрывает тему страсти Бертена на языке живописи: Бертен увидел в Анне то, чего в той не было. В самом деле, налицо реализация живописной игры ракурсами; так для всей художественной семантики романа. Погибая в finale, Бертен так и остается «в рамках» своего искусства и одновременно «в границах» жизненного пленения Анной. Бертен не смог разделить для себя живопись и жизнь. Установка предмодернистская и декадентская, но она имеет сущностные точки пересечения с гоголевской идеей животворящей поэтики.

Название «Сильна как смерть» (по-французски: «Fort comme la mort») несколько непривычно по своей форме для Мопассана, почти не прибегавшего в своих заголовках к цитатам (тем более библейским) или к фигурам умолчания.

«Сильна как смерть» – аллюзия на «Песнь песней», подразумевающая последующее припоминание полной фразы: «Сильна как смерть любовь». В названии романа – фигура умолчания, указывающая на поиск продолжения. Однако более точной для чита-

теля будет всё же сама по себе заголовочная фраза без ее потенциального продолжения. Недаром на языке оригинала рифмуются первое и последнее слова из названия: «*fort*» и «*mort*» («сильна» и «смерть»). Страсть Бертина к графине оказалась формой бытия-к-смерти. Любовь- страсть Бертина переходит, перетекает в его смерть. При этом уже сама сила анонимности биологизма и социума, движущая героями Мопассана, делает их мертвеными еще до их физического исчезновения<sup>37</sup>. Поэтому весь пафос мопассановского романа прочитывается так: сильна одна только лишь смерть.

Аллюзия на «Песнь песней» задает роману определенное религиозное измерение, хотя обычно Мопассан уклоняется от подобных ракурсов. В христианском контексте все состояния его героев выглядят своего рода кенозисом – самоумалением, духовным кризисом, почти отчаянием, которое С. Кьеркегор назвал путем к вере. Поэтому все персонажи Мопассана действуют словно помимо своих непосредственных желаний, помимо своих многообещающих душевных задатков. В мире Мопассана состояние кенозиса становится осознанием «обостренного чувства греха»<sup>38</sup> героями. Не в силах опомниться от рокового прозрения по поводу графини Анны, Бертен решается погибнуть в ловушке-западне, расставленной ему демонической любовницей. При итоговом резюмировании смысла символического заглавия романа «смерть» героя предстает победой над смертью в том плане, что через личную жертву Бертен обрел осознание любви и тем самым себя. Смысл жизни обретается через смерть, и он окрашен в мрачноватые тона. Негативные качества графини Анны придают двусмысленность бертеновской жертве, но всё же не итоговому *внутреннему состоянию* Бертина.

Исследователи справедливо отмечали моменты кенозиса у персонажей Гоголя<sup>39</sup>, у персонажей Толстого<sup>40</sup>. Если говорить о Чарткове, то этот художник, приблизившись к порогу кенозиса, не выдерживает испытания. Ср. также широкий символический смысл гоголевского заглавия-формулы «Мертвые души». Толстовские Анна Каренина, Маслова, Нехлюдов переживают свой личный кенозис по-разному, но в их саморазвитии и самораскрытии тот становится шагом вперед, к их последующим трансформациям.

В сцене самоубийства Анны Карениной Толстой выдвигает на первый план топику мировой лжи и фальши, но не той лжи, что дана в непосредственно-буквальных видах, а той, что существует как фундамент мира и вместе с тем как онтическо-онтологическая явь мира. При этом Толстой вовсе не смыкается со сторонниками идеи наличия в человеке некоего зла (в частности, с Достоевским).

В «Сильна как смерть» Мопассан показывает ложь всей жизни художника Бертена, ложь его надежд на любовь графини Анны и даже ложь его искусства в той мере, в какой оно вдохновлялось ею<sup>41</sup>. Живописание Бертена / Мопассана – это живописание внутримирового распада. В последнем пункте герой-художник и автор-писатель сходятся. Мопассан фиксирует безжизненность и слом той конфигурации внутримировых сил, которую он застал в свой исторический момент. Тем самым, хотя и преимущественно показом деструкции, Мопассан вслед за Гоголем и Толстым намечает шаг к поэтике и эстетике «животворения».

<sup>1</sup> Подробнее о гоголевском предвосхищении модернизма см.: *Белый Андрей. Мастерство Гоголя*. [2-е изд.] М., 1996. С. 310–339; *Шульц С.А. Рим Стендяля, Гоголя и Феллини // Творчество Гоголя в контексте европейских культур. Взгляд из Рима. Семнадцатые Гоголевские чтения*. М.; Новосибирск, 2018. С. 83–88; *Манн Ю.В. Поэтика Гоголя как предвестие модернизма (заметки) // Гоголь и пути развития русской литературы. Восемнадцатые Гоголевские чтения*. М.; Новосибирск, 2019. С. 18–23; и др.

<sup>2</sup> *Толстой Л.Н. Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана // Он же. Собр. соч.: в 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 225.* Здесь и далее – за исключением особо оговоренных случаев – все ссылки на произведения Толстого даются по этому изданию с указанием тома и страницы в основном тексте.

И.В. Лукьянец отмечала, что после 1881 г. Толстой подхватывает у Мопассана мотив «тело-предатель», «тело-враг»: *Лукьянец И.В. О проблеме телесности в творчестве Толстого (компаративный аспект) // Русская литература. 2010. № 4. С. 84–86.*

<sup>3</sup> К. де Грэв фиксирует «успех» «тайного автора» Гоголя во Франции периода 1854–1885 гг. и в последующую эпоху, вплоть до 1914 г. (это в целом эпоха Мопассана): *Грев де К. Н.В. Гоголь во Франции (1838–2009)*. Новосибирск, 2014. С. 93–203. (Пер. с фр. под ред. Е.Е. Дмитриевой.)

Отдельного сопоставления заслуживают роман «Сильна как смерть» и повесть Тургенева «Клара Милич (После смерти)» – на основе общего мотива близости любви и смерти. Подступы к такому сравнению намечены в работе:

*Шульц С.А.* Метасюжет о «мертвой красавице» / «мертвой невесте»: от романтизма к постромантизму (Жуковский, Пушкин, Гоголь, Тургенев) // Гоголь и пути развития русской литературы. Восемнадцатые Гоголевские чтения. М.; Новосибирск, 2019. С. 146–153.

<sup>4</sup> Статью о Мопассане, в которой подробно анализируется его творчество, Толстой писал в 1893–1894 гг. – уже после публикации романа «Сильна как смерть» и в период работы над «Воскресением».

<sup>5</sup> Акцент на визуальности начинается в европейской культуре с эпохи модернизма, см.: *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001; *Ямпольский М.* Ткач и визионер. Очерки истории презентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007; *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. 2-е изд. СПб., 2012; и др. Заметим, что визуальное и словесное не противоположны, а дополняют друг друга. О роли И. Канта в «визуализации» идей и представлений (что подразумевает не столько вытеснение идей, сколько принятие на себя визуальными восприятиями функций идей) см.: *Ямпольский М.* Указ. соч.

<sup>6</sup> Термин Ф. Ницше.

<sup>7</sup> Подробнее см.: *Шульц С.А.* Стендаль, Пушкин, Гоголь: к метафизике «памятника» // Вопросы литературы. 2018. № 1. С. 87–112.

<sup>8</sup> *Григорьев А.А.* Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства // *Григорьев А.А.* Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 17. Григорьевский термин очень удачен уже в плане своей внутренней формы, он восходит к христианской формуле «животворящий крест».

<sup>9</sup> *Франк С.* Заражение страстью или текстовая «наглядность»: pathos ekphrasis у Гоголя // Экфрасис в русской литературе. М., 2002. С. 38. Нельзя не возразить Сузи Франк в сведении ею «внутреннего зрения» только к воображению. Точнее говорить не о воображении, а об универсальном творческом прозрении, о переиначивающей всякий статичный статус-кво «творческой памяти» автора, а также того субъекта, что воспринимает произведение.

<sup>10</sup> И не в поиске «термина», кем она приходится (числится) Алексею Александровичу Каренину, а кем – Вронскому.

<sup>11</sup> С различием подходов к видимой (наглядной, «рекламной») красоте связано возникновение так называемой новой чувственности метамодернизма. (Разумеется, к модернизму метамодернизм вообще не имеет отношения.) А. Чукков точно подметил отсутствие в произведениях метамодернистов «презентации реального мира или неких идей и концепций»: Чукков А. Преодолевая травму: миноритарные художественные практики в контексте новой чувственности метамодернизма // Slavica. Debrecen, 2019. Vol. XLVIII. С. 140. Вместе с тем А. Чукков совсем некритичен к декларациям метамодернистов о «коммуникации», «диалоге»: последних у них совсем нет.

<sup>12</sup> Момент аллегоризма подчеркивает «иллюстративность» данных образов – их заменимость в дурном значении. В неоконченном плутовском романе Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля» также появляется – с явственной аллюзией на Гоголя – иронический мотив «двуединства матери

и дочери». Феликс Круль, которого занимает прежде всего «занятная» коммуникация, подобно Хлестакову не решается, кого из них «выбрать».

<sup>13</sup> Франс А. Ги де Мопассан – критик и романист // Франс А. Собр. соч.: в 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 92.

<sup>14</sup> Американский писатель, критик, общественный деятель У. Хаузллс главной темой «Анны Карениной» считал именно «неразрывную связь страсти и смерти» – цит. по: Осипова Э.Ф. Судьба одного романа («Анна Каренина» в США) // Осипова Э.Ф. Путешествие идей. Из истории культурных связей России и США. СПб., 2019. С. 93–102. См. также: Николюкин А.Н. Взаимодействие литератур России и США. М., 1987. Трактовка У. Хаузллса тесно сближает романы Толстого и Мопассана.

<sup>15</sup> Налицо переклички между символическим смыслом стихотворения Бодлера «Падаль» и эпизодом гибели Анны. Согласно точному замечанию Т.В. Соколовой, картина падали у Бодлера «воспринимается как некий знак, как пример в ряду “универсальных аналогий”, в нем явлена мистическая соотнесенность между ужасным и притягательным, мертвым и живым, отталкивающим и прекрасным, сиюминутным и вечным» (Соколова Т.В. К новым цветам зла и «супернатурализму» // Соколова Т.В. Границы творческой жизни: очерки о Ш. Бодлере. СПб., 2015. С. 225). Примерно в тех же категориях истолковывается сцена самоубийства Анны. Кроме того, применительно к Толстому столь же справедливы предложенные Т.В. Соколовой в отношении Бодлера обороты: «вызов натурализму», «супернатурализм» (Там же. С. 224–225). Наблюдения Т.В. Соколовой будут важны при оценке отношения творчества Толстого к натурализму в целом.

<sup>16</sup> Ср. резкие слова Толстого: «Жизнь, та форма жизни, которой живем теперь мы <...> delenda est – должна быть разрушена» (Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М., 1936. Т. 27. С. 534).

К многообразию топики безумия в мопассановском творчестве восходят концепции «театра жестокости» А. Арто, «шизоанализа» Ж. Делеза / Ф. Гваттари, теория о «ненормальных» М. Фуко. В развитие Мопассана творцы XX в. поставили акцент на субъектах, выходящих за рамки «здравого смысла», как несогласившихся с наличным социумом.

<sup>17</sup> См.: Шульц С.А. В. Ван Гог – К. Гамсун – М. Хайдеггер (К вопросу об онтологическом статусе искусства) // Вестник РГГУ. М., 2018. № 2 (35). Часть 1. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». С. 135–140.

<sup>18</sup> Джулиани Р. Гоголь, назарейцы и вторая редакция «Портрета» // Поэтика русской литературы. К 70-летию проф. Ю.В. Манна. М., 2001. С. 127–147; Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. 2-е изд. М., 2012. С. 145–158; Дмитриева Е.Е. Экфрасис у Гоголя и дискуссия о границах живописи и поэзии в европейской эстетике второй половины XVIII в. // Дмитриева Е.Е. Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами. М., 2011. С. 121–174. См. также отдельные работы других исследователей (Е. Машковцева, Н. Каухчишвили, В. Лепахина и т.д.).

- <sup>19</sup> Путь Гоголя способствовал движению Флоренского к этому выводу. Немаловажен факт сотрудничества Флоренского с символистами, бывшими сторонниками идеи «теургии»; для них Гоголь всегда оставался неизменной величиной.
- <sup>20</sup> Капинос Е. Бернар Мопассана и «Бернар» Бунина // Капинос Е., Куликова Е. Лирические сюжеты в стихах и прозе. Новосибирск, 2006. С. 225. Под трансформацией знакомых «литературных» переживаний имеется в виду отказ от реалистического метода моделирования человека.
- <sup>21</sup> Белоногова В.Ю. Индийский купец из города Мохтана и образ ростовщика в повести Гоголя «Портрет» (к вопросу об индо-азиатском мотиве в русском литературном сознании) // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. Тринадцатые Гоголевские чтения. М.; Новосибирск, 2013. С. 100–106. В продолжение мысли В.Ю. Белоноговой добавим, что отсюда ведет нить к последующим построениям философа В.С. Соловьева о «враге с Востока»; ср. также образ сенатора Аблеухова в «Петербурге» Андрея Белого.
- <sup>22</sup> Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. М.; Киев, 2009. Т. 3. С. 113.
- <sup>23</sup> М. Вайсконф, проводя параллели между «Портретом» и рассказом П. Сумарокова «Белый человек, или Невольное суеверие», зафиксировал якобы сходство между образом «оживающей иконы Богоматери» у П. Сумарокова и портретом Антихриста в повести Гоголя: Вайсконф М. «Мрачные образы»: (Об одном неучтенном источнике гоголевских повестей «Портрет» и «Вий») // Творчество Гоголя в диалоге культур. Четырнадцатые Гоголевские чтения. М.; Новосибирск, 2015. С. 127. Наблюдения и выводы М. Вайсконфа противоречат содержанию гоголевского текста. В связи с идеей животворящей поэтики о роли образа Богородицы в «Портрете» см.: Сазонова Л.И. Средневековый мотив Богородичного чуда в повести Н.В. Гоголя «Портрет» // Славяноведение. 2010. № 2. С. 82.
- <sup>24</sup> В ней, а вовсе не в «жизнеподобии», вопреки мнению О.В. Сливицкой: Сливицкая О.В. «Анна Каренина»: эффект жизнеподобия // Сливицкая О.В. «Истина в движении». О человеке в мире Л. Толстого. СПб., 2009. С. 307–424. К тому же непонятно, что имеется в виду под «жизнеподобием» (вокруг этого термина строится вся работа Сливицкой). Ведь всякий текст обладает «эффектом реальности» (Р. Барт).
- <sup>25</sup> Ср. сюжетные мотивы повести А.В. Дружинина (входившего в круг общения Толстого) «Полинька Сакс» (1847). У Дружинина изменившая мужу, запутавшаяся в своих эмоциях ветреная Полинька, умирая, в finale осознает, что была влюблена только в супруга. Сюжет Дружинина перекликается и с «Анной Карениной» (хотя толстовская Анна не ветрена и не запуталась, а поставлена перед экзистенциальным выбором), и с романом Мопассана.
- <sup>26</sup> Билинкис Я.С. Характер и время: (Основные образы «Анны Карениной») // Билинкис Я.С. О творчестве Л.Н. Толстого. Л., 1959. С. 322.
- <sup>27</sup> Тютчев Ф.И. Сочинения: в 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 63.

- <sup>28</sup> Свительский В.А. Л.Н. Толстой. «Анна Каренина» // Свительский В.А. Личность в мире ценностей: (Аксиология русской психологической прозы 1860–1870-х годов). Воронеж, 2005. С. 95.
- <sup>29</sup> Поэтому нельзя разделить мнение Ф.М. Достоевского о том, что в итоге в толстовском романе «ненависть и ложь заговорили словами прощения и любви» (Достоевский Ф.М. Дневник писателя. Избранные страницы. М., 1989. С. 406).
- <sup>30</sup> Свительский В.А. Указ. соч. С. 93, 95.
- <sup>31</sup> Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М., 1936. Т. 32. С. 99.
- <sup>32</sup> Кондратьев А.С. Роман Л.Н. Толстого «Воскресение» и проблемы современного социума // Материалы Толстовских чтений 2018 г. в Государственном музее Л.Н. Толстого. М., 2019. С. 52.
- <sup>33</sup> А.Г. Гродецкой показана роль жанровой традиции житий блудниц для сюжета «Анны Карениной» (Гродецкая А.Г. Ответы предания: жития святых в духовном поиске Л. Толстого. СПб., 2000). Аналогична роль этой традиции также для линии Масловой, для линии матери Нехлюдова в «Воскресении».
- <sup>34</sup> Отсюда – не вполне точно видеть в Нехлюдове «нового евангелиста», см.: Волкова Т.Н. Вводные жанры в романе. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 1999. С. 16, 17. Нехлюдов «подражает» не евангелисту, а Христу.
- Известно внимание Гоголя к трактату Фомы Кемпийского «О подражании Христу», к отраженной в данном символе-заглавии идее. Толстой идет вслед за Гоголем.
- <sup>35</sup> «...светлая дверь в бескрайнюю лазурную даль, в которой быстро мелькали летящие птицы» (Мопассан Г. де. Сильна как смерть. URL: <https://avidreaders.ru/read-book/silna-kak-smert.html> (дата посещения: 11.11.20 19)).
- <sup>36</sup> Там же.
- <sup>37</sup> Ср. название новеллы Г. Гарсия Маркеса, явственно отталкивающееся от заголовка мопассановского романа: «За любовью – неизбежность смерти».
- <sup>38</sup> Захарова Т.В., Лисичный А.А. «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя в историко-литературной перспективе // Традиции и новаторство в русской литературе (...Гоголь... Достоевский...). СПб., 1992. С. 79.
- <sup>39</sup> Там же. С. 70–94.
- <sup>40</sup> Полтавец Е.Ю. «Война и мир» Л.Н. Толстого: Жанр – миф – ритуал. М., 2014. С. 42–50.
- <sup>41</sup> Вместе с тем Мопассан не выходит к тому широкому философско-символическому толкованию лжи, которое дано Толстым.

**И.В. Логинова**

**«ОРЛЯ» МОПАССАНА И «ПРИЗРАКИ» ТУРГЕНЕВА.  
ОПЫТ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ РЕЦЕПЦИИ**

**Аннотация.** В статье речь идет об аллюзиях в рассказе Мопассана «Орля» на фантазию Тургенева «Призраки».

**Ключевые слова:** Мопассан; Тургенев; русская литература; французская литература; читательская рецепция.

***Logvinova I.V. Maupassant's «Horla» and Turgenev's «Phantoms». The reader's reception***

**Summary.** In the article we are talking about allusions in the story of Maupassant «Horla» on the imagination of Turgenev's «Phantoms».

**Keywords:** Maupassant; Turgenev; Russian literature; French literature; reader's reception.

Как известно, И.С. Тургенев был популяризатором творчества Ги де Мопассана в России. Познакомил их Гюстав Флобер в 1876 г. на одном из своих знаменитых литературных собраний. «Мопассан называл себя учеником Тургенева, его сборник рассказов, объединенных под названием “Дом Телье”, вышел с таким посвящением: “Ивану Тургеневу – дань глубокой привязанности и великого восхищения. Ги де Мопассан”. После смерти Гюстава Флобера в 1880 году самым близким человеком для Тургенева среди его французских коллег стал Мопассан<sup>1</sup>. В их творчестве

можно обнаружить некоторые переклички. Особенно эти переклички могут оказаться интересными студентам, которые начинают знакомиться с творчеством Мопассана. Прежде этого знакомства мы бы рекомендовали им прочесть все «таинственные повести» И.С. Тургенева и ознакомиться с примечаниями к ним.

Ценные замечания о фантастическом в творчестве обоих писателей высказаны в магистерской работе на сайте «Инфоурок»: «Спустя месяц после выхода некролога, посвященного И. Тургеневу, Мопассан пишет еще одну статью о русском писателе с лаконичным названием “Фантастическое”. Известно, что Тургенев в своем творчестве сполна отдал дань таинственному или фантастически-мистическому элементу, который впервые прозвучал в его повести “Три встречи”, с небывалой силой проявился в “Призраках” и стал одним из доминирующих в произведениях 1870-х – начала 1880-х годов. Мистическое мирочувствование Тургенева не было данью моде, а предопределялось индивидуальным опытом и необычайно развитой интуицией его творческой личности, на что накладывались основательные познания писателя в сфере подсознания и парapsихологии. Известно, насколько серьезно относился Тургенев ко всяkim проявлениям потустороннего мира. Наделенный необычайными визионерскими и аудиальными способностями и склонный к тяжелой меланхолии, Тургенев видел странные сны, мог слышать загадочные звуки и видеть невидимые другим людям вещи, у него бывали видения и галлюцинации. <...> Мопассан в своей статье чутко подметил это тургеневское свойство. <...> Тургеневский мистицизм всегда был окрашен в мрачные тона, подчеркивал дисгармонию и трагизм положения человека, бессильного перед загадками бытия. Однако особенностью тургеневского фантастического было то, что он пытался сохранить единство объективного и субъективного, действительного и потустороннего, найти рациональное объяснение всему непонятному и загадочному, в котором ему чувствовалось присутствие “реальной правды” (Ф. Достоевский). И мопассановский мистицизм имеет схожую природу. “Дыхание потустороннего мира” было внятно Мопассану, и он, как и Тургенев, хотел найти логичные объяснения таинственным явлениям. <...> Новеллы 1880-х годов “Орля”, “Кто знает”, “На реке”, “Страх”, “У смертного одра” и другие свидетельствуют о том, что он не только болезненно ощущал потусторонний мир,

но и признавал его существование. Представляется также, что Мопассан, обращаясь к столь мрачной мистике сверхъестественного, вовсе не собирался внушить предельный ужас своим читателям, а скорее хотел преодолеть этот страх в себе, так как после прочтения этих его новелл, как и после прочтения “тайных повестей” Тургенева, читателя не покидает чувство, что все рассказанное писателями могло иметь место в реальной жизни любого человека»<sup>2</sup>. Однако интересна в этой связи параллель, возникающая при чтении фантазии И.С. Тургенева «Призраки» (1864) и рассказа Мопассана «Орля» (1887).

В примечаниях к фантазии Тургенева есть упоминание немецкого исследователя Г. Швирца, который находит, что «какие-то черты образа Эллис могли быть почерпнуты Тургеневым из сказаний баденской земли»: «В статье Г. Швирца “Баден в жизни и творчестве Тургенева” высказано предположение, что одна из фресок, украшавших галерею главного лечебного корпуса в Баден-Бадене, описана в главе IV “Призраков”. На этой фреске изображен рыцарь, стоящий на коленях перед женшиной-призраком, низко парящей над землей; над обоими кружит птица. Фон картины образует опушка леса, на переднем плане виден старый дуб (см.: Schwirtz G. Baden im Leben und Schaffen Turgenevs. – В сб.: I.S. Turgenev und Deutschland, Bd I. Herausgegeben von G. Ziegengeist. Berlin, 1965)»<sup>3</sup>. Также авторы примечаний указывают на литературную традицию, которую продолжает в своем рассказе Тургенев, называя «Сильфиду» (1837) В.Ф. Одоевского, «Страшную месть» (1832) и «Вия» (1835) Н.В. Гоголя, «Странника» (1832) А.Ф. Вельтмана, заключительную главу «Тарантаса» (1845) В.А. Соллогуба, «Сон» (1844) Шевченко и даже «Фауста» Гёте и книгу Марка Аврелия «Наедине с собой».

Заслуживает внимания интерпретация рассказа Мопассана «Орля» в статье И.Л. Золотарева, который объясняет творческую перекличку его с Тургеневым продолжением тургеневских принципов в реалистической фантастике. Исследователь пишет: «Атмосфера в новелле “Орля” не дает герою расслабиться, захватывая все новые пространства внутри человека. <...> Однако рассказчик понимает, что Орля – это не человек, его невозможно сжечь, уничтожить, он всегда будет жить. <...> Через фантастическое писатель показывает в герое невероятные глубины страха, давление

сверхъестественных сил. Власть человека над собой заканчивается, наступает время Орля, которое делает человека своей вещью, слугой. <...> Этот некто, Орля, присутствует и отсутствует одновременно со своей абсолютной властью над рассказчиком. <...> Фантастика Мопассана после Тургенева с его “штудиями”, изображавшими “смутное”, болезненно-жуткое состояние человека, придает творчеству писателя еще более новаторский характер. <...> Мопассан продолжает тургеневские принципы в реалистической фантастике. Творчески развивая их, он утверждает фантастику в качестве усиленного средства изображения действительности как во французской, так и во всей европейской литературе»<sup>4</sup>.

Обратимся к аллюзии, возникающей при чтении рассказа Мопассана «Орля». Возможно, она проявляется не случайно, и что-то цепляет сознание читателя и заставляет вспоминать, где он читал подобное.

В фантазии И.С. Тургенева «Призраки» такого рода зацепкой может служить таинственная природа Эллис, которая навещает рассказчика по ночам. Оба сюжета похожи тем, что рассказчик сталкивается с таинственным существом, о природе которого он ничего не знает. Можно предположить, что сюжет фантазии Тургенева послужил для Мопассана отправной точкой: если Эллис почти невидима, то Орля и невидим, и неслышим. Но оба они повелевают своей жертве делать то, чего она не хочет. Однако их можно трактовать и как порождения внутреннего «темного Я» автора, как об этом свидетельствовал сам Тургенев: «В связи с недорумениями по поводу Эллис Тургенев писал Боткину 26 ноября (8 декабря) 1863 г.: “Тут нет решительно никакой аллегории, я так же мало сам понимаю Эллис, как и ты. Это ряд каких-то душевных dissolving views [англ.: блуждающих мыслей. – И. Л.], вызванных переходным и действительно тяжелым и темным состоянием моего Я”»<sup>5</sup>. Если принять это во внимание, то близость сюжетов Тургенева и Мопассана будет еще яснее: в период написания «Орля» Мопассан был болен и находился в депрессии.

У Тургенева читаем:

«Я приподнял голову. Луна стояла низко на небе и прямо глянула мне в глаза. Белый как мел лежал ее свет на полу... Явственно повторился странный звук.

Я оперся на локоть. Легкий страх щипнул меня за сердце. Прошла минута, другая... Где-то далеко прокричал петух; еще дальше отзывался другой.

Я опустил голову на подушку. “Вот до чего можно довести себя. – подумал я опять. – в ушах звенеть станет”.

Спустя немного я заснул – или мне казалось, что я заснул. Мне привиделся необыкновенный сон. Мне чудилось, что я лежу в моей спальне, на моей постели – и не сплю и даже глаз не могу закрыть. Вот опять раздается звук... Я оборачиваюсь... След луны на полу начинает тихонько приподниматься, выпрямляется, слегка округляется сверху... Передо мной, сквозя как туман, неподвижно стоит белая женщина».

Потом еще одно описание призрака Эллис:

«Да, это была она, моя ночная гостья. Когда я приблизился к ней, месяц засиял снова. Она казалась вся как бы соткана из полу-прозрачного, молочного тумана – сквозь ее лицо мне виднелась ветка, тихо колеблемая ветром, – только волосы да глаза чуть-чуть чернели, да на одном из пальцев сложенных рук блестало бледным золотом узкое кольцо. Я остановился перед нею и хотел заговорить; но голос замер у меня в груди, хотя собственно страха я уже не ощущал. Ее глаза обратились на меня: взгляд их выражал не скорбь и не радость, а какое-то безжизненное внимание. Я ждал, не произнесет ли она слова, но она оставалась неподвижной и безмолвной и всё глядела на меня своим мертвенно-пристальным взглядом. Мне опять стало жутко.

– Я пришел! – воскликнул я наконец с усилием.

Глухо и чудно раздался мой голос.

– Я тебя люблю, – послышался шепот.

– Ты меня любишь! – повторил я с изумлением.

– Отдайся мне, – снова прошептило мне в ответ.

– Отдаться тебе! Но ты призрак – у тебя и тела нет. – Странное одушевление овладело мною. – Что ты такое, дым, воздух, пар? Отдаться тебе! Отвечай мне сперва, кто ты? Жила ли ты на земле? Откуда ты явилась?

– Отдайся мне. Я тебе зла не сделаю. Скажи только два слова: возьми меня.

Я посмотрел на нее. “Что это она говорит? – подумал я. – Что это всё значит? И как же она возьмет меня? Или попытаться?”

– Ну, хорошо, – произнес я вслух и неожиданно громко, словно кто сзади меня подтолкнул. – Возьми меня!

Не успел я произнести эти слова, как таинственная фигура с каким-то внутренним смехом, от которого на миг задрожало ее лицо, покачнулась вперед, руки ее отделились и протянулись... Я хотел было отскочить; но я уже был в ее власти. Она обхватила меня, тело мое поднялось на пол-аршина от земли – и мы оба понеслись плавно и не слишком быстро над неподвижной мокрой травой».

О последствиях ночных прогулок с таинственной гостью рассказчик сообщает так:

«Всё следующее утро у меня голова болела, и я едва передвигал ноги; но я не обращал внимания на телесное мое расстройство, раскаяние меня грызло, досада душила.

Я был до крайности недоволен собою. “Малодушный! – твердил я беспрестанно, – да, Эллис права. Чего я испугался? как было не воспользоваться случаем?.. Я мог увидеть самого Цезаря – и я замер от страха, я запищал, я отвернулся, как ребенок от розги. Ну, Разин – это дело другое. В качестве дворянина и землевладельца... Впрочем, и тут, чего же я собственно испугался? Малодушный, малодушный!..”

– Да уж не во сне ли я всё это вижу? – спросил я себя наконец. Я позвал ключницу.

– Марфа, в котором часу я лег вчера в постель – не помнишь?

– Да кто ж тебя знает, кормилец... Чай, поздно. В сумеречки ты из дома вышел; а в спальне-то ты каблучицами-то за полночь стукал. Под самое под утро – да. Вот и третьего дня тож. Знать, забота у тебя завелась какая.

“Эге-ге! – подумал я. – Летанье-то, значит, не подлежит сомнению”. – Ну, а с лица я сегодня каков? – прибавил я громко.

– С лица-то? Дай погляжу. Осунулся маленько. Да и бледен же ты, кормилец: вот как есть ни кровинки в лице.

Меня слегка покоробило... Я отпустил Марфу.

“Ведь этак умрешь, пожалуй, или сойдешь с ума, – рассуждал я, сидя в раздумье под окном. – Надо это всё бросить. Это опасно. Вон и сердце как странно бьется. А когда я летаю, мне всё кажется, что его кто-то сосет или как будто из него что-то сочится, – вот как весной сок из березы, если воткнуть в нее топор. А все-

таки жалко. Да и Эллис... Она играет со мной, как кошка с мышью... А впрочем, едва ли она желает мне зла. Отдамся ей в последний раз – нагляжусь – а там... Но если она пьет мою кровь? Это ужасно. Притом такое быстрое передвижение не может не быть вредным; говорят, и в Англии, на железных дорогах, запрещено ехать более ста двадцати верст в час..."

Так я размышлял с самим собою – но в десятом часу вечера я уже стоял перед старым дубом».

В отличие от рассказчика у Мопассана, герой Тургенева неожиданным образом избавляется от своей таинственной посетительницы: ее увидела Смерть, и поэтому она покидает его навсегда, произнося таинственные слова о том, что она не успела набраться жизни. При этом герой отделался испугом, недоумением и диагнозом «анемия». Однако с героем рассказа Мопассана всё не так просто. Мопассан вводит в «Орля» тему гипноза и реакцию рассказчика на сеанс с его кузиной, которая, под действием внушения доктора, пошла утром просить у него денег, а потом забыла об этом при соответствующем внушении. Если герой Тургенева изначально, до встречи с Эллис, ничем таким не был испуган и был совершенно здоров душевно, то герой Мопассана уже с самого начала рассказа встревожен и изумлен, его невидимый призрак выпивает из него жизнь по ночам. Кроме того, он даже ловит его действия:

«На розовом кусте сорта “воин-исполин” распустились три великолепных розы, я остановился, чтобы полюбоваться ими, и с полной отчетливостью увидел, как совсем близко от меня стебель одной из этих роз вдруг склонился, словно его пригнула незримая рука, а затем сломался, словно та же рука сорвала цветок! Потом роза описала кривую – казалось, кто-то поднес ее к лицу понюхать – и застыла в прозрачном воздухе: жуткое алое пятно, неподвижно висящее в пустоте в трех шагах от меня.

Я потерял голову и, рванувшись к цветку, попытался его схватить! Напрасный труд: роза исчезла. Моя злость на себя не поддается описанию, потому что разумный, здравомыслящий человек просто не имеет права на такие галлюцинации.

И все-таки галлюцинация ли это? Я взглянул на розовый куст, и мне тут же бросился в глаза сломанный стебель меж двух нетронутых роз!

И тогда я побрел домой, потрясенный до самых основ: как у меня нет сомнений, что на смену дня придет ночь, так нет сомнений и в том, что рядом со мной существует некто невидимый, что он пьет воду и молоко, дотрагивается до вещей, поднимает их, переставляет с места на место, т.е. вполне материален, хотя и неуловим для наших органов чувств, и живет этот некто в моем доме, под одной крышей со мной»<sup>6</sup>.

Далее герой пытается осмыслить, что происходит:

«И, конечно, я счел бы себя сумасшедшим, безусловно сумасшедшим, если бы не видел, что со мной происходит, не сознавал бы этого, не анализировал бы своего состояния с полнейшим хладнокровием. Итак, если я и подвержен галлюцинациям, способность рассуждать у меня сохранилась. В моем мозгу угнездился какой-то неведомый недуг, один из тех, над природой и происхождением которых боятся нынешние физиологи, и вот этот-то недуг пробил глубокую брешь в моем разуме, в стройности и последовательности моих мыслей. Подобные состояния бывают во сне, когда любые фантасмагории мы принимаем как нечто вполне естественное, потому что чувство реальности – наше проверочное устройство – погружено в забытье, меж тем как воображение продолжает бодрствовать и работать. Не поврежден ли какой-нибудь неприметный клавиш у меня в мозгу? Люди, попавшие в катастрофу, порою совершенно забывают имена собственные, или глаголы, или цифры, или только даты. Нынче уже вполне доказано, что у любой частицы нашего сознания есть свое собственное, отведенное ей место. Что ж удивляться, если моя способность отделять действительность от галлюцинаций бывает иной раз нарушена? <...>

16 августа. – Сегодня мне удалось вырваться на два часа совсем как арестанту, который нежданно-негаданно обнаружил, что его камера не заперта: у меня вдруг появилось ощущение, что я свободен, что он куда-то отлучился. Не теряя ни минуты, я приказал заложить карету и уехал в Руан. Какое это счастье – сказать кому-то, кто тебе повинуется: “В Руан!”

Первым делом в Руане я заехал в библиотеку и попросил дать мне с собой объемистый трактат доктора Герештауса о невидимых обитателях нашего мира в былые и нынешние времена.

Затем, садясь в карету, я хотел сказать: “На вокзал!” – но крикнул: “Домой!” – да, да, не проговорил, а крикнул так громко,

что на меня оглянулись прохожие, – после чего буквально упал на сиденье, вне себя от отчаяния. Он выследил меня и снова осилил»<sup>7</sup>.

Несомненно, сюжеты сходны между собой, и, можно сказать, рассказ Мопассана является творческим продолжением темы, начатой Тургеневым. Его Орля как будто усовершенствованная Эллис, которая больше не боится Смерти и не спрашивает позволяния находиться рядом со своей жертвой.

Таким образом, представляется, что читательская рецепция объединяет оба сюжета по следующему принципу: в обоих случаях повествование ведется от лица рассказчика, в обоих произведениях речь идет о потусторонних существах неизвестной природы (у Тургенева это существо имеет очертания, имя Эллис и может говорить, однако для овладения своей жертвой она должна получить соответствующую просьбу от нее; у Мопассана это невидимое бесполое существо, по имени Орля, неразговорчивое, но силой воли управляющее своей жертвой, грубо забирающее у нее жизненную энергию).

---

<sup>1</sup> И.С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. / Вступ. ст. С.М. Петрова; составление и подготовка текста С.М. Петрова и В.Г. Фридлянд; примеч. В.Г. Фридлянд. М.: Худож. литература, 1983. Т. 2. С. 557.

<sup>2</sup> Методический материал: *Паниотова Л.М.* И. Тургенев и Мопассан // Инфоурок. URL: <https://infourok.ru/metodicheskiy-material-i-turgenev-i-mopassan-1419856.html> (дата обращения: 22.02.2020).

<sup>3</sup> *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М.: Наука, 1981. Т. 7. Отцы и дети; Повести и рассказы; Дым. (1861–1867) / [ст. Е.И. Покусаева; примеч. А.И. Батюто и др.]. Здесь и далее цитируется по электронной версии. Инфоурок. URL: [http://az.lib.ru/t/turgenew\\_i\\_s/text\\_1260.shtml](http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_1260.shtml) (дата обращения: 22.02.2020).

<sup>4</sup> *Золотарев И.Л.* Экспериментальная фантастика Тургенева и Мопассана // Ученые записки Орловского государственного университета. 2013. № 2 (52). С. 178.

<sup>5</sup> *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма. Т. 5. Изд. 2-е. М.: Наука, 1988. С. 232.

<sup>6</sup> *Monassan Ги де.* Орля // Электронная библиотека RoyalLib.com. Инфоурок. URL: [https://royallib.com/read/mopassan\\_gi/orlya.html#20480](https://royallib.com/read/mopassan_gi/orlya.html#20480) (дата обращения: 22.02.2020).

<sup>7</sup> Там же.

# ИЗ ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПОЭТИКИ

А.Е. Махов

## ОТ НАЦИОНАЛЬНЫХ «LITERATURGESCHICHTEN» К «НАУКЕ О ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ»: ЭПИЗОД ИЗ ИСТОРИИ НЕМЕЦКОЙ ФИЛОЛОГИИ. Ч. 3: «НАУКА О ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ»\*

**Аннотация.** Книга Эрнста Роберта Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье» соотнесена в статье с жанром «истории национальной поэзии», который был одним из ведущих в немецкой филологии XIX в. В этом контексте книга Курциуса предстает разрешением кризиса, к которому привело культивирование национального подхода к литературе. Курциус продуктивно инвертирует все принципы данного подхода, заменяя национализм европеизмом, стадиальность – континуальностью, свойственный «Literaturgeschichten» акцент на содержании – преимущественным вниманием к аспектам формы; в целом история литературы получает новую жизнь в «исторической топике». Из негативной реакции на установки национально ориентированной германистики и рождается создаваемая Курциусом «наука о европейской литературе».

**Ключевые слова:** Георг Гервинус; Йозеф фон Эйхендорф; Вильгельм Шерер; Эрнст Роберт Курциус; история национальной поэзии; наука о европейской литературе; историческая топика.

---

\* Окончание. Начало см.: Литературоведческий журнал. 2020. № 1 (47).

***Makhov A.E. From the national «Literaturgeschichten» to the «science of European literature»: an episode out of the history of German philology. P. 3: «The science of European literature»***

***Summary.*** Ernst Robert Curtius's book «European Literature and the Latin Middle Ages» is put in correlation with the «history of national poetry», which was one of the leading genres in 19th-century German philology. In this context, Curtius's book appears to be a solution of the crisis caused by the cultivation of a national approach to literature. Curtius productively inverts all the principles of this approach, replacing nationalism with Europeanism, stadianity with continuity, emphasis on content with primary attention to the aspects of form; in general, the history of literature gets a new life in a «historical topics». The «science of European literature» created by Curtius is born from a negative reaction to the attitudes of nationally oriented Germanistics.

***Keywords:*** Georg Gervinus; Joseph von Eichenforff; Wilhelm Scherer; Ernst Robert Curtius; history of national poetry; science of European literature; historical topics.

На рубеже XIX–XX вв. понятие народа порой начинает переноситься «из культурного в генетическое измерение» [Fohrmann 1989: 239], что дает новые возможности подключить к историко-литературному дискурсу биологические понятия расы, рода и т.п. Такой подход имел для «Literaturgeschichte» поистине фатальные последствия. Адольф Бартельс в его «Истории немецкой литературы» [Bartels 1901–1902] варьирует уже знакомую нам агональную модель, но противниками немецкого духа оказываются теперь не культурно, а генетически чужие – писатели-евреи, которые не могли постичь немецкий дух и слиться с ним, а могли лишь его критиковать. Этот литературоведческий антисемитизм Бартельс проявлял и в «научной» полемике: в рецензии на «Историю немецкой литературы XIX столетия» (1900) Рихарда Мейера Бартельс пишет: «Еврей в действительности может произвести лишь критику, а не историю немецкой литературы, ибо он не знает, что нам [немцам. – A. M.] было необходимо и необходимо по-прежнему...» [Bartels 1900: 37].

Таково постыдное завершение – «крах», по выражению Юргена Формана, – проекта истории литературы, построенной на

национальной идеи. Вышедшая спустя полвека, в 1948 г., книга Эрнста Роберта Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье», казалось бы, к традициям «Literaturgeschichte» уже не имеет никакого отношения. Из мастеров этого жанра Курциус упоминает только Шерера, причем уважительно отзываются о его «великой (grosse)» «Истории...», ставшей «домашней книгой образованного бюргерства» [Curtius 1973: 507]. Однако по книге разбросано и немало критических уколов, имеющих отношение к немецкой литературной историографии. Курциус направляет свои парфянские стрелы и в сторону «истории литературы», и германистики в целом, и «литературоведения» как новомодной науки, и немецкой литературы как таковой, и даже немецкой ментальности. Все эти выпады, по отдельности кажущиеся не столь уж значительными, в сумме своей позволяют заключить, что создаваемая Курциусом «наука о европейской литературе» [Curtius 1973: 20] в известной степени возникает из реакции на национально ориентированную германистику и на создаваемые ею «Literaturgeschichten», нередко (как мы видели) идеализирующие немецкую нацию. Эти «Literaturgeschichten» Курциус отчасти и имеет в виду, когда иронизирует над «старомодной историей наших учебников», разделившей Европу на «пространственные и временные куски» [Curtius 1973: 16].

О неприязни Курциуса к слову «Literaturwissenschaft» мы уже говорили выше; здесь же важно отметить, что слово «литературовед» для романиста Курциуса почти синоним слову «германист»: «Литературоведы – по большей части германисты»; они не способны построить «науку о европейской литературе» по той причине, что «немецкая литература из всех так называемых национальных литератур наименее пригодна как отправное и наблюдательное поле для европейской литературы» [Curtius 1973: 21]. Как видим, одно это суждение превращает немецкую литературу из привилегированной (какой ее видела «Literaturgeschichte») в маргинальную. Но почему? Объяснение находим ниже. Немецкая литература не принадлежала к обширной области «Romania» – литератур на латыни и на романских языках. «Германия не могла состязаться с литературными всемирными силами Романии. Ее час впервые приходит с наступлением эпохи Гёте. До этого она получала влияния извне, но не излучала собственных». Зато «средне-

вековая Англия принадлежит к Романии» [Curtius 1973: 44–45] – видимо, потому, что в ней культивировалась латинская словесность. Но разве ее не было на германских землях? Именно здесь был создан первый рыцарский роман – и на латыни («Руодлиб»), другие латиноязычные памятники (например, «Вальтарий», анализируемый Шерером как образец германского эпоса). Суждение Курциуса кажется несправедливым; более чем категорично звучит и следующее суждение: «Германия оставалась отрезанной от великих духовных движений XII и XIII веков. Она мало участвовала в Ренессансе XII века и в науке XIII века» [Curtius 1973: 67]. Завершает эту череду «антинемецких» выпадов суждение о немцах как таковых, появляющееся в начале главы о значении риторики для европейской культуры: «В мире нашего образования риторике больше нет места. Врожденное недоверие к ней, кажется, свойственно немцу» [Curtius 1973: 71]. Немцы (вплоть до Гёте) оказываются чужды тому универсальному субстрату всей европейской литературы, каковым, по Курциусу, является риторика. Исключение немецкого начала из постулируемого Курциусом общеевропейского литературного единства не может не восприниматься как полная антитеза картине, рисованвшейся в «Literaturgeschichten»: последние говорили о немецкой исключительности – Курциус постулирует немецкую исключенность, конец которой кладет лишь эпоха Гёте.

Однако книга Курциуса не просто отрицает национальный подход к литературе, но продуктивно инвертирует его принципы. В первую очередь, конечно, национализм сменяется открыто и многократно декларируемой установкой на европеизм. Не столь открыто, но все же весьма последовательно обращены в свою противоположность другие принципы «Literaturgeschichte»: при сохранении принципа историзма историю литературы как науку предложено заменить другой наукой – «исторической топикой»; делению истории на стадии противопоставлено представление о литературе как исторически неделимом континууме; в истории словесности предлагается увидеть не телесологическое движение к раскрытию некой идеи, но «вневременное настоящее»; агональным ситуациям придается характер повторности – тем самым их драматизм сменяется успокоенностью вечного возвращения; наконец, вниманию «Literaturgeschichte» к инстанциям внелiterатур-

ным, но тем не менее понимаемым как содержание литературы, противопоставлен имманентный подход, сосредоточенный на элементах формы. Рассмотрим эти инверсии по отдельности.

### 3.1. Национализм vs европеизм

Европейская идея книги заложена уже в названии; возможность построения особой науки о европейской литературе обсуждается в первой главе, названной «Европейская литература», а первый выпад против национализма находим в перечне «ведущих принципов», предпосланном работе. Это цитата из Гёте: «...Не существует патриотического искусства и патриотической науки. И то и другое принадлежат, как и любые блага, всему миру...» [Curtius 1973: 7]. Понятно, что рассуждения о «душе народа», столь любимой авторами «Literaturgeschichte», вызывают у Курциуса откровенный скепсис – он прорывается, например, в сноске по поводу соображений Людвига Пфандля о проявлениях «испанской души (spanische Psyche)» в литературе испанского барокко: «Откуда знает Пфандль испанскую душу <...>? Из литературы... Выведение сути национальной литературы из гипостазированной национальной психологии весьма популярно во Франции, Германии, Испании, но оно имеет минимальную научную ценность» [Curtius 1973: 299]. Исследованиям «народной души» Курциус противопоставляет задачу европеизации, которую он в первой главе книги выводит за рамки литературной истории – речь идет об истории вообще: «Европеизация картины истории (Europäisierung des Geschichtsbildes) сегодня стала политическим требованием, и не только для Германии» [Curtius 1973: 17]. Построение науки о европейской литературе – лишь часть решения этой общей задачи, которая в политическом плане (весьма существенном для Курциуса), конечно, продиктована событиями Второй мировой войны: книга, как пишет Курциус в предисловии ко второму изданию, возникла не из потребности решить «чисто научные задачи», но из «заботы о сохранении западной культуры» [Curtius 1973: 9]. Ставится задача «продемонстрировать новыми методами единство этой [т.е. европейской. – А. М.] традиции в пространстве и времени». Но это можно сделать только «с универсальной точки зрения», которую и «предоставляет латинская

культура (Latinität)» [Curtius 1973: 9], существовавшая на протяжении тринадцати веков, «между Вергилием и Данте»; она и служит надежным фундаментом европейского единства.

В то же время Европа, конечно, не представляется Курциусу неким абсолютно гомогенным целым. Европа – «образование (Gebilde), причастное к двум культурным телам (Kulturkörgern) – антично-средиземноморскому и современно-западному (modern-abendländischen)». То же можно сказать и о европейской литературе: «...ее можно понять как целое, только объединив в едином видении оба ее компонента» [Curtius 1973: 19]. То, что названо компонентом «современно-западным», в значительной степени сводится к германскому началу: ведь далее Курциус, со ссылкой на Тойнби, говорит о начавшемся после смерти императора Феодосия «двойном римско-германском существовании» империи; отсюда можно вести начало Средних веков – новая культура, рождающаяся вместе с «каролингским ренессансом», является «римско-германской» [Curtius 1973: 32, 35]. Как, однако, это согласуется с приведенными нами выше «антинемецкими» пассажами, свидетельствующими об исключенности Германии из общеевропейско-латинской культурной области, которую Курциус обозначает словом *Romania?* Причастность Германии к римской культуре – идеал, достигнутый лишь в сознании лучших немецких поэтов уже Нового и Новейшего времени, почитаемых Курциусом Гёте и Стефана Георге. Говоря о любви Гёте к Риму, он приводит свидетельство Сюльписа Буассере, которому Гёте признался, что, как ему кажется, он однажды жил при императоре Адриане. Курциус поясняет, что приводит это свидетельство, потому что оно показывает «связь Германии, когда-то бывшей частью империи, с Римом», – свидетельство «не сентиментальной рефлексии, но причастности к самой сущности. В подобном осознании история становится современностью. Здесь мы познаем Европу» [Curtius 1973: 20]. «Мы» последней фразы загадочно: имеется ли в виду «мы, немцы»? Если это так, то «римско-германское единство» дано немцу опосредованно, через культурную память поэта. Немецкий поэт, который верит, что когда-то был римлянином, – символ этого единства, но в то же время и его единственная реальность.

### 3.2. История литературы vs историческая топика

Курциус мыслит свою книгу как часть «исторического взгляния на Европу», без которого само слово «Европа» останется лишь пустым именем [Curtius 1973: 16]. При этом, как мы уже видели, история «учебников», разделившая Европу на «пространственные и временные куски», отрицается – тем самым фактически отрицается и традиционный жанр «Literaturgeschichte», нередко в самом деле принимавший форму учебника. Итак, историзм – но не в форме истории литературы. Какую же форму должен принять этот «новый историзм»? В предисловии к седьмой главе книги Курциус пишет: «В нашем исследовании мы ориентируемся на учение греческой риторики. Из ее систематических понятий мы извлекаем исторические категории. В этом смысле наша книга могла бы быть названа *Nova Rhetorica*» [Curtius 1973: 138]. Итак, форма его исторического исследования – «новая риторика» или, как сказано в другой работе Курциуса, «историческая риторика» или «историческая топика» [Curtius 1972: 16]. Курциус строит свою историческую «науку о европейской литературе» на основе, которая была неведома «Literaturgeschichte», – на основе аппарата риторики, переосмыслиенного в исторической перспективе. Такому переосмыслинию подвергаются, например, риторические системы стилей и родов речи; но главной риторической категорией для Курциуса, безусловно, становится топос, «место». Книга в значительной мере и посвящена превращению риторической топики в систему собственно литературных топосов.

В риторике топосы – «склады аргументов (*sedes argumentorum*), где они скрыты и откуда их надлежит извлекать» (Квинтилиан. Воспитание оратора. V, 10, 20). Курциус определяет риторическую топику как «лавку-склад (*Vorratsmagazin*)» всех тех «общих мыслей, которые можно было употребить в любых речах и любых письменных текстах» [Curtius 1973: 89]. Как только этот «склад» стал обслуживать литературу, аргументы перестали выполнять функцию риторического убеждения, но превратились в устойчивые литературные «схемы мысли и выражения» [Curtius 1941: 1]. Так, формулы пейзажа в средневековой поэзии восходят к риторическому «аргументу от места» (*argumentum a loco*): оратор, восхваляя своего клиента, мог, для подкрепления своих доводов,

обратиться к описанию места, где тот родился; формулы этого описания, вы свободившись из риторики, перешли в поэзию. Оказывается, что «описание пейзажа можно связать с теорией нахождения эпидейктической речи» [Curtius 1973: 200]. В жанре панегирика риторика советовала обращаться к топосу «природы» – и этот топос переходит в стихотворный панегирик: природа, сотворившая такого героя (красавицу и т.п.), сама удивляется своему творению и т.п. [Curtius 1973: 189–190]. Топос нередко представляет собой метафору – и неудивительно, что к проекту исторической топики тесно примыкает и проект исторической метафорики, который Курциус приписывает Гёте, находя у него программу «исторической “тропики” или метафорики мировой литературы» [Curtius 1973: 307].

Курциус полагает, что в исторической топике он открыл особый имперсональный пласт словесной реальности, который лежит ниже личных стилей, ниже всех принятых разделений европейской литературы – разделений на эпохи, стили, направления. «Топос – нечто анонимное. <...> Ему <...> присуще временное и пространственное всеприсутствие (Allgegenwart). <...> В этом величественном стилевом элементе мы касаемся такого пласта исторической жизни, который лежит глубже, чем уровень индивидуального изобретения» [Curtius 1972: 14]. Пространственная метафора «пласта» – скрытого, лежащего ниже обозримой словесной реальности, – значима: Курциусу представляется, что он нисходит в ту глубину словесности, где европейская литература обнаруживает свое единство. Вместе с тем это уровень, так сказать, «малых величин», литературных микрочастиц – недаром Курциус называет свой метод «техникой филологического микроскопирования» [Curtius 1973: 235].

Итак, единство европейской литературы обнаруживается на ее микроуровне – его обеспечивают топосы-микрочастицы, способные к «всеприсутству», как выражается Курциус, т.е. к преодолению всевозможных границ. Во-первых, это границы языков. Для Курциуса топос переводим: как схема мысли, как устойчивая метафора – но все же не конкретная и застывшая словесная формула! – он не привязан к конкретному языковому выражению. Это значит, что он наднационален и принадлежит всей Европе: так, в знаменитой главе о метафоре мира как театра приведены тексты

на древнегреческом, латыни, французском, немецком, английском, испанском. Во-вторых, топос легко преодолевает границы жанров. Топос обращения к природе возникает в эпосе («Илиада»), далее попадает в трагедию («Прометей» Эсхила), в «плач» («Плач об Адонисе» Биона – и далее появляется в средневековых и более поздних стихотворениях на смерть), в греческий роман, в ренессансную букалическую поэзию, в послание (пародия на такое обращение – в «Послании к Юэ» Лафонтена), в барочную драму [Curtius 1973: 101–103]. Наконец, топос нечувствителен и к глобальным границам религиозных формаций: топос «Богини Природы», казалось бы, по сути своей языческий, встраивается в средневековую христианскую культуру.

«Филологическое микроскопирование» не сужает, но, напротив, расширяет зону виденья исследователя: «Широкий ландшафт средневековой литературы в перспективе топики освещается по-новому. Разъединенное соединяется в новые целостности; темные образы освещаются светом; выступают прежде незамеченные черты и вырисовываются новые линии...» [Curtius 1972: 14–15]. Свободная от границ огромная область исторической топики открыта для исследовательских перемещений в любых направлениях – для «свободной смены исторических времен и пространств» [Curtius 1973: 37].

### **3.3. Стадиальность vs континуальность**

Рассмотрение литературы на микроуровне не только расширяет зону виденья, но и открывает то, что прежде было скрыто, – делает «видимыми континуальности (Kontinuitäten), которые до сих пор не были замечены. Техника филологического микроскопирования позволила нам выявить в текстах самого различного происхождения элементы идентичной структуры, которые мы осмыслили как константы выразительности (Ausdruckskonstanten), присущие европейской литературе» [Curtius 1973: 235]. Эти впервые замеченные «континуальности» делают континуальной и всю историю литературы – превращают ее в поток, метафора которого появляется среди «Руководящих принципов» в цитате из Петрония: «Разум не может ни замышлять, ни порождать, если не будет

наполнен огромным потоком словесности (*ingenti flumine litterarum*)» [Curtius 1973: 7].

Разумеется, этот «поток» един и не может быть разделен на пространственные или временные «куски» (*Raumstücke, Zeitstücke*), как презрительно определяет Курциус существующие деления европейской культуры [Curtius 1973: 16]. Выпады против таких делений разбросаны по книге – один из них завершает раздел о Данте: в его личности «трансцендируется Средневековье – а также, конечно, и деление на эпохи, созданное близорукой исторической наукой. Ее периодизацию давно забудут, в то время как Данте будет по-прежнему вызывать восхищение» [Curtius 1973: 383]. Само понятие Средневековья (*Mittelalter*), казалось бы, столь важное для всей концепции книги, Курциус объявляет бессмысленным (*sinnlos*): это «штамп, изобретенный итальянским гуманизмом и объяснимый только из его перспективы» [Curtius 1973: 30]. Конечно, чужда Курциусу и шереровская картина литературной истории как чередования «гор и ложбин» – периодов упадка и расцвета. Цитата из Якоба Буркхардта, помещенная в «Руководящие принципы», звучит как ответ Шереру: «И времена упадка и гибели имеют свое священное право на наше сочувствие» [Curtius 1973: 7].

Но что из себя представляет постулируемая Курциусом «континуальность»? В конце книги он предостерегает от ее упрощенного понимания: «Континуальность литературной традиции – упрощенное обозначение весьма сложного положения вещей»; традиция, «как и всякая жизнь», включает в себя и «исчезновение, и становление заново». Можно было бы построить «морфологию литературной традиции» [Curtius 1973: 396]. Эта морфология остается лишь намеченной; но основные формы – точнее было бы даже сказать «процессы», – в которых реализуется континуальность традиции по Курциусу, все же можно назвать.

Вместо типичной для *«Literaturgeschichte»* схемы чередования упадка и расцвета мы находим в исторической топике Курциуса чередование моментов обесценивания («умирания») и обновления («воскрешения») отдельных топосов. Так, топос одновременно юной и старой женщины – своего рода аналог более известного топоса *ruet-senex* – умирает и воскресает дважды. «Уже в V веке образ старо-юной сверхчеловеческой женщины был обесценен до риторического клише»; но тут же, у Боэция в «Утешении

философией», он «возвращает себе религиозную священность». Второй раз топос «воскресает» у Бальзака, в рассказе «Иисус Христос во Фландрии» (1831), где описано видение Церкви в образе старухи, которая вдруг превращается в прекрасную молодую женщину. «Это Церковь Гермы, внедренная в совсем другую эпоху», комментирует Курциус; «казалось бы, давно стертый (*verbraucht*) топос смог обновиться спустя полтора тысячелетия» [Curtius 1973: 114–115].

Другая форма проявления континуальности – повторность, вечное возвращение «константных феноменов литературной биологии», таких как противопоставление и спор древних и новых; чередование классицистического и маньеристского стилей [Curtius 1973: 9]. Любопытно, что в своей идее возвращения и / или вечного чередования «литературных констант» Курциус оказывается близок представителю критикуемой им духовно-исторической школы Фрицу Штриху (в работе, впрочем, ни разу не упоминаемому), который трактует как вечные и повторяющиеся классический и романтический стили [Strich 1922]. Правда, у Штриха эта вечная бинарность стилей осмыслена как отражение полярности самого человеческого духа, стремящегося увековечить себя либо в завершенности (*Vollendung* – ей соответствует классическое), либо в разомкнутости и бесконечности (*Unendlichkeit* – романтическое). Подобные экскурсы в сферу устройства человеческого духа Курциусу почти совсем чужды: он трактует классицизм и маньеризм как чисто литературные явления.

Континуальность может реализовывать себя в переносе, виды которого чрезвычайно разнообразны, но главный из них – безусловно, перенос всей риторической системы в область литературы. В этом процессе, определившем характер всей европейской словесности, можно было бы увидеть и закат риторики, если понимать ее узко, как публичное красноречие, пришедшее в упадок в Риме с концом республики. Однако Курциус, напротив, видит в нем расширение возможностей риторики, которая «открыла для себя новое поле посредством переноса (*Übertragung*) на римскую поэзию», – речь идет о применении в поэзии риторических приемов, которое начал последовательно осуществлять Овидий [Curtius 1973: 75]. Ценой утраты своей изначальной функции риторика проникла во все литературные жанры; «ее искусно разработанная

система стала общим знаменателем, учением о форме и сокровищницей литературных форм вообще». «Тем самым и топосы получили новую функцию. Они стали клише, общеупотребительными в литературе...» [Curtius 1973: 79]. В рамках этого базового переноса совершаются и частные переносы: риторические приемы античной прозы (рекомендованные Цицероном исоколон, антитеза, гомеотелевт) использованы в «Исповеди» Августина – «средства античной риторики поступают на службу новому христианскому душевному миру»; элементы эпидейктической речи перенесены во многие жанры (например, в laudatio городов и стран) и тематические сферы [Curtius 1973: 84, 165–166]. Курциус отмечает чрезвычайную важность для литературы именно «схем хвалебной топики», которая позволяла выразить целый круг идеальных представлений: в эти схемы «одеты сословные и жизненные идеалы поздней Античности, Средневековья, Ренессанса, XVII века... Риторика несет в себе образ идеального человека. Она определила на века и идеальный пейзаж в поэзии» [Curtius 1973: 191]. Наконец, перенос может принимать форму заимствования: Курциус отмечает, что в романе Мадлен де Сюдери «Ибрагим» использована одна из «контроверз» Сенеки Старшего – «Контроверза о дочери предводителя пиратов»; тем самым роман испытал влияние схематики риторических упражнений [Curtius 1973: 164]. Курциус, конечно, не знал, что идею происхождения романа из риторических контроверз до него разработал Борис Александрович Грифцов (в «Теории романа», 1927). Кроме того, континуальность может принимать и статичную форму неких устойчивых представлений, существующих веками. Таково, например, представление о том, что литературный стиль должен быть украшенным: Курциус демонстрирует неизменность этого представления тремя поэтиологическими высказываниями – Квинтилиана, Данте и Мармонтеля [Curtius 1973: 80–81].

Литературный процесс выглядит как непрерывная трансляция топосов – из эпохи в эпоху, от автора к автору. «Неузнавание топосов» (даже вынесенное в особую позицию в предметном указателе книги) таит опасность для филолога: топос можно принять за отображение реальности или за выражение личного авторского «переживания». В «Благословении блюд» из монастыря Санкт-Галлен историки видели документ, дающий представление о мона-

стырской кухне, – но набор блюд заимствован из Исидора Севильского (чем и объясняется наличие в нем «фиг», не растущих в Швейцарии) и не имеет отношения к реальности [Curtius 1973: 191–192]. Хильдегарий, епископ Мо, упоминанием якобы всенародно известной песни (*sarmen*), славящей победу франкского короля Хлотаря II, заставил филологов поверить в существование «меровингской героической поэзии», – однако Хильдегарий лишь разрабатывает эпидейтический топос «все воспевают его» [Curtius 1973: 170–171], его «свидетельство» имеет чисто риторическую природу и опять же никак не обусловлено реальностью<sup>1</sup>.

Неужели в этот процесс трансляции никогда не вторгается личный опыт автора, его «переживание»? Курциус порой готов такое вторжение признать. Так, в главе «Содомия» он говорит о шедевре некоего веронского клирика IX в. – любовном стихотворении, обращенном к мальчику: «Веронское стихотворение упрашено с ученостью, но в нем выражена некая единственная, пережитая (*erlebte*) ситуация». Но тут же следует оговорка: когда поэт XII в., т.е. более поздней эпохи, «выбирает в качестве материала любовь к мальчику, часто бывает трудно решить, имеем ли мы дело с подражанием литературным образцам (*imitatio*) или же говорит собственное чувство» [Curtius 1973: 124–125]. Все-таки чаще Курциус высказывается против «переживания» – этого дильтеевского «Erlebnis», которое он порой берет в скобки как своего рода цитату из терминологического фонда низко ценимого им духовно-исторического литературоведения<sup>2</sup>: «Уже из риторического характера средневековой поэзии следует, что при интерпретации стихотворения нужно задаваться вопросом не о лежащем в его основе

<sup>1</sup> Все это относится и к картинам природы: «Средневековые описания природы не стремились передавать реальность»; в описании «идеального ландшафта» «поэт не заботился и не должен был заботиться о том, могут ли перечисленные им виды присутствовать в одном и том же лесу», – вся прелест состояла в «богатстве, роскоши номенклатуры» [Curtius 1973: 191, 201–202].

<sup>2</sup> Скрыто и точечно критикуется и понятие «духа» в трактовке школы, и герменевтический подход в духе Дильтея. «Легкомысленно конструируемая “история духа”, которая после первой мировой войны заняла место филологии, была симптомом научного упадка»; и страницей ниже: «задача филолога – наблюдение (*Beobachtung*)» [Curtius 1973: 385–386]. Наблюдение, *observatio* (Курциус тут же дает этот латинский эквивалент) – значит, не «понимание» в дильтеевском смысле.

“переживании”, но о предмете, который в нем трактуется» [Curtius 1973: 167]. Экскурс о «формулах благочестия и смирении», демонстрирующий конвенциональность выражения этих чувств в средневековых текстах, Курциус завершает пояснением: «...мои замечания должны предостеречь от того, чтобы делать Средневековые более христианским или благочестивым, чем оно было на самом деле. Устойчивую литературную формулу нельзя трактовать как выражение спонтанного настроения» [Curtius 1973: 414].

### **3.4. Телеологическое движение к цели vs «вневременное настоящее»**

Вдохновлявшей «Literaturgeschichte» идею телеологического движения к заложенной цели – самораскрытию национального духа, художественной самореализации души народа и т.п. – Курциус противопоставляет идею литературы как «вневременного настоящего», «zeitlose Gegenwart». «Для литературы все прошлое – настоящее», «ist alle Vergangenheit Gegernwart» [Curtius 1973: 24]. Формула «вневременного настоящего» означает, что «литература прошлого всегда действенна в литературе любого настоящего. Так Гомер [действенен] в Вергилии, Вергилий в Данте, Платон и Сенека в Шекспире, Шекспир в “Гёце фон Берлихингене” Гёте, Еврипид в “Ифигении” Расина и Гёте» [Curtius 1973: 25].

Такое представление о литературе, конечно, отмечает идею стадиального развития, которое в «Literaturgeschichte» представлялось постепенным и неравномерным накоплением неких позитивных качеств – будь то художественный вкус по Гервинусу или толерантность по Шереру. Курциус видит в истории литературы не накопление ценностей, но вечное присутствие ценностей вневременных, персонифицированных при этом в идее канона, чрезвычайно важной для его концепции. К теме канона как идеального сообщества образцовых поэтов он возвращается несколько раз – и почти при каждом возвращении появляется мотив «вневременного», «zeitlose». Шесть поэтов у Данте – «идеальное сообщество» равных поэтов, «прекрасная школа (*la bella scuola*), обладающая вневременной авторитетностью» [Curtius 1973: 28]. В разговоре о средневековом каноне «школьных авторов» – тот же мотив: для

Средневековья «все auctores – одинаково ценные и вневременные (gleichwertig und zeitlos)» [Curtius 1973: 61].

Однако в эпилоге книги идея вневременного канона претерпевает, по собственному выражению Курциуса, «диалектический поворот». «Мы говорили о формах и духе» – но что становится с формами, если дух из них окончательно и бесповоротно ушел? Курциус предлагает нам представить себе дом гуманиста (примером служит иконографический мотив «Иероним в своей студии»), из которого ушел сам гуманист: дом опустел – такова и литературная форма, в которой «дух» больше не нуждается; сонет – пример такой изношенной, опустевшей формы.

Вывод неожидан: пустые формы нам не нужны – «забвение так же полезно, как память». «Нам нужен не склад традиции, а дом, где мы можем дышать, – тот “Дом красоты”, который творческие умы всех поколений постоянно строят совместными усилиями». «Дом красоты», «House Beautiful» – образ, заимствованный у Уолтера Пейтера; этот вечно строящийся дом противопоставлен опустевшему кабинету гуманиста – метафоре «пустой формы». «Дом красоты» – метафора канона уже в новом его понимании: канона будущего. Новый канон по-прежнему будет «сообществом творческих умов»; эти умы будут связаны «идеей красоты, о которой мы знаем, что ее образы меняются и обновляются. Вот почему Дом красоты никогда не готов и не замкнут (nie fertig und abgeschlossen). Он продолжает строиться, он остается открытым» [Curtius 1973: 399–400].

Кажется, это единственное место в книге, где Курциус пытается спроектировать свою литературную концепцию на будущее. Он сохраняет при этом столь важную для него идею канона, но она, как видим, претерпевает серьезное изменение: используя упомянутую выше оппозицию Фрица Штриха, можно сказать, что канон «завершенности» – а анализируемые Курциусом средневековые каноны авторов, конечно, завершены и закрыты – сменяется каноном «бесконечности», в смысле разомкнутости и открытости. Нельзя не заметить сходства этих двух видов канона с двумя видами поэзии (*Dichtarten*) в знаменитом 116-м фрагменте Фридриха Шлегеля. Романтический вид поэзии пребывает в становлении и «вечно будет в становлении, он никогда не может быть завершен (nie vollendet sein kann)», прочие же виды поэзии завершены,

«готовы» (*fertig*) [Schlegel 1798: 206]. В обоих случаях «готовость» (передаваемая у обоих авторов словом *fertig*) противопоставлена вечной незавершности: Курциус использует одну из оппозиций, которыми так богата раннеромантическая поэзология, чтобы впинать в нее, казалось бы, совершенно чуждую романтизму идею канона.

### 3.5. Укрощение агональности

Истории немецкой литературы представляли поэтическую реализацию народного духа драматически – как борьбу с чуждыми ему, инородными началами. Курциус не отказывается от представления об агональности литературного процесса, но трактует агон совсем иначе. Он осмыслен не как борьба с «чужим», которое извне вторгается в поэтическую жизнь народного духа, – агон у Курциуса заключен в саму систему словесности, вписан в ее структуру как ее обязательный момент. Кроме того, если в «Literaturgeschichte» чужое, с которым был вынужден бороться народный дух, на каждом этапе истории было разным, то у Курциуса агональная ситуация обречена возвращаться и повторяться – именно потому, что она является моментом всей литературной системы.

Таких агональных ситуаций по крайней мере две. Первая из них – антагонизм поэзии и философии. Критика поэзии со стороны философии кульминирует у Платона, но начинается раньше, с пробуждением «научного мышления» в ионийской натурфилософии. «Восстание логоса против мифа» было в то же время восстанием «против поэзии»: «Гесиод порицал эпос во имя истины». Это «восстание» лишено уникальности, обречено на повторение: ведь «спор между философией и поэзией» «заложен в структуре духовного мира. Поэтому он всегда может разгореться вновь <...>, и философия всегда будет иметь в нем последнее слово, ибо поэзия ей не отвечает. У нее есть собственная мудрость» [Curtius 1973: 211]. Драматизм «споров» смягчается не только его «вечными возвращениями», но и смешением понятий «поэзия» и «философия», облегчившим примирение спорящих сторон. От агона поэзии и философии Курциус плавно переходит к линии их сближения, ведя ее от гомеровской аллегорезы, трактовавшей гомеровские поэмы как философию под покровом иносказания: «Гомеровская

аллегореза возникла как оправдание поэзии перед лицом философии» [Curtius 1973: 212]. Средние века видят философов в римских поэтах – прежде всего в Вергилии, но также в Лукане; Курциус не упускает и комический оттенок этой идеи, когда находит в стихотворениях Александра Некама «созвучное любому времени доказательство, что лучшая философия – в вине: Вакх ведь второй Аристотель, *dux philosophie*» [Curtius 1973: 214]. «Смешению философии с поэзией, риторикой, мудростью и различными школьными дисциплинами положила конец высокая схоластика»: Фома Аквинский решительно отделяет философию от artes. И все же топос «поэзия – та же философия» продолжает жить. Раздел об агоне – и вместе с тем союзе – поэзии и философии Курциус завершает цитатой из Леопарди: «...la scienza del bello scrivere è una filosofia...» [Curtius 1973: 220].

Вторая агональная ситуация – противостояние классицизма (*Klassik*) и маньеризма, трактуемое как «полярность», которая заложена в самой структуре литературы. Речь фактически идет о двух манерах выражения: простой, естественной и усложненной, неестественной; их противостояние восходит к риторической оппозиции речи простой и речи украшенной (*sermo planus* – *sermo ornatus*). Термин «маньеризм» Курциус использует в специфическом, очень широком смысле: как «общий знаменатель для всех литературных тенденций, которые противостояли классицизму» [Curtius 1973: 277]. Маньерист, в какую бы эпоху он ни жил, «хотел выражаться не нормально, а аномально», предпочитая искусственное – естественному [Curtius 1973: 286]; в таком понимании маньеризм оказывается «константой европейской литературы», «явлением, дополняющим классицизм всех эпох» [Curtius 1973: 277]. Курциус готов довести маньеристскую линию до Новейшего времени включительно, обнаруживая маньеризм у Малларме и даже у Джеймса Джойса: творение всей его жизни – «что иное, если не огромный маньеристский эксперимент?» [Curtius 1973: 304–305].

Полярность манер впервые оформляется в Античности: «Азианизм – первая форма европейского маньеризма, аттицизм – европейского классицизма» [Curtius 1973: 76]; далее их противостояние многократно воспроизводится, нередко в виде столь же древнего спора старых и новых, ведь «классические писатели всегда “старые”». Спор старых и новых – такой же «константный

феномен литературной истории и литературной социологии», как и полярность классицизма и маньеризма; уже Аристарх противопоставлял Гомера «новым» [Curtius 1973: 256]. Этот спор прослеживается до XIX в. включительно: оппозиция классицизма и романтизма – «одна из позднейших форм противопоставления “древних” и “новых”» [Curtius 1973: 274].

Итак, у Курциуса агон возникает не из-за какого-то внешнего вторжения («чужаков», по Гервинусу), которое нарушает естественную жизнь национальной поэзии. Агон заложен в структуру словесности как ее константа, как явление нормальное и повторяющееся. В силу своего «вечного возвращения» агон перестает быть фактором разделения литературы и становится фактором ее единства: поэзия и философия, классицизм и маньеризм в их вечном споре предстают необходимыми элементами литературы и духовного мира в целом и в этом смысле оказываются не столько конфликтующими, сколько взаимодополняющими началами.

### **3.6. История содержаний vs история форм**

Истории национальной литературы мыслили себя как истории «содержаний» – идей, эстетических и моральных идеалов, чувств и т.п. Этой установке на «содержания» Курциус противопоставляет своеобразный формализм, хорошо осознаваемый им самим: «Формальный элемент литературы в наших анализах сильно выдвинут на передний план...» [Curtius 1973: 392]. Но что это за формальный элемент? Схемы, предпосланные творчеству, без которых поэт не может сочинять, – к ним относятся и топосы, определяемые как «схемы мысли и выражения» [Curtius 1941: 1]. Курциус сравнивает литературные формы с кристаллическими решетками, с линзами, собирающими рассеянный свет: «...поэтическая субстанция кристаллизуется в формальной схеме (*Gestaltschema*)»; благодаря форме «духовное» становится видимым и постигаемым [Curtius 1973: 394]. Но филолог должен сделать «видимой» саму форму (схему): надо «“растворить”» (*auflösen* – Курциус подчеркивает, что взял этот глагол из химической терминологии) материал», чтобы «сделать видимыми его структуры» [Curtius 1973: 25].

На решение этой задачи – сделать видимыми формы (структуры, схемы) европейской литературы – направлен весь труд,

представляющий собой историю ее форм. В чем, однако, может заключаться история форм, если они почти неизменны и составляют в литературе «элемент постоянства (Beharrens)» [Curtius 1973: 395]? Одна и та же форма может заключать в себя разные смыслы; она подобна переменной, способной принимать разные значения. В изменении значений, собственно, и состоит ее история. Это нетрудно показать на примере главы «Музы». Казалось бы, образ музы – элемент содержания; но Курциус утверждает: «Музы принадлежат к константам формы (Formkonstanten) литературной традиции». Но почему все-таки – формы? У муз нет индивидуальности, «они воплощают чисто духовный принцип» [Curtius 1973: 235–236]. И главное – с ними связана схема, которая наполняется в разные эпохи различными содержаниями. Эта схема – обращение к музам. Ее историю Курциус и прослеживает. Гомер просит у муз фактов; Вергилий – познания космических законов; у Овидия обращение к «шаловливой» музе (*musa iocosa*) принимает оттенок иронии; Гораций пародирует это обращение. Муза в схеме обращения вообще может заменяться: Тибулл вместо муз призывает друга, Проперций – возлюбленную; поэт может обращаться к собственному духу (уже у Пиндара); Батлер в «Гудибрассе» вместо музы взывает к пивной кружке и т.д. У христианских поэтов обращение к музам порой заменяется подчеркнутым отказом от него [Curtius 1973: 236–252]. В качестве таких же переменных, способных иметь разные значения, могут выступать не только топосы-«схемы», но и метафоры: в главе о «метафорах еды» показано, что «едой» в разных контекстах может быть поэзия, религия, любое знание, Бог, истина и т.п.

Формализм Курциуса проявляется и в его интересе к числовым схемам. Он обнаруживает в средневековой словесности особый принцип формы, отличный от более поздних композиционных принципов, – композицию числовую (*Zahlenkomposition*), т.е. основанную на неких «правильных» или символически значимых числах (вершинный пример такой композиции – конечно, «Комедия» Данте). Особый экскурс он посвящает «числовым речениям (*Zahlensprüche*)», объединяющим те или иные предметы, качества, процессы в ряды, ограниченные определенным числом: тройкой (три достоинства поэзии; три качества райского яблока), четверкой (четыре «лесных шума» у Кальдерона), пятеркой (открытый

Курциусом интереснейший топос «пяти пунктов любви») и т.д. [Curtius 1973: 499–502]. Скрытые числовые схемы он обнаруживает и в описаниях «*locus amoenus*», показывая, что выбор предметов в них нередко диктовался символикой пяти чувств или четырех стихий [Curtius 1973: 204].

Числовой формализм становится для Курциуса полемическим орудием в самом развернутом критическом разделе книги – экскурсе о «Рыцарской системе добродетелей» (по поводу самой темы Курциус саркастически замечает, что это «любимая область германистики»). Беспощадному разгрому подвергнута работа Густава Эрисмана «Основы рыцарской системы добродетелей» (1919) – однако критика метит и шире, в германистику вообще, а также в любую медиевистику, ограниченную национальными рамками. Такая медиевистика склонна «подменять неизвестную конкретику несуществующими абстракциями» [Curtius 1973: 507]. В случае Эрисмана «несуществующей абстракцией» оказывается «моральная философия» Вальтера фон дер Фогельвейде, якобы основанная на трех ценностях – Божьей милости, чести и земном благе. Курциус считает, что эта триада произвольно вытащена из набора общих мест куртуазной поэзии и превращена в этическую концепцию. На самом деле всё объясняется формальным приемом: Вальтер любит числовые изречения, образуя из понятий диады, триады, тетрады вроде «вино, женщины и любовь». Мышление Вальтера было основано на числовых схемах; при желании среди его схем можно найти и триаду «рыцарских добродетелей».

Курциус проделывает здесь именно то, что он и объявляет своей методикой в начале книги: «растворяет» содержания, поиском которых занимались и германистская медиевистика, и «Literaturgeschichte», чтобы сделать видимыми подлинные основы литературной системы – универсальные схемы, устойчивые формы.

Движение немецкой филологии от национализма к европеизму, очерченное в данной статье, не сводилось к простому механическому расширению предмета – замене одной изучаемой литературы суммой литератур, как предполагалось в европейском проекте романтиков. Чтобы осмыслить европейскую литературу не как сумму, но как неделимую целостность, потребовалась принципиально новая точка зрения на весь механизм словесности,

новое понимание ее историчности, что, в свою очередь, привело к радикальной инверсии всех принципов «Literaturgeschichte», произведенной Курциусом. В конечном итоге наука о европейской литературе стала возможна лишь как история ее формальных элементов, в своей универсальности свободных и от национальной, и от личной характерности.

Сколь бы далекой ни казалась книга Курциуса от литературных историй XIX в., почти им и не упоминаемых, их связывает логика – правда, не преемственности, но отталкивания: именно кризис истории литературы породил тот парадоксальный историзм без истории (в ее традиционном понимании), который лежит в основе созданной Курциусом науки о европейской литературе. Выходом из кризиса стал парадокс, этим кризисом и легитимированный.

- 
- Лессинг 1936 – *Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия* / Пер. И.П. Рассадина. М.; Л.: Academia, 1936.
- Михайлов 2006 – *Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры* // *Михайлов А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика*. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006.
- Шлегель 1983 а – *Шлегель Ф. История европейской литературы* // *Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика* / Вступ. статья, составление, перевод Ю.Н. Попова. Т. 2. М.: Искусство, 1983.
- Шлегель 1983 б – *Шлегель Ф. Разговор о поэзии* // *Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика* / Вступ. статья, составление, перевод Ю.Н. Попова. Т. 1. М.: Искусство, 1983.
- Яусс 1995 – *Яусс Х.Р. История литературы как провокация для литературоведения* / Пер. Н. Зоркой // Новое литературное обозрение. 1995. № 12.
- Alberti 1890 – *Alberti C. Die Zukunft der deutschen Literaturgeschichte* // *Alberti C. Natur und Kunst. Beiträge zur Untersuchung ihres gegenseitigen Verhältnisses*. Lpz., 1890.
- Bartels 1900 – *Bartels A. Ein Berliner Literaturhistoriker*. Dr. Richard M. Meyer und seine «deutsche Literatur». Lpz.; B., 1900.
- Bartels 1901–1902 – *Bartels A. Geschichte der deutschen Litteratur*. 2 Bde. Lpz., 1901–1902.
- Baumann 1762 – *Baumann L.A. Kurzer Entwurf einer Historie der Gelehrsamkeit*. Brandenburg; Lpz., 1762.
- Beise 2016 – *Beise A. Schmid Ch.G. // The Bloomsbury Dictionary of Eighteenth-Century German Philosophers*. L.; Oxf. etc.: Bloomsbury, 2016.

- Berlin 2013 – *Berlin I. Three Critics of the Enlightenment: Vico, Hamann, Herder.* Second Edition. Princeton; Oxf., 2013.
- Bernhardy 1830 – *Bernhardy G. Grundriss der Römischen Litteratur.* Halle, 1830.
- Blanckenburg 1999 – *Blanckenburg F. von. Versuch über den Roman // Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart.* Stuttgart, 1999.
- Bouterwek 1801 – *Bouterwek F. Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts.* 12 Bde. Bd 1. Göttingen, 1801.
- Brederlow 1844 – *Brederlow Ch. G.F. Vorlesungenüber die Geschichte der deutschen Literatur.* 2 Tle. Tl 1. Lpz., 1844.
- Breitenbauch 1811 – *Breitenbauch G.A. von. Geschichte und Annalen der deutschen Dichtkunst.* Lpz., 1811.
- Brenning 1886 – *Brenning E. Geschichte der deutschen Literatur.* Lahr, 1886.
- Carrière 1874 – *Carrière M. Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit.* 5 Bde. 2 Aufl. Bd 5. Lpz., 1874.
- Curtius 1941 – *Curtius E.R. Beiträge zur Topik der mittellateinischen Literatur // Corona Quernea. Festgabe Karl Strecker zum 80. Geburtstag.* Lpz., 1941.
- Curtius 1972 – *Curtius E.R. Begriff einer historischen Topik (1938–1949) // Toposforschung. Eine Dokumentation / Hrsg. von Jahn P.* Frankfurt a. M., 1972.
- Curtius 1973 – *Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinische Mittelalter.* 8 Aufl. Bern; München, 1973.
- Docen 1807 – *Docen B.J. Vorrede / Miscellanee zur Geschichte der teutschen Literatur...* Bd 2. München, 1807.
- Eichendorff 1976 – *Eichendorff J. von. Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands // Eichendorff J. von. Werke.* In 5 Bdn. Bd 3. München, 1976.
- Eichhorn 1812 – *Eichhorn J.G. Litterärgeschichte.* 2 Aufl. Göttingen, 1812.
- Elster 1894 – *Elster E. Die Aufgaben der Litteraturgeschichte.* Halle, 1894.
- Fohrmann 1989 – *Fohrmann J. Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschen Kaiserreich.* Stuttgart, 1989.
- Fortlage 1839 – *Fortlage C. Vorlesungenüber die Geschichte der Poesie, gehalten in Dresden und Berlin im Jahre 1837.* Stuttgart; Tübingen, 1839.
- Gelzer 1841 – *Gelzer H. Die deutsche poetische Literatur seit Klopstock und Lessing.* Lpz., 1841.
- Gervinus 1835 – *Gervinus G. Geschichte der Poetischen National-Literatur der Deutschen.* 5 Bde. Bd 1. Lpz., 1835.
- Gervinus 1838 – *Gervinus G. Geschichte der Poetischen National-Literatur der Deutschen.* 5 Bde. Bd 3. Lpz., 1835.
- Gervinus 1842 – *Gervinus G. Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen.* 5 Bde. Bd 5. Lpz., 1842.
- Gervinus 1844 – *Gervinus G. Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen.* 2 Aufl. 5 Teil. Lpz., 1844.
- Gervinus 1871 – *Gervinus G. Geschichte der deutschen Dichtung.* 5 Aufl. Bd 1. Lpz., 1871.

- Gervinus 1962 a – *Gervinus G.* Grundzüge der Historik // *Gervinus G.* Schriften zur Literatur. B., 1962.
- Gervinus 1962 b – *Gervinus G.* Prinzipien einer deutschen Literaturgeschichtsschreibung // *Gervinus G.* Schriften zur Literatur. B., 1962.
- Görres 1807 – *Görres J. (hrsg.)*. Die deutschen Volksbücher. Heidelberg, 1807.
- Gottschall 1860 – *Gottschall R.* Die deutsche Nationalliteratur der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. 2 vermehrte Aufl. Bd 1. Breslau, 1860.
- Gottsched 1899 – *Gottsched J.Chr.* Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen // *Gottsched J.Chr.* Schriften zur Literatur. Stuttgart, 1899.
- Grimm 1864 – *Grimm J.* Gedanken wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten // *Grimm J.* Kleinere Schriften. Bd 1. B., 1864.
- Grimm 1869 – *Grimm J.* Beweis dasz der Minnesang Meistersang ist (1807) // *Grimm J.* Kleinere Schriften. Bd IV. B., 1869.
- Grimm 1875 – *Grimm J.* Deutsche Mythologie. 4 Ausg. B., 1875.
- Herder 1880 – *Herder J.G.* Rezension zu A.L. Schlözers «Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen» // *Herder J.G.* Sämmliche Werke. Bd 20. B., 1880.
- Herder 1885 – *Herder J.G.* Volkslieder [предисловие ко второй части] // *Herder J.G.* Sämmliche Werke. Bd 25. B., 1885.
- Hettner 1856–1870 – *Hettner H.* Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. 6 Bdn. Braunschweig, 1856–1870.
- Hettner 1872 – *Hettner H.* Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. Buch 3: Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur. Abt. 2: Das Ideal der Humanität. 2. umgearb. Aufl. Braunschweig, 1872.
- Hettner 1959 – *Hettner H.* Schillers Anthologie (1850) // *Hettner H.* Schriften zur Literatur. B., 1959.
- Hillebrand 1845 – *Hillebrand J.* Die deutsche Nationalliteratur seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, besonders seit Lessing, bis auf die Gegenwart. 3 Thle. Hamburg und Gotha, Tl 1. 1845.
- Jördens 1812 – *Jördens K.H.* Denkwürdigkeiten, Charakterzüge und Anekdoten aus dem Leben der vorzüglichsten deutschen Dichter und Prosaisten. 2 Bde. Bd 1. Lpz., 1812.
- Laube 1839–1840 – *Laube H.* Geschichte der deutschen Literatur. 4 Bde. Stuttgart, 1839–1840.
- Link 1983 – *Link J.* Die mythische Konvergenz Goethe-Schiller als diskurskonstitutives Prinzip deutscher Literaturgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert // Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie / Hrsg. von H.U. Gumbrecht und B. Cerquiglini. Frankfurt. a. M., 1983. S. 225–242.
- Menzel 1828 – *Menzel W.* Die deutsche Literatur. 2 Thle. Tl 1. Stuttgart, 1828.
- Meusel 1799 – *Meusel J.G.* Leitfaden zur Geschichte der Gelehrsamkeit. Lpz.: Fleischer, 1799.
- Meyr 1838 – *Meyr M.* Ueber die poetischen Richtungen unserer Zeit. Erlangen, 1838.
- Nasser 1798–1800 – *Nasser J.A.* Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Poesie. Bde 1–2. Altona und Lpz., 1798–1800.

- Novalis 1965 – *Novalis. Logologische Fragmente // Novalis. Schriften. Bd 2: Das philosophische Werk.* 1. Stuttgart: Kohlhammer, 1965.
- Prutz 1981 – *Prutz R. Einleitung zur Geschichte des deutschen Journalismus (1845) // Prutz R. Zu Theorie und Geschichte der Literatur.* B., 1981.
- Raumer 1870 – *Raumer R. von. Geschichte der Germanischen Philologie vorzugsweise in Deutschland.* München, 1870.
- Rinne 1842 – *Rinne K.-F. Innere Geschichte der Entwicklung der deutschen National-Litteratur.* Lpz., 1842.
- Schelle 1780 – *Schelle A. Abriss der Universalhistorie zum Gebrauch der akademischen Vorlesungen.* Tl I. Salzburg, 1780.
- Scherer 1864 – *Scherer W. Ueber den Ursprung der deutschen Literatur.* Vortrag. B., 1864.
- Scherer 1875 – *Scherer W. Geschichte der Deutschen Dichtung im 11. und 12. Jahrhundert.* Straßburg: Trübner, 1875.
- Scherer 1877 – *Scherer W. Goethe-Philologie // Im neuen Reich.* 7, Heft 1. 1877.
- Scherer 1884 – *Scherer W. Geschichte der deutschen Litteratur.* 2 Ausg. B., 1884.
- Scherer 1975 – *Scherer W.H. Hettners Litteraturgeschichte des 18 Jahrhunderts (1865) // Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte. Ein Lesebuch zur Fachgeschichte der Germanistik.* München, 1975.
- Scherr 1854 – *Scherr J. Geschichte der deutschen Literatur.* 2 verbesserte Ausg. Lpz., 1854.
- Schlegel 1798 – *Schlegel F. Fragmente // Athenaeum. Ersten Bandes zweytes Stück // Athenaeum. 1798–1800. Facsimile Edition.* Stuttgart, 1960. Bd 1.
- Schlegel 1884 – *Schlegel A.W. Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst.* 3 Teile in 2 Bdn. T. 3. Heilbronn, 1884.
- Schlegel 1958 – *Schlegel F. Geschichte der europäischen Literatur // Schlegel F. Kritische Ausgabe seiner Werke.* Bd 11. Paderborn; München; Wien, 1958.
- Schlegel 1960 – *Schlegel F. Vorlesungen über Universalgeschichte // Schlegel F. Kritische Ausgabe seiner Werke.* Bd 14. Paderborn, 1960.
- Schlegel 1961 – *Schlegel F. Geschichte der alten und neuen Literatur (Wiener Vorlesungen) // Schlegel F. Kritische Ausgabe seiner Werke.* I Abt., Bd 6. München; Paderborn; Wien, 1961.
- Schmid 1781 – *Schmid Ch.H. Anweisung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtkunst.* Lpz., 1781.
- Schmidt 1853 – *Schmidt J. Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert.* 2 Bde. Lpz., 1853.
- Stolle 1718 – *Stolle G. Anleitung zur Historie der Gelahrtheit.* Halle, 1718.
- Strich 1922 – *Strich F. Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Vergleich.* München, 1922.
- Szondi 1961 – *Szondi P. Versuch über das Tragische.* Frankfurt am Main, 1961.
- Turner 2014 – *Turner J. Philology. The Forgotten Origins of the Modern Humanities.* Princeton; Oxf., 2014.
- Vilmar 1873 – *Vilmar A.F. Geschichte der deutschen National-Litteratur.* 15 Aufl. Marburg; Lpz., 1873

- Weimar 1989 – *Weimar K.* Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. München, 1989.
- Wellek 1966 – *Wellek R.* A History of Modern Criticism. 1750–1950. In 5 vol. Vol. 3. L., 1966.
- Wetz 1891 – *Wetz W.* Über Litteraturgeschichte. Worms, 1891.
- Žbikowska-Migoń 1994 – *Žbikowska-Migoń A.* Anfänge buchwissenschaftlicher Forschung in Europa: dargestellt am Beispiel der Buchgeschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts / Übersetzt von A. Fleischer. Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag, 1994.
- Zimmermann 1846 – *Zimmermann W.* Geschichte der prosaischen und poetischen deutschen Nationalliteratur. Stuttgart, 1846.

## ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

А.Н. Николюкин

### «СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» (С.П. Шевырёв и М.П. Погодин)<sup>\*</sup>

**Аннотация.** С.П. Шевырёв в десятой лекции, вошедшей затем в его «Историю русской словесности», проанализировал «Слово о полку Игореве». Присутствовавший на лекции М.П. Погодин откликнулся письмом, напечатанным в журнале «Москвитянин» (1845. № 5), в котором утверждал, что «Слово» является лишь отрывком из общей Саги о русских князьях.

**Ключевые слова:** «Слово о полку Игореве»; С.П. Шевырёв; М.П. Погодин; «Москвитянин».

**Nikolyukin A.N. «Word about Igor's regiment»  
(S.P. Shevyryov and M.P. Pogodin)**

**Summary.** S.P. Shevyrev delivered the lecture concerning «Word about Igor's regiment». M.P. Pogodin presented at the lecture in his letter to Shevyryov asserted that «Word» is only a fragment of the great Saga about Russian princes.

**Keywords:** «Word about Igor's regiment»; S.P. Shevyryov; M.P. Pogodin; «Moskvityanin».

---

\* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований. Проекты № 18–012–00150: Шевырёв С.П. Полное собрание литературно-критических трудов: в 7 томах; и № 19–012–00310: Погодин М.П. Полное собрание историко-филологических трудов: в 9 томах. Т. 1–3.

Великий памятник древнерусской литературы привлекал к себе внимание А.С. Пушкина с его лицейских времен. С.П. Шевырёв вспоминал в 1843 г.: «Известно, с каким усердием Пушкин изучал памятники древней Словесности. Слово о Полку Игореве он помнил от начала до конца наизусть и готовил ему объяснение. Оно было любимым предметом его последних разговоров. Нередко в беседе приводил он целиком слова́ из государственных грамот и летописей»<sup>1</sup>.

В десятой лекции «Истории русской словесности» (1846) Шевырёв повторил и расширил свои воспоминания: «Известно, что Пушкин готовил издание “Слова о полку Игореве”. С глубоким уважением говорил он о его поэтических достоинствах и не сочувствовал никаким мнениям скептиков, которые всего сильнее действовали в его время. Нельзя не пожалеть, что он не успел докончить труда своего»<sup>2</sup>. При этом Шевырёв поясняет, что он лично слышал от Пушкина о его труде. Пушкин изустно объяснил ему смысл вступления «Слова», который, по мнению Пушкина, был тот, что автор «Слова», отказываясь от «старых словес» и «замышления Боянова», предпочитает говорить о полку Игоревом по былинам своего времени.

В десятой лекции Шевырёв рассматривает историю изданий и историю мнений о «Слове». Главное чувство, господствующее в «Слове», Шевырёв определяет как грусть, составляющую душу произведения: «Грусть, глубокая грусть от начала до самого конца. Все синонимы, как нарочно, выисканы для него в языке; все они тут, чтобы передать это чувство: *туга, тоска, уныние, горе, печаль, труд*. Самая повесть называется *трудною*, т.е. прискорбною, по древнему значению этого слова. Там начинает расти сила “Слова”, где растет сила этого чувства, особенно тогда, когда, вспомнив начало бедствий междуусобия при Ольге Гориславиче, злое семя, посеянное дедом, он видит плод его перед собою: поражение воинов и плен внука его, Игоря»<sup>3</sup>.

После главной Шевырёв рассматривает другие черты времени, дающие свой оттенок всей картине. «Это времена *железных* полков, которые так часто встречаются в “Летописи” и в “Слове”. Вид наших древних броней оправдывает нам этот эпитет. Ратный дух не погас еще в князьях»<sup>4</sup>.

Этот ратный дух веет в словах Игоря к дружине и напоминает лучшие времена Святославовы: «Братья и дружины! Лучше быть изрублену, чем полонену! А сядем, братья, на своих борзых коней да позрим синяго Дону!.. Хочу переломить копье о конец поля половецкого с вами, русичи, хочу главу свою положить или шеломом испить Дону!»<sup>5</sup>. Но дело не подтверждает уже силы этих слов: битва кончилась пленом князя.

Но эти яркие картины ратного мужества, возбуждающие дух к бодрости, – отмечает Шевырёв, – скоро сменяются другими, мрачными. Фантазия предлагает ему изящные, живописные сравнения, но самые приятные картины сельской природы или семейной жизни превращаются у него в темные образы скорби: посев, брачный пир, молотьба. «Черна земля под копытами, – говорит он, – костьми была засеяна, а кровию полита: печалью взошли они по Русской земле»<sup>6</sup>.

Мифологическая стихия, – считает Шевырёв, – является не в виде народного верования, но в виде исторического предания, еще жившего в народе от прошлых стародавних времен, или в виде поэтического украшения, в которых трудно отличить, что принадлежит отжившему верованию народа и что – фантазии самого поэта.

Четыре божества языческих упоминаются в «Слове»: Даждьбог, Хорс, Велес, Стрибог. Два раза русский народ именуется внуком Даждьбоговым: «...погибашеть жизнь Даждьбожа внука»; «Встала обида в силах Даждьбожа внука...». Под именем Даждьбога наши языческие предки поклонялись солнцу и именовали себя смиренно его внуками, не смели именоваться его сынами или, скорее, сознавая, что, удалившись к холодному северу, они удалились на целое поколение от влияния благотворного светила. «Что касается до Хорса, то из всех исследований, какие до сих пор были сделаны, наиболее подходящее к истине принадлежит О.М. Бодянскому. Он считает Хорса за одно божество с Даждьбогом, полагая, что это русский перевод древнезенденского слова *кореши* – солнце. Написание Хорса слитно с Даждьбогом в “Летописи” и древнем “Прологе” дает сильную опору его мнению. Место, где упоминается Хорс в “Слове о полку Игореве”, получает отсюда объяснение: Всеслав, рыскавший из Киева в ночь до кур (до куреней) Тьмутараканя, великому Хръсови вльком путь прерыскаше. Ясно, что Всеслав,

чудесно поспевавший за ночь из Киева в Тьмутаракань, перенимал путь у солнца, которое за ним не поспевало. Имя Велеса упоминается один раз в “Слове”. Вещий певец Боян назван Велесовым внуком. Велес упоминается в Святославовом договоре с греками (971) под именем скотья бога. При уничтожении идолов кумир Волосов был брошен в реку Почайну<sup>7</sup>.

Особо отмечает Шевырёв сочувствие природы событиям «Слова»: «Когда Игорь идет в поход, солнце тьмою путь ему заступает; ночь, стена грозой, будит птиц; звери ревут; див кличет сверху дерева и велит слушать земле незнакомой, Волге и Поморью, и Посулью, и Сурожу, и Корсуню, и тебе, тьмутараканский болван! Клик этой зловещей птицы при отъезде князя простирается до крайних пределов русского юга. Когда половцы с одной стороны, а Игорь с другой, подходят к Дону, тогда волки воют по оврагам, орлы клекотом на кости зверей зовут, лисицы брешут на червленые щиты. В день поражения рано кровавые зори свет поведают; черны тучи идут с моря, хотят прикрыть четыре солнца, а в них трепещут синие молнии: быть грому великому!.. Ветры, Стрибоговы внуки, веют с моря стрелами на храбрые полки Игоревы! Земля стучит, реки текут мутно, пыль поля покрывает»<sup>8</sup>.

В разделе «Плач Ярославны» Шевырёв продолжает мысль о сочувствии природы событиям «Слова»: «Нигде так прекрасно не выражается это сочувствие природы к несчастью и к человеческой душе в ее заветных чувствах, как в плаче Ярославны. Здесь, конечно, лучшая поэтически и прекрасная человечески мысль творца “Слова”. Плач жены по муже, погибшем, или плененному, или отъехавшем на войну, – в нравах нашей древней поэзии. Припомним плач княгини Анны по убитом Михаиле Тверском в житии сего последнего и плач Евдокии по Димитрии Иоанновиче в “Сказании о Мамаевом побоище”. Первая мысль этих плачей, конечно, в древнем обычая русских жен *причитать* на могилах мужей или во время разлуки с ними. Причитанья, которыми кончается “Илиада”, похожи на наши. Мысль, как и самый обычай, вытекла из нашего особенно крепкого семейного начала. Такого мотива нельзя найти в рыцарской поэзии Запада: он – наша особенность»<sup>9</sup>.

Главу о «Слове» в «Истории русской словесности» Шевырёв завершает славой неведомому автору великой поэмы древности. «Кто в конце XII века страдал за Россию ее горем, кто взывал

к князьям о Русской земле, кто за семь веков с половиною до Гоголя оживил нам словом южные степи, кто создал чудную поэтическую мысль: плач Ярославны, возбуждающий сочувствие всей природы? – Мы не знаем его имени: оно вместе с тем столь многим прекрасным кануло без вести в безличную глубину нашей древней народной жизни. Но тем сильнее раздается этот благородный голос, тем сильнее действует он на душу, что здесь отсутствует страсть лица, а говорит как будто вся лучшая часть русского народа в XII веке»<sup>10</sup>.

Пушкин в статье «О ничтожестве литературы русской» (1834) назвал «Слово о Полку Игореве» «уединенным памятником в пустыне нашей древней словесности». М.П. Погодин не согласился с ним. Прослушав лекцию Шевырёва, он опубликовал «Письмо к С.П. Шевырёву о десятой его лекции» (Москвитянин. 1845. Ч. 1. № 1. Московская летопись. С. 14–22). В те годы усиливался интерес к опубликованному впервые в 1800 г. тексту «Слова». В научной библиотеке Воронежского университета сохранился экземпляр первого издания с многочисленными маргиналиями и комментариями, отмеченными датою 26 мая 1843 г.

Отмечая удивление Шевырёва, что такое маловажное и вместе несчастливое происшествие в древней русской истории автор избрал своим предметом, Погодин заключает, что это могло бы подать повод к утверждению, будто у нас в древности был воспет только поход Игоря Святославича на половцев. В летописях мы имеем целую пийтическую литературу, Слова или Саги о всех важных и неважных подвигах древних князей, начиная от Рюрика до нашествия монголов и далее.

Повествование летописи о походе Олега под Константинополь, о судах его на колесах, подплывших посуху, при попутном ветре, под стены города; щит, как знак его победы, на вратах Цареградских; парчевые паруса, устроенные им на своих судах для возвратного пути, – это перевод исторических показаний из Саги, из Слова в летопись.

Такова и смерть Олега от любимого коня, которую предсказал ему кудесник. Таковы и мести Ольги древлянам, как она сожгла послов в бане, как покорила Коростень посредством голубей и воробьев, пустивши их в город ночью с огнем. «Саги, Слова, – пишет Погодин, – были одним из важных источников Нестора,

и им обязаны мы известиями о древнейших происшествиях нашей истории, точно как история соплеменных Руси норвежцев, датчан, шведов сохранилась в многочисленных сагах Исландии.

Погодин считает, что наши Слова, наши Саги имеют один и тот же источник с исландскими. «Многие обстоятельства, встречающиеся в Несторе, мы находим в северных Сагах, например о смерти от коня, о взятии города посредством птиц. Эти Саги, эти Песни, рассказы были первою принадлежностию пиров княжеских на севере, – и без всякого сомнения у нас на Руси».

В летописях встречаются описания пиров князя Владимира, когда воспевались его подвиги вместе с подвигами его витязей. «Остатки этих песен мы находим в так называемом собрании Кирши Данилова, – сохраняясь в устах народа, они беспрестанно, в течении времени, подновлялись, переиначивались, сокращались, распространялись, перепутывались, смешивались и дошли до нас в настоящем своем, обновленном виде».

Погодин приводит известия из летописей о древних наших певцах и приходит к общему выводу: «Судя по началу Слова о Полку Игореве, можно его считать только отрывком большого Слова или поэмы, Саги о всех русских происшествиях, ибо сочинитель говорит: почем же, братие, повесть сию от старого Владимира до нынешнего Игоря – между тем о Владимире и его предшественниках мы не находим здесь ни слова. Не было ль начало исключено переписчиком!»

Не удивительно, полагает Погодин, что «Слово» дошло до нас в одном списке, а другие древние слова не дошли в целом их виде. Саги исландские 200, 300 лет сохранялись в изустном предании и потом были записаны в Исландии, где много особых обстоятельств содействовало этому. А у нас через 200, 300 лет после Олегов, Владимиров, Ярославов нагрянули татары. Нам было не до записывания песен, особенно при отвращении нашего духовенства от мирских, светских предметов сочинений.

Особенное счастье русской истории Погодин видит в том, что «Слово» дошло до нас хотя в одном списке. Подлинность «Слова» он видит прежде всего в его языке и образности. «С таким талантом всякий приобрел бы себе славу поэта, употребляя его на сочинения современные. Кто же бы решился пожертвовать ею и променять на бесславие обманщика?»

- 
- <sup>1</sup> Москвитянин. 1843. Ч. 3. № 5. С. 23.
  - <sup>2</sup> Шевырёв С. История русской словесности. 2-е изд. М., 1860. Ч. 2. С. 295.
  - <sup>3</sup> Там же. С. 322.
  - <sup>4</sup> Там же. С. 323.
  - <sup>5</sup> Там же. С. 324.
  - <sup>6</sup> Там же. С. 325.
  - <sup>7</sup> Там же. С. 331–332.
  - <sup>8</sup> Там же. С. 338.
  - <sup>9</sup> Там же. С. 339.
  - <sup>10</sup> Там же. С. 342.

## А.Н. Николюкин

### С.П. ШЕВЫРЁВ О ЛЕРМОНТОВЕ\*

**Аннотация.** В статье рассматриваются высказывания С.П. Шевырёва в двух его статьях о Лермонтове.

**Ключевые слова:** М.Ю. Лермонтов; С.П. Шевырёв; А.С. Пушкин; Кавказ; русская поэзия; критика; роман.

### *Nikolyukin A.N. S.P. Shevyryov about Lermontov*

**Summary.** The article deals with two essays by S.P. Shevyryov about M.Yu. Lermontov.

**Keywords:** M.Yu. Lermontov; S.P. Shevyryov; A.S. Pushkin; Caucasus; Russian poetry; criticism; novel.

Статья о романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», опубликованная С.П. Шевырёвым в начале 1841 г. в журнале «Москвитянин» (№ 2. С. 515–538), начинается с утверждения, что никакое новое имя в литературе не блеснуло так ярко, как имя Лермонтова. Заканчивается эта статья высочайшей оценкой романа: «...произведение г. Лермонтова носит в себе глубокую истину и даже нравственную важность. Он выдает нам этот призрак, принадлежащий не ему одному, а многим из ПОКОЛЕНИЙ живущих, за что-то действительное, – и нам становится страшно, – и вот

---

\* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований. Проект № 18-012-00150: Шевырёв С.П. Полное собрание литературно-критических трудов: в 7 томах.

полезный эффект его ужасной картины. Поэты, получившие от природы такой дар предугадания жизни, как г. Лермонтов, могут быть изучаемы в своих произведениях с великою пользою, относительно к нравственному состоянию нашего общества. В таких поэтах, без их ведома, отражается жизнь им современная: они, как воздушная арфа, доносят своими звуками о тех тайных движениях атмосферы, которых наше тупое чувство и заметить не может».

Пушкин после сказочной поэмы «Руслан и Людмила», отмечает Шевырёв, начал с Кавказа писать первую свою картину действительной жизни – поэму «Кавказский пленник». «Марлинский приучил нас к яркости и пестроте красок, какими любил он рисовать картины Кавказа. Пылкому воображению Марлинского – казалось мало только что покорно наблюдать эту великолепную природу и передавать ее верным и метким словом. Ему хотелось насыщать образы и язык; он кидал краски с своей палитры гуртом, как ни попало, и думал: чем будет пестрее и цветнее, тем более сходства у списка с оригиналом <...>

Потому с особыенным удовольствием можем мы заметить в похвалу нового Кавказского живописца, – отмечает Шевырёв, – что он не увлекся пестротою и яркостью красок, а верный вкусу изящного, покорил трезвую кисть свою картинам природы и списывал их без всякого преувеличения и приторной выисканности. Дорога через Гут-гору и Крестовую, Койшаурская долина описаны верно и живо». Кто не бывал на Кавказе, но видел, как сам Шевырёв, Альпы, тот может отгадать, что это должно быть верно. «Но, впрочем, должно заметить, что автор не слишком любит останавливаться на картинах природы, которые мелькают у него только эпизодически. Он предпочитает людей и торопится мимо ущелий Кавказских, мимо бурных потоков, к живому человеку, к его страстям, к его радостям и горю, к его быту образованному и кочевому. Оно и лучше: это добрый признак в развивающемся таланте».

Шевырёв усматривает некоторые недостатки в изображении аристократии. Так, он утверждает, что «в повестях у нашего Автора мы встретили не один поклеп на наших Княгинь в лице Княгини Лиговской, которая впрочем может составить исключение... Нет, вот еще эпиграмма и на московских Княжен, что будто бы оне смотрят на молодых людей с некоторым презрением, что это даже московская привычка, что оне в Москве только и питаются сорока-

летними остряками... Все эти замечания, правда, вложены в уста доктору Вернеру, который впрочем, по словам Автора, отличается зорким глазом наблюдателя».

Особое внимание Шевырёва привлекает Максим Максимыч, близкий по духу самому критику. «Из побочных лиц первое место мы конечно должны отдать Максиму Максимовичу. Какой цельный характер коренного Русского добряка, в которого не проникла тонкая зараза западного образования; который, при мнимой наружной холодности воина, наглядевшегося на опасности, сохранил весь пыл, всю жизнь души; который любит природу внутренно, ею не восхищаясь, любит музыку пули, потому что сердце его бьется при этом сильнее... Как он верит еще в чувства любви и дружбы! Свежая, непочатая природа! Чистая, детская душа в старом воине! Вот тип этого характера, в котором отзывается наша древняя Русь! И как он высок своим Христианским смирением, когда, отрицая все свои качества, говорит: Что же я такое, чтобы обо мне вспоминать перед смертью? Давно, давно мы не встречались в Литературе нашей с таким милым и живым характером, который тем приятнее для нас, что взят из коренного Русского быта. Мы даже посетовали несколько на Автора за то, что он (132 стран. ч. I) как будто не разделяет благородного негодования с Максимом Максимовичем в ту минуту, как Печорин в рассеянности, или от другой причины протянул ему руку, когда тот хотел кинуться ему на шею».

Мимоходом упоминает Шевырёв о Грушницком: «Его личность конечно не привлекательна. Это в полном смысле слова, пустой малой. Он тщеславен... Не имея чем гордиться, он гордится своею серою юнкерскою шинелью. Он любит без любви. Он играет роль разочарованного – и вот почему он не нравится Печорину; сей последний не любит Грушницкого по тому же самому чувству, по какому нам свойственно не любить человека, который нас переграживает и превращает то в пустую маску, что в нас есть живая существенность. В нем даже нет и того чувства, которым отличались прежние наши военные, чувства чести. Это какой-то выродок из их общества, способный к самому подлому и черному поступку».

Обращая внимание на двух героинь, которые «достались в жертву Печорину», Шевырёв продолжает: «Бэла и Княжна Мери образуют между собою две яркие противоположности, как те два общества, из которых каждая вышла, и принадлежат к числу заме-

чательнейших созданий поэта, особенно первая. Бэла – это дикое, робкое дитя природы, в котором чувство любви развивается просто, естественно, и развившись однажды, становится незалечимою раною сердца. Не такова Княжна – произведение общества искусственного, в которой фантазия была раскрыта прежде сердца, которая заранее вообразила себе героя романа и хочет насильно воплотить его в каком-нибудь из своих обожателей».

Роман Лермонтова и образ Печорина вызвали рецензии; В.Г. Белинский писал о значительности и типичности главного героя; Н.А. Полевой, О.И. Сенковский, С.О. Бурачок отозвались отрицательными замечаниями. Шевырёв стал частью общей дискуссии. Он пишет, что Евгений Онегин участвовал несколько в рождении Печорина. Однако «Евгений Онегин не был одарен энергией душевной; он не страдал сверх апатии гордостью духа, жаждою власти, которою страдает новый герой. Печорин скучал в Петербурге, скучал на Кавказе, едет скучать в Персию; но эта скука его не проходит даром для тех, которые его окружают. Рядом с нею воспитана в нем неодолимая гордость духа, которая не знает никакой преграды и которая приносит в жертву все, что ни попадается на пути скучающему герою, лишь бы только было ему весело. Печорин захотел кабана во что бы то ни стало, он его достанет. У него врожденная страсть противоречить, как у всех людей, страдающих властолюбием духа. Он неспособен к дружбе, потому что дружба требует уступок, обидных для его самолюбия. Он смотрит на все случаи своей жизни, как на средства для того, чтобы найти какое-нибудь противоядие скуке, его снедающей. Высшее его веселье – разочаровывать других! Необъятное ему наслаждение – сорвать цветок, подышать им минуту и бросить его! Он сам сознается, что чувствует в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на его пути; он смотрит на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую его душевые силы. Честолюбие подавлено в нем обстоятельствами, но оно проявилось в другом виде, в жажде власти, в удовольствии подчинять своей воле все, что его окружает... Самое счастье, по его мнению, есть только насыщенная гордость... Первое страдание дает ему понятие об удовольствии мучить другого... Бывают минуты, что он понимает Вампира... Половина души его высохла, а осталась другая, живущая только за тем, чтобы

мертвить все ее окружающее... Мы слили в одно все черты этого ужасного характера – и нам стало страшно, при виде внутреннего портрета Печорина!»

По мнению Лермонтова, Печорин есть герой нашего времени. В этом выражается взгляд Лермонтова на жизнь и основная мысль произведения. Если это так, продолжает Шевырёв, стало быть, наш век тяжело болен. В чем же заключается главный недуг его? «Великий недуг, отражающийся в великих произведениях поэзии века, был на Западе результатом тех двух болезней, о которых я имел случай говорить, представляя читателям свой взгляд на современное образование Европы. Но откуда же, из каких же данных у нас мог бы разиться тот же недуг, каким страдает запад? Чем мы его заслужили? Если мы в нашем близком знакомстве с ним и могли заразиться чем-нибудь, – то конечно одним только недугом воображаемым, но не действительным. Выразимся примером: случается нам иногда, после долгих коротких сношений с опасно больным человеком, вообразить, что мы сами хвораем тою же самою болезнью. Вот, по нашему мнению, где заключается разгадка созданию того характера, который мы разбираем.

Печорин, конечно, не имеет в себе ничего титанического; он и не может иметь его; он принадлежит к числу тех пигмеев зла, которыми так обильна теперь повествовательная и драматическая литература запада. В этих словах ответ наш на второй из двух вопросов, предложенных выше, на вопрос эстетический. Но не в этом еще главный его недостаток. Печорин не имеет в себе ничего существенного, относительно к чисто-русской жизни, которая из своего прошедшего не могла извергнуть такого характера. Печорин есть один только призрак, отброшенный на нас западом, тень его недуга, мелькающая в фантазии наших поэтов... Там он герой мира действительного, у нас только герой фантазии – и в этом смысле герой нашего времени... Вот существенный недостаток произведения... С тою же самою искренностию, с какою мы сначала приветствовали блестательный талант автора в создании многих цельных характеров, в описаниях, в даре рассказа, с тою же искренностию порицаем мы главную мысль создания, олицетворившуюся в характере героя. – Да, и великолепный ландшафт Кавказа, и чудные очерки Горской жизни, и грациозно-наивная Бэла, и искусственная Княжна, и фантастическая шалунья Тамани,

и славный, добрый Максим Максимович, и даже пустой малой Грушницкий, и все тонкие черты светского общества России, все, все приковано в повестях к призраку главного характера, который из этой жизни не истекает, все принесено ему в жертву – и в этом главный и существенный недостаток изобретения».

После гибели Лермонтова Шевырёв прочитал в «Утренней Заре. Альманахе на 1843 год» его стихотворение 1840 г. «Валлерик» (именно в таком написании, в отличие от принятого в академическом издании: «Валерик»). В «Критическом перечне произведений русской словесности за 1842 год» Шевырёв написал небольшой раздел о стихотворении и памяти Лермонтова, который никогда не перепечатывался и включен в третий том «Полного собрания литературно-критических трудов» Шевырёва, выпускаемого петербургским издательством «Росток» при финансовой поддержке РФФИ. Мы приводим целиком это забытое суждение о значимости поэта в России.

«Из стихов Утренней Зари всех замечательнее конечно последнее стихотворение Лермонтова: Валлерик. Формы его прекрасны своею простотою; но оне все-таки напоминают до того Пушкина, что мы еще и отсюда не можем отгадать, какое новое направление принял бы талант Лермонтова. Со временем, когда изгладятся воспоминания современников, можно будет под этими стихами подписать имя Пушкина 1820-х годов, и никто не отгадает... Разве наведут на иного знатока сомнение рифмы: завалы и заблистали, которых строгий Пушкин никак бы себе не позволил и которые верно исправил бы и Лермонтов, если бы дописал свое произведение...

Трудно разгадывать тайны будущего; но мы всегда останемся убеждены, что дарование Лермонтова назначено было к великому развитию, что самое направление его духа изменилось бы, и что литература наша в лице его понесла великую потерю. Несмотря на то, мы не можем без негодования слышать суждения тех непризванных критиков, которые, в бреду беспрерывной изменчивости своих неустоявшихся мнений, готовы теперь же поставить Лермонтова выше Пушкина. Такое мнение вперяется даже и молодому поколению, и обнаруживает в судьях только ограниченность и слабость ума, готового всегда прилепиться к последнему явлению в чем бы то ни было, совершенное отсутствие основательных познаний в истории нашей Словесности, и может быть еще гадкую,

притаенную мысль, которая ненавистна была бы душе самого Лермонтова, если бы могла дойти до него. Пушкин был полным цветом Русской Поэзии, органически выросшим, раскрывшимся и принявшим в себя все ее прежнее развитие начиная от Ломоносова и включая древний коренный союз, таившийся в народных наших песнях. Лермонтов же, как мы его теперь знаем, не был бы возможен без Пушкина: у Пушкина всякой стих сотворен и льется из полной души возмужалого Поэта; в стихах Лермонтова отзывается явно отголосок лиры другого... Да не подумают некоторые, что мы хотим унижать дарование Поэта, которого утрату сами сильно чувствовали и оплакивали... Нет, но мы восстаем только против вопиющей несправедливости, против ложного направления, которое хотят навязать молодому, свежему поколению... Как прежде стремились к тому, чтобы Поэзию Пушкина оторвать от всех ее предшественников и поставить ее в бессмысленном одиночестве для новых поколений, – так теперь не довольствуются уже Поэзией Пушкина и видят дальнейшее ее развитие в Лермонтове... Дело в том, что поэзия Русская в лице Лермонтова не сделала ни шагу вперед против Пушкина, потому что сам Поэт не успел еще достигнуть той зрелости развития, какой достиг Пушкин... Лермонтова же хотят употребить как средство для того, чтобы расторгнуть через него союз молодого поколения с Пушкиным и нарушить связь преданий... Так могут действовать только враги прекрасного и Поэзии отечественной. Ничтожен будет совершенно тот, на кого подействует хотя немного такого ложное внушение. Связь, которой Пушкин соединяет все ему предшествовавшее с поколениями новыми, составляет основу всего будущего развития нашей Словесности. Мы надеемся скоро поговорить подробнее об этом важном предмете».

Единственное, что нам необходимо добавить, – это то, что в стихотворении «Валерик» рифма приведена Шевырёвым неточно. У Лермонтова читаем:

Но вот над бревнами завала  
Ружье как будто заблистало.

В 1841 г. Шевырёв написал стихотворение о Лермонтове «На смерть поэта».

## ПУБЛИКАЦИИ

**С.П. Шевырёв**

### **СТАТЬИ В «МОСКВИТИЯНИНЕ» (1841–1843)<sup>\*</sup>**

С 2019 г. началось издание собрания трудов С.П. Шевырёва в семи томах. Помещаем статьи из журнала «Москвитянин» за 1841–1843 гг. (некоторые ни разу не переиздавались), связанные с культурой зарубежных стран.

### **СТАТУЯ КИЕВЛЯНИНА, НАЗНАЧЕННАЯ ДЛЯ ФОНТАНА В МОСКВЕ**

Мы, в Москве, почти вовсе чужды художественных наслаждений, которыми так изобилъна Италия и которые распространяются теперь по всем столицам Европы. Нам вовсе не знакомо здесь удовольствие: с прогулки завернуть в мастерскую художника и какой-нибудь час провести перед статуей, барельефом, картиной; покинуть хотя на несколько времени тяжелый мир существенности и забыться легко и приятно в мире идеальном. Да, весело жить в том же городе, где творит резец Торвалдсена, Тенерани, или кисть Брюллова, Бруни, Каульбаха... Там не потеряна ни одна минута в жизни, и самый отдых от труда исполнен мысли и чувства.

Нам недавно случилось ощутить наслаждение, подобное римским, в нашей столице, и мы тем охотнее передаем его, что это случается у нас так редко. На Чистых Прудах живет у нас в своем

---

\* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований. Проект № 18-012-00150: Шевырёв С.П. Полное собрание литературно-критических трудов: в 7 томах.

эстетически убранном доме художник, которого имя звучит по-итальянски, но который воспитанием, языком, сюжетами своих произведений принадлежит России. По статуям и бюстам, насыщающим двор его, вы легко отгадаете, что это жилище ваятеля. Зима нахлобучила на Ватиканского Юпитера белый снежный колпак, вроде фригийского: бог громов поник под ним и не в силах своими бровями стряхнуть его. Известно, что фригийский колпачок в древней скульптуре является на головах пленных царей: оно и кстати на голове пленного царя Олимпа, который попал в гости к русской зиме. Далее перед домом два древние воина в латах: зима на их латы наложила двойные снежные, и воинам как будто тяжело под холодною ношней.

Гостеприимный хозяин, г. Витали, показывает гостям, кроме мастерской, и дом его, который убран прекрасно лепною работой самого художника и многими картинами, ему принадлежащими. Здесь соединил он рельефные бюсты великих художников мира и друзей своих; здесь между прочим увидите вы и бюст Брюллова, метко схваченный глазом и рукою артиста, который в сходстве очертаний, конечно, не уступит первейшим ваятелям. Замечательно в бюсте нашего Брюллова чело его, напоминающее Юпитера Ватиканского.

Но пойдемте в мастерскую г. Витали. Там ожидает нас наслаждение изящное, готовая статуя, только что слепленная художником... Она задумана по желанию просвещенного вельможи, пекущегося об украшении столицы, которая ему вверена; она будет отлита из бронзы для фонтана перед Иверскими воротами и останется собственностью нашей Москвы...

Вы помните в летописи Нестора простодушный и скромный рассказ о подвиге киевского отрока... Печенеги, в отсутствие Святослава, обступили Киев, где затворилась Ольга с своими внуками... Беда угрожала великая. Люди томились голодом и жаждою... Нельзя было никому ни в Киев, ни из Киева... Воевода Претич стоял на другом берегу Днепра и не знал об опасности. Встужили люди в городе и сказали: нет ли кого, кто мог бы перейти на ту сторону и сказать воеводе: коль не подступишь к нам с утра, мы сдадимся печенегам? – И сказал один отрок: я перейду; а они ему: иди. Он вышел из города с уздою; пробежал сквозь печенегов, говоря: не видал ли кто коня его? А говорил он по-печенежски,

и враги думали, что свой. Прибежал он к реке, скинул одежду, бросился в Днепр, и поплыл... Печенеги, смекнув дело, устремились на него, пустили стрелы, но не могли ничего сделать. Память народа сохранила подвиг юного спасителя Киева, но не сохранила его имени.

Вот он перед вами, этот великолдуший отрок, в идеальных атлетических формах изящного древнего ваяния... Вы узнаете его по этой узде, которую он держит в правой руке своей и которую обманул он печенегов... Он только что добежал до Днепра... Щит, меч и шлем лежат у ног его... Он сбрасывает с правой руки свою рубашку... Он готов уже броситься в Днепр... Но отчего же на всем бегу он остановился? Гневно поднял вверх левую руку, и обратил назад голову, исполненную негодования и презрения? Кому же он посмеивается? Что взволновало так черты лица его? Отчего сморщилось это чело, надулись эти ноздри и подались его губы? С чела, из ноздрей, с уст пышет гнев... Волосы развеиваются по ветру и показывают, что он еще бежит и остановился на мгновение... Взгляните вниз... Вы видите эту стрелу, которая упала на щит и раздробилась об него, не достигнув юноши... Эту стрелу послали ему вслед печенеги; но Бог сохранил великолдушного... Он верит в свой подвиг, верит в покровительство Божие... И стыдно бы было ему торопиться, как будто от страха... Нет, на всем бегу он успел еще сдержать себя... и отвечает на крик и стрелы врагов своих взором гнева и посмения... и вскинул он левую руку вверх, как будто говоря им: стреляйте вы, сколько хотите! я не боюсь вас!

Вот та минута, в которую застал великолдушного отрока ваятель и выпил его смелою рукою. Конечно, нельзя было лучше придумать минуты и для славы героя, и для требований того искусства, которым художник хотел изобразить подвиг. И верно и гениально замыслена эта остановка среди летучего бега! Если бы ваятель изобразил его в ту минуту, как он со всех сил бросается в волны Днепра, — ваяние, любящее покой среди движения, потеряло бы в красоте, и слава самого героя не явилась бы во всем своем блеске.

Постигнув мысль создания, остановим взоры свои на чертах прекрасного тела. Сильно и пластически протянута главная линия от левой ноги до шеи, выражаяющая движение статуи. Ей в силе соответствует и правая нога, сдержанная бег отрока. Изящны

формы полного созревшего тела. Живо и исполнено выражения лица. Оно напоминает несколько черты Аполлона Бельведерского; но подражать высшим образцам древнего ваяния – значит творить. Мощно напряглись мускулы повернутой шеи и не нарушили красоты быстрого движения. Может быть, слабее других частей тела левая рука, которую поднял юноша. Здесь красота окруженной формы (так кажется нам) ослабила, может быть, несколько быстроту движения, внушенного негодованием. Но у всякого искусства есть свои законы – и трудно победить их художнику. С какой стороны ни обойдите статую, – она отовсюду прекрасна, изящество пластических линий нигде не нарушается: это великое достоинство в произведении, которое назначено для публичного открытого места и должно быть видно со всех сторон.

Кроме Киевлянина, мы видели в мастерской г. Витали эскиз Днепровской Русалки, которая назначена для того же фонтана, чтобы указать на Днепр – место события. Сладострастная дева лежит, облокотясь на урну, из которой льется вода: коса ее заплетена по-русски и повисла над водою... До половины она дева... Но туловище кончается двойным чешуйчатым хвостом, который выстремляется по скале, где лежит она... Мысль прекрасная и идет к произведению... По эскизу нельзя еще судить об исполнении. Должно надеяться, что оно будет соответствовать статуе, которая, конечно, возбудила бы внимание любителей искусства всюду, где оно процветает.

Нельзя не подивиться тому, как г. Витали, живучи в городе чуждом пособий художественных, мог сохранить такую свежесть пластического воображения и такое чувство красоты, истинно древней... Это признак дарования гениального.

Везде такое произведение, как Киевлянин г. Витали, привлекло бы внимание публики, и мастерская художника сделалась бы предметом прогулок и посещений... Мы надеемся, что многие, прочитав эти строки, пожелают взглянуть на статую и поверить собственными глазами то, что здесь мы передали слабо, поскольку может слово выражать красоты резца. Скромный художник, не разглашающий о своем прекрасном произведении, всегда рад

добровольным посетителям и охотно делит с ними свои наслаждения изящным<sup>1</sup>.

## ПОСЛЕДНЯЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ ДЖУСТИНИАНИ В МОСКВЕ

17-го ноября в последний раз импровизировал Джустиниани в Москве – и, казалось, никогда еще не был он так исполнен вдохновения, как в этот день. Это было в зале Его Превосходительства А.Я. Булгакова. Одна из первых тем, одушевивших сильно поэта, была «На приезд Государя Императора в Москву, во время холеры». Три билета с одною и тою же темой выражали общее желание публики – и Джустиниани, мимо жребия, блистательно отвечал ему. К сожалению, стенографы в этот день не записывали импровизаций – и все стихи исчезли навсегда, оставив на душе слушателей одно прекрасное впечатление. Сильно изобразил поэт бедствие города, и прекрасно уладил картину достопамятным приездом венценосного утешителя. Исполнена грации была пьеса на тему «Ангел Хранитель у колыбели младенца». Поэт слагал ее октавами на рифмы, подсказанные ему из Тассова «Иерусалима». Сонет «На приезд Наполеонова праха в Париж» мог бы конечно стать выше той холодной декламации, которой недавно Виктор Гюго приветствовал останки великого мужа. В стихах французского лирика не менее девяти градусов мороза, как было в день великолепного въезда. Джустиниани в Москве был вдохновеннее, чем Гюго в Париже. У нас осталась в памяти одна заключительная мысль: «Франция отказалась тебе в престоле, зато дает тебе гробницу – и того, кто в мире гремел ее славою, ждет в Париже немая келья (*una muta cella*)». – Все посетители изумлены были последним торжеством силы соображения. Поэт сочинил на бумаге в одно и то же время три сонета, на три разные темы, по одним и тем же рифмам. Темы были: Колизей, Гульнара, Рафаэль.

Но особенно тронул слушателей отлетавший певец стихами, в которых воспел свое прощание с Москвою. Тут душа его разли-

---

<sup>1</sup> Г. Витали живет на Чистых прудах, по левую сторону бульвара от Мясницкой, в собственном доме.

валась чувствами... Всякий стих вылетал из нее, теплый, полный и звучный... Несколько стихов из этой замечательной пьесы удержано было необыкновенно памятью одной дамы, которая поэтическим чувством своим понимала поэта и умела ценить его летучие вдохновения... Эти стихи, сообщенные нам, мы с благодарностью к той, которая уловила их мгновенное бытие, передаем читателям, как последний след Джустиниани в нашей столице, как последние звуки его лебединой песни в Москве, в которых выразил поэт чувство для нас лестное:

Riposando l'ale stanche  
 Nella gran città di Pietro,  
 Il mio sguardo ancor indietro  
 Sul Cremlin rivolgerò.  
 Per sua patria tutto il mondo  
 Il Poeta riconosca;  
 Ma il cuor mio solo a Mosca  
 Dolcemente palpitò.

Вот слабый перевод этих стихов:

На покой усталы крылья  
 Опустив в Петровом граде,  
 Я назад, на Кремль великий,  
 Снова взор свой обращаю.  
 Целый мир своей отчизной  
 Признавай, поэт-скиталец;  
 Но в Москве лишь чувством сладким  
 Сердце билося мое.

## ПАРИЖСКИЕ ЭСКИЗЫ. ВИЗИТ БАЛЬЗАКУ

### I.

#### Бальзак между литераторами Парижа

Ничего нет легче в Париже, как знакомиться с французскими литераторами: все они так любезны, доступны и гостеприимны; но ничего нет труднее, как видеть их вместе. Все люди во Франции

имеют места своих сходьбищ: для мужей государственных всех партий есть Тюильрийский салон и камеры; для купцов биржа; для людей светских – гостиные Сент-Жерменского предместия и сад Тюильри по пятницам, куда без шляпы, в простом картузе, и войти невозможно; для ученых – институт; для студентов – трактир избушка (*la Chaumière*); для пуассардок – рынок невинных (*le marché des innocens*); наконец, даже для утопленников и самоубийц есть морга: одни литераторы в Париже не имеют приюта!.. И между тем французы – народ самый общежительный в Европе!..

Конечно, Академию сорока нельзя назвать местом сбора литературы французской. Эти сорок далеко не составляют и сороковой части пишущего мира Франции. К тому же, заседания Академии, одни лишь торжественные, публичны, а прочие закрыты: Академия только торжествует при всех, а действует тайно. Да и академики – это особый род литераторов; это литераторы в мундирах, *ex officio*, при шпагах и по форме; Академия – род литературно-присутственного места, где драма, ода, эпиграмма поступают за номером, в протокол; где литератор – чиновник, и Музы, как инвалиды, на пенсии у государства.

Академия Французская принадлежит к числу тех противоречий, которые вы нередко встречаете в Париже. Например, площадь, где камера депутатов и Тюильрийский дворец прежде всего бросаются в глаза, называется площадью Согласия (*la Place de la Concorde*); Король французов, которого дворец есть род охранительной клетки, видит из своих окон в перспективе поля Елисейские (самая остроумная эпиграмма!). Улица *Mира* (*la Rue de la Paix*) ведет к Вандомской колонне!.. Так, середи этого нового Парижа, который разрушил все прежнее, который дожил до того, что ему все вчерашнее кажется устарелым, который во всем ненавидит обряд и предание, – устояло это полукитайское учреждение, эти мистические сорок кресел, где литератор, как улитка, прикован к месту своего сидения. Что не публично, что не открыто во Франции? Политика, суд, наука, разврат – все на белом дне, все на глазах у народа. Откровенность есть резкая и благородная черта французской жизни. Одна лишь Академия словесности таит свои заседания; одна она собирается под замок и запирает накрепко двери, как будто непристойный процесс, оскорбляющий нравы... И несмотря на то, все еще академические кресла в почете –

и теперь<sup>1</sup> мы читаем в газетах, что один из Наполеонов современной французской литературы, сам Виктор Гюго просится в опустелые кресла, толкается в запертые ее двери!

Академия Французская никогда не может быть центральным местом литераторов Франции. Она противосмысленна ее жизни, откровенной и дневной. Вот почему академики между писателями Франции играют роли ночных птиц между дневными. Если по странному противоречию иным и хочется в эти покойные кресла, – это уже печальный признак того, что они устали, что им пора подремать с другими – и вольное призвание писателя превратить в официальный титул!

Итак, в сторону академиков! Я хочу говорить о живом мире тех писателей Франции, которые рассеяны по всем закоулкам огромного Парижа, и в блестящих его салонах, и на темных чердаках; которые, ежедневно, на всю Францию и на весь просвещенный читающий мир доставляют по нескольку романов, повестей, рассказов, трагедий, мелодрам, драм, опер, водевилей, критик, отрывков, статей; которые завоевали все книжные лавки и сцены Европы; которые увлекают, волнуют, развращают сердца чтецов своих равно на берегах Сены, Волги и Иртыша, – и гражданское существование которых (я разумею, права на литературную собственность) только в нынешнем году признано Парламентом Франции! Эти литераторы не имеют никакой общественной сходки в Париже.

Литературный мир Франции можно сравнить с безлунною зимнею ночью, когда и яркие планеты закрыты случайно облаками, а всего виднее млечный путь, утомляющий самого зоркого астронома. Вглядываясь пристальнее, вы однако заметите отдельные купы звезд – и в этих семействах свои маленькие солнца, около которых вращаются чуть заметные спутники, более и более тяряющиеся в чернильном эфире пишущей Франции. Эти солнца можно перечесть; их имена известны всей читающей Европе: это Ж. Занд, В. Гюго, Алфред де Виньи, Дюма, Евгений Сю и проч. и проч. Но спутников не пересчитает, конечно, никакой самый зоркий Фрауэнгофер критики: это и невозможно: они рождаются всякий день. Все главные солнца литературы французской живут

<sup>1</sup> Писано в 1839 году.

очень далеко друг от друга, и между ними нет почти никаких сношений, так что луч одного не проникает до другого. Всякий из этих господ считает себя маленьким Наполеоном – завоевателем скрипта литературного. Всякий из них имеет свой маленький двор, своих приближенных, которые распространяют славу своего солнца, в надежде, разумеется, образовать со временем свою собственную систему. Потому, чтобы познакомиться со всеми литераторами Парижа, надобно по очереди поклониться всем ее солнцам – и тогда все спутники будут вам знакомы. Но при этом следует поступать очень осторожно, потому что визит, прежде сделанный г-ну Дюма, может быть очень обиден для г-на В. Гюго, и обратно.

Не имея на все эти визиты пустого времени, я, будучи в Париже, желал только познакомиться с двумя литераторами Франции (разумею молодое поколение), к которым питаю уважение личное: это Алфред де Виньи и Бальзак. Первый принадлежит к числу немногих исключений во Франции: он любит искусство для искусства – и посвятил себя ему свободно, по внутреннему призванию. Он написал немного, но то, что написал, вылилось из души полной и чистой, созрело в глубокой думе и довершено с любовью художника к своему делу. Середи литературного разврата Франции, муза Алфреда де Виньи одна сохранила целомудренную чистоту, нравственный характер, и не повторствовала испорченному, наглому вкусу моды.

Бальзак, хотя не совсем чист от общего греха писать для денег, но конечно есть один из блестательнейших талантов современной Франции. Не им ли создан тип совершенно новый в словесности, тип, отвечающий духу времени: эта светская *повесть*, листок из вседневной нашей жизни, род литературного дагерротипа, в котором всякая подробность отмечена ярко и для которого камер-обскурою служит психологическое познание нравов французских и сердца человеческого? – Но вот что странно: Бальзак, несмотря на то, очень мало оценен в Париже, или потому что он не понят им, или потому что он сказал Франции несколько горьких истин. Конечно, никто из новых романистов не проник так глубоко в отечественные нравы и не открыл столько важных тайн во французской семейной жизни. Провинции Франции имеют более вкуса, чем самохвал Париж: там Бальзак оценен и читаем преимущественно перед прочими писателями. В Париже его романы –

радость гризеток и вообще тех чтецов, в которых глубокое чувство природы вернее сохранилось, чем в искусственных холодных салонах щегольского Парижа.

Кроме моего уважения к таланту Бальзака, мне любопытно было взглянуть на физиognомию того писателя, который имеет весьма сильное влияние на наше отчество. В России Бальзак, по причине всеобщности французского языка, почти национален. В этом опять я более верю свежему и чистому чувству моей нации, нежели приторному вкусу отупелого чувствами Парижа. Но отчего же в России такая симпатия особенно к этому писателю, когда читают всех? – Оттого, что в нем много жизни практической, а в России ничто так не привлекает. Бальзаку недостает одного, чтобы стать выше всех литераторов Франции и завоевать скрипетр словесности: он не сатирик; он слишком холодно списывает эти современные нравы; в нем есть какая-то апатия, непростительная при такой глубокой истине, вызывающей невольно чувство негодования. Он или сам увлечен веком, который знает, или слишком мало субъективен и, легко увлекаясь предметами, забывает в них свою личность. Владей Бальзак, при своем глубоком знании нравов и современной жизни, звонким бичом сатиры – и этот бич в его руке превратился бы, конечно, в скрипетр современной, не только французской, но и европейской словесности. Европа ждет сатирика, единственно возможного поэта в наше время: в своей холодной апатии она бессильна породить его. Но Бальзак мог бы подготовить ему дорогу, потому что владеет половиною дара, ему нужного.

Что касается до отношений общественных Бальзака к прочим литераторам в Париже, то, возвращаясь к прежнему сравнению, я назвал бы его оригинальною кометой, которая сверкает на этом млечном пути без спутников, без двора своего. Бальзак чуждается партий, и в разговоре о других своих соотечественниках благородно беспристрастен и исполнен уважения к людям даровитым; наконец, в своем наружном тоне, обычаях, привычках он совершенно выдержит сравнение, потому что оригинальность его простирается до какого-то цинизма, совершенно необыкновенного между писателями Франции. Это Диоген между ними: вот еще одна из причин, почему в щегольском и натянутом Париже он не может нравиться. Ценители его таланта, может быть, не без любопытства

прочтут эти страницы, в которых я постараюсь передать оригинальные черты его наружной физиognомии, схваченные мною в одно с ним свидание; но прежде, по порядку рассказчика, я должен рассказать:

## II.

### Как трудно в Париже отыскать адрес Бальзака?

Некоторые знакомые меня уже предупредили об этой трудности. Были темные слухи о том, что Бальзак скрывается от своих заимодавцев, и потому никто не знает, где он живет. Сначала я прибегнул к общему средству, доступному для всякого путешественника. Есть в Париже толстая книга, вмещающая адреса всех знаменитостей и незнаменитостей города, и носящая звонкий титул книги ста тысяч адресов (*le livre des cent mille adresses*). Менее, чем на миллион жителей 100 000 адресов!.. Я отправился к своему книгопродавцу, у которого брал «Парижские новости», чтобы предложить вопрос мой этой книге, знающей адрес всякого десятого обывателя Парижа. Неужели же Бальзак не будет в числе этих десятых?

Я развернул книгу, которая заключает в себе сначала адресы по занятиям людей, потом общий азбучный список. В первой части, между сословиями банкиров, негоциантов, портных, сапожников, фабрикантов, вы найдете также и сословие литераторов Парижа, под скромным заглавием: *hommes de lettres!* Вот единственное место, где собраны они вместе, если не лицами, то, по крайней мере, именами своими. Как же не быть тут Бальзаку? Пробегаю букву *B*: напрасно! – Но, может быть, аристократическая частица *de* заставила редактора переместить имя романиста под букву *D*... нет, напрасно!.. Смотрю другие имена: они тут: и В. Гюго (*Place royale*), и Альфред де Виньи, и Дюма – все тут!.. Прибегаю к алфавитному списку: *Balzac, charcutier, Balzac cordonnier, Balzac négociant...* Но *de Balzac, homme de lettres*, в книге ста тысяч адресов не существует!

Печально убедившись в этом, я обратился с досадой к книгопродавцу и сказал ему: «Скажите, пожалуйте, неужели г. де Бальзак не считается в числе литераторов Парижа? Его адреса нет в этой книге». – «В самом деле, это странно, – отвечал он мне, – но хорошо ли вы искали?». – «Я искал везде... Но, может быть, вам,

как книгопрода́вцу, это известнее. Не знаете ли вы его адреса?...». — «Я не его изда́тель — и не в силах удовлетворить вашему желанию. Но могу указать вам одну книжную лавку, где вам это, я думаю, скажут». — «А где эта лавка?». — «Недалеко отсюда на Бирже́вой пло́щади, Place de la Bourse, направо... La librairie de l'Université...».

Я туда... Нахожу лавку... Обращаюсь к книгопрода́вцу с тем же вопросом, но от него получаю тот же ответ отрицательный... Однако, к счастию моему, в этой лавке сидел какой-то гость, принявший участие в моей надобности, и вступил со мною в разговор. «Вам очень будет трудно, даже невозможно отыскать парижской адрес г-на де Бальзака, потому что он не живет в Париже, а за городом, в местечке Пасси, приезжает сюда очень редко по делам своим, и ненадолго. Всего лучше обратитесь за этим к изда́телю его сочинений: он один знает его адрес и вам скажет». — «А где живет его изда́тель?» — «Rue des beaux arts, № 5».

Поблагодарив усердного неизвестного, я решился тотчас же по этим следам искать Бальзака, как будто неотступный его заимодавец. Препятствия еще более завлекали меня разгадать тайну его адреса. Я поехал в Rue des beaux arts, к изда́телю Бальзаковых сочинений, к тому самому Суверену, которому Бальзак, как известно, закабалил вперед свое авторское дарование. Я застал его в маленькой тесной комнатке, за скромным обедом, с семьею. После извинений в том, что я беспокою его во время семейной трапезы, я обратился к нему с своим вопросом.

«А позвольте мне узнать, — отвечал он мне другим таинственным вопросом, — зачем вы хотите знать адрес г-на де Бальзака? Pardonnez moi cette question indiscrette».

Я объявил ему себя и прибавил, что не имею в этом никакой другой цели, как узнать писателя, которого талант уважаю, и который производит большое влияние в моем отечестве.

Тут тон его переменился — и я мог догадаться, что он сначала подозревал во мне, может быть, какого-нибудь заимодавца Бальзакова, имеющего на его адрес опасные виды.

«А! если это так, — продолжал он, — то не угодно ли вам написать записку к г-ну де Бальзаку и объявить ему о вашем желании? Я ручаюсь вам в том, что ваша записка будет доставлена верно, и что через несколько дней вы получите непременно ответ, в котором г. де Бальзак вам откровенно скажет, может ли он вас принять

или нет?». – «О как я благодарен вам за вашу любезную услужливость! Я завтра же доставлю вам эту записку и прошу вас покорнейше быть верным вашему слову». – «Но зачем же вам два раза ко мне ездить? Вы можете это сделать сейчас: вот мой кабинет; здесь вы найдете все, что вам нужно для письма, и записка ваша завтра же будет доставлена».

Конечно, нельзя быть любезнее, как г. издатель Бальзаковых сочинений. Я воспользовался приглашением, вошел в кабинет, написал записку, и оставил ее услужливому книгопродавцу вместе с своею карточкой. – «Дня через два или через три я обещаю вам ответ». – «Заранее благодарю вас».

В моей записке я сказал Бальзаку, что не имею никаких других прав на его гостеприимство, как звание иностранца, питающего к его таланту личное уважение, и имя русского, принадлежащего стране, на которую он своим дарованием производит влияние сильное. Дня через три я получил очень любезный ответ.

Monsieur,

La République des lettres a des usages, auxquels se soumettent les existences les plus occupées. Je suis jusqu'à mercredi prochain à la campagne, ou j'aura l'honneur de vous recevoir. Vous appartenez à un pays qui a bien des droits à mon estime et à mon admiration, et je pense que vous venez d'un pays.

Agréez mes compliments... De Balzac.

Aux Jardies, à Sèvres, Chemin vert, près le parc St Cloud<sup>1</sup>.

Наконец, я имел в руках этот адрес, который мне стоил таких поисков.

### III.

#### Бальзак помешник

Через день, по получении записи, взявшим фиакр, я отправился в деревню к Бальзаку. Приезжаю в Севр, спрашиваю прохо-

<sup>1</sup> Республика словесности имеет обычаи, которым подчиняются люди самые занятые: до будущей среды я остаюсь в деревне, где буду иметь честь вас принять. Вы принадлежите стране, которая имеет много прав на мое почтение и удивление. Я думаю, что вы из нее... Де Бальзак.

Aux Jardies, в Севре, зеленая дорожка, близ парка Сен-Клу.

жих и обывателей: где *Chemin vert, aux Jardies?* Никто не знает. Кучер мой догадался обратиться к трактирщице местечка, потому что такого рода люди более сведущи в подробностях местных. Я пересказал ей адрес, но она задумалась, и никак не могла отвечать на мой вопрос. Я решился на всякой случай сказать имя Бальзака, и тут моя старушка с веселым видом разрешила все мои недоумения и рассказала кучеру, как надобно проехать через местечко Овр (Auvray), где поворотить, где спросить, и заключила словами: «*Et puis, lorsque vous y serez, vous n'avez qu'à demander; tout le monde vous le dira... M-r de Balzac est très connu par là... c'est un propriétaire!*»... (Как вы там будете, только спросите: вам всякий скажет: г-н де Бальзак там очень известен: он *помещик!*!). — Последнее слово меня немного разочаровало; я было сначала душевно обрадовался народной известности литератора, которого искал, — но слово «помещик» разогнало все мои мечтания.

Поворотив направо из Севра, мы ехали рядом прекрасных дач, утопавших в роскошной и душистой зелени весны. Кучер по временам обращался с вопросами к прохожим, и все указывали, что надобно ехать далее. Встретилось трое работников: на вопрос кучера в три голоса отвечали они и в три руки указали, в правой стороне, на поместье г-на де Бальзака, которое наконец открылось глазам моим.

Среди большого пустыря, на покатости горы я увидел высокой домик, строенный башенкой, весь новенькой, с иголочки, готической архитектуры... Ландшафт, его окружавший, был довольно разнообразен; лес оттенял небосклон; по пустырю живописные сосны поднимались к небу; неровность почвы придавала живость картине. — Моя каретка остановилась у дороги, ведущей к дому; кучер отказался везти далее, потому что вся она была избита и изрыта ухабами... Но оставалось несколько шагов до дома. Я пошел пешком. Эту зеленую дорогу можно бы было скорее назвать дорогой грязной.

Подхожу к воротам — и наверху их читаю надпись: *Aux Jardies.* Она подтвердила мне, что я не ошибся. Вхожу в калитку на открытый двор, среди которого стоит дом и влево флигель. По двору ходило двое... Подалее молодой человек, длинноволосый, в сюртуке, с открытой головой и шеей... Поближе ко мне другой, старше первого, в соломенной шляпе с большими полями, в длин-

ном-предлинном белом канифасном сюртуке, который широко развеялся кругом его довольно полного тела... Из-под шляпы сверкали черные, быстрые глаза и горели розовые полные щеки человека, как бы запыхавшегося от дел хозяйствих... Несколько работников суетилось по двору... Я обратился к канифасному сюртуку с вопросом о том, здесь ли живет г-н де Бальзак? – и получил в ответ: *C'est moi, Monsieur.*

Тут внимание мое от белого халата-сюртука обратилось на живую выразительную физиognомию писателя, который стоял передо мною в сельском неглиже, как помещик, занятый стройкой своего дома. Я застал его не в гостинной, не в кабинете, не с пером в руках, но среди сует и мелочей той жизни практической, которую он же сам так искусно описывает.

Я напомнил ему о записке – и объявил свое имя. После обыкновенных учтивостей и фраз первого знакомства, Бальзак сказал мне: «Прошу вас об одном условии: быть со мною без церемоний, и извинить меня, что я принимаю вас среди хлопот и в беспорядке моего хозяйства. Вы меня увидите, как я есмь. Но пойдемте ко мне в дом, в мою библиотеку». – Отдавши несколько приказаний работникам, бывшим на дворе, и велев одному из них за ним следовать, он повел меня во флигель своего дома. По лестнице взошли мы в небольшую комнату, в которой стены были уставлены шкапами красного дерева, а весь пол завален книгами, по большей части богато переплетенными. Тут лежала вверх дном вся библиотека Бальзака.

В комнате стояло два стула, но и те были заняты книгами. Вежливый хозяин сам очистил место своему гостю, и просил меня сидеть в шляпе. Снова очень мило повторил он мне свои извинения в том, что меня так принимает. «Прежде всего будем искренни: искренность – лучшее качество. Вот видите ли вы этого человека? – сказал он, указывая на работника. – Это Провансаль, мой столяр. Он может мне служить только до трех часов, а после уйдет: его и не сыщешь. Я тороплюсь ужасно: мне надобно устроить сегодня эти шкапы. Графиня N. обещала у меня обедать на будущей неделе, – а мой дом до сих пор не готов. Но вы увидите, как пойдет все дело прекрасно: мы будем и работать, и разговаривать...».

«Я благодарю вас уже за то, что вы меня приняли при ваших хозяйственных суетах, – отвечал я Бальзаку, – и прошу вас, без

извинений, продолжать ваше дело. Что это у вас за комната? Проект кабинета?».

«Нет, это библиотека и вместе обеденная зала. А ведь, не правда ли, хороша мысль – сделать из библиотеки обеденную залу?».

«Да, отчего ж не так?».

«Провансаль, вставляй же доски, а ты, мой милый Grammont (длинноволосый приятель Бальзака был уже в комнате), помогай мне искать книги!..».

Между тем Бальзак скинул с себя соломенную шляпу, свой канифасный сюртук-халат, свои туфли и начал ходить по книгам, искать их, носить, уставлять, продолжая со мною разговор и давая изредка приказания Провансалю.

Тут я имел случай, наблюдая его, напечатлеть черты его в своей памяти... Толстенькой, кругленькой человек небольшого роста, на коротеньких ножках; грудь и плеча широкие; короткая шея; лицо овальное, румяное, полное, свежее, несколько загорелое от сельской жизни; черные волосы, коротко обстриженные; глаза того же цвета, беглые, живые, с огнем, который загорается при одушевленном разговоре; нос прямой и округленный... Физиognомия вообще одушевленного сангвиника, который жадно ловит впечатления внешние и более живет в природе, чем внутри себя. Во всех движениях его необыкновенная быстрота и живость; речь звонкая и скорая; смех простодушный, сердечный, искренний. Всем своим внешним бытом, особенно последнею чертою яркого смеха, своим остроумным, беглым разговором, и наивною непринужденностию он много напомнил мне нашего Пушкина.

О наружном цинизме Бальзака меня предупредили... Он и сам прежде всего начал с искренности... Потому я без удивления смотрел, как он в рубашке довольно запачканной, полуодетый, в чулках без туфлей, наблюдая руками равновесие, ступал по спинкам своих книг... То выбирая взглядом разрозненные томы писателей в одну кучу, то отыхая от своей работы, он продолжал со мною очень живой разговор, из первых вопросов которого можно было заметить зоркого наблюдателя нравов.

## IV.

## Разговор с Бальзаком

Его любопытство обратилось сначала на место, которое я занимаю, и он предложил мне об этом некоторые вопросы. – «Скажите, ваше звание, как профессора, соответствует у вас чину?». – «Да, оно сопряжено с почетным чином». – «Военным?». – «О нет, гражданским!». – «Но у вас все звания стоят на лестнице чинов, как в Китае, с тою разницей, что у вас чины военные, а там учёные?». – «Отчего ж, как в Китае, и почему военные! У нас есть чины, как в Германии, откуда мы их заняли, и профессор может быть надворным советником – и по отличию дойти даже до пре-восходительства». – «А! так это не военный чин, в котором вы считаетесь?». – «Ученая служба принадлежит к гражданской час-ти. Я не мог бы быть военным теперь, если б и захотел, выключая разве милиции, но это в военное время. Во Франции, профессоры гораздо более на ноге военной. Я хотел быть на лекции у Гиньо, переводчика Крейцеровой “Символики”, который преподает древ-нюю географию... Вдруг, читаю записку, что профессор не будет читать лекции, потому что должен быть под ружьем, в карауле. Профессор под ружьем, в карауле! (*Un Professeur montant la garde!*) Это дело у нас неслыханное, и я первый пример этого видел толь-ко в Париже!...».

«Сколько профессор получает у вас жалованья?».

«От 4500 до 6500 франков в год».

«А! в самом деле! Это хорошо. Это лучше, чем у нас. Я знаю в Париже некоторых профессоров Колледжуза, людей очень достойных, которые получают всего-навсего 1200 франков в год и должны этим кормить себя и свою науку. Давно ли вы путешест-вуете?».

«Скоро будет год, как я оставил Россию».

«Но разве у вас даются такие долгие отпуска?».

«Я не имею еще кафедры профессора ординарного и путе-шествую с целию усовершенствования. У нас ординарные профес-соры читают, адъюнкты (*les suppléants*) путешествуют, приготов-ляясь к поприщу; у вас в Париже обратно: читают адъюнкты, а профессоры ничего не делают, или заседают в палатах, или министерствуют...».

«Да, это правда... и получают жалованье, заставляя своих адъюнктов читать за малую плату!..».

«Я слышал, что вы имеете намерение посетить Россию. Правда ли это? Мы давно вас ожидали. Однажды разнесся слух, что вы в Одессе и даже в Москве. Русские дамы были особенно нетерпеливы вас видеть».

«Да, я имел это намерение и теперь еще имею. Оно может исполниться, особенно тогда, когда закон о литературной собственности во Франции, о котором теперь рассуждают, пройдет через обе палаты. В таком случае общество литераторов намерено было отправить меня депутатом в Россию для того, чтобы отнести с просьбою к высшей власти об учреждении взаимности этого закона между обоими государствами!».

«А вы знаете ли, что этот закон о литературной собственности, о котором у вас только что начали спорить, уже несколько лет существует в России, и им давно пользуются литераторы или их наследники?».

«Да, я это слышал. Но нет взаимности между государствами, а вот чего бы нам хотелось».

«Но я не понимаю, к чему вам эта взаимность с Россиею? Вам надобно бы учредить ее с Бельгией. Вот ваш подрыв – и отсюда все ваши убытки».

«Да, это правда. Но дело в том, что если Россия нам обеспечит право взаимности, тогда уж с Бельгией нам легко будет справиться».

«А если это так, то поездка ваша могла бы иметь богатые следствия. Вы же имеете особенное право на эту взаимность, потому что мы вас считаем почти нашим писателем: все ваши сочинения так рассеяны и так известны во всей России».

«Вот видите ли? До тех пор, пока этот закон о литературной собственности во Франции не будет утвержден на прочном основании и распространен взаимностию в державах Европы, – до тех пор французский литератор будет человеком самым жалким и несчастным, как он есть теперь!..». (Le littérateur françois restera l'homme le plus misérable, comme il l'est maintenant).

«Помилуйте! что вы мне говорите? Я в первый раз еще слышу о несчастном состоянии литераторов Франции».

«То, что я вам говорю, есть совершенная истина. Я сам еще недавно был в таком положении, что готов бы был ехать в Россию – просить у вашего государя место канцеляриста в каком-нибудь суде (*garçon de bureau*): так приходилось мне плохо!».

«Вы – M. De Balzac *garcon de bureau* в России!.. Вы, право, шутите?..».

«Но все литераторы наши не в завидном положении; все лучшие умы Франции, посвящающие труды свои одной литературе изящной, страдают, терпят нужду... Виктора Гюго разоряет его Жюльета (*Victor Hugo est rongé par sa Juliette*)... Евгений Сю живет тем, что напишет... Он не имеет существования независимого, обеспеченного... Густав Планш... О! я бьюсь об заклад об чем угодно, что теперь у Густава Планша не будет тридцати су в кармане... Держу пари, какое хотите...».

«Но вы открываете мне новости, которые для нас были до сих пор тайною. Я вижу по этому, что литературные дела гораздо лучше идут в России, чем во Франции! У нас писатели независимее и получают больше».

В своем разговоре Бальзак, конечно, разумел не политических литераторов, а тех только, которые возделывают поле художественной словесности. Что касается до политической литературы, то, без сомнения, это есть одна из самых выгодных отраслей промышленности французской. Кому не известно, какие огромные суммы получали Шатобриан и Тьери за свои сочинения? Сколько литераторов в Париже живет одними фельетонами газет политических! Каждый из них считает за нужное прикрепить себя непременно к какой-нибудь газете и быть ее поставщиком. Политика во Франции выносит одна на сильных плечах своих и так называемую изящную литературу. Она кормит все пишущее; она тот наущный хлеб, о котором должны молить писатели Франции. Она и на кафедре профессора, мешая науке, сзывает толпу студентов; она и в театре бормочет сквозь зубы, сжатые строгостью цензуры; она и в журнале мод острит булавки! Она везде. В политических газетах литературные статьи Жаненя, Филарета Шаля, Сент-Бёва служат только роскошною, лишнею приправою существенной их пище. Это то же, что *hors-d'oeuvre*<sup>1</sup> в пышном обеде, что дивер-

---

<sup>1</sup> <Добавочное блюдо (*фр.*).>

тисмент при трагедии в пять актов... Газеты политические во Франции держат у себя поставщиков литературных точно так же, как паши на Востоке – арапов-плясунов, которые во время отдыха послеобеденного забавляют их от нёчего делать.

Я уверен, что Бальзак сказал мне правду, нисколько не увеличенную... Он один из тех немногих писателей, которые удаляются от мира политического и живут в свободной, чистой атмосфере словесности. Он также не бросается на сцену, которая во Франции есть род трибуны и потому доставляет больше выгод<sup>1</sup>. Виктор Гюго, смирный и чувствительный в своих лирических произведениях, неистовствует на сцене затем, чтобы сывать толпу, которая сыплет рукоплескания и деньги.

Что касается до желания Бальзака учредить взаимность литературной собственности между Россиею и Франциею, я думаю, что он или помнил при этом издателя *Revue Étrangère* в Петербурге, который перепечатывал его повести, или метил еще далее. Ему известно, как французский язык распространен в России, по всем концам ее, и какой огромный сбыт для книжной торговли она предлагала бы французам, если б Бельгия не отнимала у них литературной собственности.

Моему патриотическому самолюбию льстило замечание Бальзака. Россия привыкла делать бескорыстное, христианское добро другим государствам: она в политическом мире всякому отдала свое, без возмездия и даже без благодарности, чтобы не сказать хуже, слыша около себя бранчивое жужжание маскированных демагогов, которые, не смея осуждать действия своих правительств, выбрали наше отечество целию своих нападений...<sup>2</sup> И в литературе подвиг учреждения взаимных прав между народами ожидает со временем сильного влияния России.

К тому же, если есть страна, призванная на то, чтобы олицетворить у себя великую мысль, которую завещал Гёте, о всемирной литературе, то это, конечно, будет Россия. В ее стекаются влияния всех народов – и им не мешают закоренелые предрассудки преданий; в ее неизмеримости раздаются все языки Европы и Азии, в живых звуках; в ее собственном языке заключается все

<sup>1</sup> Припоминаю опять, что писано в 1839 году. С тех пор Бальзак успел быть адвокатом, пускался в политику и на сцену.

<sup>2</sup> Писано в Германии.

музыкальное богатство, рассеянное порознь в языках европейских; с каждым годом ввоз книг иностранных на всех образованных языках мира растет более и более! Все это должно иметь последствия. А при таком призвании, конечно, в России может зародиться мысль о гражданском устройстве литературных прав между народами. Сил же не недостанет к ее исполнению.

Любопытный разговор наш прерван было восклицанием Бальзакова приятеля, который жаловался на комаров, его кусавших.

Бальзак живо обратился к нему с замечанием:

«А знаешь ли ты, что кусают только самки между комарами, а не самцы? – им нужна кровь для того, чтобы кормить свои яйца».

«Скоро ли явится ваше новое произведение, которое недавно было объявлено?» – спросил я Бальзака.

«Через неделю непременно. Сегодня только я его кончил. *Jai posé la plume*. (Это был роман Бальзака: *un grand homme de province à Paris*<sup>1</sup>).»

«Но эти суэты хозяйственныне не мешают ли вашим литературным занятиям – или, может быть, вам они нужны, как отдых от трудов ума?».

«О, мне это совсем не мешает. Всю эту зиму я только и делал, что строил этот дом, который вы видите, и писал. Да, я ужасно устал этою зимою. Я много работал. План мой велик. Я намерен обнять всю историю современных нравов во всех подробностях жизни, во всех сословиях общества. Это составит 40 томов. Это будет род Бюффона нравоописательного для всей Франции. – Что, в России, литература делает ли успехи?».

«Да, она идет вперед. Роман и повесть, у нас, как и везде, господствуют над прочими родами поэзии».

«Так должно быть: эти два типа только и возможны в наше время».

«И должно прибавить, что тип повести, вами созданный, имел у нас особенный успех и господствует над другими».

«О, я ничего не создал!..».

---

<sup>1</sup> <Провинциальная знаменитость в Париже (*фр.*), 1839; вторая часть «Утраченных иллюзий».>

«Позвольте мне сказать вам, что вы или слишком скромны, или теперь сказали не то, что думаете, изменяя вашему слову быть со мной искренним...».

Эта скромность Бальзака заставила меня менее говорить о его произведениях. Французы обыкновенно любят комплименты и ждут их от иностранцев; но в нем я заметил противное. Вот почему я не говорил с ним об его романах, чтобы не приводить его в замешательство и не мешать его разговорчивости. Зато после он стал откровеннее – и свободно выражался о самом себе.

К чему-то в разговоре с своим приятелем, он заметил: «А! я сказал неправду. Это не хорошо. Для историка оно было бы еще простительно, но для романиста никуда не годится. В романе более правды, чем в истории».

«Не потому ли, что историк не смеет отгадывать прошедшего, а романисту это возможно?» – сказал я.

«Да... но романист, имеющий дело с настоящим, должен только наблюдать и списывать. Вот мое дело. Я также историк, но историк современного. То, что сделал В. Скотт для средних веков, мне хотелось бы, по силам моим, сделать для жизни настоящей».

«Однако ты не всегда поступаешь, как В. Скотт, – сказал Grammont. – Он представлял женщину везде такою, как она быть должна...».

«Да, я не церемонюсь с нею – и пишу ее такою, как она есть в самом деле».

«Дамы Парижа не сердиты ли на вас за верность портретов?» – спросил я.

«О, нисколько! Я у них в милости».

«Что касается до русских дам, я вам за них ручаюсь».

«Да, мне хотелось бы увидеть ваше отечество, – сказал Бальзак. – Это должно быть что-нибудь необыкновенное. Отчего вы все так хорошо говорите по-французски?».

«Может быть, это тайна нашего собственного языка, который объемлет в себе звуки всех языков европейских. Кроме того, мы изучаем языки иностранные издательства. Я привез вам экземпляры двух произведений на вашем языке, изданных русскою дамою».

«Очень вам благодарен. Я об них уже слышал и читал много хорошего... Это перевод “Иоанны д'Арк” Шиллера... Мне это очень любопытно».

...«Grammont! ставь книги теснее, а я между тем отдохну от своей работы, – продолжал Бальзак, садясь на стул возле меня. – Да, многое надоено для романиста. Знаете ли, чего мне стоит эта библиотека? По крайней мере 60 000 франков. – Вон там на камине вы видите полное собрание всех мемуаров, относящихся к революции. Теперь это очень редко. А там внизу четыре большие тома: это карикатуры 1830 года».

«Превращение груши, конечно, тут».

«Разумеется; но знаете ли, что теперь все это у нас уже необыкновенная редкость? – Но у меня еще недостает Монитера. Однако, я куплю его непременно. Он, полный, стоит 1500 франков».

«А на что он вам нужен?».

«Он мне необходим для изучения нравов военной жизни и нашей трибуны... Его материалы войдут в моего нравоописательного Бюффона»...

Бальзак развернул фолиант с карикатурами и, пересматривая их возле меня, указывал на многие лица, как будто ему знакомые... Происшествия из жизни, ему современной, развивались снова перед ним, и он от чистого сердца, простодушно смеялся над ними...

Поблагодарив Бальзака за искренний прием его, я простился с ним и спросил, не позволит ли он мне объявить приезд его в Москву? – «Да, может быть, если общество литераторов пошлет меня для нашей цели». – Несмотря на мои отговорки, он непременно захотел проводить меня по двору и указать мне с опыtnostью сельского жителя, как пройти не загрязнившись до моего экипажа. – Мы вышли за ворота. Бальзак, в своем сельском неглиже и в туфлях, присел очень живописно на столбике у калитки своего дома, и так продолжал еще со мною прощальный разговор свой. – «До Москвы или до Парижа, – во всяком случае, до свидания. Никогда не надоено прощаться иначе!..» – были последние слова его.

Мы расстались. Если бы я владел карандашом, я нарисовал бы его так, как он теперь рисуется еще в последнем впечатлении моей памяти: полный, румяный, свежий житель сельский, с сверкающими глазами, склавши руки, положив ногу одна на другую, полуодетый, нечистый, с открытой грудью, без шляпы, на столбике, у калитки новотесанных ворот своих, перед грязной дорогой, называемой Chemin Vert... Так оставил я первого романиста Франции.

Наивность, почти циническая, особенно в нашем натянутом веке, есть первая черта в наружной физиognомии Бальзака. Среди щегольского Парижа, раздушенного, напомаженного, с длинными, прибранными локонами, которого атрибуты (если изобразить его статуей) будут – белые пластические перчатки, шляпа, блестящая лоском – и сапоги, лаком отражающие солнце, – такой литератор-Диоген, назло всем портным столицы бродящий неряхой в *passage de l'Opéra*, еще поразительнее. – Всякий Француз любит перед вами показаться, принять позу, овладеть вашим мнением, ослепить вас, дать вам больше, нежели сколько у него есть... Не таков Бальзак: он противосмылен жизни парижской; ему нет дела до вашего мнения; он готов явиться перед вами так, как создала его природа. «Вы – по его же словам – видите его так, как он есть».

Но эта наивность, сомнительная в наше время, не есть ли также род позы, искусно принятой и поддержанной силою сознанного таланта? – Человека не проникнешь в одно свидание; но, как бы то ни было, а Бальзак – или дитя природы, или самый умный из французов, который, скинув пошлую маску национальной искусственности, надел другую... маску природы...

Эти черты наружной физиognомии Бальзака, слегка наброшенные, может быть, сколько-нибудь помогут разгадать его характер, как писателя...

**«MATHILDE. MÉMOIRES D'UNE JEUNE FEMME»,  
par Eugène Sue<sup>1</sup>. 6 Vol. Paris. 1841**

«Читали ли вы “Матильду”?». – «Как! неужели вы не читали “Матильды”?». – «Как вам нравится роман Сю?». – «Как несносен мой книгопродавец! До сих пор не присыпает мне последних двух томов!». – В это время подобные вопросы и восклицания раздавались очень часто в обеих наших столицах, и раздаются может быть еще, простираясь и в те внутренние губернии, где новости французской литературы поглощаются еще с большею жадностию. Да, роман Евгения Сю ни в какой другой стране не произвел такого обширного влияния на общество современное, как у нас. Вот что

---

<sup>1</sup> <Матильда. Записки молодой женщины. Эжен Сю (*фр.*)>

значит общение языка между двумя народами! Русская критика может и даже обязана говорить о французском романе, как будто о произведении нашей собственной литературы! Даже в этом случае обязанность ее гораздо выше и настоятельнее, чем обязанность Французской критики. Там, в Париже, какой-нибудь новый роман, как бы он занимателен ни был, исчезает незаметным атомом в вихре кружения многих интересов – политических, ученых, театральных, общественных, промышленных; там типографские станки, служа политику, предоставляют одни только скромные углы затейливым рассказам лучших романистов Франции; фельетон – этот блестящий хвост газетный – достался теперь в завидную область писателям французским, которые наперерыв изукрашают его всею роскошью своих повествований. Там роман Сю или Сулье идет впридачу к речам Тьера, Гизо, Монталамбера; это чашка кофе к сытному обеду, которой некогда бывает и выпить деловому человеку. У нас же французский роман, чем-либо примечательный, совсем другое дело: это – важное событие в жизни нашего общества; предмет многих толков и разговоров; содержание французских писем самого тонкого почерка, посылаемых между столицею и губернией; кабинетное наслаждение дам; необходимое занятие праздных мужчин, желающих говорить о чем-нибудь поважнее погоды; оригинал толпы журнальных переводчиков, в своем бесплодии алчущих чужой, насущной пищи!..

Но скажите – что же особенно привлекло наших читательниц к этому роману? Что за счастливец в этих тысячах эфемерных произведений повествующей Франции, равно блестящих всею прелестью говорливого пера ее писателей? Конечно, причина тому – завлекательное содержание самого романа: это записки *несчастной женщины*, новый донос, новая слезная жалоба от бессильного, беззащитного пола на семейную tirанию мужчины, подкрепленную законами одного из просвещеннейших государств Европы! Мотив не новый, мотив едва ли не устарелый в наше время: сколько раз играло им пламенное перо гениальной и чудовищной женщины, которая первая грозно восстала на мужчин, и по свойственному людям противоречию сама же называлась мужчиной! Мотив от Жоржа Занда перешел к другим писателям Франции: под пером женщины он не имел еще вида законности, он не мог привлекать

роя прекрасных читательниц; но теперь Евгений Сю своим новым романом узаконил протест – и слабый пол празднует победу!

Да, точно, он празднует победу! В самом деле, современных повествователей Франции можно было разделить на две главные школы по взгляду их на состояние женщины в нынешнем обществе. Эти школы имели двух шефов: Бальзак, известный мизогин нашего времени, был представителем одной; Жорж Занд – подарок от Сен-Симонистов литературе Франции – предводительствовала другого. Знамя освобождения было смело поднято ею – и последняя школа победила; к женскому знамени пристали многие таланты Франции... Евгений Сю, Сулье пошли по следам Занда... Мизогин Бальзак теперь в тени, зевая, пишет какие-то политические романы... Между тем любимый мотив Занда в самом полном ходу... Женщина страдает, плачет, вопит, доносит почти во всех романах современной Франции... Но никогда еще так привлекательно не жаловалась она на судьбу свою, как жалуется теперь в лице Матильды... Никогда еще ропот женщины не облекался такими обольстительными сетями плачущего бессилия, такими приманками едва не бесспорочной добродетели, которая если раз чуть было и изменила себе, то затем только, чтобы напомнить нам о человеческой слабости и потом явиться в торжестве еще большем... Прежде, в мятежных романах Занда, женщина тиранией мужчины хотела иногда оправдать и прикрыть собственные свои проступки, и впадала в крайности, которым не мог же сочувствовать пол ее. Здесь она только чистая жертва, создана из слез, любви и слабости, и готова на всякую преданность... Вот где причина успеху «Матильды» в кругу наших читательниц. Это – победа школы прав женских над школою мизогина Бальзака, это – узаконенный мужчиною протест за ее права против нашего самовластия.

Где жертва насилия – там всегда толпы около нее: ничто так не привлекает участия, особенно когда жертва сама рассказывает вам свою плачевную повесть... это отгадал Евгений Сю – и вот вам «Матильда»...

Хорошенькая девочка, оставшись сиротою после несчастной матери, вырастала под гнетом самой злой тетки, которая без всякой причины ненавидела младенца, гнала, тиранила и обрекла на всю жизнь самой плачевной участи. Под мучительными ножницами, при визгах верной няни, упали с головы десятилетней девочки

ее прекрасные волосы – и красота при самом ее расцвете осталась обезображенна: лишить косы – этого женского украшения – десятилетнюю девочку во Франции, видно, так ужасно, а между тем для телесного ее здоровья оно, казалось бы, и полезно! Самое пошлое воспитание и совершенное невежество угрожали несчастной, если бы не благородный и честный дядя, который по прямой линии происходит от тех американских богатых дядей, что прежде так славились в старых комедиях и являлись непременно в условный час развязки. Но вот пришло время вступления в свет. Первый бал – великая эпоха для девушки! и тут успели ее очернить и разнести об ней молву, что она пересмешница. Выезды светские кончились замужеством как обыкновенно бывает. Тетка, в заговоре с другими, принесла ее в жертву своей злости, выдав замуж за отъявленного негодяя: Матильда отдала руку по слепой страсти, увлеченная прекрасною наружностью и умом молодого человека. Один лишь месяц, тот месяц, в который все мужчины любезны, знала она счастье. А потом начались терзания. Какой-то безобразный демон в лице домашнего друга явился и расстроил счаствие на самой заре его. Охлаждение чувства, одинокая задумчивость, присутствие роковой тайны, легкие изменения светские, суровые разговоры, в свете – ложный стыд при каждом намеке на супружескую нежность, дома – объяснения, показывавшие какой-то странный взгляд на отношение брака к свету – все это постепенно обнаружилось в муже – и тяжкое предчувствие сковало холодом сердце женщины, только что распустившееся для любви. Но она еще томилась и надеялась, как вдруг свет ужасной тайны блеснул перед ее глазами. Под лициною привлекательного лица, под блеском живого ума, под приманками светской ловкости вскрыто пятно гражданского бесчестия... Уважение потеряно, но любовь осталась... и тайна скрыта. Чета удалилась в деревню... Надежды воскресли, но напрасно... Тут картины несчастной провинциальной семьи, разочарование в дружбе, животно-чувственная жизнь мужа в деревне, предательство подруги, которая считалась верною с самых нежных лет, интрига, открытая между ею и мужем, мучения самой жестокой ревности, утрата последнего утешения – надежды быть матерью, срам публичный, срам, открытый на весь Париж, перенесение всех возможных общественных оскорблений в глазах целого света и, наконец, расхищение всего имения жены рукою подлого

мужа в пользу самой развратной из женщин, подкрепленное неправым законом государства – все это одно за другим пало на бедную Матильду... и любовь не могла не потухнуть... Покинутая, ограбленная, нашла она участие и прибежище у доброй женщины, которой жизнь также была не без грешных воспоминаний. Общество прежнего высшего круга, этот обломок пораженной аристократии, развалина корабля, разбитого политическими бурями, приняло ее в свою атмосферу, не совсем чистую от заразы современных нравов. Здесь нашел покинутую человек благородный, издавна питавший к ней любовь чистую и тайную. Он объявил свое чувство публично, явился каким-то рыцарем в новом вкусе; взялся быть защитником прав женщины, ограбленной мужем и обиженной обществом. Матильда отвечала ему на любовь. Но эти вначале чистые порывы с обеих сторон уступили скоро место другим побуждениям... Был предложен побег в Италию, побег, допускаемый нравами современного парижского общества... Добродетель была на волоске, но Провидение спасло ее... Оно послало страдалице, утешенной новою любвию, невинную соперницу в лице больной, слабой, нервической девушки, и вызвало ее на новые подвиги самопожертвования и преданности... Несчастная добровольно отдалась опять в руки извергу-мужу, который, промотавши все, хотел посягнуть, наконец, на честь самой жены своей... Судьба, а скорее торопливость автора кончить роман, растянувшийся на шесть томов, пособила всему. Она разрешила все препятствия внезапным изменением некоторых характеров и смертью нескольких лиц, и увенчала новую любовь новым супружеским счастьем, которое искуплено было такими страданиями.

Вот содержание «Матильды», нельзя было изложить короче то, что рассказано в шести томах. Этим рассказом мы старались оправдать впечатление, которое роман произвел на наше общество и особенно на читательниц. До сих пор мы не ссорились с ними, мы им не противоречили, мы сами увлекались заманчивостью сюжета, и объясняли, почему оно могло увлечь и их. Но вслед за первым впечатлением, когда оно успокоилось немного, следуют другие вопросы. Переходим к ним: прежде мы не спорили, теперь будем разочаровывать.

Во всяком поэтическом произведении, особенно же в романе светском, две стороны – одна существенная, другая прекрасная: первая – жизнь, вторая – искусство.

Роман светский есть живая картина из жизни современного общества, но кроме того и художественное создание. Жизнь дает ему свои материалы, жизнь отражается в нем как в зеркале. Надобно отдать справедливость романистам Франции, что они хотя и не так глубоко, однако, первые бросили свежий взгляд на жизнь общества, и сделав ее предметом резких наблюдений, связали ее с литературою, прибавим, может быть, и во вред искусству. Конечно, Германия с своим туманным взглядом на жизнь, с своими отвлеченными понятиями об искусстве, никогда не могла бы произвести такого сближения. Роман жизни современной никак не мог приняться в Германии, и не нашел ни одного достойного художника. Весьма замечательно, к каким двум совершенно противоположным крайностям пришло искусство и в той, и в другой стране. В Германии под конец поэзия совершенно отвлекла себя от жизни, впала в темную аллегорию – в последних произведениях Гёте, в туманную неопределенность – в стихах Гейне, в безотчетный лиризм – в других бесчисленных поэтах. Во Франции, напротив, поэзия вся потерялась в жизни, забыла о служении своем прекрасному, истратилась на беглые рассказы о событиях ежедневных, превратилась в говорунью и сплетницу светскую, и подчинила божий дар вымысла, свободу фантазии бесконечным коммеражам на все возможные круги парижского общества.

Роман французский любопытен для нас особенно тою стороною, которою обращен он к жизни! Из газет мы узнаем жизнь политическую Франции, из ее романов – внутреннюю жизнь ее общества. Одно без другого не может быть даже понятно, потому что литература и политика, хотя и сходятся между собою на одних и тех же листах, но не имеют никакой внутренней, нераздельной связи, благодаря осторожности литераторов, которые в своих коммеражах-романах не пускаются в высшие тайны и не указывают никакого на связь между человеком общественным и политическим во Франции. Взглянем со стороны современной жизни парижского общества на роман Сю: что он нам представляет?

На первом плане в содержании, как этого романа, так почти всех современных повестей Франции, вы находите одно: разрушение

семейных связей человека. Один и тот же предмет является вам в «Матильде», в трех разных видах. Ее несчастный брак с Ланкри не что иное, как живая картина модного брака времени, которого основа – корыстная выгода, а счастье – один только месяц. Г-жа Ришвиль, дама высшего общества, с своею дочерью, которую она открыто признать не может, представляет нам другую неприятную сторону семейных отношений. В супружестве доброго провинциала Сешерена вы видите, как столица, в лице отвратительной красавицы Урсулы, развращает патриархальные чистые нравы еще не погибшей провинции и вносит ужас в недра ее мирных семейств. – Среди этого общества замечательны еще два чудовища, имеющих отношение к его нравам: Госпожа Маран – нескладная карикатура на женщину-politика, которая тратит ум на разговоры политические в гостиных дипломатов, и тратит его же на все возможные злодейства в недрах семьи своей. Люгарто – другая нескладная карикатура на тех космополитов-богачей, которые, пользуясь семейным развратом первенствующей столицы в Европе, истощают свои миллионы на то, чтобы плодить заразу, и купаются в нечестии мира.

Возьмите любой роман Сулье: почти везде тот же предмет, то же однообразное содержание. В «Четырех сестрах» он рассказывает нам историю четырех женщин, из которых три разорены тремя подлыми мужьями-аферистами, а четвертая погибает жертвою страсти к человеку, который по обстоятельствам не может назвать ее женою. Тут между прочим встречаете вы странное лицо женщины, род чудовищного Люгарто в женском виде и платье, Mme Del., которая живет как будто за тем, чтобы расстраивать семейное счастье супружеств и проповедывать право разврата на глазах всего общества. Тут находите вы также непонятное превращение молодого скромного человека, который принадлежал лучшему обществу, умышленно воспитан был матерью вдали от развратных нравов столицы, и в два месяца стал одним из первых ее негодяев: такое превращение может объясниться разве из того только, что развратом уж веет и самый воздух Парижа, по мнению романистов Франции.

Не знаем – совершенно верить ли? – а повесть французская почти единогласно и беспрерывно повторяет нам одно и то же, что семейной жизни нет уже во Франции; что она со всеми своими

обязанностями и удовольствиями принесена в жертву или политике, или промышленным рассчетам, или, наконец, низким страстиам подлого сластолюбия; что столица простирает губительную заразу и в мирные недра провинции, где семья еще укрывалась под защитой скромной тишины и дедовских преданий.

Но какая же причина такому страшному явлению? Неглубокая повесть Франции не раскрывает нам ее во всей важности значения, но изредка, каким-то внушением инстинкта, подает на то намеки. Припомним некоторые подробности, откуда, может быть, объяснится нам дело. Вот, что через три месяца муж говорит жене:

Maintenant, nous devons seulement voir dans le mariage une douce intimité basée sur une confiance et surtout sur une liberté réciproque; *nous sommes du monde, nous devons vivre pour et comme le monde*<sup>1</sup>. – Вот еще какие уроки дает жене муж для обхождения светского, когда заметил порывы ее ревности и холодное обращение с мужчинами, проистекавшее в ней от любви к мужу: Eh! madame, si vous n'aviez pas un abord si glacial, si dédaigneux, vous seriez assez entourée pour trouver un bras à défaut du mien! Il y a mille coquetteries innocents et parfaitement admises par le monde qui permettent à une femme de chercher dans les hommes qui l'entourent ces soins, ces prévenances que son mari ne peut lui consacrer sans se faire montrer au doigt...<sup>2</sup>

В этих словах Ланкри высказывается вам страшная истина, что внутренняя семейная жизнь принесена совершенно в жертву жизни светской, общественной; что брак возможен только при взаимном условии мужа и жены давать полную свободу друг другу в обществе, и что он должен во всем уступать высшим самовластным условиям сего последнего. Но скажут, может быть, что из слов такого человека, как Ланкри, нельзя еще вывести никакого

<sup>1</sup> <Отныне мы должны видеть в браке только сладостную интимность, основанную на доверии и, более всего, на взаимной свободе. Мы люди света, и мы должны жить для света и как свет (фр.)>

<sup>2</sup> <Ах, мадам, если бы вы ограждали себя таким льдом отчужденности, вы имели бы достаточно тех в вашем окружении, кто мог бы предложить вам руку, за неимением моей! Есть тысячи видов невинного кокетства, совершенно допускаемого в свете, которые позволяют женщине искать в мужчинах, ее окружающих, ту заботливость, ту предупредительность, которых ее супруг не может ей уделить без того, чтобы на него показывали пальцем (фр.)>

общего заключения. Положим, что так; но возьмем другое лицо, против которого вы ничего конечно не имеете сказать, — возьмем Матильду, и в ней те же самые мнения, но выражены другою стороною. Когда Рошгюон, увлеченный порывом безумной страсти, которая вышла из пределов приличия, кричит: «*Ma soeur... ma soeur? Je ne vous ai jamais aimée comme une soeur... je vous l'ai dit... Seulement jusqu'ici j'ai eu du courage, jusqu'ici j'ai eu de la volonté... j'ai cru... Eh bien! Mathilde, je n'ai plus ce courage, je n'ai plus ces croyances: serments, voeux, promesses, tout est oublié... Ma passion si longtemps comprimée éclate à la fin...*». И далее: «*Oh, venez... Fuyons... Venez... venez, mon amie, ma soeur, ma maîtresse, ma femme...»*<sup>1</sup>. Что отвечает ему изумленная Матильда на это внезапное предложение бежать вместе с ним? «*Si je consentais à fuir avec vous... que penseraient de nous le prince d'Héricourt, et sa femme, qui ont si loyalement protégé notre amour?*». В этих словах простодушие Матильды доходит до такой крайности, что напоминает нам смешное и полное иронии заключение комедии Грибоедова:

Ах Боже мой! что станет говорить  
Княгиня Марья Алексеевна?

«*Bien plus!* — продолжает Матильда, — *après avoir eu l'insolente audace de me poser en femme supérieure aux faiblesses humaines, je serai renversée de cet orgueilleux piédestal au milieu des mépris universels...*».

Как! только один этот пьедестал, одно мнение общества, это вечное *qu'en dira-t-on*<sup>2</sup>, удерживает Матильду изменить добродетели? Ни голоса совести, ни малейшего упрека, никакого внутреннего

<sup>1</sup> <«Моя сестра... моя сестра? Я никогда не любил вас как сестру... я вам говорил это... Только до сих пор у меня было мужество, у меня было желание... я верил... И вот! Матильда, у меня нет более мужества, у меня нет более веры: клятвы, обеты, заверения — все забыто! Моя страсть, так долго сдерживаемая, наконец прорвалась... (*И д а л е е:*) О, идемте! Убежим... идемте... идемте... моя подруга, моя сестра, моя любовница, моя жена...» (*фр.*).>

<sup>2</sup> <Если бы я согласилась бежать вместе с вами, что подумали бы о нас принц д'Эрикур и его жена, которые так благожелательно покровительствовали нашей любви? (*Н и ж е:*) Более того! Обнаружив дерзость поставить себя в положение женщины, вознесенной над толками общества, я окажусь сброшенной с этого гордого пьедестала в среду всеобщего презрения! (*Н и ж е:*) что скажут (*фр.*).>

чувства, просто для себя, для души, для Бога! Да, в этих словах Матильды ясно сама собою высказалась причина явлению в семейной жизни Франции. Вот она.

Франция создала себе кумир, которому поклонился в ней человек и перед которым заклал он в жертву все внутреннее бытие свое: этот кумир было общество. Человек во Франции с самых детских лет привык вырастать на глазах света и ценить внутреннее свое достоинство только степенью действия своего на круг общественный. Такое стремление образовывало великую общественную силу, пока не достигло своих вредных крайностей и пока самое общество не было потрясено в своих коренных основах. Француз и всегда любил скорее *казаться*, чем *быть*, но теперь более, чем когда-нибудь это любит. Француз весь изжился для других и опустел. Общество сокрушило во Франции жизнь семейную – и внешний человек уничтожил в ней человека внутреннего.

Эта печальная истина повторяется во всех важнейших явлениях французской жизни. В политике, блеск пустого красноречия уничтожает дело и вредит существенным пользам народа. Наука служит ступенью или средством для государственного оратора, и более заботится о красоте внешнего изложения, нежели о его сущности. Искусство удивляет перспективой, красками одежд, эффектом внешним, но забыло душу и выражение. На театре сценическое мастерство уничтожило драму – и актер затмил поэта. Промышленность променяла прочность на один наружный вид, существенное достоинство на блестящую минутную роскошь.

Наконец, и литература заражена тою же самою болезнью. Искание необыкновенных эффектов, непрерывное насилиование фантазии, уничтожили поэзию, изуродовали вкус. Обществу испорченному, раздраженному переворотами политическими скорее нужны бы были успокоительные зрелища, но литература сочла за лучшее угощать его всем тем, что могло бы только умножить внутреннее возмущение. Неограниченное самолюбие, неутолимая жажда славы породили множество писак, которые хотя и носят какие-то особенные имена, но однако почти все похожи друг на друга, за исключением небольшого числа избранных талантов. Сии последние страдают также непростительною плодовитостию, и не внутренним достоинством, а только числом томов измеряют свою славу. Даже истинные таланты исписываются: возьмите

Бальзака. Страшною пустотою отзывается вся эта эфемерная литература Франции; если кому-нибудь из них случится поймать новую мысль ипустить ее в ход, то другие растеребят ее, точно так же, как мелкие рыбки в пруде теребят кусок брошенного им хлеба. Все, что ни подумает сегодня французский писатель, сегодня же и отправляет в станок типографский... Вот почему так и пуст французский литератор... он заранее весь сполна напечатан, и в нем, для него самого, для его наущной умственной пищи ровно ничего не осталось.

Литература, страдая сама болезнью Франции, этим злоупотреблением общественного начала, этою неодолимою страстью к выставке своих изделий, не доносит нам об ней, не сознает ее, но изредка только невзначай промолвится насчет нравственного состояния Франции. Повторяя в романе вечный свой мотив – разрушение семейной жизни, – она не доходит до корня злу, не указывает на главную его причину, именно потому, что сама купается в том же омуте, и не в силах из него освободиться. Вот откуда объясняется эта холодная апатия, это равнодушие французских романистов, с каким они изображают нам всю гнусность обыкновенной действительности. Никогда не отзовется в них ни едкая сатира, ни резвый хохот или насмешка, ни даже тонкая ирония. А между тем, какая же другая литература могла бы создать сатиру всемирную, сатиру великую, значительную, если не французская? Но такой род поэзии требует сильного духа, цельного характера в поэте, того что немцы называют полною субъективностью. Такого замечательного лица не найдете вы вовсе между современными писателями Франции: они сами больны недугом народным; они холодные зрители, и сами деятели того же общества, которое нам представляют.

Это уничтожение внутренней жизни во французском человеке посредством внешней, есть главная причина и отсутствию характеров, как в обществе современной Франции, так и в литературе. Что такое характер? – Нравственный образ человека, цельность его духовного существа, выражаемая в мнениях, правилах, поступках, словах. Характер весь принадлежит внутреннему человеку, из него вырастает и определяется, и там становится невозможен, где внутренний человек убит внешним. Укажите в действующей политической Франции хотя на одно лицо, которое бы

много было во всех поступках его подвести к одному знаменателю! Характеры ее найдутся разве только в прежних героях, отживающих век свой. Из действующих лиц всех выше может быть то, которое есть одна из важнейших политических загадок нашего времени. Та же бесхарактерность, какая в жизни, отражается и в лицах романа французского. Вы мне не укажете ни на одно замечательное типическое лицо, которое бы выдавалось и печатлелось в воображения живо, во всей своей целости. Не знаешь, кого обвинять в этом недостатке – современное ли общество, или бездарность писателей Франции, чуждых силы творческой: мы думаем, что вина лежит равно и на той, и на другой стороне.

Здесь от вопроса житейского о романе Франции, от вопроса об отношении его к современной жизни общества, мы переходим уже к вопросу художественному. В романе Сю нет цельных, полных, выдержаных характеров, как и во всех романах французских. Вы не сведете никак действий какого бы то ни было лица к одному концу; вы не выведете их из одного зерна, из одного источника. Мне укажут на одно исключение, на одно живое лицо, целиком схваченное: это Ланкри, муж Матильды. Но разве Ланкри – характер? Напротив, это существо совершенно бесхарактерное, человек без правил и мнений, слабый и пошлый эгоист и сластолюбец, тип как думают ходячий и довольно обыкновенный в наше время; но он-то и говорит в пользу нашего мнения: если можно назвать характером отсутствие всякого характера, то, пожалуй, и Ланкри будет характер. Может быть, иные поклонницы Матильды укажут мне на нее; но слабость и простодушие не могут еще образовать характера. Об этом мы скажем скоро и подробно.

Когда читаешь роман Сю, по временам сдается, что автор морочит своих читателей. Затевая происшествия, он кажется не обдумывает заранее их связки, и для того, чтобы распутать ее, или лучше разрубить, должен иногда изменить внезапно какое-нибудь лицо и дать ему другой оттенок. Так, непонятно внезапное развитие чистой любви в отвратительной Урсуле и все ее быстрое обращение. Так, нельзя постигнуть, как из скромного провинциала Сешереня вдруг вышел свирепый, отчаянный дуэлист, готовый сейчас в любую мелодраму. Романисты Франции, затевая бесконечные романы для газетных фельетонов, хотят играть роль судьбы над своими действующими лицами; но разница в том, что

судьба всегда верна самой себе в ткани событий нашей жизни, а у рассказчиков Франции никак не сведешь концов с концами, и когда они напутали, то под конец просто рубят с плеча, да и только. Потому-то последний том – беда в шеститомном газетном романе: вот вам добрый совет, читательницы, не только не спрашивать, но никогда не читать последнего тома в длинных романах Сю, если не хотите быть совершенно разочарованы. Сулье, однако, бывает естественнее и вернее самому себе в своих развязках, но зато и романы Сулье гораздо короче.

В изобретении происшествий мы видим какую-то борьбу между Сю прежним и Сю новым. Под именем прежнего Сю мы разумеем автора «Атар-Гюля», «Саламандры» и других романов, где преобладала стихия чудовищная, которые сильно отзывались еще ужасами той мелодрамы, откуда все они вышли вместе со всему так называемой романтическою школой юной Франции. Прежний Сю еще ярко виден в чудовищных характерах госпожи Маран, изверга Люгарто, который как *Deus ex machina*<sup>1</sup> везде является. Урсула составляет переход к новой манере: она даже принесена в жертву этому переходу, и потому-то из нее вышло ни то ни сё. Так и пахнут мелодрамой ядовитые цветы, несколько раз являющиеся в романе; а наркотический ужин Матильды, сцена усыпления, последнее ее убежище, эта страшная западня с пружиной, где умирает Люгарто голодною смертию, все это так и просится на театр *de la Porte St. Martin*, под покровительство M-lle George и ее широкого котурна. Нельзя, однако, не сказать в похвалу романисту, что вся мелодраматическая стихия начинает более и более уходить вглубь его романов, а выступает вперед новый Сю, изобразитель положений и событий естественных, взятых искусно из современной жизни. Сцены в кофейной Лебёф – это любопытство французской черни, жаждущей нового – списаны верно с натуры. – Подробности парижского света, первый бал девушки, первое время супружеского счаствия, сцены в свете между мужем и женой, картины из провинциального быта и даже глупый Шопинель, жизнь в замке Маран, сцены охоты, сцены светские в театрах Парижа, пир наглой дворни в доме больной г-жи Маран, пригвожденной параличом к постели – все это относится к новой

<sup>1</sup> <Бог из машины. Неожиданно (лат.).>

манере романиста. Здесь более простоты, естественности; все это отзывается живым наблюдением нравов современного общества, и обещает в повести французской добрую метаморфозу с пользою для самого искусства в некотором отношении. По крайней мере, мы видим тут жизнь, а не одни уродливые исчадия своенравной фантазии писателей. Но этим, конечно, не ограничается еще все наши требования.

Роман ведь не коммераж же только на современный свет, или чья-нибудь подробная повесть, рассказанная умно и живо, не донос на слабости, интриги и гадости общества. Роман, как драма, как эпос, должен быть изящным, цельным созданием, а создание не возможно без мысли. Мысль в романе, как душа, проникает все его составы, все части, оживляет характеры, связывает события в одно целое, придает всему случайному необыкновенное значение... Она повсюду, во всем великом и малом, присутствует невидимо... Но как ее вызвать из этого множества событий? Как отгадать ее в этой массе романа, столько разнообразной, составленной из таких сложных стихий? Как назвать ее одним именем? Как сказать немногими словами: в чем главная мысль Матильды?

Задача нелегкая, однако, попытаемся разрешить ее. Нам кажется, что тайная мысль, положенная в основу всего романа – зерно, откуда он весь родился – может выразиться немногими словами: это – глупость *добродетели женской среди разврата света*. Если вы примерите эти слова к характеру Матильды и ко всем ее поступкам, то загадка вам совершенно объяснится. Или Матильда в самом деле простодушна до крайности, или среди этого мерзкого общества добродетель не может не казаться глупою – вот заключение, к которому вы невольно приходите, которое отовсюду, из всех обстоятельств романа перед вами вытекает. В самом деле, если вы, читая его, обращали внимание на ваше собственное внутреннее чувство, если вы следили невольные движения вашего ума и сердца, – то, конечно, припомните теперь, что, кроме сострадания к несчастной героине, у вас по временам мелькало и чувство досады на это излишнее простодушие женщины, которая так добровольно отдает себя на все, и не дорожит собою для людей, того ни сколько не стоящих. Тайная мысль романиста высказалась невольно и в некоторых местах самого повествования. Припомним слова Матильды ее мужу: «*J'ai été votre lâche esclave, et je n'ai eu*

que les qualités négatives de l'esclavage, la soumission aveugle, la résignation stupide, la patience inerte»<sup>1</sup>. В другом месте, Матильда сама подозревает, что общество об ней такого мнения: «La stupide... l'ennuyeuse créature!.. Avec ses plaintes et ses gémissements continuels!.. Elle n'a que ce qu'elle mérite... en un mot, c'est une femme qui a le plus grand tort de tous: celui d'aimer et de ne pas savoir se faire aimer»<sup>2</sup>... Ланкри в письме своем так отзывается об Матильде: «J'ai passé ma lune de miel seul avec ma femme; au bout de quinze jours tout a été dit; c'a été une monotonie, une lourdeur de tendresse insupportable, aucun élan, aucun entrain»<sup>3</sup>...

А! в самом деле, уж не морочил ли нас господин Сю? Не смеялся ли он над вами, прекрасные читательницы? Не сыграл ли искусную мистификацию? Все эти шесть томов не вариации ли на тему, как глупа добродетель женская среди нынешнего света? Точно, без этой темы непонятен будет смысл многих действий главного лица. Посмотрите, как жалка эта Матильда, какая бедная роля жертвы! Если бы внутреннее торжество ее возвышало, если бы носилась она над этим миром в величии небесного сияния!.. но нет — того мы не видим: она жалка — и только. Это не твердость добродетели, а только одна мягкая слабость; вспомните ее соблазнительное свидание с Рошгионом, сцену в театре и приказание его, когда он стал ее мужем, оставить больную тетку ее на произвол дворни, в руках самой ужасной смерти, приказание, которому она последовала, как прежде следовала нелепым требованиям грабителя-мужа!.. Да, да, все то, чем вы трогались, над чем вы плакали, все это была одна только глупость, одна слабость женская.

Конечно, мы совершенно разочарованы. При такой мысли никакое произведение не может быть прекрасно... Тут роман исчез

<sup>1</sup> <Я была вашей презренной рабыней, и у меня были только подлые свойства рабыни — слепое повиновение, глупое смирение, бессильное терпение (*фр.*).>

<sup>2</sup> <Глупое... докучливое создание!.. Со своими нескончаемыми жалобами и стенаниями! Она имеет лишь то, что заслуживает. Одним словом, это — женщина, совершающая величайшую из ошибок: любить и не уметь заставить любить себя (*фр.*).>

<sup>3</sup> <Я провел свой медовый месяц только со своей женой; на протяжении двух недель все было сказано; это была однообразная тяжесть несносной нежности, никакого порыва, никакой живости (*фр.*).>

в глазах наших, он выпадает из наших рук, и мы хотели бы забыть все его впечатления.

Господство языка французского в России, плодовитость писателей Франции, праздное бездействие лучших русских талантов и наше *нечего делать* причиною тому, что романы французские читаются у нас более, нежели где-нибудь. Эта короткая связь литературы французской с нашим обществом может быть не совсем выгодна для наших нравов – и мы с опасностью прослыть строгим и скучным моралистом, по долгу совести, скажем несколько слов в предостережение. Пословицу: *dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tues*<sup>1</sup> – можно отчасти применить и к чтению. Следы сего последнего незаметно остаются на нашей душе, входят в наши внутренние побуждения, прививаются к чувствам нашим. Чтение – духовная пища, которой качество рано или поздно отразится в жизни. История литературы предлагает нам явление весьма поучительное: Рим, заимствовавший просвещение из Греции точно так же, как мы заимствуем его с Запада, следовал и в поэзии образцам своей учительницы. В то время, когда важный Рим пустился в словесность, в Греции процветала Менандрова комедия, холодно изображавшая разврат внутренней домашней жизни греков, точно так же, как теперь современная повесть Франции. Известно, что комедия греческая, явясь на сцене Рима, много содействовала искаражению римских нравов. Это событие, чрезвычайно важное в истории словесности всемирной, показывает, как произведения литературы иноземной могут прививаться к сокам жизни народа преимчивого.

Конечно, мы не боимся за всю Россию: она имеет охрану для нравов своих в религии и нетронутом корне семейной жизни, не развращенной никаким вредным общественным стремлением. Но нельзя отрицать возможности какого-нибудь местного влияния от неприличных знакомств, которые навязывает нам беспрестанно роман французский.

Сколько ни глядим мы на Западную литературу, – убеждаемся все более и более в настоятельной необходимости действовать и трудиться всеми силами, и создавать свое национальное, соответствующее нашим потребностям, вытекающее из нашей

---

<sup>1</sup> <Скажи мне, кто твои друзья, и я скажу тебе, кто ты (*фр.*).>

жизни, говорящее нам о нас же самих. Литература стала у нас необходимою потребностию общества: если писатели свои удовлетворять ей не будут, общество поневоле будет утолять свою жажду из источников иноземных, будет жить чужою жизнию, увлекаться чужими пользами, тратить внимание на чужой разврат и на беды чужие. Да, литература в России – дело государственное и частное, дело всех и каждого, кто только получил призвание к ней от Бога. Повествователи наши могли бы взять решительный верх над писателями Франции, и талантом, и вкусом изящным, и глубиною взгляда, и резкою сатирой, и комической иронией, и наконец добрым, нравственным направлением, которое особенно важно для романа и повести, имеющих прямое дело с жизнию. Мы скоро в нашем общем обозрении современной русской литературы надеемся доказать всю справедливость этого положения. Нашим даровитым повествователям недостает одного – деятельности. Не знаем, где тому причина, а до тех пор, пока этот упрек будет иметь силу правды, мы конечно не можем укорять наших читательниц в том, что оне с нетерпением дожидаются романов Сю, ссорятся за них с своими книгопродавцами, и плачут над страданиями чужой для них «Матильды».

### ШЕКСПИР О РУССКИХ

Шекспир в произведениях своих обнимает все замечательные события своего века, как во всем известном тогда мире, так особенно и в своем отечестве. Нет, конечно, такого современного происшествия, на которое не было бы у него сильного намека. Англия во времена Шекспира простирала уже виды мореплавания и торговли своей на всю землю, и это всемирное общение ее отразилось и в драме великого ее поэта, которая объемлет весь знаменный тогда свет, все народы и все эпохи.

Карамзин говорит, что Англия только в 1553 году открыла Россию, а до тех пор знала об ней только по слуху. Но едва ли это верно: история английская положительно свидетельствует, что обычаи и костюм русского народа были известны в Лондоне гораздо прежде. Ритсон в примечаниях своих к Шекспиру, основываясь на Галле, летописце времен Генриха VIII, говорит, что

маскарады в одежде москвитян составляли нередкое увеселение двора, еще до времен Шекспира, который родился в 1564 году. Вот собственные слова, приводимые Ритсоном из «Истории Генриха VIII», писанной Галлем: «В первом году царствования Генриха VIII, (т.е. в 1509-м), на пиру, который дан был перед иностранными послами в Вестминстерской палате Парламента, явились лорд Генрих, граф Вейлтиширский, и лорд Фитцватер, в двух длинных платьях из желтого атласа с полосами из белого, в каждую же полосу белого атласа была вставлена полоса крамозинного *по обычаю России* (after the fashion of Russia or Ruslande); на головах у них были меховые серые шапки; в руках по топорику, а на ногах сапоги завостренные кверху». Из этих подробностей мы видим, что костюм русский и обычаи наши были известны при дворе и употреблялись в больших церемониях, еще в 1509 году, следовательно, за 44 года до прибытия Гуга Виллоби и капитана Ченселяра в наши стороны.

Известно, до какой степени доходила при Елизавете страсть к костюмам всех народов, какие в то время были известны. Гаррисон, литератор того века, в своем описании Англии говорит, что беспрерывно меняется костюм в его отечестве: «Сегодня одеваются по-испански; завтра по-французски, там по-немецки, иногда по-турецки, даже по-мавритански: ничто так не постоянно в Англии, как непостоянство костюма. Многие народы не несправедливо осмеивают нас за то, что мы наподобие хамелеона стараемся подражать всем нациям около нас». Не отсюда ли, не из таких ли нравов может отчасти объясниться этот всемирный характер драмы Шекспировой, которая изображает все народы без исключения? – При такой страсти века Елизаветы к одеждам всех народов мира, что же мудреного, что оригинальный, богатый и красивый костюм Русской привлекал внимание роскошного двора ее? Деятельные сношения Англии с Россиею непрерывно продолжались во времена Шекспира. Варбуртон в своих примечаниях к его драмам говорит, что много в это время написано было сочинений о обычаях и быте русского народа; что маскарады в платьях русских составляли весьма важную забаву двора и общества; что особенно в 1590 и 1591 годах новые постановления Англии касательно торговли с Россиею составляли общий предмет разговоров при дворе, в столице и даже в провинции. Мы, русские, в это время уже заметили

наклонность англичан к монополии, и сношения наши не совсем-то были дружелюбны. Царь Феодор Иоаннович писал в грамоте своей к Елисавете: «И тое Божью дорогу, Окиян-море, как мочно переняти, и унять, и затворить?». Но Елисавета, говоря древним выражением, переклюкала нас и в угоду нам запретила даже Флетчерову книгу об России за то, что он в ней много неприятного сказал об нашем отечестве.

Шекспир, так пристально наблюдавший все современное и переносивший в драму свою нравы своего века, мог ли не заметить нас, хотя со внешней стороны, хотя по одежде нашей, которая привлекала внимание общества и двора Елисаветы? И мы не укрылись от его всеобъемлющего взгляда: он вывел, если не русских, то, по крайней мере, одежду русскую в комедии своей *«Love's Labour's lost»* (Потерянный труд любви). Вот ее содержание.

Молодой король Наваррский, Фердинанд, с некоторыми своими придворными, дал клятву на три года посвятить себя изучению мудрости, а для этой цели удалил от двора своего всякое сообщество с женщинами. Но в то время как решился он на подвиг такого заключения, является ко двору Наваррскому послом от короля Франции прекрасная дочь его с свитою придворных дам, для переговоров об одной спорной заложенной области, король Фердинанд не может отказать такому послу: он принял принцессу и влюбился в нее без памяти. Его приближенные влюбились также в придворных дам ее. Вся эта интрига, перемешанная другими забавными эпизодами, оживляет остроумную комедию Шекспира. Но принцесса ведет себя холодно с влюбленным королем. Король, чтобы как-нибудь понравиться предмету любви своей, вымышляет вместе с своими придворными явиться к принцессе замаскированными, в платьях москвитян или русских. Бойэ, придворный принцессы, подслушав из-за куста намерение короля, передает его своей государыне и объявляет ей, что король и его придворные скоро придут переряженные в москвитян или русских (*apparell'd like Muscovites or Russians*), с тем чтобы говорить с своими возлюбленными, строить им куры и танцевать. Принцесса также маскируется с своими дамами. Король и трое придворных являются в русских платьях (*in Russian habits*). Им предшествует мальчик-вестник, который выражается словами очень выискаанными. Русские играют свою роль; говорят, что они прошли много миль

тяжелыми шагами, для того чтобы видеть эту красоту; что они, *подобно диким*, ее обожают. Француженки, обменявшиеся ролями, провели русских, и они удаляются недовольные. Принцесса говорит им вслед: «Двадцать раз прощайте, мои мерзлые московиты! (my frozen Muscovites!) Эта ли порода остроты такой удивительной?». – Бойе, придворный француз, отвечает ей: «Они, как свечи восковые, погасли от вашего сладкого дыхания». – Розалина прибавляет: «У них острота такая дородная, толстая претолстая, жирная-прежирная». – Когда король с придворными возвращается снова к своей любезной, принцесса хвалит русских за их ловкость, щегольство и вежливость, но Розалина бранит их за безобразие и смешное, грубое убранство, более в насмешку над ними. – Все эти подробности указывают нам на то, как англичане времен Елизаветы смотрели на наших предков. Замечательно, что от зоркого глаза Шекспира не укрылось дородство их и эта грубая сила телесная, которая долго мешала умственному развитию! Тут же, в этих же самых сценах, где намекнул великий драматик на свойства наших предков, так начертал он характер остроумия французского: «Вот человек, который клюет остроту, как голуби горох. Он продает ее по мелочи, разменивает свой товар по пирам, кладбищам, съездам, рынкам, ярмаркам, и нам торгающим оптом никогда не удавалось выставлять товар свой с таким блеском»... Вот как гений Шекспира постигал характер французов, народа близкого в то время Англии, и его же всепроницающая наблюдательность схватила черты дородного, плотного ума наших неповоротливых предков и запечатлела их этими двумя памятными для нас стихами:

...My frozen Muscovites:  
Well-loving wits they have; gross, gross; fat, fat<sup>1</sup>.

### НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ЛИСТЕ

Нельзя не сказать, что в нынешнем году московская летопись особенно обильна славными музыкальными воспоминаниями. Рубини и Лист ее украшают. Мы отдали отчет о пребывании

---

<sup>1</sup> <Московиты ледяные! <...> Мозги в них слоем жира заросли (англ.; пер. Ю. Корнеева).>

первого. Большиою небрежностию с нашей стороны было бы не сказать ничего о втором. В течение трех недель с слишком Лист волновал своими звуками нашу мирную столицу. Несколько раз большой и малой театры наполнялись сверху донизу слушателями. Благодаря просвещенному гостеприимству начальника столицы ко всем славным талантам иноземным и его заботливости об изящных удовольствиях наших, публика Москвы могла слышать Листа и в своей любимой зале с удвоенным наслаждением, потому что каждый звук волшебной игры его отдавался здесь со всевозможною ясностию. Мы не упоминаем о других собраниях, в которых Лист принимал участие. Щедрый и великодушный, он расточал богатство своего таланта, где только мог. Никакого артиста не лишил он своего содействия, и даже участвовал в бенефисе одного актера, которому пребывание Листа в Москве, поглощавшее все внимание публики, угрожало пустотою в театре. Редко бывает, чтобы Москва сливалась так единодушно в полное чувство восторга и удивления, как было в те незабвенные минуты, когда она его слушала.

В 1839 году, в Риме, я слышал в первый раз игру Листа. С тех пор прошло не так много времени, и если бы я не видел в лицо того же самого художника, то никак бы не мог поверить, что играет тот же Лист, которого слышал я назад тому четыре года. Так изменился он, так неизмеримо вырос в это время, и художник сам это знает, и сознавал эту перемену в себе перед многими любителями. Тогда, в поре кипенья не устоявшихся еще сил, он предавался каким-то неистовым порывам игры необузданной. Его инструмент, и все его окружавшее, бывали нередко жертвою его музыкальных припадков. В парижских журналах, когда описывали его концерты, встречались подобные фразы: «Четыре рояли были побиты неистовою игрою Листа». Иные сравнивали его с Кассандрою, одержимою духом видений; другие с беснующимся; третьи просто с демоном, который выражает свои мучения на фортепьяно и убивает свой инструмент в порывах ярости. С тех пор сделалось общим местом находить в игре Листа что-то демоническое, чего не было и тогда, как мы объясним ниже, но что уж вовсе нейдет к современному Листу, который явился к нам в самой цветущей поре своего развития, во всей стройности сил возмужавшего гения.

В то время, казалось, художник хотел превратить робкое и слабое фортепьяно в целый оркестр. В этих усилиях было что-то поразительное и иногда неприятное, как во всяком усилии, нарушающем красоту искусства. Фортепьяно оставалось все-таки самим собою – и не могло отвечать вполне всем вызовам музыканта. Говорили о художнике, (и может быть тут была относительная правда), что он жертвует вкусу века, и, как верный сын его, ищет тех же эффектов, каких искала часто поэзия нашего времени. Но если бы Лист не был истинным художником, если бы природа не дала ему призвания выражать одну из сторон искусства современного, он остался бы при этих усилиях, и исказив Божий дар исканием эффекта, как многие художники его времени, изумлял бы людей, но не волновал бы их души в самой глубине чувства. Нет, в порывах тогдашней неистовой игры, не было ни демонического, ни ложно натянутого, как оправдвали последствия: в них только разоблачал силы своей молодой художник. Гениальное искусство часто начинается с борьбы и неимоверными, гигантскими усилиями знаменует первые шаги свои. Титанически-высокое и колоссальное предшествуют в скульптуре и драме древней изящному и грациозному. Прочтите первые драмы Шекспира – вы найдете в них те же усилия. Должно думать, что и в природе кедры и дубы встали прежде, чем расцвели розы и лилии.

Первая эпоха игры Листа была юность гениального художника: он вызывал свой инструмент на борьбу с собою; он спрашивал его, пытал насильственно, могут ли его клавиши выразить собою все чувства потрясенной души в их разнообразных оттенках и переливах? – Мир, увлеченный другими талантами напряженными, мог думать несправедливо, что это те же эффекты, но в них таилось иное значение, и развившийся вполне художник оправдался.

Воспитанный в Москве на свежих впечатлениях грациозной и пластической игры нашего Фильда, я не мог сочувствовать тогда бурным порывам музыканта, от которых содрогался инструмент его. Я не знал еще, какое богатство будущего таилось в этой игре. Я не мог предугадать нынешнего Листа. Не скрою, что сначала я слушал его здесь с предубеждением, составленным в Риме; но скоро он овладел мною, и с третьей пьесы я уже испытывал на себе всю власть и силу его волшебных звуков.

Но даже и тогда, в этой мрачной и порывистой игре, бывали яркие, светлые минуты, которые пророчили будущее... Как горный поток, прорвавшись сквозь ущелья, сквозь чащу лесов, по скалам и преградам, вытекает в долину, чист и светел, зеркало небу: так и тогда игра Листа, сквозь дебри темных и глухих звуков, через шум диссонансов и звон порванных и спущенных струн, выносилась иногда ясная, чистая, естественная, как душа, волнуемая живою страстию...

Могучая сила художника, преобладавшая в то время, вошла в свои границы. Мера есть внешний признак красоты искусства, вполне развитой. Лист является нам теперь в совершенном равновесии сил своих. Борьба с инструментом кончена: он совсем покорен художнику — и полным, верным отголоском отвечает на все вызовы могучей души его. Да, инструмент и душа художника уже слились в одно. Потоки чувств, дум и страстей льются свободно через персты его в эти покорные клавиши, и для всего находится в них верный, точный, ясный звук, и душа нашла себе них определенный язык, как наш, и плачет она, стонет, смеется, улыбается, вздыхает, мучится, любит и ненавидит, как ей угодно. И как огромно вырос этот слабый инструмент, потому только что душа такого великого художника им овладела! какие силы развел он в своей немощи! какое чудо над ним совершилось! Он стал способен греметь как гром и орган, рыдать и почти взвизгивать как скрипка, стонать и вздыхать как флейта, и даже петь как голос человеческий. Все звуки, сильные и сладкие, природы и искусства, ему покорились, и он перенял их тайну, и усвоил их себе, и все слил в свою гармонию... Такого полного сочетания души с инструментом, фортельяно еще никогда не достигало... Скрипка достигла его раз под смычком Паганини, и с тех пор замолкла.

Вот где тайна волшебному действию Листа на нас! Скажите, какой другой художник, действующий не голосом, а инструментом, так свободно покорял себе душу всех и каждого, так поглощал все ваше внимание, опутывал вас такою невидимою сетью звуков; что вы теряли всю власть над собою и предавались его воле? — И чем далее вы его слушали, тем яснее, легче и доступнее становилось вам его искусство.

С некоторых пор вошло в моду объяснять тайну действия художественного какою-то демоническою силою, которая сверх-

естественно движет человеком. Странный предрассудок, странное противоречие в наше гордо-разумное время, и какое-то непонятное отчаяние в силах души человеческой! Мы никак не думаем, чтобы мыслящие так, под именем этой силы демонической разумели силу злую и нечистую; нет, мы нисколько не подозреваем в них такой отвратительной и даже ложной мысли. В действие мира изящного не может быть допущена никакая сила злая и нечистая — и покоряясь первому, они не могут признавать присутствия второй.

Нет, перстами великого художника движет не злой демон, потому что сей последний бездушен и безжизнен, а в клавишиах Листа живет такая сильная душа и такою полною жизнию! Мы не допустим тут и доброго гения, потому что музыка Листа в таком случае была бы слишком возвышенна и небесна, и мы готовы в этом случае повторить слова поэта:

Не называй ее небесной  
И у земли не отнимай.

Нет, Лист за клавишами тот же человек как мы. В его звуках дышит душа нам родная, созданная из тех же чувств и страстей как наши, но умеющая за всех нас страдать и чувствовать, и одаренная счастливым умением выразить нам в мире неисчислимых звуков всю глубину своих и наших дум и страданий! Если бы это был демон злой, он бы нас замучил и расстроил; если добрый гений, мы бы перед ним изумлялись и благоговели; но для того, чтоб мы могли ему так сильно, так полно сочувствовать, он должен быть как мы человеком. Иначе не было бы связи между им и нами, и мы бы его не поняли, и душа наша не отвечала бы внутренними слезами на его жалобные звуки.

Глубокое значение имеет искусство Листа в наше время. Когда разум человеческий теряется в расчетах богословских, философских, политических, торговых и промышленных, надобно же, чтобы где-нибудь сказывалась страдающая, томящаяся душа человека, — и вот над миром логических формул, в которых будто бы вложены и определены все истины, над миром цифр, где все размерено, исчислено и взвешено, создала она себе мир неопределенных звуков. Да, музыка Листа — вопль звучащей души в пустыне

холодного разума! Как часто своими начальными диссонансами, которые будто не хотят разрешиться, выражает она разногласие эпохи нам современной – и потом полным и чудным их разрешением пророчит и нашим такое же полное и внезапное разрешение! Все страстные мотивы современной оперы, которая перенесла в свою область всю страстную душу драмы Шекспировой, у ней под рукою. И какое орудие избрала она для своих действий! Инструмент ограниченный, светский, гостинный, которого звуки доступны людям самым обыкновенным, которого игра входит во всякое воспитание, основанное на внешнем блеске... Душа художника изменила его так, что вы изумлены превращению; но действия ее тем сильнее, что язык, ею избранный, кажется всем известным и понятным.

Когда, добровольно покоряясь волнам этого моря звуков, по которому носит вас волшебный художник, вы наблюдали действия его на вашу душу, – не замечали ли вы, что он доходит до самого дна ее, и стрясая с него весь груз настоящей жизни, будит в ней все то, что таится лучшего и заветного? Вся былая красота нашего минувшего выводит перед нами ярко все свои краски – и человек становится способнее жить всею лучшею стороною земного бытия своего. Чем же, если не силою души, совершают все это художник? Люди, расчетами холодного рассудка убившие сокровище душевное, потеряли веру в силу и жизнь души человеческой – и они только могут прибегать для объяснения этих действий к какой-то силе демонической, признавая с тем вместе несостоятельность своего разума. Им кажется, что душа наша к таким чудесам искусства стала уже неспособна, которых они не могут измерить своим разумом, и вот почему странно противореча самим себе, они вызывают какого-то демона на помочь разуму, признавшему себя банкротом. Но вопреки им, душа наша живет и действует в музыке, и чудесами явлений этого современного искусства восполняет важный недостаток в человеке нашего столетия. Да, художник...

Твоей гармонии внимая,  
Я думал, чувствуя тебя:  
Не отжила любовь земная  
И мир не пережил себя.

Благодарю тебя за это сладкое убеждение. Благодарю тебя за те слезы души, которыми отзывались во мне твои чистые звуки; благодарю тебя за все прекрасное, которым ты освежил мои земные чувства; буду помнить долго, долго, никогда не забуду твоего вдохновенного лица, когда ты, только что покинув мир своих звуков, стоял еще весь полный ими, и яркий отсвет вдохновения белел на утомленных чертах твоих... И прибавлю к этой благодарности искреннее желание сердца, чтобы силы тела твоего могли долго и долго выносить порывы твоей восторженной души, чтобы ты долго и долго был в состоянии своими звуками будить, трогать и волновать часто засыпающую душу современного человека.

## КОММЕНТАРИИ

### *Статуя киевлянина, назначенная для фонтана в Москве*

Впервые: Москвитянин. 1841. Ч. 1. № 1. С. 316–321. Подпись: С.П. Шевырёв.

*…жить в том же городе, где творит резец Торвалдсена, Тенерани, или кисть Брюллова, Бруни, Каульбаха… –* Датский скульптор Бертель Торвальдсен (1768 / 1770–1840) жил по преимуществу в Италии. Итальянский скульптор Пьетро Тенерари (1789–1869) жил в Риме и работал в мастерской Торвальдсена. Русские художники К.П. Брюллов и Ф.А. Бруни подолгу жили в Италии. Немецкий живописец Вильгельм фон Каулбах (1805–1874) в 1835 г. посетил Италию и рисовал ее природу.

*Джованни Витали,* более известный как Иван Петрович Витали (1794–1855) – русский скульптор итальянского происхождения.

*…рассказ о подвиге киевского отрока… –* Согласно летописи, в то время как князь Святослав Игоревич вел кампанию против Болгарского царства, печенеги вторглись на Русь и осадили ее столицу – Киев (968 г.). Осажденные страдали от жажды и голода. Люди иной стороны Днепра во главе с воеводой Претичем собрались на левом берегу Днепра. Доведенная до крайности, мать Святослава княгиня Ольга (которая находилась в городе со всеми сыновьями Святослава) решила передать Претичу, что сдаст город

наутро, если Претич не придет на выручку, и начала искать способы связаться с ним. Наконец молодой киевлянин, свободно говоривший по-печенежски, вызвался выбраться из города и добраться до Претича («И рече един отрок: Аз преиду»). Притворяясь печенегом, разыскивающим свою лошадь, он пробежал через их лагерь. Когда он бросился в Днепр и поплыл к другому берегу, печенеги поняли его обман и начали стрелять по нему из луков, но не попали. Когда юноша добрался до Претича и сообщил ему об отчаянном положении киевлян, воевода решил внезапно переправиться через реку и вывезти семью Святослава, «а если нет, погубит нас Святослав». Рано утром Претич и его дружина сели на свои корабли и высадились на правом берегу Днепра, трубя в трубы. Думая, что армия Святослава вернулась, печенеги сняли осаду. Ольга с внуками вышла из города к реке.

### *Последняя импровизация Джустиниани в Москве*

Впервые: Москвитянин. 1841. Ч. 1. № 1. С. 322–324. Б. п.

Джованни Джустиниани – итальянский поэт и импровизатор, лектор, импровизацией прощался с Москвою. Родился в 1810 или 1807 г.

Александр Яковлевич Булгаков (1781–1863) – чиновник по особым поручениям при московском генерал-губернаторе в 1832–1855 гг., московский почт-директор.

«На приезд Государя Императора в Москву, во время холеры». – 28 августа 1830 г. императору Николаю I доложили, что на центральные губернии России наступает смертоносная «индийская зараза». Так в народе называли холеру, поскольку вчной колыбелью этой страшной болезни считалась долина Ганга. Зловещая эпидемия в кратчайшие сроки оккупировала города Поволжья и стремительно поднималась на север. Во второй половине сентября «индийская зараза» добралась до Москвы. 29 сентября царь прибыл в Москву. За восемь дней пребывания в зараженном городе Николай I лично принимал меры по борьбе с холерой и ее последствиями. Вот как описывал деятельность царя сопровождавший его граф Александр Бенкendorf: «Государь сам наблюдал,

как по его приказаниям устраивались больницы в разных частях города, отдавал повеления о снабжении Москвы жизненными потребностями, о денежных вспомоществованиях неимущим, об учреждении приютов для детей, у которых болезнь похитила родителей, беспрестанно показывался на улицах; посещал холерные палаты в госпиталях и только, устроив и обеспечив все, что могла человеческая предусмотрительность, 7 октября выехал из своей столицы».

...из Тассова «Иерусалима». – «Освобожденный Иерусалим» (1581) – рыцарская поэма Торквато Тассо. В основе произведения лежат события Первого крестового похода под предводительством Готфрида Бульонского, завершившегося взятием Иерусалима и основанием первого на Ближнем Востоке христианского королевства.

«Сонет на приезд Наполеона праха в Париж». – Джустиниани импровизирует на тему переноса праха Наполеона с острова Святой Елены в Париж. Оноре де Бальзак, 15 декабря 1840 г. присутствовавший при торжествах, так рассказал об этом в письме к своей возлюбленной, польской аристократке и подданной российской короны Эвелине Ганской: «Берега Сены были черны от теснившегося на них народа, и все опустились на колени, когда мимо них проплыval корабль. Это величественнее, чем триумф римских императоров. Его можно узнать в гробнице: лицо не почернело, рука выразительна. Он – человек, до конца сохранивший свое влияние, а Париж – город чудес. За пять дней сделали сто двадцать статуй, из которых семь или восемь просто великолепны; воздвигнуто более ста триумфальных колонн, урны высотою в двадцать футов и трибуны на сто тысяч человек. Дом Инвалидов задрапировали фиолетовым бархатом, усеянным пчелами. Мой обойщик сказал мне, объясняя, как все успели: “Сударь, в таких случаях все берутся за молоток”». Виктор Гюго назвал эти торжества «монументальной галиматней».

Гюльнара – героиня восточной поэмы Дж.Г. Байрона «Корсар» (1814).

### *Парижские эскизы. Визит Бальзаку*

Впервые: Москвитянин. 1841. Ч. 1. № 2. С. 357–383. Подпись: С. Шевырёв. Перепечатано в книге: Бальзак в воспоминаниях современников / Комментарии и указатели И. Лилеевой и В. Мильчиной. М.: Худож. лит., 1986. С. 301–319.

Шевырёв посетил Оноре де Бальзака в Жарли 31 мая или 1 июня 1839 г.

*Тюильрийский салон* (Парижский салон) – одна из самых престижных художественных выставок Франции, официальная регулярная экспозиция парижской Академии изящных искусств. Во дворце Тюильри находилась резиденция короля.

…называется площадью *Согласия*. – Площадь Согласия считается красивейшей в Париже. Расположена она чрезвычайно удачно: с нее открывается вид на перспективу Елисейских полей, сад Тюильри и Лувр. Основал площадь Людовик XV. В выборе места сказался точный экономический расчет: в 1755 г. эта территория не входила в черту города, земля дешевая. Архитектор Габриэль спроектировал площадь Людовика XV в виде восьмиугольника с конной статуей короля в центре. Во время революции памятник снесли, на постамент водрузили статую Свободы, площади дали новое название – Революции. Здесь казнили Людовика XVI.

*Пуассардки* – торговки. Рынок Невинных – один из парижских рынков, во второй половине XIX в. закрытый.

*Вандомская колонна* – парижская «колонна Побед» (прежнее название) Великой армии на Вандомской площади в 1-м округе Парижа, воздвигнутая по декрету Наполеона I от 1 января 1806 г., в память побед.

…*Гюго... толкается в запертые ее двери!* – Гюго был избран в Академию только в 1841 г.; в декабре 1839 г. он «провалился» на выборах.

…*права на литературную собственность...* признано Парламентом Франции! – В марте 1841 г. вопрос о литературной собственности обсуждался во французском парламенте, но никакой закон принят не был.

*...муза Алфреда де Винни одна сохранила целомудренную чистоту...* – Шевырёв посвятил творчеству Винни статью «Чаттертон. Драма Алфреда де Винни» (Московский Наблюдатель. 1835. Ч. 4), где противопоставил автора «Чаттертона» («скромного художника») Виктору Гюго, чьи драмы полны ужасов, нелепостей и «клеветы на человеческую природу».

*В России Бальзак... почти национален.* – Подобным образом оценивал репутацию Бальзака в глазах русской публики не один Шевырёв. Историю переводов Бальзака в России см. в статье: *Ли-леева И.А. Творчество Бальзака в России и Советском Союзе.* – В кн.: Оноре де Бальзак. Библиография русских переводов. М., 1965. С. 6–36.

*Это Диоген между ними.* – Имеется в виду экстравагантный образ жизни греческого философа Диогена Синопского.

*...не живет в Париже, а за городом, в местечке Пасси.* – В Пасси, на улицу Басс, Бальзак переселился только в 1840 г.

*...к тому самому Сувереню.* – И. Суверен, начавший свое сотрудничество с Бальзаком с издания сочинений Ораса де Сент-Обена. Речь идет о Полном собрании сочинений Ораса де Сент-Обена (т.е. ранних романов Бальзака), право на издание которого Бальзак 9 декабря 1835 г. продал И. Суверену за 10 тысяч франков; издание выходило в 1836–1840 гг. К концу 30-х годов он стал основным издателем Бальзака.

*Йозеф Фрауэнгофер (Фраунгофер) (1787–1826)* – немецкий физик, оптик.

*...на лекции у Гиньо, переводчика Крейцеровой «Символики».* – Труд Ж.-Д. Гиньо «Религии древности, рассмотренные прежде всего в отношении символическом и мифологическом» (т. 1–10, 1825–1851) представляет собой расширенный и дополненный перевод книги Ф. Крейцера «Символика и мифология древних народов» (1810–1812). С 1835 г. Гиньо был профессором кафедры географии словесного факультета Парижского университета.

*...под ружьем, в карауле!* – Имеется в виду дежурство в Национальной гвардии.

*Коллегиум – Коллеж де Франс (основан в 1530 г.).*

*Я не имею еще кафедры профессора ординарного...* – Шевырёв, вышедший из Университетского пансиона с чином 10 класса, в 1833 г. был избран сверхштатным адъюнктом словесного отде-

ления Московского университета, в 1834 г. стал преподавателем, с начала 1835 г. был включен в штат, а в мае 1837 г. был утвержден экстраординарным профессором. Ординарным профессором он был утвержден лишь 27 сентября 1840 г., уже после возвращения из европейского путешествия, а 28 февраля 1841 г. был произведен в коллежские советники.

...уже несколько лет существует в России. – Первым русским законом об авторском праве считается цензурный устав 1828 г., к которому было приложено положение о правах сочинителя.

Жан Батист Густав (*Гюстав*) Планни (1808–1857) – французский литературный и художественный критик.

...какие... суммы получали Шатобриан и Тьер... – Шевырёв имеет в виду участие Шатобриана в выпуске ультраоялистской газеты «Консерватор» (1818–1820) и сотрудничество Тьера в 20-е годы в оппозиционной газете «Конститюсьонель».

...литературные статьи Жанена, Филарета Шалля, Сент-Бёва. – Жюль-Габриэль Жанэн (1804–1874) – французский писатель, критик и журналист, член Французской академии. Виктор Эфемион Филарет Шаль (1798–1873) – французский писатель, критик, педагог, литературовед, историк литературы, профессор в Колледже Франс. Шарль Огюстен де Сент-Бёв (1804–1869) – французский литературовед и литературный критик.

*Revue étrangère de la littérature, des sciences et des arts.* St. Pétersbourg: Librairie de la cour impériale (S. Dufour), 1832–1863. Т. 5–88; издатель Bellizard.

...Гёте, о всемирной литературе. – И.П. Эккерман в своих «Разговорах с Гете...» записал 31 января 1827 г.: «Национальная литература сейчас не много стоит. Сейчас мы вступаем в эпоху мировой литературы, и каждый должен теперь содействовать тому, чтобы ускорить появление этой эпохи. Но при таком высоком признании иностранного мы не можем задерживаться на чем-то особенно и считать его образцом. Не надо думать, что таким образом будет специально китайская литература или сербская, или Кальдерон, или “Нибелунги”; потребность в высоких образцах все снова и снова приводит нас к античным грекам – именно в их произведениях воплощен прекрасный человек». Первая из заметок Гёте о мировой литературе как новом явлении в духовной жизни чело-

вечества была напечатана в 1827 г. в журнале «Искусство и древность».

...я его кончил. – Вторая часть романа «Утраченные иллюзии», изданная Сувереном, поступила в продажу 12 или 13 июня 1839 г.

**Бюффон** (1707–1788) – французский натуралист, биолог, математик, геолог, писатель и переводчик. Основной труд Бюффона – «Естественная история» в 36 томах. Высказал идею о единстве растительного и животного мира.

...двуих произведений... изданных русскою дамою. – Имеется в виду Каролина Павлова (1807–1893); Шевырёв передал Бальзаку ее сборник «Les Préludes» («Прелюды»), куда вошли переводы на французский язык произведений В. Скотта, Т. Мура, Гёте и др., и перевод трагедии Шиллера «Орлеанская дева» (оба – 1839).

До Москвы или до Парижа. – Бальзак впервые приехал в Россию летом 1843 г., но в Москве, где жил Шевырёв, не побывал.

### *«Mathilde. Mémoires d'une jeune femme», par Eugène Sue*

Впервые: Москвитянин. 1842. Ч. 1. № 2. С. 602–618. Подпись: С. Шевырёв.

Эжен Сю (наст. имя – Мари Жозеф, 1804–1857) – французский писатель. Роман «Матильда» (1841, рус. пер. 1846) имел большой успех.

...речам Тьера, Гизо, Монталамбера. – Французские публицисты, историки, политические деятели Мари Жозеф Луи Адольф Тьёр (1797–1877), Франсуа Пьер Гийом Гизо (1787–1874), граф Шарль Форб де Монталамбер (1810–1870).

Жорж Занд (Жорж Санд) (1804–1876) – литературный псевдоним французской романистки Авроры Дюдеван.

Фредерик Сулье (1800–1847) – французский писатель.

Ах Боже мой! что станет говорить / Княгиня Марья Алексеяна? – А.С. Грибоедов. Горе от ума. IV, 15.

...театр de la Porte St. Martin (театр на бульваре Сен-Мартен) был создан в 1781 г. по желанию королевы Марии-Антуанетты. Театр был вновь открыт в 1802 г. с названием

Порт-Сен-Мартен и репертуаром, состоящим из комедий и балетных спектаклей.

Маргарита Жозефина Веймэр, известная как мадемуазель Жорж (*m-lle George*, а также *m-me George* – псевдоним по имени отца) и Жоржина (1787–1867) – французская трагическая актриса, любовница Наполеона и, по слухам, Александра I, гастролировала в России в 1808–1812 гг.

### *Шекспир о русских*

Впервые: Москвитянин. 1842. Ч. 3. № 5. С. 93–96. Подпись: С. Шевырёв.

*Англия только в 1553 году открыла Россию.* – В 1553 г. были установлены дипломатические отношения между Россией и Великобританией, когда представитель короля Эдуарда VI – Ричард Ченслор (Ченслер), пытаясь отыскать «северо-восточный проход» в Китай и Азию, остановился в столичном граде Московии и в 1553 г. был представлен царю Ивану IV.

Джозеф Ритсон (1752–1803) – английский литературовед; основываясь на хронике Холиншеда, летописца времен Генриха VIII, утверждал, что русский костюм в качестве маскарадного убранства был известен при английском дворе еще в 1510 г.

*…прибытия Гуга Виллоби и капитана Ченслера.* – В мае 1553 г. из Англии отплыло три корабля под начальством Хью Уиллоуби, чтобы найти новые земли для торговли и наладить с их народами отношения. Но до России доплыл только один – «Эдуард Бонавентура» («Эдуард Благое дело») под командованием Ричарда Ченслера. Два других несчастных корабля были отнесены в Белое море. Как сообщает Двинская летопись, год спустя их, затертых льдами, нашли местные карелы: «Стоят на якорях в становищах, а люди на них все мертвы и товаров на них много». Потеряв их и надеясь, что товарищи вскоре найдутся, Ченслер и его команда в 27 человек продолжили путешествие. В августе 1553 г. они высадились на русской земле у устья Северной Двины и вскоре были приглашены царем Иваном Васильевичем в Москву. Посетившие Москву в 1553 г. англичане удивились богатству знати.

Уильям Гаррисон (1534–1593) – английский историк, в описание Англии которого вошла хроника Холиншеда, откуда Шекспир черпал сюжеты своих пьес.

*Потерянный труд любви* – современное название этой комедии Шекспира «Бесплодные усилия любви».

### ***Несколько слов о Листе***

Впервые: Москвитянин. 1843. Ч. 3. № 5. С. 316–321. Подпись: С. Шевырёв (в оглавлении).

Ференц (Франц) *Лист* (1811–1886) – венгерский композитор, пианист, педагог, дирижер, публицист. Приглашения приехали в Россию поступали Листу, имевшему мировую известность, уже неоднократно. Однако решился он на эту поездку только в 1842 г. В субботу, 16 (4) апреля, Лист прибыл в Санкт-Петербург. Уже на следующий день после приезда, 17 (5) апреля, Лист дал свой первый концерт при императорском дворе – в концертном зале Зимнего дворца. Перед концертом состоялась краткая аудиенция у Николая I. 27 (15) мая Лист на пароходе отбыл из Кронштадта в Любек. В 1843 г. Лист вновь концертировал в России.

Джованни Баттиста *Рубини* (1794–1854) – итальянский оперный певец-тенор, в 1843–1845 и 1847 гг. выступал в составе итальянской труппы в России.

*Мы отдали отчет о пребывании первого.* – Речь идет о статье Шевырёва «Пребывание Рубини в Москве» (Москвитянин. 1843. Ч. 2, № 4. С. 577–587).

*В 1839 году, в Риме, я слышал в первый раз игру Листа.* – В марте 1839 г. в Риме в доме князя Дмитрия Владимировича Голицына состоялся концерт, не только вошедший в историю музыки как первый сольный фортепьянный концерт, но и положивший начало связям Листа с Россией.

*Кассандра* – в древнегреческой мифологии троянская царевна, наделенная Аполлоном даром пророчества и предвидевшая гибель Трои.

Джон Фильд (1782–1837, Москва) – ирландский композитор, основоположник жанра ноктюрна. Славился как пианист-виртуоз и как авторитетный педагог. Большую часть жизни провел в России.

*Не называй ее небесной / И у земли не отнимай* – Н.Ф. Павлов (1803–1864). «Она безгрешных сновидений...» (1834).

*Твоей гармонии внимая, / Я думал, чувствуя тебя: / Не отжила любовь земная / И мир не пережил себя.* – Автор не установлен.

*Подготовка текста  
и комментарии А.Н. Николюкина*

## КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

*Логвинова Ирина Владимировна* – кандидат филологических наук, доцент Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке. Автор работ по истории юенского романтизма, по русской литературе. E-mail: logrina@gmail.com

*Махов Александр Евгеньевич* (р. 1959) – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН. Автор книг: «Ранний романтизм в поисках музыки» (1993), «Hostis antiquus: Категории и образы христианской средневековой демонологии» (2004), «Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике» (2005), «Средневековый образ: Между теологией и риторикой» (2011), «Эмблематика: макрокосм» (2014), «Реальность романтизма» (2017) и др. E-mail: intrada1@yandex.ru

*Николюкин Александр Николаевич* (р. 1928) – доктор филологических наук, главный научный сотрудник ИИОН РАН. Автор 12 монографий по американистике и истории русской литературы. E-mail: anikolyukin1928@yandex.ru

*Тимашёва Оксана Владимировна* – доктор филологических наук, профессор кафедры романской филологии МПГУ, специалист по французской и бельгийской литературе. Автор монографии «Сова и зеркало, или Наследники Де Костера» (1990) и др. E-mail: oksana.v.timasheva@gmail.com; timacheva@list.ru

**Толмачёв Василий Михайлович** (р. 1957) – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Специалист по типологическому изучению романтизма, натурализма, символизма, модернизма, а также по истории европейской и американской литературы 1850–1930-х годов. E-mail: tolmatchoff@hotmail.com

**Шульц Сергей Анатольевич** (р. 1970) (Ростов-на-Дону) – доктор филологических наук. Автор книг: «Гоголь. Личность и художественный мир» (1994), «Историческая поэтика драматургии Л.Н. Толстого (герменевтический аспект)» (2002), «Поэма Гоголя “Мертвые души”: внутренний мир и литературно-философские контексты» (2017) и др. E-mail: s\_shulz@mail.ru; shulcz-70@mail.ru

**ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ**  
**№ 2 (48)**  
**Научный журнал**

Корректор А.В. Маньковский  
Компьютерная верстка Н.М. Власова

Свидетельство о регистрации журнала № 003610 от 25.02.2000  
Адрес редакции: 117418, Москва, Нахимовский просп., 51/21,  
НИОН РАН. Отдел литературоведения  
[liter@inion.ru](mailto:liter@inion.ru)

Гигиеническое заключение  
№ 77.99.6.953.0.5008.8.99 от 23.08.1999 г.  
Подписано к печати 20/VII-2020 г. Формат 60x84/16  
Бум. офсетная № 1 Печать офсетная  
Усл. печ. л. 12,7 Уч.-изд. л. 11,3  
Тираж 400 экз. (1–150 экз. – 1-й завод)  
Заказ № 36

**Институт научной информации  
по общественным наукам РАН,**  
Нахимовский проспект, д. 51/21  
Москва, В-418, ГСП-7, 117997

**Отдел маркетинга и распространения  
информационных изданий**  
Тел./Факс +7 (925) 517-3691  
E-mail: [inion@bk.ru](mailto:inion@bk.ru)

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН  
в ООО «Амирит»  
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литер У  
Тел.: 8-800-700-86-33 / (845-2) 24-86-33