

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

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 3 (53)

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Издается с сентября 1993 г.
Выходит 4 раза в год



МОСКВА
2021

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

Редакция

Главный редактор: А.Н. Николюкин – д-р филол. наук (ИНИОН РАН, Москва, Россия)

Заместитель главного редактора: А.И. Чагин – д-р филол. наук (Ин-т мировой лит-ры РАН, Москва, Россия)

Ответственный секретарь: Т.Г. Юрченко (ИНИОН РАН, Москва, Россия)

Редакционная коллегия: И.Л. Волгин – д-р филол. наук (Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова; Литературный ин-т им. А.М. Горького, Москва, Россия), *А.П. Дмитриев* – д-р филол. наук (Ин-т рус. лит-ры РАН, Санкт-Петербург, Россия), *Т.Н. Красавченко* – д-р филол. наук (ИНИОН РАН, Москва, Россия), *И.В. Логвинова* – канд. филол. наук (Моск. гос. ин-т музыки им. А.Г. Шнитке, Москва, Россия), *М. Магвайр* – д-р филологии (Эксетерский ун-т, Эксетер, Великобритания), *В.Л. Махлин* – д-р филос. наук (Моск. гос. педагогич. ун-т; ИНИОН РАН, Москва, Россия); *А.Е. Махов* – д-р филол. наук (Ин-т мировой лит-ры РАН; Рос. гос. гуманитар. ун-т, Москва, Россия), *Р. Мних* – д-р филологии (Варшавский ун-т, Варшава, Польша), *О.Е. Осовский* – д-р филол. наук (Мордовский гос. педагогич. ун-т им. М.Е. Евсевьева, Саранск, Россия), *А.Н. Сенкевич* – д-р филол. наук (Москва, Россия), *Л.В. Скворцов* – д-р филос. наук (ИНИОН РАН, Москва, Россия), *Е.В. Соколова* – канд. филол. наук (ИНИОН РАН, Москва, Россия), *В.Н. Терёхина* – д-р филол. наук (Ин-т мировой лит-ры РАН, Москва, Россия), *В.М. Толмачёв* – д-р филол. наук (Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия), *Е.Д. Толстая* – д-р филологии (Еврейский ун-т, Иерусалим, Израиль), *У Пин* – д-р филологии (Пекин, Китай), *Хоу Вэйхун* – д-р филологии (Пекинский педагогич. ун-т, Пекин, Китай), *Е.А. Цурганова* – канд. филол. наук (ИНИОН РАН, Москва, Россия).

«Литературоведческий журнал»

включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС 77–36086 от 28 апреля 2009 г.

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.00
ISSN 2073-5561

© «Литературоведческий журнал», 2021
© ФГБУН «Институт научной информации по общественным наукам РАН», 2021

**RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
INSTITUTE OF SCIENTIFIC INFORMATION
FOR SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF THE HISTORICAL
AND PHILOLOGICAL SCIENCES
SECTION OF LANGUAGE AND LITERATURE
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES**

LITERATUROVEDCHESKII JOURNAL

N 3 (53)

ACADEMIC JOURNAL

**Published since September 1993
4 issues per year**



**MOSCOW
2021**

Founder
Federal State Budgetary Institution of Science
Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences

Editorials

Editor-in-Chief: Aleksandr N. Nikolyukin – DSc in Philology (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Deputy Editor-in-Chief: Aleksei I. Chagin – DSc in Philology (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Managing Editor: Tatiana G. Yurchenko (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Editorial Board: Igor L. Volghin – DSc in Philology (Lomonosov Moscow State University; Maxim Gorky Literature Institute, Moscow, Russia); *Andrei P. Dmitriev* – DSc in Philology (Institute of Russian Literature [Pushkinskii Dom] of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia); *Tatyana N. Krasavchenko* – DSc in Philology (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia); *Irina V. Logvinova* – PhD in Philology (Moscow state institute of music named after A.G. Schnittke, Moscow, Russia); *Muireann Maguire* – DSc in Philology (University of Exeter, Exeter, Great Britain); *Vitalii L. Makhlin* – DSc in Philosophy (Moscow State Pedagogical University; Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia); *Aleksandr E. Makhov* – DSc in Philology (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia); *Roman Mnich* – DSc in Philology (University of Warsaw, Warsaw, Poland); *Oleg E. Osovskii* – DSc in Philology (Mordovian State Pedagogical University, Saransk, Russia); *Aleksandr N. Senkevich* – DSc in Philology (Moscow, Russia); *Lev V. Skvortsov* – DSc in Philosophy (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia); *Elizaveta V. Sokolova* – PhD in Philology (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia); *Vera N. Teryohina* – DSc in Philology (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia); *Vasilii M. Tolmatchoff* – DSc in Philology (Moscow State University, Moscow, Russia); *Elena D. Tolstaya* – DSc in Philology (Hebrew University, Jerusalem, Israel); *Wu Ping* – DSc in Philology (Beijing Normal University, Beijing, China); *Hou Weihong* – DSc in Philology (Institute of Foreign Literature of the Chinese Academy of Social Sciences, Beijing, China); *Elena A. Tsurganova* – PhD in Philology (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia).

«Literaturovedcheskii zhurnal» is indexed in the Science Index (RINC)
Journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications,
Information Technology, and Mass Media, Registration Certificate:
PI No. FS 77–36086 dated April 28, 2009

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.00
ISSN 2073–5561

© «Literaturovedcheskii zhurnal», 2021
© FSBIS «Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences», 2021

СОДЕРЖАНИЕ

К 200-летию рождения Гюстава Флобера

<i>Модина Г.И.</i> Пейзаж в ранней прозе Гюстава Флобера	9
<i>Литвиненко Н.А.</i> Роман Г. Флобера «Госпожа Бовари»: горизонты эстетических трансформаций.....	30
<i>Толмачёв В.М.</i> О рассказчике в романе «Госпожа Бовари»	49
<i>Пахсарьян Н.Т.</i> Гюстав Флобер – литературный критик	72
<i>Чекалов К.А.</i> Морис Леблан – «внук Флобера»?.....	84
<i>Кибальник С.А.</i> Гипертексты Флобера у Чехова (К понятию «конструктивной криптопародии»).....	100
<i>Логвинова И.В.</i> И.С. Тургенев, А.А. Блок, М.А. Волошин и «Легенда о св. Юлиане Странноприимце» Г. Флобера.....	112
<i>Николаев Н.И.</i> Л.В. Пумпянский о творчестве Г. Флобера.....	120
<i>Махлин В.Л.</i> «Почти гениальность»: Г. Флобер в мышлении М.М. Бахтина.....	131

История литературы

<i>Маньковский А.В.</i> «Рим и Карфаген» А.В. Тимофеева: к проблеме генезиса <i>исторической фантазии</i> как жанровой разновидности русской романтической драмы XIX в.	143
<i>Ранчин А.М.</i> К вопросу о претекстах «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина	164
<i>Ревяков И.С.</i> Инфернальное начало в рассказе Ф.М. Достоевского «Бобок»	175

Из истории цитат

Душенко К.В. Увидеть и умереть: от Неаполя до Парижа 188

Публикации

Ранняя незавершенная трагедия А.С. Хомякова «Идоменей» / Вступит. заметка, подготовка текста, публикация и примечания А.П. Дмитриева.....	201
Коротко об авторах	239

CONTENTS

To the 200th Anniversary of Gustave Flaubert

<i>Galina I. Modina. Landscapes in Gustave Flaubert's Early Works</i>	9
<i>Ninel' A. Litvinenko. G. Flaubert's Novel <i>Madame Bovary</i>: Horizons of Aesthetic Transformations</i>	30
<i>Vasilii M. Tolmatchoff. On the Narrator in <i>Madame Bovary</i></i>	49
<i>Nataliya T. Pachsarian. Gustave Flaubert as Literary Critic</i>	72
<i>Kirill A. Chekalov. Maurice Leblanc – "Grandson of Flaubert"?</i>	84
<i>Sergei A. Kibalnik. Flaubert's Hypertexts in Chekhov's Works (On the Concept of "Constructive Crypto-Parody")</i>	100
<i>Irina V. Logvinova. I.S. Turgenev, A.A. Blok, M.A. Voloshin and "The Legend of St Julian the Hospitalier" by G. Flaubert</i>	112
<i>Nikolai N. Nikolaev. Lev V. Pumpyanskii on Gustave Flaubert</i>	120
<i>Vitalii L. Makhlin. "Next to Genius": G. Flaubert in M.M. Bakhtin's Thinking</i>	131

History of Literature

<i>Arkadii V. Man'kovskii. <i>Rome and Carthage</i> by A.V. Timofeev: on the Problem of the Genesis of "Historical Fantasy" as a Genre Variety of Russian Romantic Drama of the 19th Century</i> ...	143
<i>Andrei M. Ranchin. On the Question of the Pretexts of the <i>History of One City</i> by M.E. Saltykov-Shchedrin</i>	164
<i>Ivan S. Revyakov. Infernal Principle in F.M. Dostoevsky's Story <i>Bobok</i></i>	175

From the History of Quotations

Konstantin V. Dushenko. See and Die: from Naples to Paris 188

Publications

A.S. Khomyakov's early unfinished tragedy *Idomeneus* / Introd.,
prep., publ. and comm. by A.P. Dmitriev 201

Author Index 239

К 200-ЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ ГЮСТАВА ФЛОБЕРА

УДК 821.133.1.0

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.01

Г.И. Модина

© Модина Г.И., 2021

ПЕЙЗАЖ В РАННЕЙ ПРОЗЕ ГЮСТАВА ФЛОБЕРА

Аннотация. Статья посвящена анализу пейзажных описаний в произведениях Флобера 1835–1842 гг. в их динамике. Рассматривается становление приема природоописаний и трансформация его функций от пейзажных набросков в экспозиции первых литературных опытов 1835–1836 гг. к лирическим пейзажам психологической новеллы «Страсть и добродетель» (1837) с их композиционной и сюжетообразующей функциями и далее к пантеистическим пейзажам и пейзажам-реминисценциям в произведениях автобиографического цикла ранней прозы Флобера: мистерии «Смар» (1839) и повестях «Мемуары безумца» (1839) и «Ноябрь, фрагменты в неопределенном стиле» (1842), где пейзаж становится основой художественного пространства исповедального текста и способом выражения внутреннего опыта автора, его онтологических и эстетических представлений.

Ключевые слова: Флобер; ранняя проза; пейзаж; бесконечность; искусство; пантеизм; «Страсть и добродетель», «Смар», «Мемуары безумца», «Ноябрь».

Получено: 20.05.2021

Принято к печати: 15.06.2021

Информация об авторе: *Модина* Галина Ивановна, доктор филологических наук, профессор, Дальневосточный федеральный университет, пос. Аякс, 10, о. Русский, 690922, г. Владивосток, Приморский край, Россия.

E-mail: modina.gi@dvfu.ru

Для цитирования: *Модина Г.И.* Пейзаж в ранней прозе Гюстава Флобера // Литературоведческий журнал. 2021. № 3(53). С. 9–29.

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.01

Galina I. Modina

© Modina G.I., 2021

LANDSCAPES IN GUSTAVE FLAUBERT'S EARLY WORKS

Abstract. The article is devoted to the evolution of landscape descriptions in the early works of Flaubert, created before the novel *Madame Bovary*. It analyzes the formation of the technique of landscape descriptions and the transformation of its functions from landscape sketches in the exposition of the first literary experiments of 1835–1836 to the lyrical landscapes of the psychological tale *Passion and Virtue* (1837) with their compositional and plot-forming functions, and to pantheistic landscapes and landscape-reminiscences in Flaubert's early autobiographical cycle: the mystery play *Smar* (1839), the novel *Memoirs of a Madman* (1839) and *November, fragments in an indefinite style* (1842), where the landscape becomes the basis of the artistic space of the autobiographical text and a way of expressing inner experience the author, his ontological and aesthetic ideas.

Keywords: Flaubert; Early Prose; Landscape; infinity; art; pantheism; *Passion and virtue*; *Smar*; *Memoirs of a Madman*; *November*.

Received: 20.05.2021

Accepted: 14.06.2021

Information about the author: Galina I. Modina, DSc in Philology, Professor, Far Eastern Federal University, Ajax, 10, Russky Island, 690922, Vladivostok, Primorsky Territory, Russia.

E-mail: modina.gi@dvfu.ru

For citation: Modina, G.I. "Landscapes in Gustave Flaubert's Early Works". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(53), 2021, pp. 9–29. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.01

Рукописи ранних сочинений Флобера насчитывают более двух тысяч страниц. Среди литературных опытов будущего автора романа «Госпожа Бовари» – созданные в 1830–1840-е годы произведения разных жанров: исторические, психологические, философские новеллы, автобиографические повести, роман, мистерии, философская драма. Большая часть их долгое время была мало известна и читателям, и литературоведам. Неполное представление о ранней прозе Флобера объясняет ее восприятие первыми французскими исследователями как явление подражательное, ценное с точки зрения биографической, интересное лишь теми чертами, что позволяли угадывать в них будущего автора романа «Госпожа Бовари». Ранние произведения, обобщает свои наблю-

дения Э.В. Фишер, привлекают не художественной ценностью, но тем, что в них отразилась душа юного автора. «До 1850-х годов – пишет он, – мы не встретим в текстах Флобера, каким восхищаемся» [6, p. 137].

Первый том полного собрания сочинений Флобера появился в 2001 г. В нем ранние произведения представлены без сокращений, в хронологическом порядке, сопровождаются обширными комментариями. Это издание позволило видеть в корпусе ранней прозы не только биографический, но и литературный факт, опыт самопознания, воплощение представлений Флобера о мире как эстетически организованном универсуме, размышления о творческом субъекте и творчестве как «постижении истинного посредством прекрасного» [9, v. 2, p. 696]. Вместе с тем это «экспериментальная лаборатория», где Флобер, опираясь на традиции предшественников, формирует собственную систему изобразительных и выразительных приемов. Особое значение в этом странстве принадлежит пейзажным описаниям. Среди них пейзажи реальные и воображаемые, образы природы и лирические «пейзажи души».

В первых сочинениях, новеллах 1831–1835 гг. «Людовик XIII» (1831), «Картезианский монах, или Перстень приора», «Последняя сцена смерти Маргариты Бургундской», «Смерть герцога де Гиза», «Знатная дама и шарманщик», «Невеста и могила» (все – 1835), Флобер уделяет больше внимания действиям, репликам и диалогам героев. наброски пейзажей служат экспозицией лишь к некоторым новеллам или отдельным эпизодам, их детали тождественны: лазурное небо, звезды, луна, прозрачный воздух, или черные тучи, темный лес, гроза, беззвездная ночь. Но мрачные или безмятежные, они либо созвучны эмоциональному состоянию героев, либо контрастируют с ним. Примером может служить фрагмент из новеллы о юном монахе-картезианце, пробравшемся в склеп и похитившем перстень покойного настоятеля. Эта новелла – переложение сюжета из хрестоматии «Новые французские рассказы», выполненное по заданию учителя Флобера, профессора Руанского королевского коллежа Гурго Дюгазона. Флобер не просто воспроизводит сюжет. Его картезианский монах – «несчастный, лишенный реальных радостей», он «жаждет иллюзий, мечтает» [12,

v. 1, p. 30]¹. Приор хранил перстень в память о юности и любви, и не алчность, но желание невозможного влечет к нему Бернардо. В стремлении преодолеть соблазн и забыть о перстне молодой монах отворяет окно, но «мирное очарование природы» лишь усиливает его смятение и делает искушение непреодолимым: «Воздух был прозрачен, безоблачно небо, луна безмятежна, окрестности красивы; редкие хижины, лес и огромный замок очерчивали горизонт. <...> “Быть может, – думал, глядя на лес, Бернардо, – там бродит юноша, вдыхает полной грудью счастье жизни, восторженно любит лазурным небом, окутанным золотым плащом заката. Он может устремить взор дальше, к доблести, к будущему, и не наткнется на решетку темницы!”» [12, v. 1, p. 30–31].

Живописные и динамичные пейзажные вступления к историческим новеллам «Последняя сцена смерти Маргариты Бургундской» и «Нормандская хроника X века» (1836) выполнены сходным образом: «Знаете ли вы Нормандию, – задает вопрос повествователь в новелле о Маргарите Бургундской, – прекрасную страну с ее замками, где каждый из них будит память о славных героях? Нормандию, где на каждом поле была своя битва, у каждого камня есть свое имя? <...> Руины Шато-Гайяра, они еще высятся над Сеной и словно смеются над каждым поколением, что рождается и умирает. Семь прошедших столетий отняли у замка лишь несколько камней, свергнутых в ров неистовой бурей и потоками ливней. А тогда, в 1316 году, замок был молод. Волнами развеивал белое знамя над донжоном ветер, во дворе толпились стражи, в подземелье томилась узница, прощальным взглядом провожала она гаснущие отблески солнца, и были в этом взгляде и ярость, и безнадежность» [10, v. 1, p. 34].

«Последняя сцена смерти Маргариты Бургундской» представляет собой прозаическое дополнение к пьесе Александра Дюма «Нельская башня», автор сосредоточен на диалогах персонажей, и «портрет» нормандского замка – единственный пейзажный набросок в новелле.

В следующем 1836 г. почти теми же словами начинает Флобер «Нормандскую хронику X века», историю о неудавшемся

¹ Здесь и далее цитаты из ранних сочинений Флобера даны в переводе автора статьи.

убийстве наследника нормандского престола королем Людовиком IV: «Знаете ли вы Нормандию, древнюю землю классического Средневековья, где каждое поле помнит свою битву, каждый камень знает свое имя, а каждый обломок хранит свои воспоминания? Можете ли вы представить себе Руан, столицу Нормандии, во времена штурмов, войн, голода, в те времена, когда рыцари сражались у стен города и подковы коней высекали искры из мощенных камнем набережных, еще горячих от крови англичан?» [7, v. 1, p. 117]. Но далее в этой новелле намечается связь пейзажных деталей с развитием сюжета. Картина мирного летнего вечера предваряет сцену, где речь идет о смертельной угрозе юному герцогу нормандскому. Контраст настроений придает большую выразительность и пейзажу, и мрачной беседе заговорщиков: «В чистой лазури неба зажглись редкие звезды, в воздухе разлился аромат растоптанных копытами цветов, безмятежно, спокойно несла свои воды Сена. <...> Склонив голову, король с наслаждением вдыхал свежий ночной ветер. Было одно из тех мгновений, когда природа источает нежный, ласкающий душу аромат, и кажется, покой этот будет длиться вечно» [7, v. 1, p. 118]. Завершается сцена деталью, меняющей тональность сцены: «В эту минуту ветер усилился, с его порывом сухие лепестки увядших на солнце цветов влетели, кружась, в окно. “Цветы народа”, – горько усмехнулся король, почувствовав вдруг мучительный укол совести» [7, v. 1, p. 119].

Впервые не наброски, но пейзажи возникают в новелле «Страсть и добродетель» (1837). В основе ее сюжета – происшествие, известное из судебной хроники: история госпожи N, отравившей мужа и детей, чтобы «предложить покинувшему ее любовнику все свое состояние и свою свободу» [19, v. 1, p. 1295–1296]. Статья в газете завершалась утверждением: «Что за работа происходила в разгоряченном сознании госпожи N, одержимой безумной идеей, как мысли о любви могли привести ее к преступному решению – этого никому не дано знать» [19, v. 1, p. 1296].

Именно эту «работу страсти» сделал Флобер объектом исследования и изображения в своей новелле. Он сохранил детали документального рассказа, но изменил акценты. Госпожа N в статье представлена порочной и жестокой, а муж и любовник – людьми достойными и великодушными [19, p. 1296]. Мадза, героиня новеллы Флобера, и преступница, и жертва расчетливого

ловеласа. Исследуя механизм страсти, автор последовательно изображает все этапы внутренней жизни героини от влюбленности до одержимости. Герой стоит перед выбором: «либо бежать, либо пуститься по необозримому пути страсти, что начинается с улыбки, а завершается могилой» [14, v. 1, p. 286]. Он предпочитает бегство за океан и в прощальном письме благоразумно советует героине, ради ее же блага, любить не его, «но добродетель и свои обязанности» [14, v. 1, p. 287]. Композиционный центр новеллы – путешествие Мадзы в Гавр вслед за Эрнестом, и одинокое возвращение в Париж, а центральным образом этого эпизода становится пейзаж.

Повествователь мало говорит о чувствах героини, лаконичны реплики ее внутреннего монолога, динамику переживаний передают детали пейзажа. В этом эпизоде четыре части, каждой из них соответствует перемена чувств Мадзы: дорога в Гавр – надежда, сцена на причале – отчаяние, обреченность и смутная надежда, дорога в Париж – горечь, возвращение домой – опустошенность.

В первой части героиня спешит в Гавр в надежде застать и удержать беглеца, и по дороге замечает лишь то, что скрывает горизонт, служит преградой между нею и Эрнестом: «В полночь она отправилась в путь, гнала лошадей во весь опор. Остановилась в каком-то городке, выпила стакан воды и поспешила дальше, в ожидании за каждым косогором, холмом, поворотом дороги увидеть море, к нему она стремилась со страстью и ревностью, оно могло отнять у нее то, что так дорого сердцу. Наконец, к трем часам пополудни она достигла Гавра. Едва ступив на землю, бросилась на пристань, взглянула на море... белый парус таял на горизонте» [14, v. 1, p. 287].

Вторая часть – сцена на причале, самая объемная, здесь в описании морского пейзажа звучат мотивы страсти и смерти, предвещающие трагическую развязку: «Наконец Мадза подняла залитое слезами лицо – перед ней расстился бесконечный океан. Был знойный летний день, земля дышала жаром, словно раскаленная печь. Мадза брела по причалу, едва ощущая прохладную свежесть соленой воды. Южный бриз гнал волны, они покорно умирали на берегу, и жалобно шуршала галька. Слева темные тяжелые тучи надвигались на алое, сияющее над морем солнце, и казалось, они готовы разразиться рыданиями. Волны не бушевали, шли одна

за другой с траурным напевом, бились о камни пристани, вздымались и падали, рассыпаясь серебряной пылью» [14, v. 1, p. 287].

В повествование все больше вплетаются впечатления героини, во всем видит она сходство с собственными чувствами, отчетливее звучит лирическое начало: «Была в этом какая-то страстная гармония, и очарованная дикой силой Мадза долго слушала голоса волн, ей стал понятен их язык. В шуме моря были те же горечь и тревога, что и в ее душе, волны умирали, разбиваясь о камни, оставляя легкий след на мокром песке, и ей казалось, что и она умирает с ними. Куст травы в расщелине камня склонился от влаги, волны, набегая вновь и вновь, все больше обнажали корни, наконец, он исчез, словно срезанный лезвием, исчез навсегда, а ведь он был так свеж, он цвел... Мадза горько улыбнулась: цветок тоже погиб, и его в самом расцвете унесли волны» [14, v. 1, p. 287–288].

Мотив смерти, намевившийся в экспозиции сцены, постепенно выходит на первый план: «Голоса рыбаков слышались вдалеке, смешивались с криками чернокрылых ночных птиц. Стая кружила над головой Мадзы, готовясь упасть на берег, полный обломков. Она слышала голос, манящий в пучину, и, вглядываясь в нее, считала, сколько минут или секунд будет она страдать, прежде чем настанет конец. Печаль была во всем, в самой природе, и казалось, волны стонут, и плачет море» [14, v. 1, p. 288]. Отчаяние сменяется смутной надеждой, неотделимой от обреченности, ее оттеняет ночной пейзаж: «Неизвестно, какое ничтожно малое чувство заставило ее жить, думать, что есть еще на земле счастье и любовь, и надо ждать и надеяться, и она еще увидит его. Настала ночь, луна, подобная султанше среди наложниц, явилась среди звезд, и во тьме Мадза могла разглядеть лишь белоснежную, словно на поводьях скакуна, морскую пену» [14, v. 1, p. 288]. Финал эпизода сходен с финалом театрального представления, когда гаснет свет, и актеры покидают сцену: «Умолк шум города, с ним погасли фонари, лишь тогда Мадза ушла с причала» [14, v. 1, p. 288].

В описании ночного пейзажа в сцене «Дорога в Париж» реальные детали сплетаются с мрачными образами, возникающими в сознании героини, а в финале сцены она сама, ее голос становятся частью пейзажа: «Поздно ночью, часа в два, она подняла окно кареты, выглянула наружу. Вокруг расстилались поля, вдоль дороги

росли деревья, лунный свет пробивался сквозь их кроны, ветер раскачивал ветви, шумел листвою, ей чудилось: огромные призраки с растрепанными волосами толпой несутся за каретой. Пришлось остановиться среди поля – порвались постромки. Было темно, тяжело дышали усталые лошади, плакала одинокая женщина» [14, v. 1, p. 289].

В заключительной сцене возвращения домой доминирует мотив опустошенности, предвещающий безумную одержимость героини, ее смятение передано повторяющимися в сознании образами: «Ночь она провела в слезах, бесконечно вспоминая свой отъезд, возвращение, деревни, дорогу, она снова стояла на пристани, смотрела на море и уходящий парус; <...>; слышала стук колес кареты, перед ней ревели и бились волны» [14, v. 1, p. 291].

Впервые в этой новелле пейзаж получает композиционное и сюжетное значение, здесь автор делает зримым то, что произошло в сознании героини и определило ее судьбу. Пейзаж одновременно обозначает пространство и восприятие его героиней. В нем намечено созвучие ее чувств и одухотворенной природы.

Одухотворенность будет отличать пантеистические пейзажи в произведениях мистического и автобиографического циклов ранней прозы – мистерии «Смар» (1839), повестях «Мемуары безумца» (1839) и «Ноябрь» (1842). В них автор обращается к проблемам познания мира и самопознания, тесно связанным с феноменом бесконечности.

В ранних сочинениях Флобер стремится определить, в каких отношениях с бесконечным миром находится он сам, и одновременно исследует бесконечность как фундаментальное свойство Бытия. По наблюдению Жана-Бенуа Гино, писатель связывает понятие «бесконечность» с понятиями «бытие» и «цель» [17, p. 370–371]. Флобер не просто излагает свои представления об этом феномене, но последовательно анализирует изменение этих представлений. Его герои проходят сходные этапы постижения бесконечности, позволяющие судить о пережитых самим автором периодах «воспитания чувств». Прежде всего, бесконечное открывается в мире внешнем, и чувство бесконечного воплощается в пейзажах: «Я носился по скалам, брал в горсти океанский песок и отпускал его сквозь пальцы лететь по ветру, бросал в воду морскую траву, всей грудью вбирал в себя соленый и свежий воздух

Океана, что так полнит душу энергией, мыслями поэтическими и свободными. Я созерцал неизмеримость, простор, бесконечность, и перед бескрайним горизонтом замирало сердце», – пишет он в исповедальной книге «Мемуары безумца» [13, v. 1, p. 469].

В пантеистических озарениях природа предстает единством материи и духа. Примером служит описание пантеистического экстаза на берегу корсиканского залива Сагонь в путевом дневнике «Пиренеи – Корсика»: «По дороге, ведущей прямо от старинного селения, мы спустились на берег. Море было спокойно, в полуденном сиянии лазурные волны казались совсем прозрачными. Солнечные лучи отражались от прибрежных скал и ослепительно искрились, окружая вершины алмазными коронами. Море благоухало нежнее роз, мы наслаждались его ароматом, дышали солнцем, ветром, далью, миртами. То был один из тех счастливых дней, когда сердце, словно природа, открывается солнцу и так же благоухает сокровенными цветами, рожденными волею высшей красоты. Свет, свежий ветер, мысли нежные и невыразимые полнят душу, вся она пронизана радостью и бьет крыльями, отзываясь в каждой частице бытия, растворяется в них, дышит с ними вместе, словно сущность одухотворенной природы звучит в ней чудным гимном. Вы улыбаетесь бризу, ласкающему вершины деревьев, шепоту волн на песке, летите с ветром в морскую даль, нечто эфирное, величавое, нежное исходит от самого солнца и растворяется в безбрежном сиянии – так легкой дымкой поднимается и тает в воздухе утренняя роса» [15, v. 1, p. 694–695].

Образы бесконечной вселенной, пейзажи небесные и земные возникают в мистерии «Смар». В ней внутренний опыт автора выражен в символических сценах искушений героя Сатаной, мнимой смерти и возрождения Поэтом. Смиранный отшельник Смар одержим желанием познать бесконечность, понять мир, видеть Творца. Он пытается вообразить вечность и бесконечность, и не может представить их иначе, чем в сравнении с образами безмятежной природы: «Бывало, ночной ветер дарил мне свежесть, мне нравилась та мягкая истома, которую он нес с собой. Я тонул в ее гармонии, восхищенно вслушивался в шум листвы, волнуемой ветром, ропот реки в долине, мне нравилось смотреть, как серебрится в лунных лучах мох на стволах деревьев; с любовью поднимал я голову к лазурным, сияющим звездами, небесам и думал,

что вечность должна была быть также чем-либо пленительным, нежным, молчаливым и бескрайним, где нет ни долины, ни деревьев, ни листвы, она должна быть прекраснее самой бесконечности, где теряется взгляд. <...> И эта ночь так же прекрасна как другие, и травы свежи, небесный свод такой же синий, и серебрятся звезды, и лунный свет играет на цветах. Отчего их благоухание больше не радует меня? Что-то неведомое томит меня, зовет в бесконечность» [16, v. 1, p. 541–542].

Сатана увлекает героя в пространство вселенной, и красота мироздания подтверждает надежду отшельника видеть Творца, создавшего мир для человека: «Я поднимаюсь к небосводу, а он все удаляется. Вокруг вращаются миры, так, значит, я и есть центр этого подвижного творения. <...> Играя, кружатся вокруг меня светила, летят огненногивые кометы. Пройдут века, и, словно кобылицы в облачных полях, они промчатся вновь» [16, v. 1, p. 551]. Но Сатана развенчивает его иллюзии: Творец незрим и недостижим. Чувство свободы и восхищение небесной гармонией в душе Смара сменяется ужасом бездны, и отшельник молит вернуть его на землю, где с восторгом принимает красоту земную.

Топосы земной красоты – идиллические пейзажи, реальные и вымышленные, связанные с впечатлениями автора и литературными традициями, их неперемненные составляющие – свет (лучи солнца, серебристое сияние звезд), цвет (лазурь, синева, розовые и изумрудные оттенки волн, переливы перламутра, белизна морской пены), море, горизонт как метафора бесконечности и гармонии сфер небесной и земной: «Взгляни, – приглашает Смар Сатану, – спокойно море, и солнце розовыми искрами играет на зеленой глади! Благоухают волны, набегая на песок, медлительные, мощные. <...> Просторный берег ракушек перламутром, морской травой и пенным кружевом украшен. Какое чудо!» [16, v. 1, p. 560].

Красота Востока будит в душе отшельника радость, избавляет от отчаяния, в которое повергло его зрелище земных страстей: «Под ветром клонится бамбук, лепечут волны синие и звездный свет на них играет, по небу облака плывут, то кутают вуалью лунный лик, то снова обнажают. И медленно течет река в долине сонной и цветущей, так медленно, что кажется – то змей огромный простерся на траве и впился в океан. <...> А в бесконечной

дали слились в любовном жарком поцелуе земля и небосвод» [16, v. 1, p. 594].

В небесном странствии вселенная явилась Смару пугающей, но все же прекрасной, и даже в изначальной пустоте он предполагает «совершенство, величие и красоту» [16, v. 1, p. 553]. Земной пейзаж формирует прекрасный образ вечности: «Я любовался сияющими звездами, лазурным небом и думал: должно быть, вечность такая же пленительная, нежная, безмолвная и бесконечная. Там нет полей, деревьев и листвы, и все ж она прекрасней этой дали, где взгляд теряется. И мысль моя летела так высоко, как только может вознестись мысль человека. Я знал: гармония небес и красота земная для нашей созданы души» [16, v. 1, p. 549]. Земное странствие героя завершается духовным кризисом, мнимой смертью и возрождением, Смар становится Поэтом. Основа метаморфозы – эстетическое чувство, «властная, пылкая, нерушимая» мысль о бесконечной красоте мироздания: «Душа его, поникшая, как ветхий парус, вновь трепещет. Вечерний бриз наполнен ароматом теплых волн морских, неясных звуков, он новой силой вдохновляет душу. Смар вновь живет – в лучах надежды расцветает сердце, как роза в солнечном сиянии» [16, v. 1, p. 601].

Небесные и земные ландшафты, организуя особое пространство мистерии, где становится возможной встреча с трансцендентным, воплощают представление автора о мироздании как эстетически организованном одухотворенном универсуме и душе творческого субъекта как эстетическом микрокосме.

Пейзаж как топос души героя станет главным компонентом пространства исповедальной повести «Ноябрь». В ее названии есть прямая связь со временем действия. Поздней осенью на закате дня герой возвращается с прогулки и вспоминает прошлое, перебирает в памяти всю свою жизнь: «Мысли, страсти, дни восторга, дни печали, порывы надежды, щемящую тоску» [4, с. 187]. Вместе с тем слово *ноябрь* – эмоциональная метафора поздней осени: «Печальна эта пора: кажется, вместе с солнцем гаснет жизнь, по сердцу, как по коже, пробегает дрожь, смолкают звуки, тускнеет даль, все засыпает или гибнет» [4, с. 186]. Название связано с доминирующим в повести настроением, душевным состоянием одолеваемого смертельной тоской героя, и предвещает его медленную смерть.

Созвучие пейзажа и душевного состояния героя, неразрывная связь переживаний и образов природы, взаимное отражение души в природе и природы в душе возникает на первой странице повести, в первом наброске осеннего пейзажа: «Я люблю осень, этой печальной порой хорошо вспоминать прошлое. Когда на деревьях больше нет листвы, и в сумерках рыжий закат, догорая, золотит увядшую траву, приятно наблюдать, как гаснет то, что еще недавно пылало в душе» [4, с. 186]. Пейзаж – фон, на котором повествователю является его прошлая жизнь, и вместе с тем ландшафт его души, и образ прошлого, пейзаж-воспоминание: «Я шел с прогулки по опустевшим лугам, по краю замерзших оврагов, куда смотрелись ивы; ветер свистел в их голых ветвях. Он умолкал и тут же опять принимался за свое, и вновь тогда трепетали застрявшие в кустах мелкие листья, дрожали, прижимаясь к земле, травы, все казалось еще более озябшим и поблекшим; на горизонте в белесом небе таял солнечный диск, едва освещая уходящую жизнь. Было холодно и жутковато. Я укрылся травянистым пригорком. Ветер унялся, и не знаю отчего, когда я вот так сидел на земле и бездумно вглядывался в далекую дымку над пастбищем, предо мной, как призрак, явилась вся моя жизнь, а запах сухой травы и мертвых деревьев смешался с горьким ароматом навсегда ушедших дней. Печальные годы вновь слетелись ко мне, словно привлеченные тоскливой зимней бурей; что-то страшное вихрем взметнуло их в моей памяти сильнее, чем ветер вздымает листву на глухих тропах. По странной иронии, воспоминания, едва возникнув, разворачивались картинами, а затем, собравшись стаей, улетали и терялись в утрюмом небе» [4, с. 186–187].

В повести Флобер говорит о себе, стремится передать не внешний, но внутренний опыт, пейзаж здесь становится инструментом психологического анализа. Флобер пишет о формировании эстетического сознания от его истоков – «дремлющего хаоса бесконечных возможностей, ищущих своего образа» – к чувству предназначения, стремлению жить «среди вечной красоты, знать страсти в их высшем проявлении» [4, с. 199]. Эстетическое чувство пробуждается в детстве как безотчетное влечение «к чему-то великолепному», чего герой, по его признанию, не мог тогда «ни словами выразить, ни представить в какой-либо форме» [4, с. 188]. Затем возникает любовь к искусству и осознание себя «поэтом»

[4, с. 212]. Творчество представляется герою универсальным законом, и совершенным образцом выступает сама природа: «Я старался различить никому не понятные речи в звуках леса и в шепоте волн, напрягал слух, стремясь понять их гармонию; <...> и внезапно связи и антитезы возникали со слепящей меня самого отчетливостью» [4, с. 200].

В пантеистическом озарении герою открывается красота мироздания. Природа предстает перед ним в совершенной гармонии, основанной на чувстве «всеединства»: «Дух Божий снизошел на меня, сердце стало огромным, в неизъяснимом восторге я поклонялся чему-то неведомому, растворялся в сиянии солнца, терялся в бесконечном небе, аромате волн. Безумная радость охватила меня, я был счастлив, словно в раю. <...> Что-то нежное, как любовь, и чистое, как молитва, летело ко мне с горизонта, опускалось с вершины скалистого утеса, из небесной глубины. В шуме океана, в свете утра было чудо, принадлежащее мне, как небесные владения. Все на земле казалось мне прекрасным, я больше не видел ни противоречий, ни зла, любил все – и камни, ранившие ноги, и острые скалы, о которые ободрал руки – любил равнодушную природу, и она, я знал это, понимала и любила меня. И я думал о том, как сладостно вечером, стоя на коленях, в мерцании свечей петь хвалу мадонне, поклоняться Деве Марии, что является морякам в уголке неба с кротким младенцем Иисусом на руках» [4, с. 222].

Подобное чувство полного слияния с одухотворенной природой, ощущение бесконечной гармонии бытия и творческой силы, свойственной природе, а значит, и ему самому тоже, Флобер не раз переживал в юности. Мысль о творчестве как универсальном законе звучала в «Мемуарах безумца» [3, с. 66]. В мистерии «Пляски Смерти» Флобер называл поэзию «сущностью небес» и «дочерью Творца» [11, v. 1, p. 427, 433]. В мистерии «Смар» поэт ощущает неразрывное единство материи и духа, воспринимает творческие импульсы, излучаемые самой природой: «Звуки, стремительные и робкие движения, и свет: трели птиц, шелест листвы, речные заводи, цветущие долины, крутые скалы, буйные ветры и грозовые ливни, пенные волны, пахнувший морем песок, нагие осенние ветви и снег на могильных холмах – все это многообразие форм сливалось в безмерной гармонии, что зовется Природой, Поэзией, Богом. Гармония полнила душу, отдавалась в ней долгим мелодичным

трепетом, изливалась в неточных, несвязных словах. <...> То была музыка самой души, музыка мыслей. Поэзия – это всего лишь слабое эхо вселенской гармонии» [16, в. 1, р. 606–607].

Сцена пантеистического экстаза в «Ноябре» так же, как и подобные эпизоды в предшествующих произведениях, пронизана ощущением единства природы, прекрасного и священного, но, в сравнении с предыдущими описаниями, в ней возникает новый мотив – гармония души и мироздания осознается как любовь: «Я любил все <...> любил равнодушную природу, и она, я знал это, понимала и любила меня» [4, с. 222]. Образ мадонны «с кротким младенцем Иисусом на руках», возникший в финале эпизода, подчеркивает сакральный характер переживания и воплощает совершенную любовь к миру. Любовь – столь же универсальный закон, как и творчество. В чувственных переживаниях герой сливается с природой, испытывает ту же причастность миру и влечение к совершенству, что и в пантеистических озарениях, вызванных красотой внешнего мира.

Полному единению с одухотворенной природой в повести посвящены два эпизода. Оба представляют собою описание прогулки, реального пейзажа и эмоционального отклика на него – пантеистического озарения. Пантеистический восторг становится возможным лишь потому, что движения души повествователя тождественны «движениям» природы. О первом эпизоде речь шла выше, второй следует за ним. Мотив любви, пронизывающий первый эпизод, в иной вариации доминирует во втором. В первом случае – это любовь небесная, во втором – чувственная, земная.

Сравнение эпизодов обнаруживает сходный ритм в движении чувств и последовательность сходных деталей: «Стрелы солнечных лучей пронизывали кроны деревьев, в густой тени тянулись вверх травинки, искрились острыми гранями камешки на дороге, хрустел под ногами песок, природа жалила зноем. <...> Томно плыли гроззовые тучи, я чувствовал их тяжесть, словно тесные объятия. <...> Волны лениво, набегая друг на друга, растекались на песке. <...> Казалось, берег улыбается. Стояла тишина, звучал лишь шепот воды. Здесь росли высокие деревья, их тень и речная прохлада освежили меня, я улыбался. Подобно той Музе, что живет в нас и, заслышав мелодию, раздувает ноздри, вдыхает гармоничные созвучия, я бессознательно всем существом вбирал в

себя радость всей природы. <...> Опустившись на мох под деревьями, я желал еще большей неги, хотел изнемогать от поцелуев, стать трепещущим на ветру цветком, пропитанным речной влагой берегом, пронизанной солнцем землей. Во всем была красота, все казалось счастливым, следовало своему закону, шло по своему пути» [4, с. 219–222, 226–229].

Параллелизм деталей пейзажа и переживаний, сходный ритм подчеркивают единство духовного и телесного, эстетического и чувственного начал. Первый фрагмент – кульминация в становлении эстетического сознания, второй – в развитии чувственности, и оба описания, оставаясь картинами природы, пейзажами-воспоминаниями, отражают движения души героя, как пейзаж его души отражается в природе.

Особой лирической экспрессией отмечена сцена путешествия героя в окрестности деревушки Х. Он болен, чувствует, что угасает, и в один из зимних дней отправляется туда, где когда-то летним утром с полной силой ощутил единение души и природы, бесконечную любовь к миру. Летний пантеистический пейзаж становится воспоминанием вдвойне: об этой прогулке прежде вспоминал и рассказывал герой, теперь эта картина стала воспоминанием читателя, и контраст радостного сияющего летнего утра и холодного хмурого зимнего дня оттеняет горькую безнадежность обреченного поэта: «В оврагах лежал лед, краснели тонкие ветки голых деревьев, пышный слой опавшей, прелой от дождя листвы покрывал подножие леса черным со свинцово-серыми пятнами ковром. В белесом небе не видно было солнца. <...> Вот уже дорога пошла вниз, здесь он отыскал знакомую тропинку через поля и вскоре увидел вдали море. Он остановился, слушал, как бьется оно о берег, и рокот нарастает из глубины горизонта, *in altum*. Холодный зимний бриз нес к нему соленый аромат, сердце забилося. <...> В море виднелись лодки, на берегу было пусто, <...>, поднимался прилив, волны набегали на прибрежные камни, в их шуме слышался звон цепей и рыдания» [4, с. 300–301].

Рассказчик этого фрагмента, друг героя, не упоминает о его чувствах, мрачный, созвучный безнадежной горькой тоске пейзаж включает мотивы, сходные с теми, что возникли ранее в новелле «Страсть и добродетель» в кульминационной «сцене на причале»: море, рыдающие волны, соблазн покончить с собой, смутная на-

дежда. Но описание становится лаконичнее, выбор деталей строже, сами детали экспрессивнее: «Со всех сторон надвинулись тучи, снова опустилась тьма. Во мраке угрюмо качались волны, вздымались друг над другом и грохотали, словно сотни пушек, жуткая мелодия звучала в их мерном рокоте. Берег дрожал под ударами волн, отвечая глубокому гулу моря. “Не покончить ли с собой”, – мелькнула мысль. – Никто не увидит, не спасет, мгновение – и он будет мертв; но тут же в силу банального противоречия жизнь поманила его, Париж показался привлекательным, полным возможностей, он вспомнил свой кабинет, подумал о многих мирных днях, что протекли бы там. Но властно звала его бездна, могилой распахивались волны, готовые тут же сомкнуться и спеленать его мокрым саваном... Он испугался, вернулся к себе, всю ночь прислушивался к жуткому вою ветра» [4, р. 302–303]. И так же, как в юношеской новелле, пейзаж, будучи самостоятельной завершенной картиной, не только связан с настроением героя, но и воссоздает портрет его души.

Пейзажем завершается история поэта: «Лето вернулось, а радость жизни нет. Изредка приходил он на мост Искусств, смотрел, как колышутся деревья в Тюильри, алеет закатное небо и льется сияющий дождь солнечных лучей сквозь Триумфальную арку на площади Звезды. Наконец, в прошлом декабре он умер, медленно, постепенно, уничтожая себя одной лишь силой мысли» [4, с. 303]. Свет закатного солнца в этой сцене ассоциируется с закатными лучами первого осеннего пейзажа, обрамляя текст и подчеркивая лирическое начало в нем.

Рядом с пантеистическими пейзажами-воспоминаниями в повести возникают воображаемые пейзажи Аравии, Индии, Китая, Сицилии. Каждый из них отмечен характерными чертами «местного колорита». Алое небо, темный песок, парящий в небе орел, шатры, верблюды, крупные звезды, оазисы Аравийской пустыни. В Индии – «белые горы, пагоды, статуи богов, в дебрях джунглей тигры и слоны» [4, с. 283]. В них мечты героя о дальних странах, иной жизни, иной идентичности, они расширяют горизонт художественного мира повести и пространство души поэта: «Стать бы мне погонщиком мулов в Андалусии! Ехать весь день рысцой в сьеррах, видеть Гвадалквивир с островками олеандров среди потока, вечерами слушать звуки гитары и пение под балконами,

смотреть на отражение луны в мраморном бассейне Альгамбры, где когда-то купались султанши. <...> Порой я вижу себя в Сицилии, в рыбацкой деревушке, где у всех лодок латинские паруса. Утро. Среди корзин и развешенных сетей сидит босая девушка-рыбачка. Ее корсаж зашнурован золотистой тесьмой, как у женщин из греческих колоний, черные волосы, заплетенные в две косы, падают до пят» [4, с. 286].

В воображаемых пейзажах и осеннем пейзаже-экспозиции возникают реминисценции из повести Шатобриана: «Умчите меня с собою, ураганы Нового Света!» – подобно Рене восклицает герой [4, с. 284].

К литературным источникам возводят ученые и название повести, и важный в ее пространстве образ осенней природы. Одни полагают, что оно навеяно строфой из «Агасфера» Кине [20, р. 128]:

Исчерпан мира срок – лишь капля горечи на дне осталась.
Умолкли речи разума – отчаянье в словах звучит,
С ветвей засохших древа мирового опали имена,
Дни празднеств, клевета, багровые цветы,
И я топчу их, словно мертвую ноябрьскую листву.
Когда же мой ноябрь настанет для меня? [18, р. 302]²

Другие видят здесь влияние стихотворения Виктора Гюго «Ноябрь» [5, р. 30]. В нем, как и в повести Флобера, возникает осенний пейзаж, упоминается о прогулке:

Когда под шум ветров, гуляя на просторе,
Дни осень затемнит и заморозит зори,
Когда ноябрь в туман оденет яркость дня,
Листва закружится в лесу, как хлопья снега, –
О, Муза, ищешь ты в душе моей ночлега,
Как зябкое дитя, что жметя у огня! [1, с. 425]

Предшествующие автобиографические опыты Флобера, «Смар» и «Мемуары безумца», также были богаты литератур-

² Перевод автора статьи.

ными реминисценциями, литературные мотивы участвовали в конструировании образа героя-поэта во всей его исключительности, а повествование в них становилось все более и более личным. В «Ноябре» же интертекстуальные связи подчеркивают не исключительность, но типичность главного героя. Он тоскует, подобно Рене, и гибнет, «медленно, постепенно, уничтожая себя одной лишь силой мысли» [4, с. 303], как Жозеф Делорм, герой лирического сборника Сент-Бёва, выбравший «сознательное, без всяких отступлений от намеченного пути, медленное самоубийство» [2, с. 24]. В «Мемуарах безумца» и мистерии «Смар» личность героя по мере повествования приобретала все большую определенность: от вопроса, может ли он назвать себя поэтом, к утверждению «Да!» [16, v. 1, p. 613]. При этом Флобер подчеркивал уникальность юного поэта и яростно жаждущего говорить безумца. Они были иными, непохожими на многих. В «Ноябре» движение идет в противоположном направлении – от единства к фрагментарности и утрате исключительности. Не только повествовательная ткань произведения, но и личность героя складывается из пейзажных «фрагментов», и в том числе пейзажей-реминисценций.

Поэт «Ноября» – это тот Флобер, который в 1837–1838 гг. писал другу о творчестве как о «лихорадочной экзальтации» и «жаре страсти», называл поэзию «первобытным состоянием», «сердцем человека» и сам готов был жить сердцем и воображением [8, v. 1, p. 29]. Но автор завершенной в 1842 г. повести смотрит на себя прежнего со стороны. В его сознании формируется новый образ, с каким он связывает свою идентичность, – Художник. Реминисценции в пейзажных описаниях позволяют Флоберу увеличить дистанцию между собою в прошлом и настоящем, и вместе с тем формируют пространство лирического исповедального романа.

В эволюции от пейзажных набросков в ранних новеллах к динамическим, обладающим самостоятельным композиционным и сюжетным значением пейзажам в произведениях 1837–1842 гг. складывается система пейзажных образов, и пейзаж становится основой художественного пространства исповедального текста и способом выражения внутреннего опыта автора, его онтологических и эстетических представлений.

Список литературы

1. *Гюго В.* Ноябрь // *Гюго В.* Собр. соч. : в 15 т. Т. 1. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956. С. 425–426.
2. *Сент-Бёв Ш.* Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма. Л.: Наука, 1986. 406 с.
3. *Флобер Г.* Мемуары безумца // *Флобер Г.* Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг. / пер. с франц., вступ. ст. и комм. Г. Модиной. М.: Текст, 2009. С. 62–140.
4. *Флобер Г.* Ноябрь // *Флобер Г.* Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг. / пер. с франц., вступ. ст. и комм. Г. Модиной. С. 185–303.
5. *Coleman A.P.* Flaubert's literary development in the light of his «Mémoires d'un fou», «Novembre» and «Education sentimentale». Baltimore: The Johns Hopkins Press; Paris: Champion, 1914. 164 p.
6. *Fischer E.W.* Études sur Flaubert. Leipzig: Julius Zeitler, 1908. 137 p.
7. *Flaubert G.* Chronique normande du X-e siècle // *Flaubert G.* Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 117–124.
8. *Flaubert G.* Correspondance. Vol. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1973. 1183 p.
9. *Flaubert G.* Correspondance. Vol. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1980. 1534 p.
10. *Flaubert G.* Dernière scène de la mort de Marguerite de Bourgogne // Œuvres complètes. Vol. I. Paris: Gallimard, 2001. P. 34–37.
11. *Flaubert G.* La Danse des morts // *Flaubert G.* Œuvres complètes. Vol. I. Paris: Gallimard, 2001. P. 401–443.
12. *Flaubert G.* Le Moine de chartreux ou L' Anneau de prieur // *Flaubert G.* Œuvres complètes. Vol. I. Paris: Gallimard, 2001. P. 30–33.
13. *Flaubert G.* Les Mémoires d'un fou // *Flaubert G.* Œuvres complètes. Vol. I. Paris: Gallimard, 2001. P. 463–518.
14. *Flaubert G.* Passion et vertu // *Flaubert G.* Œuvres complètes. Vol. I. Paris: Gallimard, 2001. P. 275–304.
15. *Flaubert G.* Pyrénées – Corse // *Flaubert G.* Œuvres complètes. Vol. I. Paris: Gallimard, 2001. P. 647–728.
16. *Flaubert G.* Smar // *Flaubert G.* Œuvres complètes. Vol. I. Paris: Gallimard, 2001. P. 539–618.
17. *Guinot J.-B.* Dictionnaire Flaubert. Paris: CNRS Édition, 2010. 789 p.
18. *Quinet E.* Ahasvérus // *Quinet E.* Œuvres complètes. Vol. I. Paris: Pagnerre, 1858. P. 61–404.

19. Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes // *Flaubert G. Œuvres complètes*. Vol. I. Paris: Gallimard, 2001. P. 1209–1645.
20. Shanks L.P. *Flaubert's Youth 1821–1845*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1927. 250 p.

References

1. Gyugo, V. “Noyabr” [“November”]. Gyugo, V. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 15 vols, vol. I. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1956, pp. 425–426. (In Russ.)
2. Sent-Bev, Sh. *Zhizn', stikhotvoreniya i mysli Zhozefa Delorma* [Life, Poems and Thoughts by Joseph Delorme]. Leningrad, Nauka Publ., 1986, 406 p. (In Russ.)
3. Flober, G. “Memuary bezumtsa” [“Memoirs of a Madman”]. Flober, G. *Memuary bezumtsa. Avtobiograficheskaya proza 1835–1842* [Memoirs of a Madman. Autobiographical prose 1835–1842], trans., introd. and comm. by G. Modina. Moscow, Text Publ., 2009, pp. 61–140. (In Russ.)
4. Flober, G. “Noyabr” [“November”]. Flaubert, G. *Memuary bezumtsa. Avtobiograficheskaya proza 1835–1842* [Memoirs of a Madman. Autobiographical prose 1835–1842], trans., introd. and comm. by G. Modina. Moscow, Text Publ., 2009, pp. 185–303. (In Russ.)
5. Coleman, Algernon. *Flaubert's literary development in the light of his “Mémoires d'un fou”, “Novembre” and “Education sentimentale”*. Baltimore, The Johns Hopkins Press; Paris, Champion, 1914, 164 p. (In English)
6. Fischer, Wilhelm. *Études sur Flaubert*. Leipzig, Julius Zeitler, 1908, 137 p. (In French)
7. Flaubert, Gustave. “Chronique normande du X-e siècle”. Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris, Gallimard, 2001, pp. 117–124. (In French)
8. Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Vol. I. Paris, Gallimard, 1973, 1183 p. (In French)
9. Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Vol. II. Paris, Gallimard, 1980, 1534 p. (In French)
10. Flaubert, Gustave. “Dernière scène de la mort de Marguerite de Bourgogne”. Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris, Gallimard, 2001, pp. 34–37. (In French)
11. Flaubert, Gustave. “La Danse des morts”. Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris, Gallimard, 2001, pp. 401–443. (In French)
12. Flaubert, Gustave. “Le Moine de chartreux ou L' Anneau de prier”. Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris, Gallimard, 2001, pp. 30–33. (In French)
13. Flaubert, Gustave. “Les Mémoires d'un fou”. Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris, Gallimard, 2001, pp. 463–518. (In French)

14. Flaubert, Gustave. "Passion et vertu". Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris, Gallimard, 2001, pp. 275–304. (In French)
15. Flaubert, Gustave. "Pyrénées – Corse". Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris, Gallimard, 2001, pp. 647–728. (In French)
16. Flaubert, Gustave. "Smar". Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris, Gallimard, 2001, pp. 539–618. (In French)
17. Guinot, Jean-Benoît. *Dictionnaire Flaubert*, Paris, CNRS Édition, 2010, 789 p. (In French)
18. Quinet, Edgar. "Ahasvérus". Quinet, Edgar. *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris, Pagnerre, 1858, pp. 61–404. (In French)
19. Sagne Guy, Gothot-Mersch, Claudine. "Notices, notes et variantes". Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes*. Vol. I. Paris, Gallimard, 2001, pp. 1209–1645. (In French)
20. Shanks, Lewis Piaget. *Flaubert's Youth 1821–1845*. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1927, 250 p. (In English)

Н.А. Литвиненко
© Литвиненко Н.А., 2021

РОМАН Г. ФЛОБЕРА «ГОСПОЖА БОВАРИ»: ГОРИЗОНТЫ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ

Аннотация. В статье речь идет о трансформации бальзаковского канона реализма, об отличиях художественных принципов изображения современной действительности автором «Госпожи Бовари» от трактовки ее представителями школы реализма Шанфлэри и Дюранти; о близости отдельных элементов поэтики романа и обрисовки героев к натурализму (роль социальных мотивов, темперамента и среды); обозначено типологическое сходство Флобера с принципами эстетизма парнасской школы. Основное внимание уделено специфике флюберовского реализма, роли романтических мотивов и аллюзий, их иронической интерпретации в романе. Романтические традиции, даже в их массово-психологическом преломлении, сохраняют ценностную семантику, способствуют формированию вокруг Эммы ореола, свойственного вечным образам мировой литературы. Семантика боваризма противопоставлена пошлости обыденного, в то же время почти совпадая с ней. Боваризм предстает социокультурным аналогом таких значимых и масштабных явлений XIX в., как байронизм или жоржсандизм. Трансформируя современные ему стратегии художественного письма, Флобер создает новаторский, уникальный эстетический синтез, включающий взаимодействие различных литературных направлений, эстетических импульсов и идей. Новое романное двоемие возникает на основе контраста между пошлостью жизни и художественным совершенством ее воплощения, сближаясь в этом с антитезами и антиномиями «Цветов зла» Бодлера.

Ключевые слова: реализм; роман; романтизм; поэтика; боваризм; деромантизация; новаторство; неромантическое двоемие.

Получено: 01.06.2021

Принято к печати: 24.06.2021

Информация об авторе: Литвиненко Нинель Анисимовна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежных литератур Московского государственного областного университета, ул. Радио, 10а, 105005, Moscow, Russia.

E-mail: ninellit@list.ru

Для цитирования: Литвиненко Н.А. Роман Г. Флобера «Госпожа Бовари»: горизонты эстетических трансформаций // Литературоведческий журнал. 2021. № 3(53). С. 30–48. DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.02

Ninel' A. Litvinenko
© Litvinenko N.A., 2021

G. FLAUBERT'S NOVEL *MADAME BOVARY*: HORIZONS OF AESTHETIC TRANSFORMATIONS

Abstract. The article examines the peculiarities of the poetics of Flaubert's novel *Madame Bovary* which occupies a central place in French novelism of the 1850s and is associated with the literary trends of the time in many ways. The article discusses the transformation of Balzac's canon of realism, the differences in the artistic principles of depicting contemporary reality between Flaubert and such representatives of the school of realism as Chateaubriand and Dumas; the proximity of certain elements of poetics of the novel and the portrayal of heroes to naturalism (the role of social motives, temperament and environment); the typological similarity of Flaubert with the principles of aestheticism of the Parnassian school. The main attention is paid to the peculiarities of Flaubert's realism, to the role of romantic motives and allusions, their ironic interpretation in the novel. Romantic traditions, even in their mass psychological refraction, retain their value semantics, contribute to the formation of a halo around Emma, typical to the eternal images of world literature. The semantics of Bovarism is opposed to the vulgarity of the commonness, at the same time almost coinciding with it. As a result, bovarism appears as a sociocultural analogue of such significant and large-scale phenomena of the 19th century culture as Byronism and Georgism. Transforming, rethinking the existing and emerging strategies of artistic writing, Flaubert in his novel creates an innovative, unique aesthetic synthesis, including the interaction of various literary trends, aesthetic impulses and ideas. The new non-romantic dual world arises on the basis of the contrast between the vulgarity of life and the artistic perfection of its embodiment, in that approaching the antitheses and antinomies of Baudelaire's *Flowers of Evil*.

Keywords: realism; novel; romanticism; poetics; bovarism; deromantization; innovation; non-romantic dual world.

Received: 01.06.2021

Accepted: 24.06.2021

Information about the author: *Ninel' A. Litvinenko*, DSc in Philology, Professor of the Department of History of Foreign Literature, Moscow Region State University, ul. Radio, 10a, 105005, Moscow, Russia.

E-mail: ninellit@list.ru

For citation: Litvinenko, N.A. "G. Flaubert's Novel *Madame Bovary*: Horizons of Aesthetic Transformations". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(53), 2021, pp. 30–48. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.02

Место и роль Флобера в литературном процессе Франции второй половины XIX в., как и романа «Госпожа Бовари» («*Madame Bovary*», «*Revue de Paris*», 1856), уникальны. Написаны сотни трудов, посвященных его проблематике и героям, стилю, приемам письма, проблеме утраченного времени, разнообразным аспектам знания (психологии, медицины), модели восприятия, нашедшим отражение в романе [18], и, однако, специфика эстетического синтеза, который определяет новаторство автора, требует дальнейшего изучения.

Флобер находился в эпицентре бурного потока общественной и литературной жизни, стремительно вырабатывавшего новые принципы и формы художественного письма. Пройденный им путь от романтизма к реализму не был чем-то исключительным. Его прошли многие французские писатели в послереволюционную эпоху (Бальзак, отчасти Стендаль, Мериме), но взаимоотношения с романтизмом и реализмом у Флобера были весьма своеобразны. Горизонт эстетических исканий писателя не был замкнут на общих установках реализма, завоевывавшего в 1850-е годы новый статус, тем более что сам реализм, сближаясь с находящимся в становлении натурализмом, как и другие литературные направления эпохи, отличался эстетическим синкретизмом. Программно заявившая о себе в 1850-е годы школа реализма Шанфлёри и Дюранти не определяла поэтику произведений автора «Госпожи Бовари». Новаторские искания Флобера перекликались с теориями и практикой братьев Гонкур, Золя, но и с идеями парнасской школы, видевшей в художественном совершенстве высшую цель искусства. Впитав традиции «Человеческой комедии», Флобер-романист соз-

дал диологию о безгероической современности («Госпожа Бовари» и «Воспитание чувств», 1869), контрастно оттенив ее в историческом романе («Саламбо», 1863) экзотическими красками павшего Карфагена и трагической любви древних героев. Поиски новых философско-художественных смыслов вели Флобера к разным полюсам – и к агиографическим «Искушениям», и к поэтике и эстетике изображения мира «цвета плесени». Изошренное психологическое мастерство сочеталось с созданием социокультурных мифов массового сознания (боваризм, «простая душа» – 1877, персонажи «Буvara и Пекюше» – 1881).

Флобер «посетил сей мир» в одну из переломных эпох, когда на новой основе пересматривалась, отчасти разрушалась бинарная модель мышления, в значительной мере отличавшая эстетические теории и литературную критику первой половины века. Наследники «битвы за романтизм» размышляли уже не над принципами и проблемами классицизма и романтизма, исторического и неисторического романа, «популярной», «меркантильной» литературы, а о новых стратегиях художественного познания, специфике реализма и натурализма, к которому Золя позднее отнесет романы Флобера [3]; о роли «фактов», роли среды и наследственности, поновому понимаемой правде искусства. В.М. Толмачёв включил натурализм в «систему спонтанно сложившихся художественных акцентов на поле неклассической (постромантической) литературы, которая соприкасается с опытом романтизма, с одной стороны, и символизма – с другой» [9]. Очевидно, Флобер принадлежит к этому пространству эстетических смещений и смещений, но в контексте наших размышлений важно заметить: романтизм не «рухнул под напором натурализма» [3], как полагал Золя, не ушел с литературной сцены, «соприкосновение» с ним, как свидетельствует роман Флобера, было органическим и глубоким, романтизм оставался одним из важнейших составляющих литературного сознания, бессознательного эпохи – и автора «Госпожи Бовари».

Ранний Флобер, как и в 1820-е годы Бальзак, отдал щедрую дань романтизму [7]. Значение приобретенного опыта для дальнейшей эволюции писателя трудно переоценить, – как и опыта бальзаковского реализма. Жорж Санд имела основание увидеть в Флобере «концентрированного Бальзака» [19]. Типологически родственные, преемственно связанные художественно-эстетические

системы Флобера и Бальзака тем не менее принадлежали к разным этапам развития французской литературы, были созданы авторами, принципиально расхопившимися в своих взглядах на действительность и писательское мастерство. Закономерно, что Флобер во многом кардинально трансформировал бальзаковские каноны реалистического письма. Но и романтические каноны для автора «Госпожи Бовари» светили отраженным светом реализма, который создавал эффект остранения, переоценки ценностных категорий общественного и личностного бытия.

Во второй половине XIX в. контекст литературно-эстетических исканий и взаимодействий французской литературы чрезвычайно усложнился, приобрел многослойную и многовекторную семантику. Новые представления о природе человека, влиянии на него общественной среды, соотношении человека и социума, роли сознательного и бессознательного в психологии и поведении индивида формировали новые стратегии письма. В «человеческой комедии» современности автор «Госпожи Бовари» увидел драму, которую угадал и в фантастических видениях выразил Гофман, как и современник Флобера Бодлер, – драму торжествующей пошлости, не менее страшную, чем в «знаменитом роде» бальзаковских «Атридов», пошлости, которая подменяет и вытесняет все то, о чем мечтал романтизм. О своей ненависти к буржуазному обществу, утратившему жизненную энергию, не способному испытывать страсть, неоднократно писал «итальянец» Стендаль. Флобер, «один из самых верных наследников романтизма» [12], посвятил свою дилогию проблеме измеления современного человека. В сознании его героев, таких как Эмма или Фредерик Моро, остался только отсвет идеалов, которые исповедовал романтизм; их следы, знаки просвечивают сквозь драму господствующей, торжествующей пошлости.

Герои Шатобриана и Жермен де Сталь были возвышенно-прекрасны, Стендаля и Бальзака – бросали вызов буржуазно-дворянскому укладу жизни, герои Гюго, как и Жорж Санд, противостояли обществу и законам рока. Их изображение не было, как у Флобера, пропитано скепсисом по отношению к обществу и человеку. Автор «Госпожи Бовари» не разделял пафос «прорицателей будущего», веру в народ, которая отличала Гюго и Жорж Санд, хотя с писательницей его и связывала многолетняя дружба.

По многим признакам, отношению к окружающему миру к Флоберу был ближе других из современников его ученик Мопассан, в 1880-е годы завоевавший признание и славу, в трагических коллизиях современности обнаруживавший тех, кто в своей душе сохранял добро и человечность.

Флобер не был узником башни из слоновой кости. Скальпелем своего искусства он вскрывал «болезни» и фобии современного общества. Отвергая утопии и иллюзии, «жрец красоты», он искал в искусстве высшие ценности и смыслы. Скрываясь за маской бесстрастия, в поисках совершенства он создавал художественные миры, в которых, как в «Цветах зла», красота из сферы действительности переместилась в страстно защищаемую Атлантиду искусства, безукоризненного мастерства. И, однако, не только отрицание мира, «достойного существования мокриц», питало творчество Флобера 1850-х годов, но и та почва, которая взрастила его, где взаимодействовали романтизм и реализм.

Немного найдется в литературоведении терминов, подобных термину «реализм», чья семантика и судьба были бы столь противоречивы [12]. Получая свой конкретный смысл в рамках конкретной национальной литературы [5, с. 35], проблема реализма вот уже более двух столетий привлекает исследователей. Реализм — одно из «мистически», идеологически, позитивистски, метафорически, онтологически, историко-литературно трактуемых явлений, в основе интерпретации которого лежат разные подходы к пониманию мимесиса, правды в искусстве и правды самого искусства. В советское время реализм рассматривался как магистральное литературное направление, в защиту его, в борьбе с теми, кто не соответствовал идеологическим установкам его сторонников, было сломано много копий. Истоки реализма находили у Аристотеля, и в соответствии с историцистским, телеологическим, кумулятивным подходом концепт и термин использовали в борьбе с «реакционным» романтизмом, модернизмом, «буржуазной», массовой культурой. Избыточность и размытость стоящих за этим феноменом представлений временами пробуждали подозрение, что «мальчика», может быть, нет, да и не было.

Однако постепенно, с отказом от нормативности происходила историзация понятий. С этим связан возврат к проблеме на

каждом новом этапе развития литературоведческой мысли¹, попытки преодолеть присущее представлениям о реализме «поле неопределенности» (выражение А.В. Михайлова). В настоящее время, будучи выведено за пределы позитивистской парадигмы, исследование реализма порой растворяется в различных литературоведческих методологиях интерпретации мимесиса – в герменевтике, рецептивной эстетике, семиотике, социологии, философии, культурологи [16].

Французские литературоведы, как и отечественные, судят о реализме «от противного», на основе отрицания им художественных моделей романтизма. Концепции реализма строятся на позитивистском понимании мимесиса, хотя вслед за Р. Бартом, как правило, подчеркивается иллюзорность самого представления о правде. И все-таки вплоть до второй половины XX в. термин сохраняет расширенное толкование, реализм противопоставляют более поздним феноменам литературного развития. Так, А. Бошетти в книге «“Измы”. От реализма до постмодернизма», опубликованной в 2014 г., на социогенетической основе исследует процессы деисторизации понятия «реализм» в транснациональном пространстве культуры XIX–XX вв., в связях с философско-эстетическими системами и идеями, литературными направлениями, возникавшими в разное время [10]. Социокультурный, позитивистский подход, включающий элементы стилового анализа, характеризует работы о реализме Филиппа Амона [16]. По-своему парадоксальна одна из современных попыток выявить гендерный генезис реализма в литературе XIX в., когда жанры разделяются по гендерному признаку: реалистические рассматривались как мужские, а «сентимен-

¹ Взвешенную историко-литературную концепцию реализма XIX в. вслед за А.В. Карельским [4] разработала Т.В. Венедиктова [1]. Исследователь обозначила гносеологическую и эпистемологическую основу поисков сущности реализма, заслуги формалистов, роль феноменологических традиций и рецептивно-эстетической критики, отметила актуальность культурологического, междисциплинарного подхода к той совокупности литературных явлений, которые ученые традиционно связывают с феноменом реализма. Методологически чрезвычайно весома статья Н.Т. Пахсарьян «Реальность – текст – литература: динамика взаимодействия» (2006), аккумулирующая и переосмысливающая достижения литературоведческого подхода к реализму западных и отечественных ученых, обосновывающая новую концепцию этапов, специфики его понимания и функционирования в литературе и литературоведении XIX–XX вв. [8, с. 66–76].

тальные» – как женские. Французские литературоведы обращают внимание на суждения современников Жорж Санд, для которых понятие «*féminité*» было объяснительным принципом предполагаемой посредственности [17]. Очевидно, сохраняет актуальность дальнейшее изучение конкретных явлений литературы, причастных к реализму, в том числе романов Флобера, в которых гендерная проблематика становится предметом изображения и обнаруживает свою двойственную природу.

В рамках небольшой статьи мы касаемся некоторых аспектов связи Флобера с предшествующим этапом развития реализма и романтизма во Франции, трансформации писателем бальзаковского канона. Особенно важно для понимания художественного новаторства Флобера увидеть в романе «Госпожа Бовари» следы, аллюзии, признаки, отсылающие к другим направлениям и стилям эпохи, в частности к натурализму, и особенно романтизму. Романтизм как некий тип художественного сознания в этом произведении служит не только объектом отрицания, косвенно «обвиняемого», породившего многие беды героини. Очевидно, используя гегелевское выражение, можно утверждать, что он выступает и в качестве не вполне «снятого» представления², влияет на стратегии повествования и повествователя, подтекстовое пространство романа, что в целом позволяет обнаружить эстетическую многослойность произведения.

Становление и процессы эстетической идентификации литературных направлений XIX в. были обусловлены новым этапом историзации общественного сознания в послереволюционную эпоху. «Небальзаковская» специфика реализма в литературе 1850–1870-х годов формировалась на почве серьезных сдвигов в эпистемологической парадигме европейской культуры. К этому времени универсальный ключ, с помощью которого предшествующие поколения пытались открыть тайны прошлого, настоящего и бу-

² «Созерцание, перенесенное внутрь Я, уже не просто образ, оно становится *представлением вообще*, – пишет Гегель. – При этом не бывает, чтобы созерцание, воспринятое во внутренний мир, осталось полностью соответствующим непосредственному созерцанию; напротив, оно освобождается от своей пространственной и временной взаимосвязи и изымается из нее. Теперь оно представляет собой *снятое*, т.е. столь же *не существующее*, сколь и сохраняемое, наличное бытие» (курсив Гегеля). [2, т. 2, с. 184].

дущего, переместился из области исторического познания в сферу естественно-научную, оказывавшую влияние на все области гуманитарного знания [11], в том числе на литературу и литературоведение. В условиях Второй республики и Второй империи исторический оптимизм обнаружил свою несостоятельность, но это не означало полного разрыва с идеалами и утопиями романтизма. Эстетический и идеологический опыт литературы первой половины века, романтизма не был исчерпан. В 1850–1870-е годы создают свои произведения романтики и глубоко связанные с романтизмом писатели Гюго, Жорж Санд, Т. Готье, Барбе д’Оревийи, Э. Ростан, Бодлер, познакомивший Францию с Э. По. Преемственные, интертекстуальные связи с романтизмом – универсальный модус общественного сознания и европейских литератур этой поры.

При всей глубине разочарований в современной Франции, ненависти к буржуазии разрыв Флобера с романтизмом в 1850-е годы был отчасти сублимационным и неполным: писатель освобождается от романтических иллюзий, перенаправляя энергию их отрицания на изображение персонажей, героини романа, не случайно написав известную фразу «Эмма Бовари – это я». Слишком глубоко были укоренены в сознательном и бессознательном его авторского мира императивы служения ценностям духа и устремленности к идеалу.

За флоберовской связью с романтизмом стоит и другая, более общая закономерность: литературные направления, возникнув и сформировавшись, не исчезают бесследно, продолжают жить в генетическом, культурном коде нации, в творчестве ее крупнейших представителей, актуализируясь на том или ином витке исторического развития. И отчасти потому романтизм обречен на вечное «снятие», вечное «повторение» как стиль, эстетическая аллюзия, прием, принцип изображения, он будет возвращаться в литературу всякий раз, когда мечта о счастье в абсолютно неразрешимом конфликте столкнется с реальной жизнью, – как в «Большом Мольне» А. Фурнье или в «Таинственном пламени царицы Лоаны» У. Эко.

Репутация Флобера как реалиста в отечественном литературоведении с советских времен строится на фиксировании присущей поэтике его романов социальной обусловленности событий и характеров, типизации изображаемых картин жизни и судеб героев, объективности, достоверности изображения [4]. Этот доми-

нантный признак, однако, позволяет увидеть не «всего» Флобера, который, как и его первый великий роман «Госпожа Бовари», шире, масштабнее такой парадигмы, его поэтика несводима к тому или иному литературному направлению и канону.

«Госпожа Бовари» имеет вполне балзаковский подзаголовок «Провинциальные нравы». В намерение автора входило не дробить изображение на ряд связанных между собой картин, а сосредоточить внимание на судьбах нескольких персонажей, каждый из которых обладает не вполне балзаковскими признаками. Флобер изображает обыденного, обыкновенного, по всем параметрам «негероического героя» – «маленького» человека – в экзистенциальных перипетиях жизненного однообразия, вечного повторения: детство, взросление, любовь, семья, жизнь, смерть. В духе программных установок «школы реализма», позднее братьев Гонкур, Флобер изображает «факты», прозу жизни – плесень, морок, мрак – и попытку героини вырваться за предписанные окружающим миром жалкие пределы. Источником ее внутреннего бунта, «нонконформизма» становится пространство романтических иллюзий и аллюзий, прочитанные в монастыре книги – остаток, фрагмент, осколки другого мира, утопия переживаемого «книжного» счастья, которая станет островком надежды, разгорится губительным огнем, который сожжет Эмму. Это память о героях, которых она полюбила, чужая жизнь, которую она хотела бы прожить, сделать своей. «Там было все про любовь, – пишет Флобер, – там были одни только любовники, любовницы, преследуемые дамы, падающие без чувств в уединенных беседках, кучера, которых убивают на каждой станции, кони, которых загоняют на каждой странице, дремучие леса, сердечные тревоги, клятвы, рыдания, слезы и поцелуи, челны, озаренные лунным светом, соловьиное пение в рощах, герои, храбрые, как львы, кроткие, как агнцы, добродетельные донельзя, всегда безукоризненно одетые, слезоточивые, как урны» [14]. Но неоднократно воскрешаемый писателем иллюзорный мир – это только часть сублимационной модели, которая определит судьбу героини.

Флобер несколько раз подчеркивает: героиня усваивала весь набор романтических стереотипов (романы, герои, «дивные чувства», «райские птицы») в пору ранней юности, в 15-летнем возрасте: в условиях монастыря этот мир воспринимался как нечто

подлинное и прекрасное. Восприятие героини наглядно воплощает психологию массового сознания. Недаром один из современных исследователей обобщил: «Эмма – это мы», отсылая читателей к трудам мэтра рецептивной эстетики Яусса [13]. В такой универсализации опыта героини находит проявление специфика реализма, который, по словам Н.Т. Пахсарьян, «устанавливает связь с реальностью сквозь конструируемый вымышленный мир посредством узнавания читателем своего опыта реального мира [8, с. 58].

Изначальный драматизм судьбы Эммы в том, что опыт ее жизни оказался искусственным, умозрительным, «сконструированным», узким. Из великого наследия культуры Эмма усвоила только поверхностный пласт – стереотипы эмоций и аффектов, жажду наслаждения, любовных приключений. В повышенной эмоциональности Эммы исследователи видят гендерную основу – женскую специфику романа, не учитывая другого ракурса гендерной проблематики, связанной с образом Шарля. В образах центральных героев мужское и женское начала амбивалентны и в то же время непреодолимо несовместимы, разведены.

Не вызывает сомнений подчеркиваемая автором мысль о том, что мечты героини заражены пошлостью, но пошлость в романе Флобера многослойна. Внутри мира цвета плесени, достойного существования мокриц, в глубине этой трясины скрывается все тот же, пусть жалкий, покрытый патиной пошлости голубой цветок. Он утратил свою первозданную свежесть, но не магическое притяжение, он хранит память о романтизме. Истоки его принадлежат доромантической эпохе. Они кроются в загадках антропологии, в душе Эммы, натуры страстной, наделенной «энергией заблуждения», но холодной, что служит важным индивидуализирующим признаком героини. Дуальные линии сюжета – Эмма и Родольф, Эмма и Леон, Эмма и Шарль – в изображении Флобера содержат иронические аллюзии, отсылающие читателя к романтизму.

На уровне герменевтического круга по признакам интертекстуальности романтизм заявляет о себе в романе Флобера неизбежной, щемящей тоской по идеалу. Физиологические, чувственные аспекты изображения сближают отдельные элементы поэтики романа с натурализмом, они вписываются в более глубокий пласт текста – социальный и экзистенциальный, хранящий знаки и следы, символы и романтизма, и реализма. Включенные в пространство

агрессивной, всепоглощающей пошлости, они пробуждают в читателе – современнике Флобера – ностальгию по тому, что осталось недостижимым героями романа, недостижимым для них, для «нас».

В соответствии с поэтикой неполяризованных контрастов Флобер одарил счастьем своего плывущего по течению, не наделенного как будто никакими исключительными свойствами, лишенного воображения, олицетворяющего обыденность, негероического, «неромантического» персонажа – Шарля. Но оказывается, что отсутствие всех этих достоинств компенсируется (или не компенсируется, в зависимости от позиции читателя, позиция повествователя неоднозначна) способностью героя глубоко, слепо и верно любить, именно с этим персонажем по законам романтической иронии в романе оказался связан архетип и идеал любви.

Семейная хроника жизни Шарля, имя которого брачными узами соединено с именем Эммы, первоначально разворачивается по жанровой схеме романа становления и воспитания, но с первых строк автор нарушает ее. Герой негероичен с момента появления, когда автор рисует его как переростка, нелепого, не похожего на своих сверстников, живущего в каком-то другом, узком бытовом измерении. Объективируя изображение, писатель вводит коллективное свидетельство – «мы», глазами которого увиден Шарль. В отличие от балзаковских, описание сцены не обладает отчетливой социально-типизирующей функцией, Шарль не становится «одним из тех, кто...» С первых строк возникает иронический ракурс, который будет сопровождать изображение героя едва ли не до конца романа.

Фактографические подробности и выбор обыкновенного героя сближают флоберовский роман со стилистикой произведений Шанфлёри и Дюранти, но сходство это внешнее. Так созданный мастером шедевр может намекать на эскиз, выполненный рукой подмастерья. И еще одна особенность находит проявление уже в начальных сценах романа: избыточность деталей, подробностей, которые точны и достоверны, подбор которых обнаруживает ироническую позицию повествователя – свидетеля происходящих событий. Миметическая предметная репрезентация подменяет, удваивает и обесценивает героя, который лишен психологически

индивидуализирующих признаков, его личность изначально как будто почти вытеснена на периферию сюжета.

Символический аспект определяет семантику большинства деталей и сюжетных коллизий (Эмма, свадебный торт, свадебный букет, участники бала и обеда в замке, аптекарь Омэ, Родольф, Леон, нищий, сцены свиданий героев, смерти Эммы). Детали и подробности фрагментируют и формируют социальное пространство сюжета, в котором господствует усредненно-психологическая образность, как свойство не только Шарля, но и абсолютного большинства персонажей романа. Не склонные к рефлексии, лишенные аналитических способностей, по логике саморазвития они движутся по заданной автором траектории.

Реализм Флобера приобретает свою специфику «от противного», от «неполноты добра» – в отсутствие ярких, укрупненных, романтических характеров, в чем отчасти упрекала автора «Госпожи Бовари» Жорж Санд в той же статье «Реализм» в 1857 г. [19]. Рисуя многообразие оттенков ярко-серой или просто серой пошлости, заполняющей быт и жизнь обитателей Тоста и Ионвиля, писатель и Эмма сохраняют в памяти то, что не состоялось, то, что, как им кажется, обещали чувствительные романы и романтизм. Подмена и зияние, трагический и сатирический подтекст заполняют изображение пространства несбывшихся ожиданий.

Новаторство Флобера проявилось в изменении языка и повествовательных стратегий: социальные мотивировки сюжетных коллизий кумулятивны, программируемы, самоочевидны, трезво, жестко точны, естественно вытекают из особенностей сознания и бессознательного героев. Фиксируя просчеты, ошибки и заблуждения своих героев, автор предоставляет читателю возможность «быть хорошим судьей», самостоятельно заполнить возникающие психологические лакуны (знаменитая сцена объяснения Родольфа и Эммы на сельскохозяйственной выставке, сцена смерти Эммы), оценить и переоценить поступки и поведение героев.

Эмма Бовари – персонаж из категории вечных образов мировой литературы, этим свойством она обязана тому книжному романтическому миру, с которым познакомилась в монастыре. В образе Эммы ощутимо не завершенное, а все еще длящееся прощание Флобера не только с «высоким» романтизмом, но и с его массовым «наивным» изводом, мифами массового сознания, которые

светят отраженным светом, — о красивой жизни и любви. Смешиваясь в синтезе и симбиозе, корни этих мифов уходят в почву средневековой рыцарской культуры, тянутся к «Дон Кихоту» Сервантеса, к романам А. Дюма, их отголоски заметны в образе пушкинской Татьяны, чья любовь не избегла влияния «образцов» — «Клариссы, Юлии, Дельфины».

Рисуя судьбу Эммы, Флобер стремится деромантизировать миф, в то же время он вносит свой вклад в вековые традиции романизации сентименталистских и романтических мифов о любви, рефлексии над попытками воплощения их в жизнь. Но миф невозможно уничтожить, пока живет породившая его основа. Попытки демифологизации эстетически значимы, но с точки зрения перестроения массового сознания малоуспешны. Миметическая репрезентация не способна разрушить нематериальную, антропологическую, бессознательную потребность человека — мечту о счастье десятков тысяч подобных Эмме женщин, которые, как писал Флобер, «сейчас» «страдают и плачут» во множестве французских селений.

В переключке с рождающимся натурализмом Флобер строит психологию героини не только на полученном в монастыре книжноромантическом опыте, почерпнутых из романов эмоционально-психологических стереотипах, образцах любви, но и на чувственной основе, темпераменте, природно-естественных свойствах ее натуры, страстной и лишенной нравственного инстинкта. Это принципиально отличает Эмму от Жанны Мопассана — писателя, обрекшего на несчастье свою героиню, прежде всего, в силу пороков и развращенности не ее самой, а окружавшего ее мира. Натура Эммы, ее неадекватное мышление толкают героиню не к убийству, как Лорана и Терезу Ракен, а только к безумным тратам, к адюльтеру и бегству со своим возлюбленным, и как результат — к трагической развязке (разорение, смерть Шарля, судьба Берты). Ее любовники, она сама — несостоявшиеся двойники героев, о которых Эмма читала в сентименталистских, приключенческих, исторических, любовных, романтических романах. Так же после смерти Эммы Шарль, подражая, становится «двойником» своей умершей жены.

Боваризм, если не рассматривать его как клиническую патологию, это мономания, но не скупости, отцовской любви или арривизма, а жажды наслаждения, это тоже феномен двойничества,

по генезису родственный и реализму и романтизму: «Воспринимать себя как другого», по мысли философа Жюль де Голтье, – это форма отчуждения от реальности, способность с помощью воображения выходить за пределы своей личности [15]. Удвоение, подражание в романе предстает как удел чувствительных, увлекающихся, наделенных воображением, поддающихся иллюзиям, предающихся страстям натур, не способных или не желающих видеть горькую правду жизни.

Традиционные размышления о «натуралистических подробностях» картин отравления и смерти Эммы. Но натуралистически и реалистически конкретное изображение в этой сцене сочетается с лиризмом и пронзительно звучащими трагическими мотивами. Сцена строится на контрастах, в ней нет величия, но противопоставлены подлинное – страдание Эммы и Шарля – и – на другом полюсе – лицемерно-лживое, расчетливое себялюбие, поведение аптекаря Омэ, окружающих, фривольная песенка нищего, как бы окольцовывающая жизнь Эммы и сюжет.

Флобер вкладывает в сознание умирающей Эммы итоговую самооценку: “Elle en avait fini, songeait-elle, avec toutes les trahisons, les bassesses et les innombrables convoitises qui la torturaient. Elle ne haïssait personne, maintenant; une confusion de crépuscule s’abattait en sa pensée, et de tous les bruits de la terre Emma n’entendait plus que l’intermittente lamentation de ce pauvre coeur, douce et indistincte, comme le dernier écho d’une symphonie qui s’éloigne” [14] («Она в это время думала о том, что настал конец всем обманам, всем подлостям, всем бесконечным вожелениям, которые так истомили ее. Теперь она уже ни к кому не питала ненависти, мысль ее окутывал сумрак, из всех звуков земли она различала лишь прерывистые, тихие, невнятные жалобы своего бедного сердца, замиравшие, точно последние затихающие аккорды». Перевод Н. Любимова). Лирические интонации сочувствия и страдания, поток эмоций передают трагедию не только персонажей, но и трагедию самой жизни. Мгновенное, минутное прозрение уже не может ничего изменить. Мотив не угаданной, не распознанной любви звучит в описании взгляда, которым на Эмму смотрел Шарль, – она впервые увидела этот взгляд: “Il la regardait avec des yeux d’une tendresse comme elle n’en avait jamais vu” [14] («Он смотрел на нее с такой любовью, какой она никогда еще не видела в его глазах».

Перевод Н. Любимова). Писатель выстраивает, перемежает, сочетает трагическое и пошлое, оттеняя одно другим. Мелодрама перерастает в трагедию. Это полифония, в которой романтически возвышенное соприкасается с фарсовым и сатирическим началом, натуралистически конкретное вписывается в новую парадигму изображения жизни.

Подобно тому как творчество Шатобриана и Жермен де Сталь представляло мост между просвещением, сентиментализмом и романтизмом, творчество Флобера, роман «Госпожа Бовари» – своеобразный мост между литературой первой и второй половины XIX в. во Франции, не только между романтизмом и реализмом, но и с пребывающими в становлении неоромантическими, натуралистическими, символистскими, протомодернистскими тенденциями культуры.

Флобер изобличал лицемерие и цинизм – пошлость современного буржуазного общества, используя в качестве оружия хотя и покрытые налетом ржавчины блестящие романтические доспехи. Он стремился быть объективным, отстраниться от своих героев, но неизменно и неизбежно выражал себя в сюжетных стратегиях, в языке, передающем разнообразные оттенки авторского отношения к персонажам. Искатель новых смыслов, он отвергал, преобразовывал существующие эстетические каноны, создавал новые векторы эволюции французской литературы.

Роман «Госпожа Бовари» воплощает «провидческие искания», уникальный эстетический синтез и симбиоз взаимодействующих литературных направлений, эстетических импульсов и начал. Новое романное двоемирие возникло на основе конфликта – экзистенциального, психологического, социального, между миром идеальных ценностей и сущностью жизни, несовместимой с ними, сближаясь в этом с антитезами и антиномиями бодлеровских «Цветов зла».

Список литературы

1. Венедиктова Т.В. Секрет срединного мира: культурная функция реализма XIX века. URL: <https://studfiles.net/preview/1635710/page:2/> (дата обращения: 06.06.2021).

2. Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет : в 2 т. / сост., общ. ред. А.В. Гулыги. М.: Мысль, 1971. Т. 2. С. 7–209. URL: <http://grachev62.narod.ru/hegel/chapt16.htm> (дата обращения: 01.06.2021).
3. Золя Э. Натурализм в театре. URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/zolya1-ru> (дата обращения: 12.05.2021).
4. Карельский А.В. От героя к человеку (Развитие реалистического психологизма в европейском романе 1830–1860-х гг. // Карельский А.В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. М.: Советский писатель, 1990. С. 197–247.
5. Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 13–41.
6. Михайлов А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 42–111.
7. Модина Г.И. Ранняя проза Гюстава Флобера: становление творческой индивидуальности писателя: дис. ... д-ра филол. наук. Владивосток, 2017. 474 с.
8. Пахсарьян Н.Т. Реальность – текст – литература: динамика взаимодействия // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. 2006. № 2. С. 66–76.
9. Толмачёв В.М. Натурализм: проспект детализированной словарной статьи. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/naturalizm-prospekt-detalizirovannoy-slovarnoy-statii/viewer> (дата обращения: 21.06.2021).
10. Boschetti A. Ismes. Du réalisme au postmodernisme. Paris. CNRS, coll. «Culture & société». 2014. 352 p.
11. Camelin C. Bovarysme et Tragique // Fabula-LhT. 2012. № 9. URL: <https://www.fabula.org/lht/9/camelin.html> (дата обращения: 17.06.2021).
12. Chaisemartin A. de. Le réalisme a-t-il du style? // Acta fabula. 2016. Vol. 17, № 2. URL: <http://www.fabula.org/revue/document9715.php> (дата обращения: 12.06.2021).
13. Coignard A. et Mouze L. Emma, c'est nous: penser l'expérience de lecture. Information publiée le 4 février 2012 par Vincent Ferré (source: Anne Coignard). URL: https://www.fabula.org/actualites/emma-c-est-nous-penser-l-experience-de-lecture_49321.php (дата обращения: 05.06.2021).
14. Flaubert G. Madame Bovary. URL: https://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/bovary_6/doc0/roman.html (дата обращения: 12.10.2019).
15. Gaultier Jules de. Le Bovarysme, suivi d'une étude de Per Buvik «Le Principe bovaryque», Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006. 338 p.
16. Hamon Ph. Puisque réalisme il y a. Genève : Éditions La Baconnière, 2015. 351 p.
17. Kohen M. The Sentimental Education of the Novel. Princeton: Princeton UP, 1999. 219 p.

18. Rey P-L. & Séginger G. (dir.), *Madame Bovary et les savoirs*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009. 332 p.
19. Sand George. Le Réalisme «Le Courrier de Paris», 8 juillet 1857. URL: https://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/madame_bovary/mb_san.php (дата обращения: 01.06.2021).

References

1. Venediktova, T.V. *Sekret sredinnogo mira: kul'turnaya funkciya realizma XIX veka* [The Secret of the Middle World: The Cultural Function of 19th Century Realism]. Available at: <https://studfiles.net/preview/1635710/page:2/> (date of access: 06.06.2021). (In Russ.)
2. Gegel', G.V.F. *Raboty raznyh let* [Works of Various Years] : in 2 vols. Comp. and ed. by A.V. Gulyga. Moscow, Mysl' Publ., 1971, vol. 2, pp. 7–209. Available at: <http://grachev62.narod.ru/hegel/chapt16.htm> (date of access: 01.06.2021). (In Russ.)
3. Zolya, Eh. *Naturalizm v teatre*. [Naturalism in the Theater]. Available at: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/zolya1-ru> (date of access: 12.05.2021). (In Russ.)
4. Karel'skii, A.V. "Ot geroya k cheloveku (Razvitie realisticheskogo psihologizma v evropeiskom romane 1830–1860-h gg.)" ["From Hero to Man. The Development of Realistic Psychologism in the European Novel of the 1830 – 1860 s."]. Karel'skii, A.V. *Ot geroya k cheloveku. Dva veka zapadnoevropeiskoi literatury* [From Hero to Man. Two Centuries of Western European Literature]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1990, pp. 197–247. (In Russ.)
5. Mihailov, A.V. "Dialektika literaturnoj epohi" ["Dialectics of the Literary Era"]. Mihailov, A.V. *Yazyki kul'tury*. [Languages of the Culture] Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 1997, pp. 13–41. (In Russ.)
6. Mihailov, A.V. "Problemy analiza perekhoda k realizmu v literature XIX veka" ["Problems of Analysis of the Transition to Realism in the 19th Century Literature"]. Mihailov, A.V. *Yazyki kul'tury*. [Languages of the Culture] Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 1997, pp. 42–111. (In Russ.)
7. Modina, G.I. *Rannaya proza Gyustava Flobera: stanovlenie tvorcheskoi individual'nosti pisatelya* [Early Prose of Gustave Flaubert: Formation of the Creative Personality of the Writer]. DSc in Philology diss., Vladivostok, 2017. 474 p. (In Russ.)
8. Pakhsaryan, N.T. *Reality-text-literature: dynamics of interaction* // *Bulletin of the Moscow State University*. Series 9. Philology. 2006. no. 2. pp. 66–76. (In Russ.)

9. Tolmatchoff, V.M. *Naturalizm: prospekt detalizirovannoi slovarnoi stat'i* [*Naturalism: Prospectus for Detailed Vocabulary Entries*]. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/naturalizm-prospekt-detalizirovannoy-slovarnoy-statii/viewer> (date of access: 21.06.2021). (In Russ.)
10. Boschetti, A. Ismes. Du réalisme au postmodernisme. Paris. CNRS, coll. «Culture & société». 2014. 352 p. (In French)
11. Camelin, C. «Bovarysme et Tragique». *Fabula-LhT*, no. 9, 2012. Available at: <https://www.fabula.org/lht/9/camelin.html> (date of access: 17.06.2021). (In French)
12. Chaisemartin, A. de. «Le réalisme a-t-il du style?». *Acta fabula*, no. 2, vol. 17, 2016. Available at: <http://www.fabula.org/revue/document9715.php> (date of access: 12.06.2021). (In French)
13. Coignard, A. et Mouze, L. *Emma, c'est nous: penser l'expérience de lecture*. Information publiée le 4 février 2012 par Vincent Ferré (source: Anne Coignard). Available at: https://www.fabula.org/actualites/emma-c-est-nous-penser-l-experience-de-lecture_49321.php (date of access: 05.06.2021). (In French)
14. Flaubert, G. *Madame Bovary*. Available at: https://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/bovary_6/doc0/roman.html (date of access: 12.10.2019). (In French)
15. Gaultier, Jules de. *Le Bovarysme*, suivi d'une étude de Per Buvik «*Le Principe bovaryque*». Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, 338 p. (In French)
16. Hamon, Ph. *Puisque réalisme il y a*. Genève, Éditions La Baconnière, 2015, 351 p. (In French)
17. Kohen, M. *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton, Princeton Univ. Press, 1999, 219 p. (In English)
18. Rey, P-L. & Séginger, G. (dir.). *Madame Bovary et les savoirs*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, 332 p. (In French)
19. Sand, George. «Le Réalisme». *Le Courrier de Paris*, 8 juillet 1857. Available at: https://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/madame_bovary/mb_san.php (date of access: 01.06.2021). (In French)

В.М. Толмачёв

© Толмачёв В.М., 2021

О РАССКАЗЧИКЕ В РОМАНЕ «ГОСПОЖА БОВАРИ»

*Памяти Андрея Хорева (1957–2021),
выпускника филфака 1979 года*

Аннотация. Статья, написанная в полемике со штампами советского литературоведения (отождествление Флобера и его рассказчика в «Госпоже Бовари», реализм Флобера и т.п.), детально анализирует фигуру рассказчика в романе, способы его презентации, мотивы повествования, повествовательные «метаморфозы». Особое место отведено анализу нарративного «мы», «нуса», «безумия», а также связанного с ними образа «обмана», «маски», отрицательного искания абсолюта, воплощением и символом которого в романе является смерть, небытие. В рамках «обмана» персонажи романа не столько противопоставлены, сколько являются, включая Омэ, проекциями рассказчика, а также взглядов Флобера на письмо. В статье выявляется интертекстуальность романа, связанная с образами св. Антония, Дон Кихота, короля Лира, Гамлета, а также квеста в русле некой апофатической мистики или гностицизма.

Ключевые слова: Флобер; «Госпожа Бовари»; рассказчик; личность рассказчика; точка зрения рассказчика; кругозор рассказчика; нетождественность рассказчика самому себе; повествование; обман; безумие; интертекстуальность.

Получено: 04.06.2021

Принято к печати: 21.06.2021

Информация об авторе: Толмачёв Василий Михайлович, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, 1-й корпус гуманитарных факультетов, МГУ им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, 119991, Москва, Россия.

E-mail: tolmatchoff@hotmail.com

Для цитирования: Толмачёв В.М. О рассказчике в романе «Госпожа Бовари» // Литературоведческий журнал. 2021. № 3(53). С. 49–71.

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.03

Vasilii M. Tolmatchoff

© Tolmatchoff V.M., 2021

ON THE NARRATOR IN *MADAME BOVARY*

Abstract. The paper written in polemics with the truisms of the Soviet literary criticism (identification of Flaubert with his narrator in *Madame Bovary*, Flaubert's critical realism etc.) analyses in full detail a figure of the narrator in this novel, his methods of self-presentation, motives of narration, narrative metamorphoses. A particular attention is given to analysis of the narrator's "we", "nous", "madness" and to the related images of "lie", "mask", negative search for Absolute, the embodiment and symbol of which in the novel is death, non-being. In context of lie, the characters of the novel, including Homais, are not opposed to each other but are the continuation of the narrator's projections as well as of Flaubert's personal views on writing. The paper actualises intertextuality of the novel corresponded with images of Saint Anthony, Don Quixote, King Lear, Hamlet and also of quest, fulfilled in a tradition of some apothetical mysticism or gnosticism.

Keywords: Flaubert; *Madame Bovary*; narrator; personality of narrator; narrator's point of view; outlook; narrator's personal non-identity; principles of narration; deception; madness; intertextuality.

Received: 04.06.2021

Accepted: 21.06.2021

Information about the author: Vasilii M. Tolmatchoff, DSc in Philology, Professor, Head of the Department of History of the Foreign Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, 1st building of humanitarian faculties, Lomonosov Moscow State University, GSP-1, Leninskie Gory, 119991, Moscow, Russia.

E-mail: tolmatchoff@hotmail.com

For citation: Tolmatchoff, V.M. "On the Narrator in *Madame Bovary*". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(53), 2021, pp. 49–71. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.03

Роман «Госпожа Бовари: Провинциальные нравы» ("Madame Bovary: Mœurs de province") писался Гюставом Флобером (1821–1880) с сентября 1851 по апрель 1856 г. Работа, проведенная глав-

ным образом в Круассе (в собственном доме на берегу Сены неподалеку от Руана; окна кабинета, подлинным затворником которого был писатель, выходили на реку), завершена в Париже, куда Флобер перебрался в 1855 г. Журнальная версия опубликована в парижском журнале *La Revue de Paris* (1 октября – 15 декабря 1856 г.). В апреле 1857 г. вышло первое книжное издание романа, труд над которым занял около 56 месяцев. Формирование замысла романа, идея его стиля, процесс создания описаны Флобером в обширной переписке (1846–1855) со своей любовницей и «музой» Луизой Коле (урожденная Ревуаль, 1810–1876). Эти отношения развивались с лета 1846 г. (Флоберу – 25 лет, Коле – 30 лет) по 1854 г. После окончательного разрыва (первый разрыв пришелся на 1848–1851 гг.), инициированного Флобером, Коле опубликовала роман «Он» (*Lui*, 1858), где выведен ее бывший возлюбленный. Из переписки Флобера и Коле можно узнать, что автор «Госпожи Бовари», подлинный «книжный червь», наряду с другими многочисленными авторами внимательно проштудировал в конце 1840–1850-х годов Байрона («Каин», январь 1847 г.), Лукреция («О природе вещей», январь 1847 г.), Данте («Ад», весна 1852 г.), Петрония («Золотой осел», июль 1852 г.), Гёте («Фауст», осень 1852 г.), Шекспира («Король Лир», январь 1854 г.), Бальзака («Евгения Гранде», сентябрь 1854 г.), Руссо («Эмил, или О воспитании», 1854 г.).

Хотя читатель «Госпожи Бовари», следя за повествованием, знакомится только и только с вымышленной точкой зрения, точкой зрения полноценного – и частично неуловимого в силу ряда причин – персонажа, некоей высшей художественной инстанции текста как такового (в романе нет ничего такого, что в виде факта или вымысла выходит за горизонт «знания», кругозора рассказчика: он принадлежит тому месту и времени, в контексте которых развертывает свой нарратив), писавшие о Флобере всегда искушались отождествить Флобера и его рассказчика, Флобера и фиктивный мир нарратива. Да, так часто поступают обычные читатели (по их поводу иронизирует Ш. Бодлер в первом стихотворении «Цветов зла»), наивно (не по-уайлдовски) верящие в тождество литературы и жизни, писателя и «историка», литературы и идеологии (способов пропаганды тех или иных ценностей). Воспроизводят этот стереотип, не без подсказки некоторых писателей, и литературоведы.

Предсказуемо и оправданно в определенной степени, на наш взгляд, когда в нарратив вчитываются пассажи из «самого» Флобера (переписка прежде всего) или обстоятельства его биографии (жизнь в провинции, смерть отца и сестры, роман с Луизой Коле, сифилис, эпилепсия, меланхолия), творческой биографии (увлечение в течение долгого времени сюжетом, который подсказал Флоберу триптих Питера Брейгеля Старшего «Искушение святого Антония», увиденный им в 1845 г.). Не столь продуктивно, когда, изменяя Сент-Бёву (Флобер, надо сказать, как и Марсель Пруст после него, Сент-Бёва-критика не любил – точнее, мы бы сказали, опасался его «биографического метода»; соответственно, невозможно себе представить публикацию переписки Флобера при его жизни, хотя, думается, он в этой *исповеди* далеко не всегда «правдив»), превращают «Госпожу Бовари» в социологически понимаемый факт и игнорируют загадки метаморфозы авторского «опыта» в «текст» или подменяют этот художественный синтез (общее место романтической и постромантической литературы) идеологиями, к которым он не имеет отношения.

Однако подмена Флобера «Флобером» различного толка ведет к «смерти» этого автора, художника до мозга костей, и, соответственно, к «смерти» его рассказчика, что так или иначе устраивает литературоведов-«идеологов» в силу того, что художественные тексты, художественность как таковая, материализующаяся в прозе XIX–XX вв. в значительной степени как точка зрения и фигура рассказчика, их не интересуют.

Эта тенденция наметилась еще при жизни Флобера и связана не только с организаторами судебного процесса над романом, обвиненном в оскорблении общественной морали, но и с друзьями писателя (М. Дюкан, Л. Буйле) – вроде бы его идеальными читателями. Затем наступил черед Э. Золя и Г. де Мопассана, которые, оставив тонкие наблюдения о Флобере-человеке, кодифицировали Флобера-писателя как натуралиста («...точное воспроизведение действительности и полное отсутствие романтического вымысла... Это – сама жизнь, вставленная в рамку тончайшей литературной работы... Ни единым словом он не выдает своего присутствия» [3, с. 438]) или «апостола безличного искусства», психологиста-ироника, с антибуржуазных позиций обличающего «всеобъемлющую человеческую глупость» [5, т. 13, с. 170, 177]. Однако даже

те, кто сомневался в точности социальных наблюдений Флобера и находили, подобно Генри Джеймсу (эссе 1893 г. и 1902 г.), в «Госпоже Бовари» черты «самого литературного из романов» (Эмма, полагал Джеймс, даже в роли тривиального существа «“социально” малозначима», появилась на свет из флюберовского «литературного музея», стала синтезом высокого стиля и «общей пустоты» [13, р. 332, 328, 329]), а также сами размышляли о точке зрения, «искусстве романа», «центральной сознании», не касались, как позже и Ж.-П. Сартр, много думавший о Флобере (тема Флобера и флюберизма в сартровском творчестве: от романа «Тошнота» до биографии Флобера «Идиот в семье»), темы флюберовского рассказчика.

В дальнейшем данная тенденция не была, по сути, изменена. Из известных французских гуманитариев о рассказчике как персонаже писал, если мы не заблуждаемся, только Ж. Старобинский. Но и он, описывая отсутствие мысли, телесность восприятия и его регистры у персонажей романа, смешивает рассказчика и Флобера¹.

И лишь, похоже, Хэролд Блум, многому научившийся у американской новой критики, точнее других понимает эффекты романа, разграничивая Флобера и рассказчика: «Рассказчик гораздо меньше очарован Эммой, чем Флобер (или мы), и тем не менее именно Флобер, а не рассказчик, ее убийца... У меня столь же непростое уважение к рассказчику Флобера, как и к Яго; оба представляют себе эмоции и только затем пропускают через себя» [11, р. 659–660].

Что касается советского литературоведения XX в., то его Флобер еще со времен статьи Г. Лукача в «Литературной энциклопедии» 1930-х годов («Роман как буржуазный эпос») максимально отдален от запросов флюберовского романтического эстетизма и средств его подчеркнуто артистического воплощения в «Госпоже Бовари». В свете такого марксистского или, позднее, квазимарксистского подхода роман Флобера плосок, покрыт «лаком», якобы содержит в себе авторские тезисы о превращении Эммы из отрицательной величины в положительную, чуть ли не литературного потомка Каина и Прометея, об аптекаре Омэ как наиболее полном,

¹ «Вот только для повествователя, стоящего на точке зрения внешнего свидетеля, Шарль слишком уж опускает глаза. Изображая акт его восприятия, Флобер уже не нуждается в описании его позы – она подразумевается» [7, с. 432].

типичном воплощении французской провинциальной буржуазности, объекта особой ненависти «критического реалиста» Флобера.

Даже такие знатоки французской литературы, как Б.Г. Реизов, по-своему воспроизводя штампы, восходящие еще к Золя или к 1920-м годам², отметив, скажем, чередование у Флобера неистово романтических произведений и сдержанных, «эстетских», с убежденностью рассуждали об отождествлении автора и рассказчика в «Госпоже Бовари», об авторском «протесте против всего окружающего мира» и, как следствие, о «типичности» ««среднего» [флоберовского] героя», о «естественно-научном детерминизме, который является законом эстетики Флобера»: «Это было “пантеистическое”, или “натуралистическое” искусство, которое требовало не личного чувства, всегда ограниченного и заинтересованного, а проникновения в объект творческой волей, усилием ума и воображения» [1, с. 184, 185, 190].

Детализированное развитие аналогичных суждений можно найти у А.В. Карельского. Для него Эмма «главная героиня», само «извращенное сознание», отрицающее пошлость и само погрязшее в пошлости, «красивом». Отсюда, в понимании А.В. Карельского, и флоберовское отождествление Эммы с романтизмом, и отрицание Флобером через Эмму романтизма ради «реализма», описания торжества пошлой среды. Однако, уже пав жертвой буржуазной среды, Эмма, отмечает А.В. Карельский, становится неоднозначной, человеческой. Она начинает вызывать сострадание, поскольку все же является «живой душой», ее сознание пульсирует. Неоднозначным, человеческим становится в итоге и Шарль. То есть уже «негероичная» Эмма вызывает к новой жизни Шарля как героя, который был ранее полностью ею развенчан. А.В. Карельский уверен, что мы видим Шарля «глазами Эммы». Однако когда этот взгляд «выключается» автором, «Шарль предстает таким, каков он есть, – исполненным душевного величия». Подобная двойственность характера – завоевание «реализма» Флобера, который осуществляет «принципиальный перелом в традиции литературного психологизма» и разрушает в рамках реализма однозначность «характерологических моделей романтизма»: «Реализм был для него

² См. описание «флоберовской эстетики безличного и объективного» в: [1, с. 204].

подлинным сознанием долга» по изображению «именно ненавистного, именно повседневности, действительности, а также строгим отбором деталей» [4, с. 247, 248, 249, 250, 251, 254].

Попробуем предложить аргументы в пользу иного взгляда на самое известное флюберовское произведение.

Флюбер, читающий «Госпожу Бовари», становится не Флюбером, а рассказчиком, «им», «одним из нас», т.е., как об этом сообщается в исходных абзацах романа, одним из жителей Ионвиля (вымышленного городка), имеющим детальное представление о Руане (реальном городе), а также бывшим учеником Королевского коллежа Руана и Руанского лицея. Того самого коллежа, куда сам Флюбер поступил в восьмой класс осенью 1832 г. Разумеется, это «другое я», смешивающее вымысел и реальность, – так называемая флюберовская имперсональность³ – далеко от какой-либо объективности и тем более объективности. Оно по-своему не менее лично (субъектно и субъективно), чем «неистовый» романтический нарратив от первого лица (обыгрывающий отождествление автора и героя или позволяющий автору «напрямую» вторгаться в повествование), чем то ультраромантическое «я» Флюбера, которое Флюбер весьма эмоционально демонстрирует в общении с друзьями или в переписке с Луизой Коле, рассуждая о возможностях высшей красоты искусства прозы даже тогда, когда она посвящена самому ненавистному для него – глупости, пошлости буржуа и всех регистров буржуазного языка.

Замещение Флюбера известного (открывающего по мере написания романа свои авторские «секреты» Л. Коле) Флюбером «неизвестным» (фикциональным, фиктивным, отцом прекрасной «лжи») составляет художественный, а также, возможно, философский и, не исключаем вопреки расхожему мнению о нерелигиозности Флюбера, мистический нерв «Госпожи Бовари», романа о

³ См., напр.: «Ты уже не человек, а *око...*», «...чтобы во всей книге не было ни единого слова, идущего от меня», «Скрывай свою жизнь...», «...писать, перестать быть собою, но жить в каждом существе, создаваемом тобой», «...нет ни единого эпизода от моего имени и личность автора отсутствует *совершенно*», «Я плюю на воспоминания детства...», «...никогда не возвращайся в провинцию», «Эта история – чистейший вымысел, я не вложил в нее решительно ничего из своих собственных чувств и собственной жизни» [9, т. 1, с. 92, 237, 341, 332, 351, 368, 369, 389].

текучности, всепроникающей иронии, иллюзорности человеческого существования, о вязкости, бесчеловечности «бытия» (бытия как материи) и об усилиях по гармонизации этой комедии (и приоткрывающегося за ней хаоса, самой бесформенности *падшего* мира) порядком искусства – «прекрасного» порядка слов, ритма и, следовательно, чисел.

Нетождественность Флобера самому себе заявляет в романе через рассказчика (имеющего лицо, в данном случае 1-е лицо ничем фикционально не отличается от 3-го⁴) особенности его позиции.

Данная нетождественность суггестируется названием романа, которое является проблематичным в самых разных смыслах. Обычно в связи с семантикой названия обращают внимание на то, что «биография» Шарля Бовари, к которой рассказчик обращается в главе I Первой части, в действительности является предлогом для изложения биографии именно Эммы и ее мировидения, «боваризма», куда входит как сугубо отрицательная величина и Шарль. Однако все в повествовании, в конце концов, дается косвенно – или одно через другое, или параллельно, или через отражения. И роман не назван «Эмма Бовари», «Эмма Руо» или «Эмма». Иначе говоря, название «Мадам Бовари», вроде бы точно привязанное к Эмме, к ее взгляду на мир и ее матримониальному статусу, обманчиво и само по себе. «Мадам» не менее проблематично, ибо по сюжету Эмма по сути не является ни женой (изменяя мужу), ни матерью (она плохая мать), ни невесткой (терпеть не может свекровь), ни, в каком-то смысле, любовницей (ибо фатально утрачивает возлюбленных и остается в полном одиночестве), ни существом этого мира (ибо обживает грёзу, заимствованную из книг и в какой-то мере прочувствованную в замке Ворбьесар). То есть символически название романа, своего рода «книги ни о чем» (как об этом говорит автор в переписке [см.: 9, т. 1, с. 161]), – не о присутствии, бытийном, а об отсутствии, иллюзорном, слепоте всех (ко-

⁴ См. резонное наблюдение: «Когда Томас Манн читает “Будденброков”, то эта ситуация автора, читающего свое произведение; когда же он читает “Доктора Фаустуса”, то он отождествляется с вымышленным рассказчиком Серениусом Цейтбломом, и тем самым коммуникативная ситуация оказывается вымышленной ситуацией актера, воплощающего собой действующее лицо. Похоже, что на уровне высказывания различие между рассказчиком от первого и третьего лица фактически не очень существенно» [10, с. 95].

нечно, не только рогоносца Шарля) и вся, — о шаткости зафиксированного смысла и даже о его ускользании, растворении.

Эмма, запутавшись в цифрах (суммах векселей), потеряв всякую веру в любовников, отравилась, мучительно умерла. Ее распадающееся тело в трех гробах (вставленных один в другой) закопано в землю на ионвильском кладбище. Ее личное имущество, имущество ее семьи распродано по постановлению суда за долги. Маленькая дочь ее забыла. Бывший муж, хранящий о ней память, пережил ее на полгода. Ее отец, старик Руо, вскоре после смерти дочери умирает от паралича. Что *осталось* от Эммы, которая была *не собой* и при жизни, кроме шали и 12 франков 75 сантимов⁵? То есть кроме ничтожно малой суммы денег, числами которой, впрочем, при желании можно и поиграть (12+12–3+3–6), чтобы превратить их из ничего во «все»...

На вопрос о том, какое «все» осталось от *ничего*, *недостоверности*, и отвечает, не спеша открыть свое отношение к числам, рассказчик.

Соответственно, ускользающая как дым, «обман», жизнь, утраченное время (как личное, так и социальное — в письме самого Флобера от 14 ноября 1850 г. можно прочесть, что с Луи Филиппом ушло «нечто такое», к чему нет возврата [9, т. 1, с. 138]), выстраивается у него как повествование, время обретенное. Обращено оно не столько к праху, к тому, чего уже нет и скоро сотрется из памяти (в финале повествования Эмма уже полузабыта Ионвилем), сколько к музыке слов и, таким образом, к нему самому (как создателю произведения о невыразимом, о золоте в грязи, прахе — романа в романе, текста в тексте, книги книг), к его, скорее, слушателям, зрителям (слушателям, зрителям его истории, излагаемой с неких подмостков), чем читателям (многочисленные курсивы во французском тексте романа, опущенные в переводе Н. Любимова, маркируют устное начало в романе).

Трудно согласиться с Ж. Женеттом по поводу его мысли о разрушении нарратива в романе⁶. «Антиромантизм» в романе не есть отрицание романтизма по сути. Рассказчик романа — его царь

⁵ Русский перевод романа, выполненный Н. Любимовым, цит. по изд.: [8, с. 332].

⁶ «...ускользание смысла в бесконечном трепете вещей — это и есть письмо Флобера» [2, с. 232].

и бог (правда, особый; в переписке Флобер утверждает, что желал бы как писатель быть Королем, т.е. личностью совершенно не демократической [9, т. 1, с. 182]), искатель некоего абсолютного смысла, пусть и выраженного через отрицание, через продвижение сознания нарратора и творимого им нарратива от одной недоверности к другой, и еще большей недоверности.

Повествуя об Эмме, рассказчик дает знать и о собственной биографии (биографии, отраженной в материале его нарратива: взгляде на Эмму; взгляде на себя, отраженном в Эмме; конструировании этого взгляда как произведения искусства на некоей площадке), и об источнике его нарратива (сочетание знания в виде погружения в историю на основании личного представления о прошлом, провинциальных историй в изложении старшего поколения, воспроизводства газетного материала, слухов, сплетен, баек – таково, в частности, описание кареты с любовниками, петляющей по Руану, и работы личного воображения, вымысла, а также невыразимого), и о том, как нарративы могут в идеальном смысле выстраиваться (в свете некоей поэтической Идеи) и как категорически не должны (персонажи романа уже как нарраторы, носители «чужого» языка, тех или иных фигур избитого романтического лексикона или «общественного мнения»: от Эммы до Омэ и самого рассказчика в роли гипотетического «я»).

Повествование в романе наделено несомненными приметами повествовательного всеведения⁷. Рассказчик, уже в самом начале своего повествования зная об итоге жизни Эммы (сцена смерти – символически центральная в нарративе), замедляет или, напротив, предельно ускоряет повествование (второй год любовной связи Эммы и Родольфа), он постоянно задумывается над функциональностью того или иного эпизода, картины, детали в объеме целого

⁷ См., напр.: «Когда мы...», «когда ему исполнилось двенадцать лет», «Теперь уже никто из нас не мог бы припомнить какую-либо черту из жизни Шарля», «В эпоху Реставрации», «До 1835 года...», «Со времен событий... в Ионвиле никаких существенных событий не произошло... В тот вечер...», «Когда один нашумевший роман ввел в моду кактусы...», «Кем он был раньше, никто не знал...», «в этом году», «наступала осень... совсем как два года назад, во время болезни Эммы», Эмма читает «глупейший роман с описаниями оргий и с кровавой развязкой», «городок не спал всю ночь», «в том же году», «Недавно он...» [8, с. 32, 36, 45, 69, 90, 92, 112, 118, 136, 279, 280, 304, 332].

(наличие начала – подобия пролога – и концовки, подобия эпилога), он обожает выстраивать цепочки сходных ситуаций (Эмма в отношениях с тремя мужчинами), отражать персонажа в персонаже (Омэ / Бурнизье), обыгрывать важные, в его понимании, лейтмотивы (цвет, звук).

К примеру, Эмма и связанные с ней символически детали – синие (что, не исключено, отсылает к ней как к женщине лунного света, «лунатику», к марионетке страсти): маленькая, синего сургуча, печать, синее шерстяное платье, черные в тени, темно-синие при ярком свете глаза Эммы, синие шелковые шторы, синий шелковый галстучек, синяя френологическая голова (подаренная Эммой Шарлю), длинная голубая вуаль, голубое кашемировое платье, голубые бархатные туфли, две вазы синего стекла, синее тильбюри Родольфа, голубое шелковое платье с четырьмя воланами, синяя банка с мышьяком и т.п.

Не менее важны те или иные «коробки», «домики» («карточный дом» Бовари в Ионвиле, дилижанс «Ласточка», красный ящик с ампутированной конечностью Ипполита, корзинка с абрикосами, использующаяся для любовной переписки, коробка оперы; «гроб» кареты, которая колесит по Руану с задернутыми занавесками; коробка гостиничного номера любовников, тайный ящик стола с любовными письмами Леона; три гроба Эммы), латинские выражения на тему любви или «свидетели» происходящего – Руанский собор, Сена, Аргельский холм, «мы» (Ионвиль – Руан).

На ферме Руо кричат курицы; петух кричит и при агонии мадам Бовари.

Шарманщик, старушка Леру, слепой с его песенкой – три вестника судьбы Эммы, Рока.

Наконец, по ходу выезда с Родольфом на лошадях Эмма в вуали (сцена соблазнения на вершине холма: видение счастья в этот момент окрашено в цвет вуали). Вуалью же покрыто и тело мертвой Бовари, символизируя на сей раз дно жизни, ужас распада плоти.

Разумеется, структурирование повествования имеет отношение к подспудно излагаемому рассказчиком трактату о любви, вызывающему в памяти то ли Платона (в конце концов, название городка отсылает не только к христианскому святому, но и к античному мудрецу, к диалогу о рапсодии и искусстве Гомера), то ли

Стендаля (роман «Красное и черное» прочитан Флобером еще в 1845 г.). Здесь и любовь идеальная (некое стихийное католическое начало в Эмме), и любовь, теряющая небеса (монастырь), и любовь «рыцарская» (замок, Родольф), и «любовь запретная» (Леон), и любовь простонародная (Шарль), и, потенциально, любовь площадная и даже андрогинная (элементы данной любви реализуются в отношениях с Леоном; обыграно А. Стриндбергом в пьесе «Фрёкен Жюли»). Эмма проходит путь от «небес» до «дна». Однако кончает с собой она не от «Amor nel cor» (эти слова значатся на печатке, подаренной ею Родольфу), не от того, что она отплывает на ладье любви к острову Цетеры (Ионвиль в какие-то моменты предстает Эмме как Венеция, у нее с Леоном имеются и лодка, и лодочник, и остров), а запутавшись в долгах. Падение Эммы вызывает ассоциацию с изгнанием Евы из Рая. С тем только отличием, что в повествовании представлен не рай, а в лучшем случае раск, а также ад. Иначе выражаясь, повествователь идет по пути Данте и, рассказывая о фатальном перерождении любви в смерть, о различных формах смерти в жизни, жизни как долгого обмана и разочарования, создает как постановщик «комедию» – заглядывает, открывая «занавес», снимая с «домиков» (*домика Шарля*) крыши, в современный ад.

Что уж тут говорить о многочисленных лошадях и собаках романа, о кактусах и исколотых пальцах, о страшных звуках (от стоны за лесом при соблазнении Родольфом Эммы до токарного станка Бине, колымаги с листами железа, хрипа часов собора), о хлыстике и хлысте, о поднятом подоле платья (опять-таки деталь начала рассказа – Шарль на ферме – и его конца, когда песенка слепца отправляет Эмму на тот свет)?!

Иными словами, нарратив ценен для рассказчика как некое идеальное (хотя внутри себя и динамически развивающееся) целое⁸.

⁸ Выраженные в разных терминах мысли самого Флобера о «целом» (композиции как целом, «идее») художественного произведения – важный, хотя и не часто отмечаемый, тезис его переписки. См., напр.: «Я же – инкрустированный арабеск; кусочки слоновой кости, золота, железа; здесь раскрашенный картон, там брильянт, а есть и жемчуг», «Необходимо охватывать одним взглядом», «метафорический раж», «архитектурное описание», «хитрые комбинации», «целое... движется живо», «...и как целое оно неудовлетворительно», «эффекты симфонии», «Не годится, чтобы пролог подавлял собой повествование (как бы оно ни

В то же время изложение гибели одного семейства предлагается им, судя по всему, не один раз и приобретает в конечном счете характер не только пикантного описания провинциальных нравов (анекдота), но и эпоса, легенды, – разрастается из однозначного, словно позаимствованного из скандальной газетной хроники «факта» в противоречивую «фикцию», в целое «облако» (образ подобного «облака» с торчащей из него кончиком женской ножкой гениально выведен Бальзаком в его «Неведомом шедевре», новелле об абсолютном смысле творчества), в данном случае в текст неясного жанра, с не вполне ясным содержанием и тем более смыслом.

История на своем месте и история, выходящая из колеи, уточняющаяся, переписывающаяся, причудливо (гротескно) воображающаяся, инсценирующаяся, даже поющая (Флобер пел свой текст; Эмма готова отождествить себя с Люцией Ламмермур, героиней уолтерскоттовской оперы), составляют как время, так и вечность нарратива, вечность, способную предстать то тем или иным мифом, то высокой драмой, то историческим романом (о времени Июльской монархии), то балаганом и балаганчиком (комедией). Здесь не так уж далеко до умозаключения Гегеля в финале его «Лекций по эстетике» (о конце искусства именно в форме комедии).

Так или иначе, но особый фокус рассказа, отсылающий к повествователю⁹, в «ненадежном» названии романа косвенно напоминает о себе. Не только Эмма смотрит, проецируя свой взгляд (в частности на Шарля), не только на Эмму смотрят другие, подчас анонимные (сами Ионвиль или Руан как хор голосов, «мы») персонажи. В свою очередь, наблюдает за Эммой, а также за всеми хитросплетениями взглядов, отражений, отражений отражений, за *собой* повествователь.

Казалось бы, ничто при всей всепроникающей иронии повествования не выходит за рамки его знания, заявляющего о себе как прямо (все составные части рассказываемой истории), так и косвенно (построение композиции в виде произведения искусства), посредством тех «метаморфоз», о которых Флобер, с одной сто-

было замаскировано и растворено)...», «Событие длится минуту, а мечтаю о нем месяцы», «идея» [9, т. 1, с. 81, 214, 289, 326, 322, 328, 284, 356].

⁹ См.: «...все дело в стиле или, вернее, в повороте, в точке зрения» [9, т. 1, с. 241]. Слова о «точке зрения» употреблены Флобером в терминологическом смысле раньше, чем Г. Джеймсом.

роны, несколько загадочно упоминает в переписке с Л. Коле, но которые, с другой стороны, очевидны как элементы искусства романа. Рассказчик – буквально маг, гений картин, инсценировки, перевоплощения¹⁰, метаморфоз, смешения высокого и низкого, арабеска, он берется быть мужчиной и женщиной, зрячим и слепцом, старушкой и девочкой, ионвильским кладбищем, Руанским собором, оперным залом и городскими запахами («сигар, устриц и абсента» [9, т. 1, с. 365], данная деталь фигурирует как в тексте романа, так и в письме Флобера Л. Коле) – всеми, всем и никем, ничем¹¹. Однако у этого Протея, гения всеведения, перевоплощения, «глаза» (пластика, цветовая палитра романа налицо) и даже музыки, владения нарративом как «симфоническим» целым, некоей Идеей (выстраиваемой вокруг чисел), нет имени.

Точнее, у этого *никто* оно есть. Это имя «мы». Оно самое первое во французском тексте романа («Nous...»¹²). Вроде бы незаметное, это имя отсылает не только к коллективному сознанию, «провинции», «провинциалам» (что также говорит о направленности взгляда). По форме своего написания оно не отличается от древнегреческого слова «Нус» (рус. «Ум»; у Платона, Аристотеля, Плотина эквивалент высшего смысла, идеи осмысленного, демиургического начала бытия).

Случайно или намеренно, но нарратив заканчивается фразой, где также отсутствует имя («Недавно он получил орден Почетного легиона» [8, с. 33]; *Il vient de recevoir la croix d'honneur* [12, р. 446]). Да, прямой смысл фразы отсылает к награжденному, к Омэ. Но косвенный, как нам кажется, намекает на поэтику кос-

¹⁰ «В основе моей натуры... фигляр. И в детстве и в юности я питал неистовую страсть к подмосткам»; «Моя натура паяца», подражал «нищему эпилептику»; «Зрелище жизни»; «С высоты Триумфальной арки парижане... кажутся маленькими»; «...влезать в шкуру антипатичных людей» [8, с. 73, 94, 110, 112, 262].

¹¹ Образцом подобного искусства для Флобера являлись как воплощение «сверхчеловеческой безличности» Шекспир и Байрон. Неуловимостью личности Шекспира и «шекспиризмом» навеяны, как нам кажется, следующие слова, которые впоследствии воспроизведены со ссылками на Аристотеля и нарциссизм молодого Джойса Стивеном Дедалусом: «Художник в своем творении должен быть, как все в мироздании, невидим и всемогущ, пусть его чувствуют везде, но не видят» [9, т. 1, с. 171, 389].

¹² «Nous étions à l'Étude, quand la Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois...» [12, р. 48].

венности, которая утверждена нарратором еще в первой строке посредством «мы».

«Мы» на протяжении всего повествования не сдает своих абсолютистских нарративных позиций, наделено всеми признаками того, что сам Флобер именовал «пантеистичностью» (отождествление автора и демиурга, предложенное в гностическом или деистическом ключе, налицо). Помимо привнесения в нарратив черт изысканной литературности, почти что ракет, фейерверков «искусства для искусства» (слова «гротески», «арабески» здесь более чем уместны) – конструирования композиции, обыгрывания литературных цитат (Сент-Бёв, Бальзак, Жорж Санд, а также Шекспир, Гёте и мн. др.), эффектов слоеного пирога (первый образ в этом ряду – фуражка Шарля, и увидена она глазами именно рассказчика; только затем появляются сцена «многоголосия» сельскохозяйственной выставки и ей подобные) и т.п. – рассказчик комбинирует единовременье и драматическое развитие событий, овнешнение внутреннего монолога (несобственно прямая речь, подаваемая как «взгляд» или связанное с ним «оценочное суждение» персонажа – Эмма чувствует, думает, любит, ненавидит *глазами*) и наделение персонажа тем уровнем интеллекта и теми суждениями, которыми, строго говоря, они обладать не способны.

Конечно, как бывает в таких случаях, можно спорить об источнике «фокализации», но фраза «Душа ее, сломленная гордыней, находила успокоение в христианской кротости» [8, с. 215] едва ли является продолжением сознания Эммы, как не является ее продолжением скорейшее опровержение предыдущего тезиса («богомольная гордыня», там же).

Например, Родольф обнаруживает понимание поэзии: «Ведь никто же до сих пор не сумел найти точные слова для выражения своих чаяний... ибо человеческая речь подобна треснутому котлу...» [8, с. 195].

Рассказчик – и Омэ (именующий себя турком и награжденный феской, сходной с той, которую Флобер вывез с Востока), и Жюстен, и Родольф, и многие другие, – стокий глаз.

Гротескно, иронически окрашенное красноречие рассказчика, неутомимо занимающегося сменой масок и картин, декораций, наложением одного на другое, достигает неслыханных риторических высот, когда читатель сталкивается с самыми знаменитыми стро-

ками романа. «И тут правда жизни разверзлась перед ней...» [8, с. 301]. Отверзлась ли правда жизни перед Эммой, внучкой пастуха, дочерью провинциального фермера, женщиной, вздрагивающей даже от случайного прикосновения мужчины (при знакомстве с Шарлем)?

И да (боль страшна, смерть близка; счастье – фантом), но, скорее, нет, ибо Эмма в описании рассказчика умирает *обманутой* – вестник этого фатального обмана – слепец с его песенкой о повторяемости бытия (от Средневековья до 1848 г. ничего не изменилось, намекает рассказчик), он перечеркивает все усилия доброго аббата, вроде бы подготовившего Эмму к уходу в мир иной, бросившего в огонь все, что осталось от мира сего, – ибо Эмма и не христианка по своей земной сути, не философ, и не автор «Мира как воли и представления», а «только женщина» (здесь в пору вспомнить эффектный финал гонкуровской «Актрисы»), и предельно земная, страстная, сама материя, самая мучающаяся *вечная женственность*. Исхода нет. Не «проще» ли сказать «обман жизни», как это было сделано ранее [8, с. 275], или, что точнее в данном контексте, небытие? И черные метки распада материи в повествовании для повествователя самые неоспоримые, как неоспорима трупная жидкость Эммы, упоминаемая рассказчиком по аналогии с тем, как он, явно знакомый с физиологией, много раньше упоминал малютку Бертю, срыгивающую на чистую пеленку.

Но нет, обман продолжается и будет продолжаться. *Esse hoto*, таков, согласно рассказчику, человек, имярек, такова всякая жизнь, а не только жизнь отдельно взятой провинциальной женщины. Безымянная жена Руо (мать Эммы) – Эмма – Берта... Ева (последнее прекрасно передаст Г. де Мопассан в романе «Жизнь», переписав «от себя» произведение своего учителя).

Отверзлась ли такая правда жизни перед «самым» по сюжету обманутым персонажем романа («Это игра судьбы!» [8, с. 331]; “C’est la faute de la fatalité!” [12, p. 445]), где всё и все, включая рассказчика, равнодушную, по его описаниям, природу (тщательно фиксируемая смена времен года, народного календаря), заняты осознанным или неосознанным обманом?! Он, далекий от религии, покаяния, представления о грехе руссоистский человек, наказан неким богом неведанным, и он просит прощения! У *кого?* Кто произносит эти слова, Шарль? Конечно, Шарль. И за него, сквозь

него, и совсем иначе, чем Шарль, рассказчик. «Это игра судьбы!» становится метафорой – одновременно квазимудростью, бессмысленной трескучей фразой в духе латинских выражений, заучиваемых в школе, и мудростью – правда, мудростью, вывернутой наизнанку и вложенной в «паяца», «дурака».

Является ли поэтому таким уж монстром аптекарь Омэ, чьи «обманы» по сути не отличаются от всех иных «обманов» повествования (включая хитроумные козни «весельчака» Лере, вручающего Эмме после подписания каждого нового векселя, билета на тот свет, «подарки» в виде отреза той или иной такни)?

Итак, и давно (начало рассказа, детство), и недавно (конец монархии Луи Филиппа, этапа жизни, жизни как истории) в сознании рассказчика рядом. В нем и из него все. Это отстранение от «я» позволяет рассказчику, будучи собой и не собой, создать не только зафиксированную историю, не только автобиографию (провинциальный литератор-неудачник, овладевший на свой риск и страх многосоставными эффектами искусства романа), не только нарратив как артистическое целое, но также – в свете его «блужданий», «говорений сквозь», «обманов» – и что-то неуловимое, невыразимое, простиупающее сквозь переливы, арабески, ритмы его письма, постановочных усилий, театрального романа, письма, которое в свете идеала Флобера как искусство «ни о чем», как максимально трудное искусство, поскольку эстетизируется, доводится до уровня «поэзии», «музыки», как несколько позже и у Бодлера, безобразное.

Последнее предложение романа проливает свет на характер занятий, на местоположение анонимного рассказчика, самой суммы некоего «я» (провинциала) и «нуса», ордена литераторов, побывавших не только в «самом Париже», но и в Италии (Эмма упорно желает сбежать в Италию, а не сбежав туда с Родольфом, придумывает ее для себя и Леона в Руане), на Востоке (высота шпиля Руанского собора точно соотнесена рассказчиком с высотой египетской пирамиды).

Омэ награжден орденом прежде всего за свои литературские заслуги. Благодаря Крестику в петлице он приобщился к «бессмертию». Он *переписчик*, творец прекрасного нового мира (ранее, как сообщает рассказчик, его создавали другие братья-литераторы, Шатобриан или сэр Уолтер Скотт, чтение которого оказалось са-

мым значимым для Эммы; Эмма и Лючия поменялись местами, искусство создало жизнь)! Его письмо – сама реальность, воспроизводящаяся (через его высказывания), легитимированная газетами, журналом, самим королем и его орденом.

По иронии, Флобер в конце концов получил орден Почетного легиона именно благодаря легитимации «Госпожи Бовари» (1866), хотя в момент выхода романа, прошедшего через судебное разбирательство, не мог как маргинал и эксцентрик об этом и мечтать, страшился наказания и литературного провала (в отличие от успешного М. Дюкана, получившего этот орден в 1853 г., а также посовествовавшего другу, партнеру по египетскому путешествию, переписать роман ради его успешной публикации).

Однако не только *мы*, *он*, *Омэ*, *Нус*, *Ион*, *барды-слепцы*, позднее Фредерик Моро или Бювар и Пекюше переписывают реальность, пытаются перебросить мостик от случайного, «обманчивого» к абсолютному. Этим же занимается и рассказчик. В первой фразе романа говорится об учениках с перьями в руках, которые выполняют письменное упражнение («урок» в переводе Н. Любимова). Судя по другим деталям главы I, они переписывают, и порой не один раз, один и тот же латинский текст. Во всяком случае, так им грозит школьный наставник за непослушание (500 раз).

Что означает переписывание применительно к рассказчику, уже не ученику, боящемуся учителя, а прошедшему некую инициацию мастеру романной архитектуры? Чем, каким орденом награжден *он* за все свои усилия, за свои перевоплощения? При первом рассмотрении – никаким. Как никакой *наградой*, кроме смерти, реальной или приближающейся, кроме угасания сознания не награждены ни Эмма (мучительная смерть), ни Шарль («райская» смерть в беседке; сравним со смертью Хаджи-Мурата в тростниках у реки), ни Берта (судя по всему, грядущая смерть от туберкулеза при работе на прядильной фабрике), ни старик Руо (паралич), ни город (переполненный формами жизни-в-смерти, одной из самых мощных фигур которой становится Руанский собор с его гробницами, гидом-служкой) – место предельного окончательного падения Эммы, которая отъезжает с Леоном в карете любви, похожей на «гроб».

Однако, сознавая в отличие от Эммы (у этого опоздавшего появиться на свет новейшего рыцаря, начитавшегося романов, нет

своего Санчо Пансы) иллюзорность своих обманов, рассказчик (Дон Кихот и Санчо Панса одновременно), как по-своему и ибсеновский Пер Гюнт (провинциал, становящийся человеком мира; вечный враль, который не обманут Сольвейг; домосед и вечный путешественник – посетитель троллей, пирамид, Сфинкса), ищет-таки вместо черного, ночи, свои красное, солнце, звезду.

Эти упрямые поиски, судя по тем усилиям «монаха», «затворника», «схимника», которые Флобер, как известно, вкладывал в шлифовку текста «Госпожи Бовари», чреваты меланхолией, торжеством всепроникающей иронии (утрата какой бы то ни было достоверности в отражениях испытана С. Малларме в жизни и в поэзии), ужасом угасания сознания (свойственным Флоберу-эпилептику), безумием, «убийством» (символический, добавим необязательный психоаналитический штрих, расчет в романе с детством, с провинциальным прошлым, Июльской монархией, а также, возможно, с Луизой Коле, уже не возлюбленной, не самым пламенем страсти, а обременительной «куклой», плохим поэтом, трижды и четырежды любовницей, а также матерью), самоубийством¹³. Эти страхи, фобии, комплексы по воле нарратора романа либо не комментируются (позиция «доброго» доктора Ларивьера у одра Эммы, он с сочувствием хранит молчание), либо, ради эксперимента над невинным, вкладываются в Шарля.

И вот «вечно обманутый» рискует поднять покров (вуаль мертвой жены). В ужасе он – не подобие ли короля Лира Шарль на сей раз! – отброшен увиденным назад (рассказчик не сообщает, что увидел Бовари). Еще одним «шутком», как уже говорилось, становится слепец, песенка которого по мотивам «вечного возвращения» ставит точку в агонии отравившейся, лишает ее, было упокоившейся под влиянием аббата и таинства, благословения церкви. Однако повествователь – и не Шарль, и не тот клинический больной, который не знает, о чем в роли вестника рока поет.

Финал повествования фокусируется не только на проигрыше вечной Эммы, торжестве вечного Омэ (легитимация в роли образца поэзии и высшего арбитра вкуса предельной заурядности;

¹³ См., напр.: «Несколько лет назад мы были здесь, в провинции, плеядой юных чудачков... Мы метались между безумием и самоубийством»; «Три рода безумия воют в один голос, и тут же сыплет остротами шут, хлещет дождь и сверкает молния» [8, с. 157, 344].

мало кто обращает внимание, что и Омэ, не только Шарль, говорит о фатуме), но и на самоустранении нарратора, точнее, на его выходе из роли рассказчика, на разрушении им театроподобной иллюзии, которая так тщательно конструировалась и выстраивалась до момента смерти.

С одной стороны, это отречение от театра позволяет вспомнить гору трупов в финале шекспировских трагедий, ассоциируется с открытыми концовками Ибсена, упирающимися в смерть. Все умерли или находятся, как Лир, в преддверии смерти. Заречной, «чайки», молодости, весны, театра на берегу озера больше нет. Есть осень, переходящая в зиму, и продуваемые ветром, тьмой, остатки декораций на том же берегу, теперь пустынном, что по следам Шекспира, Флобера, Ибсена схвачено и развито Антоном Чеховым.

С другой стороны, оно позволяет вспомнить опять-таки Шекспира, но уже не Гамлета (мстящего за смерть отца, выбирающего «не быть», уколотого отравленной шпагой, сыгравшего роль, вышедшего из роли), а мага Просперо – безумие не предельного отчаяния, а некоего священного знания, – некое священное, ритуализованное, сакрализованное безумие.

Не будем забывать, что именно *победив слепца*, отправленного им на веки вечные в богадельню – сумасшедший дом, Омэ (ранее Омэ, этот верховный судия, одаряет его в присутствии Эммы монеткой так же, как до того старушка Леру была одарена эмиссаром власти медалью за верную службу короне) занимает как литератор олимпийские высоты.

Похоже, повествователем вопреки всевластию слова Омэ, теперь уже повергнутому богу и слову, безумцу дарована символическая победа в поражении. Похоже, его маска, маска *попугая*, апроприирована. Нарратор умер, нарратор, новый Ион из Ионвиля, «воскрес», вещает на все голоса (прием Т.С. Элиота в поэме «Бесплодная земля», где лирическим повествователем является двуполый и многоликий Тиресий), в отличие от Эммы, которая никогда, в изображении рассказчика, не воскреснет (глубинная антихристианская направленность романа несомненна вопреки наличию в нем порой милого *народного* аббата!), хотя ее агония и соотносилась им (пародийно!) с Великим постом и Страстными днями.

Концовка повествования, противопоставляющая намеченному в нем движению от одной нереальности к другой (лукрециево и антониево – см. упрямую разработку Флобером его идеи святого Антония – «все течет») ценность отрицательного поданного утверждения (предварительно назовем его «прекрасной ложью», «ложью» гениального инсценировщика правдоподобных картин), неожиданно выдает в рассказчике и его создателе Флобере носителей некоего апофатического Знания, которое обещает в историко-литературной перспективе не только «Бесплодную землю» (андрогин Тиресий), но и «Мастера и Маргариту».

Подведем промежуточный итог. Центральное событие повествования – смерть. Рассказчик романа – не только «мы», рацию, изящное искусство, метафоры, «пантеизм», метаморфозы, «нус», но и безумец, «идиот», «гомероподобный» «слепец», у которого все – ужас смерти, небытие, хаос, и все как космос – на своих местах. Образ истории Эммы, спетой на разные голоса *идиотом*, может показаться фантазией автора данной статьи, но фантазии подобного рода безусловно посещали и Сартра (сартровский ремейк «Госпожи Бовари» осуществлен в романе «Тошнота»), и У. Фолкнера (у которого умножение точек зрения на фоне гибели семьи, Юга, а также инцестуальной или кровосмесительной любви не знало пределов).

В дальнейшем нам предстоит уточнить позицию рассказчика (откуда, какими методами, помимо метаморфоз и метафор, ведется рассказ в этом театральном романе), соотношение тщательно выстроенной хронологии рассказа и исторического времени, возраста персонажей, а также нумерологии повествования и стоящего за этой нумерологией квеста.

Список литературы

1. Грифцов Б.А. Психология писателя. М.: Художественная литература, 1988. 462 с.
2. Женетт Ж. Моменты безмолвия у Флобера // Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. / пер. с франц.; общ. ред. С.Н. Зенкина. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. Т. 1. 472 с.

3. Золя Э. Собрание сочинений : в 26 т. / пер. с франц. М.: Художественная литература, М., 1966. Т. 25. 768 с.
4. Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Выпуск 1: Французская литература XIX века / сост. О. Вайнштейн. М.: РГГУ, 1998. 279 с.
5. Мопассан Ги де. Полное собрание сочинений : в 13 т. / пер. с франц. М.: Художественная литература, 1930–1950.
6. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. М.: Высшая школа, 1977. 304 с.
7. Старобинский Ж. Шкала температур: Язык тела в «Госпоже Бовари» // Старобинский Ж. Поэзия и знание : в 2 т. / пер. с франц.; сост. С.Н. Зенкина. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 1. С. 432–463.
8. Флобер Г. Госпожа Бовари // Собрание сочинений : в 3 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. 1. С. 29–332.
9. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: письма, статьи : в 2 т. / пер. с франц.; сост. С. Лейбович. М.: Художественная литература, 1984.
10. Шефер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / пер. с франц. М.: УРСС, 2010. 192 с.
11. Bloom H. Genius. N.Y.: Warner Books, 2002. 814 p.
12. Flaubert G. Madame Bovary: Mœurs de province / éd. Thierry Laget. P.: Gallimard, 2001. 513 p.
13. James H. Gustave Flaubert [1902] // James, Henry. Literary Criticism: French Writers. Other European Writers. The Prefaces to the New York Edition. N.Y.: The Library of America, 1984. P. 314–346.

References

1. Griftsov, B.A. *Psikhologiya pisatelya* [*The Psychology of a Writer*]. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1988, 462 p. (In Russ.)
2. Zhenett, Zh. “Momenty bezmolviya u Flobera” [“Moments of Silence in Flober”]. Zhenett, Zherar. *Figury* [*Figers*] : in 2 vols, transl. from French; ed. by S.N. Zenkin. Moscow, imeni Sabashnikovykh Publ., 1998. (In Russ.)
3. Zolya, Eh. *Sobraniye sochinenii* [*Collected Works*] : in 26 vols, transl. from French. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1966, vol. 25, 768 p. (In Russ.)
4. Karel'skii, A.V. *Metamorfosy Orfeya: Besedy po istorii zapadykh literatur* [*Metamorphoses of Orpheus: Talks on the History of Western Literature*] Issue 1: *Frantsuzskaya literatura 19 veka* [French Literature of the 19th Century], comp. by O. Vainshtein. Moscow, RGGU Publ., 1998, 279 p. (In Russ.)

5. Mopassan, Gi de. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works] : in 13 vols, transl. from French. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1950.
6. Reizov B.G. *Frantsuzskii roman XIX veka* [The French Novel of the 19th Century]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1977, 304 p. (In Russ.)
7. Starobinskii, Zh. “Shkala temperatur: Yazyk tela v ‘Gospozhe Bovari’” [“Temperature Scale: Language of the Body in ‘Madame Bovari’”]. Starobinskii, Zh. *Poehziya i znanie* [Poetry and Knowledge] : in 2 vols, trans. from French and comp. by S.N. Zenkin. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul’tury Publ., 2002, vol. 1, pp. 432–463. (In Russ.)
8. Flober, G. “Gospozha Bovari” [“Madame Bovari”]. Flober G. *Sobranie sochinenii* [Collected Works] : in 3 vols, Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1983, vol. 1, pp. 29–332. (In Russ.)
9. Flober, G. *O literature, iskusstve, pisatel'skom trude: pis'ma, stat'i* [About Literature, Art, Literary Work: Letters, Articles] : in 2 vols, transl. from French; comp. by S. Leibovich. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1984. (In Russ.)
10. Shefer, Zh.-M. *Chto takoe literaturnyi zhanr?* [What is a literary genre?], transl. from French. Moscow, Editorial URSS Publ., 2010, 192 p. (In Russ.)
11. Bloom, Harold. *Genius*. N.Y., Warner Books, 2002, pp. 659–660.
12. Flaubert, Gustave. *Madame Bovary: Mœurs de province* / éd. Thierry Laget. P., Gallimard, 2001, pp. 48–446. (In French)
13. James, Henry. “Gustave Flaubert” [1902]. James, Henry. *Literary Criticism: French Writers. Other European Writers. The Prefaces to the New York Edition*. N.Y., The Library of America, 1984, pp. 314–346.

Н.Т. Пахсарьян

ГЮСТАВ ФЛОБЕР – ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Аннотация. В статье анализируется своеобразие литературно-критической позиции Гюстава Флобера, писателя, не оставившего больших теоретических текстов о литературе, не сочинявшего манифестов или критических статей, но постоянно размышляющего о писательском творчестве в своей переписке. Через эпистолярную рефлексия Флобера о литературе можно уточнить его эстетическую позицию, понять особенности его отношения к форме и стилю повествования. Позиция писателя не была стабильной и однозначной: начав с попыток создать заметки в духе «романтического сочинительства», он приходит к отказу от открытого проявления симпатий и антипатий в искусстве, ратуя за безличное творчество, понимая нравственность искусства как то, что содержится в его красоте. Тем не менее размышления Флобера не стоит отождествлять с идеей «искусства для искусства», он понимал эту идею по-своему и всячески стремился сохранить личное, не похожее на других отношение и к литературному творчеству в целом, и к отдельным писателям и произведениям.

Ключевые слова: Флобер; литературная критика; письма; безличное творчество; прекрасное; стиль; бесполезное искусство; красота.

Получено: 04.05.2021

Принято к печати: 01.06.2021

Информация об авторе: *Пахсарьян* Наталия Тиграновна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН, Нахимовский пр. 51/21, 117418, Москва, Россия. Профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991, Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1292-9883>

E-mail: npakhsarian@gmail.com

Для цитирования: Пахсарьян Н.Т. Гюстав Флобер – литературный критик // Литературоведческий журнал. 2021. № 3(53). С. 72–83.

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.04

Nataliya T. Pakhsarian

GUSTAVE FLAUBERT AS LITERARY CRITIC

Abstract. The article analyzes the uniqueness of the literary-critical position of Gustave Flaubert, a writer who did not leave large theoretical texts about literature, did not write manifestos or critical articles, but constantly reflects on writing in his correspondence. Through the epistolary reflection of Flaubert about literature, one can clarify his aesthetic position, understand the peculiarities of his relationship to the form and style of narration. The writer's position was not stable and unambiguous: starting with attempts to create notes in the spirit of “romantic writing”, he comes to rejection of the open manifestation of sympathies and antipathies in art, advocating impersonal creativity, understanding the morality of art as what is contained in its beauty. Nevertheless, Flaubert's thoughts should not be equated with the idea of “art for art”, he understood this idea in his own way and tried in every possible way to preserve a personal, unlike others attitude to literary creativity in general, and to individual writers and works.

Keywords: Flaubert; literary criticism; letters; impersonal creativity; beautiful; style; useless art; beauty.

Received: 04.05.2021

Accepted: 01.06.2021

Information about the author: Nataliya T. Pakhsarian, DSc in Philology, Leading Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovskii pr., 51/21, 117418, Moscow, Russia. Professor of Philological Department, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991, Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1292-9883>

E-mail: npakhsarian@gmail.com

For citation: Pakhsarian, N.T. “Gustave Flaubert as Literary Critic”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(53), 2021, pp. 72–83. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.04

Несмотря на то что о литературно-критических взглядах Г. Флобера существует несколько монографий [см.: 3, 4, 5, 6, 7], авторы этих исследований отмечают, что «Флобер – не автор с теориями» [7, с. 41], что он практически никогда не писал теоре-

тических текстов о литературном творчестве [4, с. 23], о романе как жанре и т.п. Такая позиция была продиктована как его стремлением к «объективному письму», не демонстрирующему авторские эмоции и пристрастия, так и отношением к современной ему литературной критике. В письме к Луизе Коле от 28–29 июня 1853 г. он называл критику «последним делом в литературе», полагал, что «болтать о прекрасном» гораздо легче, чем тщательно отделять стиль [1, т. 1, с. 287]. Правда, в другом письме Л. Коле (от 25 октября 1853 г.) Г. Флобер признавал: «Удовольствие от критики тоже имеет свою прелесть, и если недостаток, подмеченный в собственном произведении, помогает постичь высшую красоту, разве само это постижение не есть по сути наслаждение, почти обетование?» [1, т. 1, с. 326]. И все же при всей нестабильности и даже двусмысленности, которые исследователи находят во флюберовских оценках критики, в них доминирует негативное отношение: «Как тщетны все поэтики и все критические манифесты!» – восклицал он в письме к Ж. Санд (от 15 декабря 1866 г.)¹.

Литературно-критические идеи Г. Флопера, таким образом, не собраны писателем в единую систему, а разбросаны в основном по его художественным сочинениям и письмам. Немногие литературные заметки-портреты («Портрет лорда Байрона», 1835–1836, «Этюд о Рабле», 1838) относятся к ранней юности писателя, периоду его «романтического» ученичества. Страстный монолог «Искусства и торговля» (1839), защищающий «бесполезность» искусств в материальном плане, восполняемую их духовной необходимостью, представляет собой школьное сочинение по риторике. Зрелый писатель отказывается от подобного открытого, публичного проявления симпатий и антипатий в искусстве: «К людям надо подходить как к мастодонтам и крокодилам. Разве кто-нибудь возмущается бивнями одних или челюстями других?» (письмо Л. Коле, 31 марта 1853 г.) [1, т. 1, с. 261].

В «век предисловий», каким справедливо считают XIX столетие [4, с. 24], Г. Флобер принципиально воздерживался от их написания. «Последний хрыч романтизма» (*ganache romantique*),

¹ В данном случае перевод сделан мною по французскому оригиналу, приведенному в: [5, с. 89], поскольку вариант перевода, данный в отечественном издании [1, т. 2, с. 48], – «Что за тшета все эти поэтики и критические труды!» – кажется менее ясным и точным.

как именовал он себя в письме к Л. Эннику от 3 февраля 1880 г., заявлял в том же письме: «Долой всяческие Школы!.. Долой Академии, Поэтики, Принципы!» [1, т. 2, с. 258]. А ранее, убрав первую главу из романа «Саламбо», он писал Э. Фейдо 19 декабря 1858 г.: «Никакого предисловия, никаких пояснений» [1, т. 1, с. 415]. Приветствуя Э. Золя за первый том цикла «Ругон-Маккары» («Только что кончил читать вашу книгу, жестокую и прекрасную»), Флобер порицал его за предисловие, претендующее быть манифестом («На мой взгляд, оно портит ваше произведение, такое беспристрастное и возвышенное» (письмо Э. Золя, 1 декабря 1871 г.)) [1, т. 2, с. 103]. Флоберовская концепция безличного литературного творчества («великое Искусство научно и безлично» (письмо Ж. Санд, декабрь 1866)) [1, т. 2, с. 48] противостояла публичным декларациям, писатель считал, что романист *«не имеет права выражать свое мнение о чем бы то ни было»* (письмо Ж. Санд, 5–6 декабря 1866 г.) [1, т. 2, с. 47]. Не стремится писатель и к тому, чтобы, подобно романтикам выражать в произведениях свой внутренний мир, себя: «Те, кто будет читать “Саламбо”, не станут, надеюсь, думать об авторе» (письмо Э. Фейдо, 29–30 ноября 1859 г.) [1, т. 2, с. 431].

Однако в первый период своего творчества Г. Флобер замыслил и несколько раз приступал к созданию трех предисловий: к «Лексикону прописных истин», к задуманному изданию стихотворений Ронсара и к тому сочинений Л. Буйе (1822–1869)². Анализ этого замысла позволяет сказать, что изначально Г. Флобер собирался соединить предисловия в один текст, называя их «трудом по литературной критике», своего рода поэтику индивидуального творчества, если не общую литературную теорию. Проникшись уважением к Н. Буало, Г. Флобер перенимает у критика-классициста необходимость говорить о должном в искусстве. Так, он провозглашает: «Критику следует писать, как естественную историю, – отказавшись от моральной идеи. Надо не разглагольствовать по поводу той или иной формы, но толково изложить, в чем ее сущность, как она связана с другой и благодаря чему живет...» (письмо Л. Коле, 12 октября 1853 г.) [1, т. 2, с. 323]. К тому же писатель намеревается для осуществления своего замысла «перечитать *всех* французских классиков» [1, т. 2, с. 313].

² См. письмо к Л. Коле от 27 марта 1853 г. [1, т. 1, с. 252–257].

Два из задуманных предисловий должны были быть посвящены поэзии – древней и ренессансной: «В предисловии к Ронсару я дам историю поэтического чувства во Франции и изложу, что подразумевается под этим понятием в нашей стране, в какой мере оно нужно, в какой мелкой монете его надо преподносить. <...> Затем, в предисловии к книге Буйе, я вновь вернусь к этой мысли, вернее, продолжу ее...» [1, т. 2, с. 255]. В завершение Г. Флобер намеревался сосредоточиться на современной литературе и наметить ее будущее развитие. А в предисловии к «Лексикону прописных истин» ему хотелось дать очерк состояния литературы в пародийном плане: «Я дал бы (в этом предисловии. – Н.П.) прославление всего общепринятого, подкрепленное историческими примерами. <...> В литературе я бы установил – а это нетрудно, – что законно только посредственное...» (письмо Л. Коле от 17 декабря 1852 г.) [1, т. 1, с. 236].

Из этого плана был реализован только один пункт: выполняя долг перед умершим в 1869 г. поэтом Луи Буйе, Г. Флобер завершил написание своего предисловия к сборнику его произведений «Последние песни». Первое, на чем настаивает автор в предисловии, – невозможность для него выполнить обычные требования современной ему критики и неправомерность этих требований: «...не чересчур ли мы злоупотребляем биографическими сведениями? История скоро целиком поглотит литературу» [1, т. 2, с. 301]. Здесь Г. Флобер ведет полемику одновременно и с традицией нормативного классицистического подхода к произведениям словесности, и с биографическим методом Сент-Бёва и его последователей: «Во времена Лагарпа твердо верили в то, что своим рождением всякий шедевр обязан лишь определенным правилам и более ни от чего не зависит, ныне же вообразили, будто его появление можно объяснить с помощью подробнейшего описания сопутствующих обстоятельств» [1, т. 2, с. 301]. Ключевыми понятиями для Г. Флобера и в описании жизни и творчества Л. Буйе, и в собственных оценках являются «сдержанность», «осторожность»; «...нам осторожнее следует высказывать свои суждения. Потомки пересмотрят их» [1, т. 2, с. 308]. Говоря о том, как Л. Буйе понимал искусство, Г. Флобер выражает посредством этих рассуждений свою позицию: неприятие назидательного искусства, пустой развлекательности («искусства-игрушки»), а также равно

«демократического» (упрощенного, общедоступного) и «официального» искусства. По существу, автор предисловия говорит о себе, только в третьем лице: «Он ненавидел новейшее правило, согласно которому “писать следует так, как говоришь”»; «ему ненавистны были академические речи, взывания к Богу, поучения народам...», «он остался чуждым многим причудам моды...», «ему внушал отвращение мнимый хороший вкус, куда более мерзостный, нежели вкус дурной, разглагольствования о Прекрасном, болтовня критиков. Он скорее бы повесился, чем написал какое-либо предисловие» [1, т. 2, с. 314, 315, 316].

Рассматривая критику как занятие либо наивного, романтически настроенного молодого человека, только вступающего в литературу, либо умудренного старика, видящего в ней доступное удовольствие («...Когда я состарюсь, то займусь критикой, это мне принесет облегчение, потому что я нередко задыхаюсь от невысказанных мнений» (письмо к Жорж Санд от 5 июля 1868 г.)) [1, т. 2, с. 68], Г. Флобер после 1853 г. оставляет попытки создать целостный теоретический текст или поэтику, целиком сосредоточившись на художественном творчестве. Не реализует он и замысел написать предисловие к пьесе-феерии «Замок сердец» (написана в 1862 г., опубликована в 1879 г.), хотя в письме к м-ль Леруайе де Шантепи от 23 октября 1863 г. [1, т. 1, с. 25] утверждает, что это предисловие будет важнее, чем сама пьеса. Предисловие должно было не пояснить содержание произведения, а реабилитировать избранную драматическую форму. В рабочем блокноте № 19 сохранился набросок своего рода типологии фантастического (восходящий, очевидно, к рефлексии над названной феерией): «старинная фантастика – колдовство, талисманы; внутренняя, фантастика мысли – мечты, поэтическое воображение; фантастика науки – творческая» [2, с. 266].

В то же время Г. Флобер находит возможность выражать свою позицию, делать наблюдения над литературными произведениями, анализировать собственные способы и цели романиста в письмах различным корреспондентам. Еще в письме к Луи Буйе от 14 ноября 1850 г. он высказал свою приверженность описанию современности: «Вернуться к Античности – уже было. К Средним векам – тоже было. Остается современность. <...> от этого зависит жизненность литературы, а следовательно, ее долговеч-

ность» [1, т. 1, с. 137]. При этом первоначально он еще готов принять романтическую поэтику «преувеличений» («С азартом перечитываю Рабле... Надо вернуться к этой золотиносной жиле, к могучим преувеличениям» (письмо Л. Коле от 16 ноября 1852 г.)) [1, т. 1, с. 216], но при этом замечает: «возлюбим правдивое с тем же пылом, какой в нас вызывает фантастическое». Работая над «Госпожой Бовари», Флобер признается: «От чтения Рабле еще сильнее кипит во мне социальная желчь, и отсюда потребность излить ее; но я ей не даю ходу, и она, пожалуй, мешает мне, ибо моя “Бовари” вытянута по ниточке, зашнурована, сжата корсетом и связана так, что можно задохнуться... злосчастные прозаики вроде меня вынуждены все прятать... говорить о себе – величайшая слабость» (письмо Л. Коле от 29–30 января 1853 г.) [1, т. 1, с. 242]. Позиция романиста, по Флоберу, основана на «хладнокровии»: «Не будем доверять тому особому возбуждению, что зовется вдохновением...» (письмо Л. Коле от 27–28 февраля 1853 г.) [1, т. 1, с. 245]. Он все более сосредотачивается на мысли о необходимости тщательной отделки формы и стиля романа: «Хочется мне сочинять книги, где было бы достаточно *писать* фразы (если можно так сказать), – как для того, чтобы жить, достаточно дышать воздухом. Мне опостытели хитросплетения плана, комбинации эффектов, все эти подспудные расчеты – и, однако, они относятся к Искусству, ибо от них, и исключительно от них, зависит эффект стиля» (письмо Л. Коле, 25–26 июня 1853 г.) [1, т. 1, с. 284]; «Проза должна стоять с начала до конца прямо, как стена, украшения которой идут от самого фундамента, и чтобы в перспективе была видна большая сплошная линия» (письмо Л. Коле, 2 июля 1853 г.) [1, т. 1, с. 289]; «Стиль – это жизнь! Это сама кровь мысли» (письмо Л. Коле, 7 сентября 1853 г.) [1, т. 1, с. 313]; «...я вовсе не равнодушен к страданиям бедных классов и т.д., но в литературе нет благих намерений. *Стиль – это все...*» (письмо Л. Коле, 15–16 января 1854 г.) [1, т. 1, с. 341].

Забота Г. Флобера о прекрасной форме и стиле заставляла его подчеркивать безразличие к литературным поучениям: «Нравственность Искусства – в самой его красоте, и превыше всего я ставлю стиль, а затем уже – Правду» (письмо Л. Бонафану, декабрь 1856 г.) [1, т. 1, с. 383]. Позиция писателя отличается, однако, от идеи «искусства для искусства», которую писатель, по его собст-

венному признанию, «понимал по-своему». Он признавал: «У нас, писателей, вечно поглощенных Искусством, почти нет с природой иных отношений, кроме воображаемых. Иногда надо поглядеть луне или солнцу в лицо» (письмо Л. Коле, 26 августа 1853 г.) [1, т. 1, с. 307]. Он отдавал себе отчет, что «время Красоты миновало. Человечеству, хоть бы оно обрело ее вновь, она в наши дни ни к чему. Чем дальше, тем больше Искусство будет научным, равно как наука станет художественной» (письмо Л. Коле, 24 апреля 1852 г.) [1, т. 1, с. 174]. Не однажды поминая выражение Ш. Сент-Бёва о «башне из слоновой кости» (в которой находится художник), Г. Флобер призывал «подняться туда хотя бы в мечтах», но одновременно осознал, что «тяжелые, подбитые гвоздями башмаки удерживают нас на земле» (письмо Л. Коле, 29 января 1854 г.) [1, т. 1, с. 348]. Другое дело, что он, в отличие от романтиков, не стремился к эмоциональной исповедальности своих творений, не желал «смотреть на Искусство как на водослив для страстей, как на ночной горшок чуть поблагороднее обычного “разговора по душам” или сердечных излияний» (письмо Л. Коле, 24 апреля 1854 г.). Согласно Флоберу, «Искусство должно стоять выше личных пристрастий и нервических чувствований! Настало время, пользуясь неким беспощадно-холодным методом, придать Искусству точность физических наук! Но для меня главной трудностью по-прежнему остается стиль, форма, то не поддающееся определению Прекрасное, что возникает из самого замысла и есть чистое сияние Истины, как говорил Платон» (письмо м-ль Леруайе де Шантепи, 18 марта 1857 г.) [1, т. 1, с. 389]. А поясняя выбор «пошлого» сюжета для романа «Госпожа Бовари», Г. Флобер писал: «Неужели вы думаете, что неприглядная действительность, воспроизведение которой вам так претит, не вызывает у меня такого же отвращения, как у вас? Если бы вы меня получше узнали, вы бы поняли, что обыденная жизнь мне глубоко ненавистна. Как человек я всегда уклонялся от нее, насколько мог. Но как художник я решился на этот раз – и только на этот раз – испытать ее до конца» (письмо Лорану-Пиша, 2 октября 1856 г.) [1, т. 1, с. 378]. Писатель подчеркивал: «...все зависит от исполнения. История какой-нибудь вши может быть прекраснее истории Александра Великого» (письмо Э. Фейдо, конец августа 1857 г.) [1, т. 1, с. 404]. При этом автор

«Госпожи Бовари» уверен, что совершенство произведения достигается при «соответствии сюжета и темперамента писателя».

Размышляя о принципах творчества, Г. Флобер, несмотря на свое отношение к критике как «жалкому занятию», попутно давал в своих письмах критические оценки писателям прошлого и своим современникам. Так, он полагал, что Бальзак «был бы молодчиной, если бы умел писать» (письмо Л. Коле, 17 декабря 1852 г.) [1, т. 1, с. 237], что Мюссе, воспевая гризетку, «сыграл роковую роль для своего поколения» (письмо Л. Коле, 30 мая 1852 г.) [1, т. 1, с. 186], что роман Стендаля «Красное и черное» «плохо написан, и по части характеров и замысла – малопонятен» (письмо Л. Коле, 22 ноября 1852 г.) [1, т. 1, с. 217], что в сравнении с Шекспиром Расин и Корнель выглядят «музейными бюстами» (письмо Л. Коле, 29 января 1854 г.) [1, т. 1, с. 345], что Беранже – «мерзкий буржуа, который воспевал доступную любовь и поношенные фраки» (письмо Ш. Бодлеру, 23 августа 1857 г.) [1, т. 1, с. 403] и т.п. Его восхищение В. Гюго сменилось резким неприятием после выхода романа «Отверженные» («Я не нахожу в этой книге ни правды, ни блеска. Что до стиля, то он мне кажется нарочито небрежным и низменным. <...> Наблюдательность для литератора качество второстепенное, но непозволительно так фальшиво описывать общество, будучи современником Бальзака и Диккенса» (письмо г-же де Женетт, июль 1862 г.)) [1, т. 2, с. 6, 7], он рассматривал метод Шатобриана как «диаметрально противоположный» своему собственному, но приходил в восторг от чтения прозы И.С. Тургенева («Меня восхищает ваша манера повествования, одновременно пылкая и сдержанная» (письмо И.С. Тургеневу, 16 марта 1863 г.)) [1, т. 2, с. 21], называл «чудом стиля, красочности и вкуса» роман Т. Готье «Капитан Фракасс» (письмо Т. Готье, ноябрь 1863 г.) [1, т. 2, с. 27].

Со временем Флобера все больше привлекают рассуждения о конкретных книгах, писателях, а не теория или построение общей системы, тем более опирающейся на абстрактно-обобщающие основания. Не случайно он двойственно оценивает четырехтомную «Историю английской литературы» (1863–1864) И. Тэна: «Это труд основательный и возвышенный, хотя я и порицаю его исходный тезис. В Искусстве, помимо среды, в которой оно создается, и физиологической наследственности художника, есть и нечто еще.

С помощью этой системы можно дать объяснение типу, группе, но нельзя объяснить индивидуальность – то особое обстоятельство, которое делает тебя *именно таким*» (письмо г-же де Женетт, октябрь 1864 г.) [1, т. 2, с. 31]. Неизменным при этом остается желание Г. Флобера утвердить в художественном произведении приоритет формы (ср.: «...вся эта фальшь... быть может, есть следствие романтизма с его преобладанием страсти над формой и вдохновения над правилами» (письмо Ж. Санд, 30 апреля 1871 г.) [1, т. 2, с. 71]. Обращаясь к самому И. Тэну, писатель советует: «Мне бы хотелось, чтобы вы поговорили с научной точки зрения об *эстетических приемах*, а не об источниках искусства» (Письмо И. Тэну, 19 декабря 1865 г.) [1, т. 2, с. 37]. А в письме к И.С. Тургеневу Г. Флобер признавался: «Во всем, что пишут мои друзья, Сент-Бёв и Тэн, меня коробит то, что они недостаточно принимают в расчет Искусство, само произведение, композицию, стиль, короче, то, что составляет Прекрасное» (письмо от 2 февраля 1869 г.) [1, т. 2, с. 75].

Он вновь повторяет те положения, которые высказывал еще в период работы над «Госпожой Бовари», сильнее подчеркивая, что это – его личная позиция в литературе: «...согласно моему идеалу Искусства, художнику не следует высказывать собственные чувства, он должен обнаруживать себя в своем творении не больше, чем Бог обнаруживает себя в природе. <...> Для меня... это своего рода добровольная жертва, которую я непрерывно приношу во имя хорошего вкуса». И далее – еще выразительнее: «...я... лезу вон из кожи, чтобы не иметь школы! Я изначально отвергаю их все» (письмо Ж. Санд, после 20 декабря 1875 г.) [1, т. 2, с. 165]. Позиция теоретика литературы, которую, по его мнению, занял Э. Золя, его раздражает (письмо И.С. Тургеневу. 28 октября 1876 г.): «Беда Золя в том, что у него система и он хочет создать школу» (письмо г-же де Женетт, 3 марта 1877 г.) [1, т. 2, с. 191].

Безличность автора сохраняет, даже укрепляет свое значение у Г. Флобера, но она рассматривается в поздние годы творчества не как долг всякого писателя, не как объективный признак истинного Искусства, а как индивидуальная позиция: «Ну, а насчет того, чтобы обнаружить свое личное отношение к людям, которых я изображаю, – нет. Нет, тысячу раз нет! *Я не считаю себя вправе*

этого делать» (письмо Ж. Санд, 6 февраля 1876 г.) [1, т. 2, с. 168]; ср. также: «Красота – то, что *для меня* (курсив мой. – Н. П.) является целью Искусства» (письмо Ж. Санд, 3 апреля 1876 г.) [1, т. 2, с. 172]. Поэтому он отказывается принимать «ничего не значащие» определения «натурализм», «реализм», и шутливо обещает Ги де Мопассану: «Вот когда он (Золя. – Н. П.) даст мне определение натурализма, я, быть может, стану натуралистом» (письмо конца апреля 1879 г.) [1, т. 2, с. 235]. К тому же Г. Флобер не рассматривает романтизм как единую школу («Где она, эта Школа?» (письмо Л. Эннику, 3 февраля 1880 г.) [1, т. 2, с. 258], считает, что критики в 1830-е годы упрекали романтиков в том же, в чем в его время упрекают реалистов, хотя «само по себе Правдивое не существует. Есть лишь различные способы видеть вещи» (там же). И эстетическая функция как первичная в искусстве, в том числе – в искусстве слова, заставляет писателя недоумевать по поводу преследований литературы за безнравственность: «Когда вас преследуют за политическую статью, это еще куда ни шло; хотя ручаюсь – ни один прокурор не сумеет доказать мне, какая от этого практическая польза. Но за стили, за литературное произведение? Нет, это уж слишком!» (письмо Г. де Мопассану, 19 февраля 1880 г.) [1, т. 2, с. 266].

Нетрудно заметить, что в письмах Флобер, настойчиво провозглашая бесстрастность как метод собственного творчества, вполне искренне и откровенно выражает свое отношение к тем или иным писателям, произведениям, эстетическим принципам. Подобный парадокс вряд ли возможно объяснить только расхождением между теорией и практикой писателя [7, с. 42]. По-видимому, «эпистолярная форма, отданная литературному метадискурсу» [4, 38], как она предстает у Флобера, написанная от первого лица, предназначенная для конкретного адресата, осуществляющаяся за достаточно долгий временной промежуток, где отдельные высказывания приобретают полноту смысла только в том контексте, в котором они появляются, превращает критический дискурс писателя не во вспомогательный способ объяснения своих творений, не в паратекст при текстах его художественных произведений, а в самостоятельную, весьма индивидуальную форму эстетической рефлексии – эмоциональной, подвижной и свободной.

Список литературы

1. *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде : в 2 т. М.: Художественная литература, 1984.
2. *Flaubert G.* Carnets de travail. P.: Balland, 1988. 1000 p.
3. Flaubert, éthique et esthétique / A. Herszchberg-Pierrot éd. P.: La Philosophie hors de soi, 2012. 240 p.
4. *Leclerc Y.* Lieux du discours théorique chez Flaubert // L'oeuvre de l'oeuvre : Etudes sur la correspondance de Flaubert / R. Debray-Genette, J. Neefs (dir.). Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincenne, 1993. P. 23–40.
5. *Mauchard Cl.* Flaubert critique // L'oeuvre de l'oeuvre : Etudes sur la correspondance de Flaubert / R. Debray-Genette, J. Neefs (dir.). Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincenne, 1993. P. 87–160.
6. *Tondeur C.-L.* Gustave Flaubert, critique: thème et structures. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984. 119 p.
7. *Wetherill M.* Flaubert en mal de théorie // L'oeuvre de l'oeuvre : Etudes sur la correspondance de Flaubert / R. Debray-Genette, J. Neefs (dir.). Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincenne, 1993. P. 41–47.

References

1. Flober, G. *O literature, iskustve, pisatel'skom trude* [On Literature, Art and Work of Writer] : in 2 vol. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1984. (In Russ.)
2. Flaubert, G. *Carnets de travail*. Paris, Balland, 1988. 1000 p. (In French)
3. *Flaubert, éthique et esthétique*. A. Herszchberg-Pierrot éd. Paris, La Philosophie hors de soi, 2012, 240 p. (In French)
4. Leclerc, Y. «Lieux du discours théorique chez Flaubert». *L'oeuvre de l'oeuvre : Etudes sur la correspondance de Flaubert*, R. Debray-Genette, J. Neefs (dir.). Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincenne, 1993, pp. 23–40. (In French)
5. Manchart, Cl. «Flaubert critique». *L'oeuvre de l'oeuvre : Etudes sur la correspondance de Flaubert*, R. Debray-Genette, J. Neefs (dir.). Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincenne, 1993, pp. 87–160. (In French)
6. Tondeur, C.-L. *Gustave Flaubert, critique: thème et structures*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1984, 119 p. (In French)
7. Wetherill, M. «Flaubert en mal de théorie», *L'oeuvre de l'oeuvre : Etudes sur la correspondance de Flaubert*. R. Debray-Genette, J. Neefs (dir.). Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincenne, 1993, pp. 41–47. (In French)

К.А. Чекалов

© Чекалов К.А., 2021

МОРИС ЛЕБЛАН – «ВНУК ФЛОБЕРА»?

Аннотация. Земляк Гюстава Флобера, создатель знаменитого цикла новелл и романов о похождениях «джентльмена-взломщика» Арсена Люпена – Морис Леблан – с юных лет испытывал интерес к творчеству автора «Госпожи Бовари»; этот интерес разделяла и его сестра, певица, актриса и писательница Жоржетта Леблан. В статье дается краткий анализ ранней прозы Леблана и ее связи с традицией Флобера, а также с характерной для «конца века» эротической прозой декаданса. Особое внимание уделено роману «Женщина», в котором имеются параллели и прямые аллюзии по отношению к «Госпоже Бовари». Показаны особенности раскрытия у Леблана руанского городского текста (на фоне негативного восприятия города Флобером).

Ключевые слова: роман; новелла; детектив; газета; рецензия; массовая литература; проза; Руан; адюльтер; брак.

Получено: 06.05.2021

Принято к печати: 04.06.2021

Информация об авторе: *Чекалов* Кирилл Александрович, доктор филологических наук, заведующий отделом классических литератур Запада и сравнительного литературоведения, Институт мировой литературы им. А.М. Горького (ИМЛИ) РАН, ул. Поварская, 25 а, 121069, Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9050-0636>

E-mail: ktchekalov@mail.ru

Для цитирования: *Чекалов К.А.* Морис Леблан – «внук Флобера»? // Литературоведческий журнал. 2021. № 3(53). С. 84–99.

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.05

Kirill A. Chekalov

© Chekalov K.A., 2021

MAURICE LEBLANC – “GRANDSON OF FLAUBERT”?

Abstract. Maurice Leblanc, Gustave Flaubert’s countryman, author of the famous series of novels and short stories about adventures of “gentleman-burglar” Arsène Lupin, from his youth had an interest in works of the author of *Madame Bovary*. The interest was shared by his sister Georgette Leblanc, a singer, actress and writer. This essay critically examines the early prose of Maurice Leblanc, its connections with the traditions of Flaubert and with typical for “fin de siècle” erotic prose of decadence. A special attention is paid to the novel *A woman* and its parallels and allusions to *Madame Bovary*. This essay shows the peculiarities of Leblanc’s description of Rouen (against the background of a negative perception of the city by Flaubert).

Keywords: novel; short story; detective story; review; mass literature; prose; Rouen; adultery; marriage.

Received: 06.05.2021

Accepted: 04.06.2021

Information about the author: Kirill A. Chekalov, DSc in Philology, Head of the Department of Classical Western Literature and Comparative Literary Studies, A.M. Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069, Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9050-0636>

E-mail: ktchekalov@mail.ru

For citation: Chekalov, K.A. “Maurice Leblanc – ‘Grandson of Flaubert’”? *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(53), 2021, pp. 84–99. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.05

В 1908 г. либеральная парижская газета *L’Aurore* аттестовала Мориса Леблана как «наследника Флобера и Мопассана»¹, а три года спустя журналист еще более популярного ежедневного издания *Gil Blas* назвал Леблана – к тому времени уже признанного мэтра детективной прозы – «земляком и внуком Флобера»². Эта аттестация может показаться странной тем, кто видит в Леблане исключительно автора люпенианы, мастера остросюжетных рассказов и романов о похождениях «джентльмена-взломщика». Однако

¹ Georges-Michel. Les livres // *L’Aurore*, avril 17, 1908. P. 2.

² Les lettres et ... le reste // *Gil Blas*, juin 20, 1911. P. 3.

творчество Леблана отнюдь не сводится к циклу произведений об Арсене Люпене.

Леблан родился 11 декабря 1864 г. в Руане, в доме № 2 по улице Фонтенеля. Его отец Эмиль Леблан был человеком обеспеченным – он торговал углем, который по воде доставлялся в город из Англии; Леблану-старшему принадлежали и транспортные суда. Один из персонажей сборника «Виктор из светской бригады» (1933), муниципальный советник и предприниматель Гюстав Жером, который даже за решеткой умудряется сохранить благодушие, явно навеян образом Леблана-старшего. Мать Бланш Брои, как и отец, принадлежала к зажиточной нормандской буржуазии.

Морис сначала учился в частном пансионе Патри, а в старших классах посещал престижный лицей имени Корнеля; он воспитывался в религиозном духе – в дальнейшем он отринет ритуальный католицизм, но зато сохранит приверженность мистическому началу, которое то и дело заявляет о себе в его творчестве. То же самое относится и к воспоминаниям о детстве, которые претворились в важную для люпеновского цикла тему «обретенного времени».

Хорошо знакомые будущему писателю уголки Нормандии присутствуют как в книгах об Арсене Люпене, так и в других сочинениях Леблана. Таков городок Жюмьеж между Гавром и Руаном, где жил его дядя; каждое лето семья Леблан проводила в этом городке. Руины местного аббатства мелькают в романе «Вот вам крылья!» (1897–1898); именно в Жюмьеже возник замысел входящего в состав люпенианы романа «Графиня Калиостро» (1924) [1, с. 287–288]. Ряд новелл 1893–1894 гг. Леблан публиковал под именем «Аббат из Жюмьежа», в том числе и рассказ с символическим названием «Жизнь»³, явственно отсылавший к роману Мопассана. Между тем живописные руины этого аббатства любил посещать и Гюстав Флобер, о чем не раз упоминал в своих письмах.

В отличие от Мориса, успешно окончившего лицей в 1882 г., его сестра Жоржетта (она была на пять лет моложе брата) смогла получить только домашнее образование. Это не помешало ей начать в 1893 г. карьеру оперной певицы, а затем и драматической актрисы; два года спустя Жоржетта Леблан надолго связала свою

³ L'Abbé de Jumièges. La Vie // Gil Blas, août 11, 1893. P. 1.

судьбу с Морисом Метерлинком. Женские портреты в произведениях ее брата зачастую навеяны образом Жоржетты [12, р. 39]. Позднее, в 1913 г., Жоржетта выпустила книгу «Паломничество в страну госпожи Бовари» [10]. Здесь она вспоминает о том, как в юные годы впервые прочитала шедевр Флобера; ее гувернантка «из соображений целомудрия» загибала отдельные страницы книги, что затрудняло чтение. Жоржетта повествует о своем визите на место действия романа и уверяет читателя, будто книгу хорошо знают здешние крестьяне (неграмотным ее якобы читает вслух местный учитель). Автор посещает дом Дельфины Деламар (в девичестве Кутюрье), которая считается прототипом Эммы, и беседует с местными жителями; они поддерживают легенду о распутстве Дельфины. Очень подробно изложена беседа Жоржетты с крестьянкой Огюстиной Менаж (она считается прототипом Фелисите, служанки Эммы Бовари) – та боготворит покойную хозяйку.

По окончании лица Леблан отправляется путешествовать (Англия, Германия), затем на протяжении года проходит военную службу и благодаря протекции отца – только что похоронившего супругу – начинает работать на руанской фабрике, производившей чесальные станки. Такая деятельность не слишком привлекала будущего писателя. «Рабочий я был никуда не годный и подавал дурной пример. Я запирался на чердаке и сочинял стихи – тоже, правда, очень скверные, так что предлагать их издателю я не решался», – признавался на старости лет создатель люпенианы журналисту *Nouvelles littéraires*⁴. Наряду с сочинением стихов Леблан стал пробовать себя и в области прозы, причем в ранних рассказах нередко отражал собственные любовные увлечения.

Литературными кумирами Леблана сделались Мопассан и Флобер. Создатель люпенианы чрезвычайно гордился тем обстоятельством, что акушером при его рождении был брат великого писателя, хирург руанской больницы Ашиль Флобер. О своих встречах с Гюставом Флобером в разных интервью Леблан рассказывал по-разному; ему, в частности, запомнилась выдающаяся эрудиция автора «Госпожи Бовари» – тот якобы поведал Морису о сканди-

⁴ Lefèvre F. Une heure avec Maurice Leblanc // *Nouvelles littéraires*, juillet 6, 1935. P. 4.

навском происхождении некоторых нормандских топонимов [13, р. 293]. Так или иначе, речь идет о смутных детских впечатлениях.

Доподлинно известно, что 11 мая 1880 г. Леблан присутствовал при отпевании Флобера в храме городка Кантеле (автор «Госпожи Бовари» на протяжении тридцати пяти лет жил в деревне Круассе, которая входит в состав этой коммуны). За траурным cortege, который двигался от Кантеле к руанскому кладбищу, шло множество известных писателей, включая Золя (он позднее посвятил специальный очерк этому печальному событию), Мопассана, Альфонса Доде, Гюисманса, Банвиля и Гонкуров. По окончании церемонии и торжественного ужина Леблан тайком от родителей вскочил в поезд Руан – Париж и оказался в одном купе с «полубогами»: Золя, Мопассаном, Эдмоном де Гонкуром и ныне малоизвестным Гюставом Тудузом. Юноша мечтал вступить в беседу со своими кумирами, используя при этом знакомство с уже упоминавшейся Дельфиной Деламар; на этот случай у начинающего писателя была уже припасена рукопись новеллы под названием «Аптека господина Омэ». Однако из затеи ничего не вышло: утомленные литераторы быстро заснули и пробудились только при подъезде к вокзалу⁵.

Имя Мориса Леблана впервые появляется на страницах парижской прессы десять лет спустя после описанного события – 15 марта журнал *La Revue Illustrée* напечатал его небольшую новеллу под названием «Спасение», в которой влияние Мопассана соединяется с «сатаническими» мотивами «морских» романов Эжена Сю. Новелла, с ее совершенно неожиданной развязкой, обратила на себя внимание издателей; не случайно ее перепечатали еще два периодических издания, и в том числе *Gil Blas illustré* (в выпуске от 16 октября 1892 г.), где рассказ проиллюстрировал известный художник Стейнлен.

Первой же опубликованной книгой автора стал сборник из семи новелл «Семейные пары», выпущенный (за счет автора) в ноябре того же 1890 г. Эрнестом Кольбом (этот не слишком известный издатель обычно печатал произведения современных ему беллетристов, включая чрезвычайно популярного у публики Жана

⁵ *Leblanc M. Un voyage de Rouen à Paris avec Zola, Maupassant et Goncourt // Rouen Gazette, décembre 4, 1926. P. 1.*

Мари). Как говорил в связи с этим Леблан, мероприятие обошлось ему в 800 франков, причем из тысячи экземпляров тиража удалось продать только сорок⁶. Обращает на себя внимание предпосланное «Семейным парам» посвящение «Мэтру Ги де Мопассану»; влияние автора «Милого друга» в этой «горько-ироничной книге»⁷ прослеживается не только на уровне отдельно взятых сюжетов, но и в варьировании объема и самих повествовательных структур. Кроме того, здесь просматриваются манера Октава Мирбо [6, р. 16] и в меньшей степени – уроки Флобера. Как справедливо отмечает современный исследователь, «Леблан приближает читателя к провинциальной жизни, но при этом не разворачивает масштабных описательных картин» [4, р. 118]. Писатель лаконично, но выпукло воссоздает рутинную провинциальную действительность, причем особое внимание уделяет теме адюльтера как угрозы размеренному, невыразительному быту.

Одна из новелл сборника была ранее опубликована в газете *Le Voleur illustré*, поэтому вполне закономерно, что именно здесь была помещена рецензия на книгу. По мнению обозревателя Шампимона (настоящее имя – Рене Моро), четыре первых новеллы столь насыщены событиями, что их вполне можно было бы превратить в романы. Между тем речь идет о стилевой особенности, которая свойственна творчеству писателя в целом. В позднем интервью еженедельнику *Nouvelles littéraires* Леблан заявил: «мне по душе сжатость повествования, характерная для “Адольфа”, “Кандида”, “Принцессы Клевской”»⁸.

Первую из составляющих книгу новелл, «Счастье господина Фука», Шампимон сравнивает с Флобером – имея в виду не «Госпожу Бовари», а неоконченный роман «Бювар и Пекюше» (хотя с точки зрения сюжетной канвы между этими произведениями мало общего). Подытоживая, рецензент выражает надежду, что в скором времени начинающий писатель предложит вниманию публики большую прозаическую форму.

Ожидания оправдались лишь через два с половиной года. В 1892 г. Леблан познакомился с известным писателем Марселем

⁶ Lefèvre F. Op. cit.

⁷ Gautier J. Les livres nouveaux // Le Rappel, février 9, 1891. P. 2.

⁸ Charensol G. Maîtres du roman populaire. Maurice Leblanc // Nouvelles littéraires, juin 27, 1931. P. 8.

Прево, работавшим в тот период над романом «Полудевы». К тому времени уже был готов роман Леблана «Женщина» (*Une femme*), с которым автор и познакомил Прево; тот свел его с руководителем газеты *Gil Blas* Виктором Дефоссé; этот «выживший из ума миллионер», как его окрестили «акулы пера» [7, р. 79], за один вечер прочитал рукопись и не только обещал ее напечатать, но и нанял Леблана на работу в редакцию.

Роман публиковался в виде фельетона в апреле-мае 1893 г. на страницах литературного приложения к газете (*Gil Blas illustré*); отдельное издание вышло в июне того же года у Поля Оллендорфа, печатавшего ранее сочинения Мопассана. В 1907 г. роман был переиздан в несколько сокращенной версии. Периодика рекламировала роман как «исполненную чувства и страсти картину сердечной и телесной жизни влюбленной женщины на фоне современного провинциального общества»⁹.

Важную роль в продвижении романа сыграл рекламный анонс, помещенный на первой полосе апрельского номера *Gil Blas illustré*: на гравюре, выполненной опять-таки Стейнленом, была запечатлена привольно расположившаяся на лугу козлоногая «женщина-фавн» в окружении козлоногих же «мужчин-сатиров»; на заднем плане угадывались очертания города Руана (там в основном и разворачивается действие романа). Гравюру для обложки издания 1907 г. (менее фривольного свойства) выполнил Эмиль Бланш.

Книга вышла через 13 лет после романа Золя «Нана», через девять лет после скандального романа Рашильды «Господин Венера» (его ценил Поль Верлен) и практически одновременно с насыщенным чувственностью романом Леона Барракана «Красивая госпожа Ленен» и «Нимфоманкой» Оскара Метенье. «Нимфоманка» сыграла важную роль в продвижении газеты *Le Journal*, первый выпуск которой вышел 28 сентября 1892 г., – именно здесь начал печататься в виде фельетона этот роман Метенье, снабженный броским подзаголовком «Очерк страстей» (*Étude passionnelle*). Интересно, что Метенье прибегает к традиционным мелодраматическим и эпистолярным структурам, но наполняет их совершенно новым, и весьма скандальным, содержанием.

⁹ Librairie // Journal des débats, mai 26, 1893.

Леблан точно вписался в этот специфический литературный контекст «поклонения плоти», характерный для литературы fin-de-siècle, и сумел снискать довольно-таки скандальный успех. «Женщина» выдержала с десяток переизданий; общий их тираж составил пять тысяч экземпляров, что по тем временам являлось очень неплохим результатом для начинающего автора.

Существует легенда, согласно которой Жюль Ренар заявил Леблану, преподнесшему автору «Рыжика» свою книгу: «Вы принадлежите к клану Флобера – именно эту манеру я больше всего люблю. Ваша “Женщина” – это отчаявшаяся госпожа Бовари» [9, р. 79]. Ренар имел в виду прежде всего интерес Леблана к женской психологии, запечатленный в этом раннем произведении писателя (интересно, что как раз в люпеновском цикле указанная сторона его дарования раскрывается в меньшей степени). При этом роман Леблана создавался в совсем другой исторический момент по сравнению с эпохой судебного процесса вокруг «Госпожи Бовари», когда откровенное воссоздание адюльтера уже не воспринималось как нечто скандальное.

Книга наделала в свое время немало шума именно своей проповедью «свободной любви». Главная героиня, удрученная монотонной провинциальной жизнью и несчастливая в браке скупающая руанская дама Люси Шальмен, становится любовницей сначала донжуана-коммивояжера Амеде Ришара, затем порой равнодушного, а порой страстного врача. Далее Люси пускается во все тяжкие: врача сменяет поклонявшийся ей как божеству русский купец Марков (он торговал мехами в Руане и обаял свою клиентку смешным коверканием языка и рассказами о далекой России). Затем настает черед неровно дышавшего к ней крестного, почтенного Бужю-Гавара (связь с ним длится целый год), студента-медика, солдата, композитора и даже племянника-лицеиста Луи. Люси столь любвеобильна (в общей сложности у нее десятка два любовников), что есть основания говорить о нимфомании.

Стиль повествования об этом «безумии адюльтера» в какой-то мере напоминает динамичную, исполненную иронии манеру люпенианы, а сюжетные перипетии одновременно отсылают и к Мопассану, и к Флоберу, и к Золя. Как писал один из обозревателей,

героиня Леблана – это «госпожа Бовари с сотней любовников»¹⁰. Люси выглядит гораздо приземленнее и прозаичнее, чем весьма неоднозначная Эмма. Леблан не столь искусно владеет законами нарратива, как его учитель; например, интрижка между Люси и Бужю-Гаваром выглядит явно затянутой. Интерес читателя подогревается главным образом разнообразием любовников и воссозданием механизма супружеских измен.

Большое место в романе занимает воссоздание старого Руана; прогулочные зоны описаны с высокой топографической точностью. Тема романтического блуждания (*errance*) отчасти перетекает в ироничную картину фланирования и приобретает весьма прагматическую окраску. Морис Леблан склонен придавать каждой из встреч Люси со своими воздыхателями точную локализацию. Если Эмма Бовари перемещается достаточно редко (Руан, деревни Тост и Ионвиль), то Люси живет в самом городе и может обстоятельно исследовать его [5, p. 167].

О негативном отношении Флобера к Руану и его обывателям хорошо известно; у Леблана дело обстоит несколько сложнее. Можно даже утверждать, что Люси познает Руан через любовное фланирование. В частности, она приходит в сквер Сент-Андре (во Вторую мировую войну он был полностью уничтожен) и любуется изысканным деревянным фасадом так называемого «дома Дианы Пуатье» (также утрачен). Затем Люси поднимается на башню (сооружение сохранилось) и оттуда созерцает город – но не просто наслаждается красотой старого Руана, а пытается взглядом отыскать дома, где живут два ее любовника.

«Локусы адюльтера» [5, p. 164] в романе «Женщина» иногда обрисованы даже более детально, чем собственно партнеры Люси. Эти локусы сосредоточены в основном в центральной части города, однако есть и исключения. Например, на второй день знакомства Люси отдается Амеде на природе, как Эмма – Родольфу; при этом связь любовников в романе Леблана выглядит ничтожной и вульгарной, чего нет у Флобера.

В некоторых случаях Леблан – как бы в качестве оммажа – почти дословно цитирует мэтра. Так, Эмма после первого свидания с Родольфом твердит:

¹⁰ Nos chers maîtres // *La Lanterne*, avril 15, 1897. P. 1.

«У меня есть любовник! Любовник!» – повторяла она, радуясь этой мысли, точно вновь наступившей зрелости» [2, с. 169]. В романе Леблана Люси, сделавшись любовницей Амеде, воспроизводит ту же фразу: «Она забралась в постель, все еще испытывая опьянение. Несколько раз она повторила: “У меня есть любовник. Наконец-то у меня есть любовник”. Эта фраза невыразимо услаждала ее слух» [11].

Леблан заимствует у Флобера и других своих литературных наставников повышенное внимание к социальному контексту, к анализу буржуазного брака как института. Хотя напрасно было бы искать в «Женщине» того уровня освоения действительности и той психологической глубины, которые характерны для «Госпожи Бовари». Люси Рамель и Робер соединяют свои судьбы целиком и полностью на основе трезвого житейского расчета, брак предстает как сделка, с дотошным подсчетом приданого. История Шарля Бовари и Эммы – история лопнувших надежд («до свадьбы она воображала, что любит, но счастье, которое должно было возникнуть из этой любви, не пришло» [2, с. 59]). Сходным же образом развивается и сюжет «Женщины», причем здесь есть своя особенность. Перед тем как принять решение о женитьбе, Робер Шалмен дотошно, с пристальностью сыщика пытается разгадать истинный психологический облик своей будущей жены. В этом методичном разбирательстве (*système inquisiteur*), в неожиданных вопросах Робера есть основания усматривать предвосхищение «герменевтического кода», характерного для детективного повествования и, в частности, для люпенианы. «Любила ли она его? Она не знала. А он – любил ли он ее? И этого она не знала. Всё это было в совершенном тумане. Между тем она жаждала выйти замуж. Но почему? Даже это было ей неизвестно» [11].

Невыразительность, заурядность внешности Шарля Бовари в полной мере свойственна и Роберу: «То был высокий и худощавый – даже чересчур высокий и чересчур худощавый – молодой человек. <...> Бледное заостренное лицо носило кроткое выражение. Долго и обстоятельно рассмотрев его, она убедилась в том, что главная черта Робера – исключительная мягкость характера и добродушная наивность. <...> В конечном счете она сочла его нежным, порядочным, довольно невежественным, поверхностным и симпатичным» [11].

Впечатление незначительности подчеркнуто Лебланом и в портрете Люси, что опять-таки вполне соответствует поэтике «Госпожи Бовари»; с другой стороны, Эмма внешне несколько напоминает Люси, включая такую деталь, как симметрично уложенные волосы. Леблан акцентирует физиологические подробности: соблазнительные плечи Люси и чересчур смелое декольте; чувственная привлекательность главной героини становится самостоятельной темой романа.

Отдельные эпизоды романа выглядят как аллюзии на чувственные мифологические сюжеты (Венера перед зеркалом, суд Париса) – наличие тривиализованных мифологем совсем не чуждо популярному роману в целом, с одной стороны, и роману декаданса – с другой [14, р. 73]. Таков повторяющийся эпизод с зеркалом – героиня смотрится в него во время беременности, после рождения сына и после обретения первого любовника. «Каждое утро, облаченная в неглиже из бархата и шелка, она спрыгивала с постели и походила к зеркалу. Там она складывала ткань таким образом, чтобы виднелся тот или иной кусочек ее тела. <...> Затем сбрасывала с себя все и жадно всматривалась в собственное отражение» [11].

В какой-то момент сюжет переключается в назидательную плоскость: тело Люси начинает «вянуть», а ее разнузданный образ жизни естественным образом приводит к болезням, которые трансформируют ее внутренний мир и в конечном итоге ведут к нравственному «воскресению». Она исповедуется и кается в своих грехах, но – достаточно поверхностно. Леблан остается в пределах беллетристики, подменяет реалистическую глубину нравучением.

Интересно, что внутреннее преображение героини происходит не в Руане, а в хорошо знакомой Леблану Ницце – именно там шла работа над романом, именно в столице Французской Ривьеры находилась вила его первой жены, но и после развода (1897) он неоднократно останавливался здесь то у своих друзей, то в фешенебельных отелях¹¹. Ницца в культуре «прекрасной эпохи» оказы-

¹¹ Так, парижская газета *Le Journal* от 3 марта 1898 г. в разделе светских новостей сообщает о пребывании Леблана в Ницце. Эта незначительная деталь свидетельствует о том, что в конце 1890-х годов будущий автор *Люпенианы* уже обладал известностью в столичных литературных кругах.

вается весьма устойчивым топосом, соотносимым в первую очередь с карнавалом и «городом греха», распущенностью, разгулом древних инстинктов (подробнее об этом см. нашу статью [3]). Между тем Леблан, сохраняя все внешние приметы «земного рая» в описании Ниццы, фактически подвергает топос инверсии: «чистый воздух бухты Ангелов и бодрящий горный воздух очистили ее тело», – пишет он о своей героине. Здесь Леблан лаконично, но весьма точно и поэтично рисует столицу Лазурного берега, причем описание природы коррелирует с состоянием души Люси [6, р. 19].

В отличие от трагического финала «Госпожи Бовари», развязка «Женщины» оптимистична, хотя и предельно обыденна: не сумев найти подлинного счастья в браке, Люси обретает «маленькое счастье» в материнстве.

Благодаря этой книге молодой Леблан снискал в литературном мире репутацию писателя достаточно чувственного, хотя и талантливого. «Женщина» усилила эффект, произведенный постановкой пьесы «Лисистрата» (по Аристофану), хотя вклад в работу над ней Леблана оказался минимален (в основном сценарий был написан его соавтором Морисом Доннэ; премьера состоялась 22 декабря 1892 г. в парижском Grand Théâtre)¹². В этой версии несколько расширена система образов комедии, а пикантные моменты смягчены по сравнению с первоисточником; тем не менее зрителей привлекала в постановке прежде всего чувственная составляющая.

В 1896 г. тот же Поль Оллендорф напечатал роман Леблана с труднопереводимым названием *L'Oeuvre de mort* (наш вариант – «Смерть вершит свое дело»). В этой книге писатель впервые обращается к жанру криминального романа, а если использовать современную терминологию – психологического триллера; однако этот жанр выдерживается в книге не полностью. Книга насыщена знакомыми по люпениане приметами «фирменного» леблановского стиля – нервная, суховатая фраза, упругий динамичный ритм, отсутствие подробной экспозиции, новеллистичность художественного мышления, занимательность интриги. Чувствуется некоторая нерешительность автора, который постепенно освобождается от влияния Флобера, но еще не определил, следует ли ему обра-

¹² Bernac J. Chronique théâtrale // Le Voleur illustré, janvier 5, 1893. P. 10.

щаться к популярной или высокой традиции. В романе понемногу от Бальзака (всевластие денег), от Достоевского (долгие, мучительные терзания задумавшего убийство героя), Д'Аннунцио (французский перевод «Наслаждения» вышел в 1895 г.), Гамсуна (перевод «Голода» вышел во Франции в том же 1895 г.), а быть может, и молодого Барреса (метания протагониста, необыкновенно остро переживающего свою связь с универсумом) [9, р. 175]. Еще дальше от Флобера и Мопассана Леблан уходит в романе «Армель и Клод» (1897), который один из критиков охарактеризовал как «страстную идиллию» о мистической любви¹³, в «велосипедном романе»¹⁴ «Вот вам крылья!» (1897) и в романе «Ясные очи» (1902), где пунктирно намечена авантюрная интрига, хотя доминирующей еще является сентиментальная стихия [8].

Но решающим событием в литературной судьбе Леблана стала опубликованная в пятом по счету номере журнала *Je sais tout* (от 15 июля 1905 г.) детективная новелла о «джентльмене-взломщике» Арсене Люпене под названием «Арест Арсена Люпена». То был заказ со стороны возглавлявшего журнал Пьера Лафитта, с которым Леблана связывали дружеские отношения. С этой публикации началась всемирная слава этого персонажа и новый этап в развитии детективного жанра – переход от «архаического детектива» к современному.

Как видим, ранние произведения Мориса Леблана позволяют заключить, что он вполне мог сделаться не слишком заметным представителем литературы «второго ряда», наследующим уроки Флобера, Мопассана и других крупных мастеров французской прозы второй половины XIX в. Но случайное стечение обстоятельств, и прежде всего – знакомство с Пьером Лафиттом, сыграло свою решающую роль. Позднее Леблан не раз пытался выйти за пределы амплуа создателя люпенианы; он написал два великолепных научно-фантастических произведения («Три глаза», 1920, и «Великое событие», 1921), но и несколько невыразительных светских романов, развивающих эротическую стихию «Женщины» («Скандал на голубом газоне», 1935, где на потребу публики затронул тему группового секса). Тем не менее в пантеон француз-

¹³ Nos chers maîtres // La Lanterne, avril 15, 1897. P. 1.

¹⁴ P.L. M. Maurice Leblanc // La Vie au grand air, avril 1, 1898. P. 18.

ских писателей он вошел именно как «отец Арсена Люпена»¹⁵. Для истории массовой словесности можно считать невероятной удачей, что «внук Флобера» не превратился в «попугая Флобера», двинулся иным (проторенным Конан Дойлом) путем и в скором времени сделался одним из самых знаменитых мастеров французского детектива.

Список литературы

1. *Леблан М.* Арсен Люпен. СПб.: Амфора, 2004. 589 с.
2. *Флобер Г.* Госпожа Бовари / пер. Н. Любимова // *Флобер Г.* Собр. соч. : в 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1983. С. 29–332.
3. *Чекалов К.А.* По поводу карнавала: Ницца «Прекрасной Эпохи» глазами французских и русских писателей // Культурологический журнал. 2014. № 2 (16). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/po-povodu-karnavala-nitsta-prekrasnoy-epochi-glazami-frantsuzskih-i-russkih-pisateley> (дата обращения: 10.05.2021).
4. *Alonso A.* «Des couples sans gloire». Une approche de la description des émotions dans les nouvelles de Maurice Leblanc // *Études romanes de Brno*. 2016. No 37. P. 113–126.
5. *Alonso A.* La dynamique spatiale de l'adultère dans le roman. *Une Femme* de Maurice Leblanc // *Metáforas de la luz / Métaphores de la lumière*. Almeria: Edeal, 2017. P. 158–168.
6. *Benhamou N.* Maurice Leblanc conteur et romancier: disciple de Maupassant? // *Le Rocambole*. 2012. No 61. P. 13–38.
7. *Bloy L.* Le mendiant ingrat. Mon journal. P.: Mercure de France, 1956. 430 p.
8. *Buard J.-L.* Un formidable récit de suspense // *Leblanc M.* Les Yeux purs. P. 79–88. URL: https://books.google.ru/books?id=qCTHDwAAQBAJ&pg=PA5&hl=fr&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 10.05.2021).
9. *Dérouard J.* Maurice Leblanc: Arsène Lupin malgré lui. P.: Séguier, 1989. 611 p.
10. *Leblanc G.* Un pèlerinage au pays de Madame Bovary. P.: Sansot, 1913. 106 p.
11. *Leblanc M.* Une femme. URL: http://fr.wikisource.org/wiki/Une_femme/II/I (дата обращения: 10.05.2021).

¹⁵ *Lagarde P.* Quand on cambriole chez Maurice Leblanc père d'Arsène Lupin... // *Comoedia*, février 14, 1934. P. 1, 3.

12. Lechat H. M. Leblanc saisi par la débauche // Le Rocambole. 2012. No 61. P. 39–50.
13. Mélanges René Lepelley: recueil d'études en hommage au professeur René Lepelley / rassemblées et éditées par C. Bougy, P. Boissel et B. Garnier. Caen: Musée de Normandie, 1995. 598 p.
14. Raoult M.-G. Perversion et subversion dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain (1884–1906) : Une esthétique de la décadence. T. 1. Limoges, 2011. 581 p.

References

1. Leblan, Maurice. *Arsen Lyupen [Arsène Lupin]*. St Petersburg, Amfora Publ., 2004, 589 p. (In Russ.)
2. Flober, Gyustav. *Gospozha Bovari [Madame Bovary]*, trans. by N. Lyubimov. Flober, Gyustav. *Sobranie sochinenii [Collected Works]* : in 3 vols, vol. 1, Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1983, pp. 29–332. (In Russ.)
3. Chekalov, K.A. “Po povodu karnavala: Nitsta ‘Prekrasnoi Ehpokhi’ glazami frantsuzskikh i russkikh pisatelei” [“About the carnival. Nice of the *Belle Époque* seen by French and Russian writers”]. *Kul'turologicheskii zhurnal*, no. 2(16), 2014. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/po-povodu-karnavala-nitsta-prekrasnoy-epokhi-glazami-frantsuzskikh-i-russkikh-pisateley> (accessed: 10.05.2021). (In Russ.)
4. Alonso, Ana. “Des couples sans gloire. Une approche de la description des émotions dans les nouvelles de Maurice Leblanc”. *Études romanes de Brno*, no. 37, 2016, pp. 113–126. (In French)
5. Alonso, Ana. “La dynamique spatiale de l’adultère dans le roman. *Une Femme* de Maurice Leblanc”. *Metáforas de la luz / Métaphores de la lumière*. Almeria, Edual, 2017, pp. 158–168. (In French)
6. Benhamou, Noelle. “Maurice Leblanc conteur et romancier: disciple de Maupassant?”. *Le Rocambole*, no. 61, 2012, pp. 13–38. (In French)
7. Bloy, Léon. *Le mendiant ingrat. Mon journal*. Paris, Mercure de France, 1956, 430 p. (In French)
8. Buard, Jean-Luc. «Un formidable récit de suspense». In: Leblanc, Maurice *Les Yeux purs*, pp. 79–88. Available at: https://books.google.ru/books?id=qCTHDwAAQBAJ&pg=PA5&hl=fr&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false (accessed: 10.05.2021). (In French)
9. Dérourard, Jacques. *Maurice Leblanc: Arsène Lupin malgré lui*. Paris, Séguier, 1989, 611 p. (In French)

10. Leblanc, Georgette. *Un pèlerinage au pays de Madame Bovary*. Paris, Sansot, 1913, 106 p. (In French)
11. Leblanc, Maurice. *Une femme*. Available at: http://fr.wikisource.org/wiki/Une_femme/II/I (In French)
12. Lechat, Hervé. «M. Leblanc saisi par la débauche». *Le Rocambole*, no. 61, 2012, pp. 39–50. (In French)
13. Mélanges René Lepelley: recueil d'études en hommage au professeur René Lepelley, rassemblées et éditées par C. Bougy, P. Boissel et B. Garnier. Caen, Musée de Normandie, 1995, 598 p. (In French)
14. Raoult, Marie-Gersande. *Perversion et subversion dans les romans de Rachilde et de Jean Lorrain (1884–1906) : Une esthétique de la décadence*, vol. 1. Limoges, 2011, 581 p. (In French)

С.А. Кибальник
© Кибальник С.А., 2021

ГИПЕРТЕКСТЫ ФЛОБЕРА У ЧЕХОВА (К понятию «конструктивной криптопародии»)

Исследование выполнено в ИРЛИ РАН при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 21–512–23008 «Криптопоэтика русской литературы нового времени».

Аннотация. Статья посвящена гипертекстуальным переключкам произведений Г. Флобера и А.П. Чехова. В повести Чехова «Дуэль» (1891) усматривается гибридная и факультативная гипертекстуальность, связывающая ее с классическим романом Флобера «Госпожа Бовари» (1856). Написанный вскоре после этого рассказ «Попрыгунья» (1892) представляет собой уже достаточно очевидный гипертекст того же романа, в котором сюжетно-смысловая схема первоисточника трансформирована в гораздо меньшей степени. Наконец, еще один явный гипертекст произведения Флобера – его повести «Простая душа» (1877) – обнаруживается в позднем чеховском рассказе «Душечка» (1899). Во всех этих произведениях мы усматриваем (вслед за Р.Г. Назировым) своего рода «конструктивную криптопародию», т.е. полемическую интерпретацию, не преследующую цели пародирования первоисточника. Флоберовские гипертексты у Чехова несут на себе отчетливый отпечаток, с одной стороны, русской классики с ее «антииндивидуалистической» тенденцией, а с другой – собственного художественного мира Чехова, который строится на преодолении острого ощущения трагизма жизни за счет сарказма и смеха.

Ключевые слова: Чехов; Флобер; «Дуэль»; «Попрыгунья»; «Душечка»; «Госпожа Бовари»; «Простая душа»; криптопародия; гипертекст.

Получено: 24.05.2021

Принято к печати: 20.06.2021

Информация об авторе: Кибальник Сергей Акимович, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7–9, 199034, Санкт-Петербург, Россия; ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, наб. Макарова, 4, 199034, Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5937-5339>.

E-mail: kibalnik007@mail.ru

Для цитирования: Кибальник С.А. Гипертексты Флобера у Чехова (К понятию «конструктивной криптопародии») // Литературоведческий журнал. 2021. № 3(53). С. 100–111. DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.06

Sergei A. Kibalnik
© Kibalnik S.A., 2021

FLAUBERT'S HYPERTEXTS IN CHEKHOV' WORKS (On the Concept of “Constructive Crypto-Parody”)

Acknowledgements. This study was carried out at Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences with a grant from the Russian Science Foundation (project № 21–512–23008) “Crypto poetics of Russian literature of the new time”.

Abstract. The article addresses the hypertexts of Flaubert in Chekhov's works. The hypertextuality in Chekhov's story *Duel* (1891) is connected with Flaubert's novel *Madame Bovary* (1856), and is hybrid and optional. The story *The Jumping Girl* (1891) written shortly after, is already a fairly obvious hypertext of Flaubert's novel: the scheme of the plot and the semantic of the original source is transformed to a much lesser extent. One more explicit hypertext of Flaubert's *A Simple Soul* (1877) could be found in Chekhov's late story *Darling* (1899). The article both describes and analyzes in all these texts (following R. Nazirov) a kind of “constructive crypto parody” which is not the parody on Flaubert's works, but the polemical interpretation of them. Flaubert's hypertexts in Chekhov's prose bear a distinct imprint of the Russian classics with its “anti-individualistic” endency, on the one hand, and of Chekhov's own artistic world based on overcoming Flaubert's keen sense of the tragedy of life with sarcasm and laughter, on the other.

Keywords: Chekhov; Flaubert; *Duel*; *The Jumping Girl*; *Darling*; *Madame Bovary*; *Simple soul*; crypto parody, hypertext.

Received: 24.05.2021

Accepted: 20.06.2021

Information about the author: *Sergey A. Kibalnik*, DSc in Philology, Professor, St. Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7–9, 199034, St. Petersburg, Russia; Leading Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House) RAS, nab. Makarova, 4, 199034, St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5937-5339>

E-mail: kibalnik007@mail.ru

For citation: Kibalnik, S.A. “Flaubert’s Hypertexts in Chekhov’s Works (On the Concept of ‘Constructive Crypto-Parody’)”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(53), 2021, pp. 100–111. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.06

В становлении Чехова как самобытного писателя, создавшего свой собственный, ни на кого не похожий художественный мир, наряду с русскими писателями огромную роль сыграли европейские и особенно французские. Его проза столько же обязана Г. Флоберу и Г. де Мопассану, сколько И.С. Тургеневу, Ф.М. Достоевскому и Л.Н. Толстому.

Как известно, прозвище «русский Мопассан» на протяжении всей творческой деятельности преследовало Чехова; быть может, только в последние годы он сумел, наконец, окончательно преодолеть упреки в подражательности французскому писателю-современнику.

Отношения Чехова с Флобером, которого Мопассан считал своим учителем в литературе, были лишены подобной напряженности. На первый взгляд, они вообще не столь значимы для писателя¹. И тем не менее, как мы увидим далее, ориентация на мэтра французской классической прозы и внутренний спор с ним составляли существенный внутренний нерв его творческой деятельности.

Чехов сам сформулировал, чем прежде всего его привлекали европейские литературы, и в первую очередь одна из наиболее развитых из них в 1880–1890-е годы – французская². Устами героя «Скучной истории» (1889) профессора Николая Степановича он сам отзывался о ее произведениях так: «...в них не редкость

¹ Впрочем, предпринимались попытки сближения с флюберовской «объективностью» некоторых особенностей повествовательной манеры Чехова [см.: 6].

² Помимо немецкого языка, Чехов владел французским. Причем именно по-французски он вначале с трудом, а затем, после ряда поездок во Францию, достаточно свободно читал, знакомясь, таким образом, в 1890-е годы с новинками французской литературы.

найти главный элемент творчества – чувство личной свободы, чего нет у русских авторов...» [8, т. 8, с. 31].

Следуя этому «чувству личной свободы», Чехов, соответственно, достаточно свободно и самостоятельно трактует мотивы, которые он подхватывает от европейских писателей, одновременно применяя к своим творческим задачам их самые современные приемы. Попутно он как бы «поверяет» эти мотивы духовными и эстетическими ценностными ориентирами, заданными русской литературной классикой. В результате они приобретают чисто русский и, более того, исключительно чеховский, ни на какого другого писателя не похожий отпечаток.

Перенося этот принцип на наиболее значительных представителей современной ему французской литературы – в первую очередь на Флобера и Мопассана, Чехов создает своего рода «конструктивные криптопародии» [3, с. 52], или полемические интерпретации их наиболее замечательных произведений.

При этом к наиболее значимым из них он обращается не однажды. Вначале Чехов создает какое-то произведение, в котором он серьезно трансформирует сюжетно-образную схему первоисточника и, кроме того, смешивает ее со схемой других его претекстов. Как правило, после этого он создает еще и достаточно очевидный гипертекст этого первоисточника, в основном сохраняя его схему.

Именно так он обошелся с романом Флобера «Госпожа Бовари» в повести «Дуэль» (1891) и затем в рассказе «Попрыгунья» (1892)³.

Исходная сюжетная ситуация повести Чехова «Дуэль» (1891) напоминает второй том «Анны Карениной»: увезший Надежду Федоровну от мужа Лаевский, подобно Вронскому, начинает тяготиться связью с Надеждой Федоровной. Эта ситуация с самого начала изображается Чеховым с отчетливой ориентацией на язык и стиль Толстого: «Нелюбовь Лаевского к Надежде Федоровне выражалась главным образом в том, что все, что она говорила и делала, казалось ему ложью или похожим на ложь...» [8, т. 7, с. 362; здесь и далее курсив мой. – С. К.].

³ Аналогичным образом Чехов обошелся с романом Мопассана «Милый друг» – в «Скучной истории» (1889) в и той же «Дуэли» (1891).

Далее в сознании главного героя повести появляется отсылка к «Анне Карениной» уже с прямой ее атрибуцией: «На этот раз Лаевскому больше всего не понравилась у Надежды Федоровны ее белая, открытая шея и завитушки волос на затылке, и он вспомнил, что Анна Карениной, когда она разлюбила мужа, не нравились прежде всего его уши, и подумал: “Как это верно! Как верно!”» [8, т. 7, с. 362].

Однако затем сюжет неожиданным образом начинает развиваться по сценарию «Госпожи Бовари» Флобера – с поправкой на то, что в роли обманутого мужа, которому Надежда Федоровна, как выясняется, изменяет с полицейским приставом Кириллиным, на сей раз оказывается сам Лаевский.

Так, например, героиня с самого начала стилизована под флюберовскую Эмму: «...навязчивые мысли о том, что она самая красивая и молодая женщина в городе и что молодость ее проходит даром, и сам Лаевский, честный, идейный, но однообразный, вечно шаркающий туфлями, грызущий ногти и наскучающий своими капризами, – сделали то, что ею мало-помалу овладели желания...» [8, т. 7, с. 379]⁴. Ср. у Флобера: «...мало-помалу думы ее останавливались на одном, и, сидя на лужайке, водя зонтиком по траве, она твердила:

– Боже мой! Зачем я вышла замуж?

Эмма задавала себе вопрос: не могла ли она при ином стечении обстоятельств встретить кого-нибудь другого? <...> В самом деле ведь не все такие, как Шарль. Муж у нее мог быть красив, умен, благовоспитан, обаятелен...» [7, с. 59].

Правда, в отличие от флюберовской Эммы – и это тоже, очевидно, не случайная, а сознательная и значимая трансформация – Надежда Федоровна делает это не из страстной любви, а от скуки и «желаний».

Кириллин – своего рода криптопародия на мопассановского Дюруа из «Милого друга» – оказался «грубоватым, хотя и красивым» [8, т. 7, с. 379], и она пытается с ним порвать. На горизонте, как и в романе Флобера, тут же показывается другой претендент в

⁴ Соответственно, эти мотивы повести будут потом повторены в новом чеховском гипертексте Флобера – рассказе «Попрыгунья». См., например: «Прошедшее пошло и неинтересно, будущее ничтожно, а эта чудная, единственная в жизни ночь скоро кончится, сольется с вечностью – зачем же жить?» [8, т. 8, с. 15].

любовники – более молодой Ачмианов, отдаленно соответствующий флоберовскому Леону.

Чеховскую «Эмму» – Надежду Федоровну, со всем ее отталкиванием от мещанского окружения и стремлением «жить, жить» [8, т. 7, с. 381], впрочем, сразу отличает от ее литературного прототипа периодически приходящее к ней ощущение, что «она мелкая, пошлая, дрянная, ничтожная женщина» [8, т. 7, с. 381, 382].

Однако, в отличие от «Госпожи Бовари», где Шарль в основном сливается с безликим мещанским окружением Эммы, в «Дуэли» Лаевский – двойник Надежды Федоровны, своего рода еще одна «Эмма». Недаром он даже больше, чем она, страдает от мещанского окружения: «Прибавьте к этому скуку, постоянное безденежье... *отсутствие людей и общих интересов...*» [8, т. 7, с. 423].

В романе Флобера об увлечениях Эммы Родольфом и Леоном рассказано по очереди. Чехов в своей повести для ускорения действия совмещает эти две сюжетные линии, оставляя Ачмианова всего лишь претендентом на то, чтобы стать вторым любовником Надежды Федоровны.

Писатель заставляет его ревновать, выслеживать и, наконец, привести на место свидания Надежды Федоровны с полицейским приставом Кириллиным ее мужа Лаевского [8, т. 7, с. 429]. Это напоминает уже не столько «Мадам Бовари», сколько роман Мопассана «Милый друг» (1885), герой которого Дюруа приводит полицейского комиссара в квартиру тайного свидания своей жены Мадлены Форестье с министром Леруа⁵.

Между тем трактовка Чеховым всей этой сюжетной истории несет на себе явный отпечаток уже не французской литературы, а русской классики. В финале повести «переродившийся» в результате дуэли Лаевский начинает исповедовать нечто вроде идеи позднего Достоевского о взаимной ответственности людей друг за друга: «...из дня в день она, как зеркало, должна была отражать в себе его праздность, порочность и ложь – и этим, только этим наполнялась ее жизнь, слабая, вялая, жалкая; потом он пресытился ею, возненавидел, но не хватило мужества бросить, и он старался

⁵ Описание дня и ночи Лаевского перед дуэлью также имеет ряд общих мотивов с романом Мопассана, в котором Дюруа дерется на дуэли с оскорбившим его в печати журналистом.

все крепче опутать ее лганьем, как паутиной... Остальное доделали эти люди» [8, т. 7, с. 437].

Итак, «Дуэль» – это «Госпожа Бовари» или «Анна Каренина» с раздвоившейся Эммой или Анной, герой которой Лаевский, отдаленно соответствующий флюберовскому Шарлю, неожиданно перерождается, ощутив перед лицом смерти собственную ответственность за судьбу своей гражданской жены. Тем самым герой, функционально родственник Вронскому, неожиданно обнаруживает в себе уже скорее черты Алексея Александровича Каренина в сцене родов Анны.

Гипертекстуальность «Дуэли» по отношению к «Госпоже Бовари» имеет гибридный характер: одновременно ее претекстами являются романы Толстого и в какой-то степени Мопассана. При этом, в отличие от гипертекстуальности чеховской повести по отношению к «Анне Карениной», ее интертекстуальные связи с романами Флобера и Мопассана имеют скрытый, не слишком явный и, следовательно, «факультативный», по М. Риффатеру [см.: 4, с. 57], характер.

Еще раз Чехов – на сей раз гораздо более прямо и откровенно – перелицевал «Госпожу Бовари» и «Анну Каренину» в рассказе «Попрыгунья» (<1892>). Очевидно, не случайно чеховский «Шарль», Осип Дымов, оказывается в нем, как мужчина и как личность, не только не хуже мужа Эммы (не говоря уже о ее любовниках Родольфе и Леоне) или толстовского Каренина, но значительно лучше их. При этом не жена, а именно муж погибает в рассказе Чехова в результате ее измены. Так что чеховская «Попрыгунья», как нам удалось показать ранее, представляет собой очевидный, хотя и не бросающийся в глаза сокращенный гипертекст романа Флобера «Госпожа Бовари» [см.: 1].

В другой нашей статье подробно сопоставлены герои, занимающие сходное место в сюжетно-образной системе этих двух произведений: Осип Дымов и Шарль Бовари. Оба они врачи, но чеховский герой как будто бы реализует нераскрытый потенциал, который был заложен в герое Флобера. Это уже не доктор-неудачник, а талантливый врач, обладающий всеми качествами для того, чтобы стать замечательным ученым-медиком. Тем самым Чехов не просто как бы заступает за отнюдь не чужую для него корпорацию медиков.

Более того, благодаря этому, рассказ русского писателя приобретает характер полемической интерпретации романа французского классика. В мнимых исканиях смысла жизни флюберовской Эммы, которыми в «Госпоже Бовари» объясняются две ее супружеские измены, Чехов, по-видимому, скорее склонен усматривать эгоизм и безответственность, разрушающие ее семью и приводящие к гибели ее саму [см.: 2].

Одновременно чеховский рассказ является, следовательно, и полемической интерпретацией «Анны Карениной» (1873–1877) Толстого, которая была создана как явный гипертекст романа Флобера [см., например: 9]. Критическая реинтерпретация Чеховым этих двух произведений отчетливо опирается в рассказе на «мораль» Муравья в финале хрестоматийной крыловской басни «Стрекоза и Муравей» (1808), явные отсылки к которой содержат заглавие и текст рассказа [см. об этом: 2].

В том, что Ольга Ивановна только думает о смерти, а на деле умирает Дымов, проявляется глубокий сарказм Чехова по отношению к его «Эмме». Русский писатель обращается к фабуле классического романа французского классика как раз для того, чтобы творчески воплотить свое собственное (и отчасти чисто русское) видение подобных историй.

Этот его рассказ – один из наиболее ярких случаев скрытого пародирования Чеховым романа Флобера, о котором Назиров писал: «...у зрелого Чехова появилась редкая в искусстве склонность вуалировать объект пародии. <...> Персонажи “Мадам Бовари” по сей день остаются нераспознанными в рассказах и пьесах Чехова» [3, с. 48]. Возможно, в числе прочих исследователь имел в виду и рассказ «Попрыгунья».

По поводу другого чеховского рассказа – «В море» (1883) – Назиров заметил, что Чехов «создал *конструктивную пародию*, т.е. пародию, превышающую задачу осмеяния чужого текста. Перерабатывая рассказ в 1901 г., он полностью снял внешнюю пародийность, потому что стремился к более углубленной критике, осмеивал те ошибочные представления и идеи, которые встречались в мальстреме романа Гюго... (“Труженики моря”. – С. К.)» [3, с. 48].

Очевидно, что нечто подобное Чехов проделал и создавая «Попрыгунью». Это тоже не стилевая, а «конструктивная» – причем не «пародия», а «криптопародия» – на Флобера, задача ко-

торой заключается в художественном воплощении собственного видения флоберовского сюжета.

Сходную гипертекстуальность можно разглядеть и в чеховском рассказе «Душечка» (1899). На сей раз писатель «пародийно переосмыслил» высокое и трагическое «житие» героини повести Флобера *Un cœur simple* (1877)⁶ Фелисите, «переведя» его «в эротико-психологический план» [3, с. 54; см. также: 5].

При этом Чехов создает свой собственный ряд этапов внутренней жизни героини, который лишь отдаленно соответствует такому ряду в жизни Фелисите. Вначале у последней был любовник Теодор, затем она жила привязанностью к своей госпоже Обен и ее детям Полю и Виргинии, затем к своему племяннику Виктору, к попугаю Лулу и, наконец, к его чучелу.

По сравнению с Фелисите личную жизнь Ольги Семеновны можно счесть относительно вполне благополучной. Изображаемый Чеховым ряд ее привязанностей отнюдь не отмечен трагической динамикой («нисходящей градацией», в терминологии Р.Г. Назирова).

Первый муж Ольги Семеновны – театральные антрепренер Кукин, второй – торговец лесом Пустовалов. После него в ее жизни появляется сожитель, ветеринар Смирин, и, наконец, единственной настоящей ее привязанностью становится его сын Саша.

Учитывая то, что материнская любовь изображена у Чехова как высший род любви⁷, в рассказе можно даже видеть противоположную динамику. И Душечка, «не переставая быть комичной», действительно становится в финале «возвышенно-трогательной» [3, с. 56]⁸.

Как и в некоторых других гипертекстах произведений лучших французских писателей, Чехов в этом рассказе пытается пре-

⁶ Рассказ неоднократно печатался в русском переводе в 1880–1890-е годы под заглавием «Простое сердце», в том числе и отдельными изданиями.

⁷ В этом скорее всего сказалось личное отношение позднего Чехова к детям, отчасти предопределившее в конечном счете и его брак с О.Л. Книппер – решение, в котором надежды иметь детей, как известно, играли далеко не последнюю роль.

⁸ При этом если у Флобера Фелисите постепенно теряет почти всех (в живых остается только Поль), то в чеховском рассказе умирают лишь Кукин и Пустовалов.

одолеть воплощенное Флобером ощущение трагизма жизни с помощью сарказма и смеха. При этом его сарказм и смех направлены не на осмеяние и дискредитацию героини, а на то, чтобы сделать ее более земной и все же хотя бы временами обретающей счастье, благодаря своей пусть и незатейливой, но все же неподдельной способности любить. И в этом можно снова видеть проявление все того же принципа «конструктивного криптопародирования».

Этот принцип в поэтике Чехова, по существу, означает установку в его зрелом творчестве на сознательное «переписывание» чужого произведения не с целью его пародирования, а с целью создания его полемической интерпретации. Отдельные здания своего собственного художественного мира Чехов нередко строит не с самого фундамента, а всего лишь перестраивая уже существующие в литературе здания, созданные известными мастерами.

При этом трансформация сюжетно-образной системы чужого литературного произведения не носит характер литературно-критической полемики, а предпринимается с целью утверждения собственного жизнепонимания. За образами и ситуациями своих предшественников и современников в литературе Чехов видит в реальности совсем иные отношения, и именно с этим связана их решительная трансформация в его собственных произведениях.

Как Флобер и Мопассан, Чехов отбрасывал утешительную ложь романтиков, но при этом поднимался и над их трагическим ощущением жизни как царства бессмыслицы и зла. Веря в способность человека преодолевать его в своей душе и, соответственно, в жизни, русский писатель оставляет читателя с катартическим впечатлением очищения и надежды.

Список литературы

1. Кибальник С.А. Рассказ Чехова «Попрыгунья» как криптопародия на «Мадам Бовари» Флобера // *Кибальник С.А. Чехов и русская классика: проблемы интертекста*. СПб.: ИД «Петрополис», 2015. С. 87–103.
2. Кибальник С.А. Осип Дымов и Шарль Бовари (Интертекстуальная структура рассказа Чехова «Попрыгунья») // *Проблемы исторической поэтики*. 2021. № 3 (в печати).

3. Назиров Р.Г. Пародии Чехова и французская литература // Чеховиана. Чехов и Франция. М.: Наука, 1992. С. 52–56.
4. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: ЛКИ, 2007. 238 с.
5. Разумова Н.Е. Чехов и Флобер: («Простая душа» и «Душечка» в свете сопоставления художественных систем) // Проблемы метода и жанра. Вып. 19. Томск: Издательство Томского университета, 1997. С. 125–143.
6. Степанов А.Д. Чехов и Флобер (к вопросу об эволюции «объективного» повествования) // Новый филологический вестник. 2021. № 1(56). С. 266–278. DOI: 10.24411/2072–9316–2021–00021
7. Флобер Г. Госпожа Бовари [Madame Bovary]. Роман [и обвинительная и защитительная речи и приговор по делу, возбужденному против автора в Парижском исправительном суде. Заседания 31-го января и 7-го февраля 1857 года]. СПб., [Э. Гартъе], 1881. 336 с.
8. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 18 т. М.: Наука, 1974–1987.
9. Шульц С.А. «Анна Каренина» Л.Н. Толстого и «Мадам Бовари» Г. Флобера // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2016. Т. 75. № 2. С. 21–25.

References

1. Kibalnik, S.A. “Rasskaz Chekhova *Poprygunya* kak kriptoparodiya na *Madame Bovary* Flobera” [“Chekhov’s Story *Jumping Girl* as a Cryptoparody of *Madame Bovary* by Flaubert”]. Kibalnik, S.A. *Chekhov i russkaya klassika: problema intertexta [Chekhov and Russian Classics: the Issue of Intertext]*. St Petersburg, Petropolis Publ., 2015, pp. 87–103. (In Russ.)
2. Kibalnik, S.A. “Osip Dymov i Charles Bovary (Intertextual’naya struktura rasskaza Chekhova “Poprygunya”)” [“Osip Dymov and Charles Bovary (Intertextual Structure of Chekhov’s Story *Jumping Girl*)”]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, no. 3, 2021 (in print). (In Russ.)
3. Nazirov, R.G. “Parodii Chekhova i frantsuzskaya literatura” [“Chekhov’s Parodies and French Literature”]. *Chekhoviana. Chekhov i Frantsiya [“Chekhov and France”]*. Moscow, Nauka Publ., 1992, pp. 52–56. (In Russ.)
4. Piégay-Gros, N. *Vvedeniye v teoriyu intertextualnosti [Introduction into Theory of Intertextuality]*. Moscow, LKI Publ., 2007, 238 p. (In Russ.)
5. Razumova, N.Eh. “Chekhov i Flober: (*Prostaya dusha* i *Duchechka* v svete sopostavleniya hudozhesvennykh sistem)” [“Chekhov and Flaubert (*Un cœur simple* and *Darling* in the Light of the Juxtaposition of Artistic Systems)”]. *Problemy*

- metoda i zhanra* [*Problems of Method and Genre*]. Vol. 19. Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta Publ., 1997, pp. 125–143. (In Russ.)
6. Stepanov, A.D. “Chekhov i Flober (*k voprosu ob evoliutsii ‘obyektivnogo’ povestvovaniya*)” [*Chekhov and Flaubert (on the Issue of the Evolution of ‘Objective’ Storytelling*)”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 1(56), 2021, pp. 266–278. (In Russ.) DOI: 10.24411/2072–9316–2021–00021
 7. Flober, G. *Gospozha Bovary* [*Madame Bovary*]. *Roman [i obvinitel'nye i zashchitel'naya rechi i prigovor po delu, vzbuzhdionnomu protiv avtora v Parizhskom ispravitel'nom sude. Zasedaniya 31-go yanvaria i 7-go fevralia 1857 goda]* [*The Novel and Prosecutor's and Defense Speeches and Verdict in the Case...*]. St Petersburg, 1881, 336 p. (In Russ.)
 8. Chekhov, A.P. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem* [*Complete Works and Letters*] : in 30 vols. *Sochineniya* [*Works*] : in 17 vols, Moscow, Nauka Publ., 1974–1987. (In Russ.)
 9. Shultz, S.A. “*Anna Karenina* L.N. Tolstogo i *Madame Bovary* Flobera [*“Anna Karenina* by Leo Tolstoy and *Madame Bovary* by Flaubert”]. *Izvestiya RAS. Ser. literatury i yazyka*, no. 2, vol. 75, 2016, pp. 21–25. (In Russ.)

И.В. Логвинова

© Логвинова И.В., 2021

**И.С. ТУРГЕНЕВ, А.А. БЛОК, М.А. ВОЛОШИН И «ЛЕГЕНДА
О СВ. ЮЛИАНЕ СТРАННОПРИИМЦЕ» Г. ФЛОБЕРА**

Аннотация. В статье речь идет об интересе русских писателей и поэтов к повести Г. Флобера «Легенда о св. Юлиане Странноприимце», которую впервые перевел на русский язык И.С. Тургенев, а в начале XX в. вновь перевели М.А. Волошин и А.А. Блок. Анализируется «Предварение о переводе “Легенды о святом Юлиане Гостеприимце” Флобера» Волошина, которое он написал, полемизируя с переводом И.С. Тургенева; рассматриваются причины, по которым Волошин взялся переводить текст заново. Флоберовская «Легенда о святом Юлиане» привлекала поэтов Серебряного века необычностью содержания, своеобразным мистицизмом и отточенным стилем изложения. Анализ текста Флобера приводит к выводу о романтических тенденциях в его повестях на религиозные сюжеты. Каждый из переводивших легенду писателей старался максимально соблюсти соотношение содержания и стиля произведения.

Ключевые слова: Г. Флобер; художественный перевод; М.А. Волошин; И.С. Тургенев; А.А. Блок; французская литература.

Получено: 10.05.2021

Принято к печати: 07.06.2021

Информация об авторе: *Логвинова* Ирина Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке, ул. Маршала Соколовского, 10, 123060, Москва, Россия.

E-mail: logrina@gmail.com

Для цитирования: *Логвинова И.В.* И.С. Тургенев, А.А. Блок, М.А. Волошин и «Легенда о св. Юлиане Странноприимце» Г. Флобера // Литературоведческий журнал. 2021. № 3(53). С. 112–119.

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.07

Irina V. Logvinova
© Logvinova I.V., 2021

**I.S. TURGENEV, A.A. BLOK, M.A. VOLOSHIN AND
“THE LEGEND OF St JULIAN THE HOSPITALIER”
BY G. FLAUBERT**

Abstract. Flaubert’s “The Legend of St Julian the Hospitable” was first translated into Russian by I.S. Turgenev, and more recently – in beginning of the 20th century – by M.A. Voloshin and A.A. Blok. The paper addresses Voloshin’s “Preface to the translation of Flaubert’s ‘The Legend of St Julian the Hospitable’”, which he wrote in polemics with Turgenev’s translation. The analysis of the reason of Voloshin’s interest in the text by Flaubert shows that “The legend of St Julian” attracted the poets of the Silver Age with its unusual content, peculiar mysticism and particular – Flaubertian – style of presentation. Each of the writers who translated the legend tried to keep the balance between content and style as much as possible. The paper also raises the question of romantic tendencies in Flaubert’s novels on religious subjects.

Keywords: G. Flaubert; literary translation; M.A. Voloshin; I.S. Turgenev; A.A. Blok; French literature.

Received: 10.05.2021

Accepted: 07.06.2021

Information about the author: *Irina V. Logvinova*, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art, A.G. Schnittke Moscow State Institute of Music, Marshal Sokolovsky str., 10, 123060, Moscow, Russia

E-mail: logrina@gmail.com

For citation: Logvinova, I.V. “I.S. Turgenev, A.A. Blok, M.A. Voloshin and ‘The Legend of St Julian the Hospitalier’ by G. Flaubert”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(53), 2021, pp. 112–119. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.07

«Легенду о св. Юлиане Странноприимце» Г. Флобера, как известно, впервые перевел на русский язык И.С. Тургенев [2]. Позднее – в начале XX в. – ее переводчиками стали М.А. Волошин и А.А. Блок. В поисках ответа на вопрос, чем привлекла древняя легенда поэтов Серебряного века, мы обратились к пояснению, которое написал к своему переводу М.А. Волошин [1], а также к статье Н.Г. Жекулина [2, с. 61], в которой приводятся материалы о том, как возникла идея у Тургенева перевести три повести Флобера о святых.

Свой перевод легенды о Юлиане Тургенев опубликовал в «Вестнике Европы» в апреле 1877 г., и сразу на него и на Флобера обрушилась критика, обвинившая Флобера в отходе от реализма в сторону мистицизма. Критик В.П. Буренин выступил против мистицизма, в котором он усматривал насмешку над читателями, которые привыкли к реалистическим романам Флобера, а также против галлицизмов в переводе Тургенева. Н.Г. Жекулин приводит также мнения критиков М.К. Клемана и П.Р. Заборова и делает вывод о том, что Тургенев переводил в соответствии с теми задачами перевода, которые стояли тогда на повестке дня. Эти задачи он сформулировал в письме к Я.П. Полонскому, указывая, что стремился передать краски и тон оригинального текста [2, с. 68]. Целью Тургенева, таким образом, было сохранение красоты стиля Флобера, которая присуща и двум другим его повестям: «Иродиаде» и «Простой душе». Красота отличает, к слову, и драматическую поэму Флобера «Искушение святого Антония». Тургенев включил в текст перевода комментарий, чтобы приблизить легенду к пониманию русского читателя.

Что же заинтересовало А.А. Блока и М.А. Волошина в легенде о святом Юлиане? Сама легенда относится к XII в. Юлиан Бедный (или Странноприимец, Странноприимник, Гостеприимный, Госпиталит, Госпитальер) – это католический святой, почитаемый орденом госпитальеров (Мальтийским орденом). На написание повести о нем Флобера вдохновила фреска в Руанском соборе, о чем он и говорит в конце своего произведения: «Вот и легенда о святом Юлиане Странноприимце, – почти так же она изображена на расписной оконнице в одной из церквей моей родины» [3, с. 1005]¹. Таким образом, в рассказе о житии святого Юлиана Флобер опирался в большей степени на живописный источник, а не на рукопись легенды. Он читал фреску [4]. Эта фреска представляет собой огромный витраж, занимающий пространство окна готической формы, с примерно 32 сюжетными картинами, последовательно рассказывающими зрителю о жизни святого. При этом рассказ Флобера о житии Юлиана не уступает по живописности фреске. Так, очень подробно описаны картины охоты юного Юлиана: «Дикая коза выскочила из чащи, на перекрестке попался

¹ Текст дается в переводе М. Волошина.

олень, барсук вылез из норы, на зеленой траве павлин распустил свой хвост. А когда он их всех умертвил, появились другие козы, лани, другие барсуки и павлины, а там – дрозды, сойки, хорьки, лисицы, ежи, рыси – бесконечное множество животных, и с каждым шагом все больше и больше» [3, с. 992]. При описании убийств, производимых юным Юлианом, Флобер использует прием гиперболы, который создает мистический антураж. Получается, что чем больше животных (а потом и людей) убивает Юлиан, тем более ему хочется убивать. Так оправдываются слова цыгана, который предсказал отцу будущего святого, что его сын прольет много крови, но станет сродни императору. Затем появляется чудесный олень, проклинающий безжалостного убийцу, после чего тот, боясь убить своих родителей и после, как ему показалось, нечаянного убийства матери («Однажды летним вечером, когда предметы в сумерках становятся смутными, стоя под виноградным наметом, он заметил вдали два белых крыла, трепетавших на высоте виноградных шпалер. Не сомневаясь, что это аист, он метнул копье. Раздался пронзительный крик. Это была его мать; оборки ее чепца были пригвождены к стене» [3, с. 994]) бежит из родного замка и отправляется странствовать.

По-видимому, Волошина и Блока привлекла мистическая канва этого произведения. Оно проникнуто совпадениями: предсказания сразу же начинают исполняться. Детская жестокость, склонность к убийству ничем не повинных животных ведут к тому, что юноше является ангел в образе оленя, семью которого он убил просто так, и проклинает его, после чего Юлиан убивает в конце концов своих родителей. Затем, стараясь замолить свои грехи, он становится нищим, отправляется на служение людям, которые, услышав его рассказ о своей жизни, всячески ругают его. Он перевозит людей в лодке с одного берега на другой бесплатно. И вот однажды к нему пришел прокаженный и попросил приюта. Интересно, что прокаженный в рассказе был необыкновенным, что еще более усиливает мистицизм: «Приблизив к нему фонарь, Юлиан заметил, что его покрывала отвратительная проказа. Между тем в его осанке было что-то, напоминавшее величие короля» [3, с. 1003], прокаженный стоял на корме «неподвижно, как столб» [3, с. 1004]. Юлиан с нежностью, как подчеркивает автор, выполнил все просьбы необычного гостя: накормил его, напоил, согрел своим

телом. При этом в легенде говорится о том, что Юлиан был прощен ангелом, который притворился прокаженным. А у Флобера конец рассказа поистине мистичен: прокаженный, к которому он прислонился, чтобы отогреть его, стал благоухать ладаном, а душу Юлиана наполнила сверхчеловеческая радость, и сам прокаженный «все вырастал и вырастал, касаясь стен хижины головой и ногами. Крыша взвилась, звездный свод развернулся, и Юлиан вознесся в лазурное пространство, лицом к лицу с Господом нашим Иисусом, уносившим его на небо» [3, с. 1005]. Такая концовка, конечно, вдохновлена живописным сюжетом фрески, которая венчается изображением Христа, к которому простирает руки святой Юлиан.

А.А. Блок заинтересовался текстом Флобера как стилист. Как бы принимая творческую эстафету из рук Тургенева, он заново переводит повесть. Как пишет И.С. Приходько, Блок во многих местах перевода сомневался, начиная с названия. Исследователь отмечает: «На страницах французского текста рукою Блока подчеркнуты отдельные слова, значения которых выписаны карандашом на полях. Как правило, это слова редкого и специального употребления – из сферы охоты, хозяйства и быта Средневековья, или неизвестные собственные имена. Непродолжительные сроки работы над переводом, а также сравнительно небольшое количество и специфика выписанных слов лишний раз подтверждают, что Блок хорошо владел французским языком. Но главное – он слышал и чувствовал мелодику прозы Флобера» [с. 176]. Символисты очень чутки к музыке фразы, слова. Поэтому и переводы их выполнены в некоторой степени изящнее, чем переводы писателей XIX в., которые стремились передать культурный смысл, иногда в ущерб стилю. В отличие от Тургенева, который переводит название повести как «Католическая легенда о Юлиане Милостивом», Блок останавливается на варианте «Странноприимец», который реализует как буквальное значение («принимающий странника (странников)»), так и значение «странный, таинственный». Кроме того, как пишет исследователь, «это слово, будучи архаизмом, уже с заглавия переключает сознание читателя в иной, древний пласт культуры. Таким образом, Блок делает единственно правильный выбор. Работая над переводом, Блок преследует цель максимально сохранить особенности текста Флобера, не посту-

паясь законами и естественностью русского языка. Прежде всего ему было важно найти средства, которые бы сохранили и усилили философско-мистическое звучание текста» [1, с. 176]. Кроме того, важно, что в своем переводе Блок сохраняет упругость и динамику фразы Флобера: «Там, где Тургенев и Волошин, стремясь к адекватности синтаксической конструкции, создают сложные многокомпонентные структуры, Блок обходится минимумом, сводя их к простейшим. Именно это качество позволило Блоку достичь максимальной конденсации текста и усиления его динамики не только в эпизодах действия, но и в пространных флоберовских описаниях и перечислениях. Например, в перечислении собак, составлявших собачью стаю, подаренную отцом Юлиану, Блок сохраняет симметричную структуру Флобера (в то время как Волошин отступает от нее, в результате чего ритмика перечисления разрушается)» [с. 178]. В итоге перевод Блока является самым близким к стилю Флобера (по своей простоте и выразительности), но несколько отступающим от текста оригинала за счет сохранения звуковой стороны: «При большой свободе обращения с текстом оригинала Блок достиг наибольшей ему адекватности, так как сумел почувствовать и передать главное – уникальный ритм и стиль этого произведения» [1, с. 178].

Перевод М. Волошина, как отмечает в примечаниях к его предисловию И.С. Приходько, включался в советские издания текста Флобера наряду с переводом Тургенева [1, с. 199]. При этом, как замечает исследователь, Волошин мог не знать о переводе Блока и других авторов, которые переводили Флобера после Тургенева. И.С. Приходько отмечает, что предположение Волошина об отсутствии литературных источников у повести Флобера ошибочно. Поэтому исторические ошибки Флобера вызваны не отсутствием литературного источника, а содержанием его. Волошин указывает на «три такие ошибки: 1) отсутствие племени цыган в XIII в.; 2) неверное упоминание слова “белье” в отношении к французскому быту XIII в.; 3) способ соколиной охоты, описанный Флобером» [1, с. 199]. Интересно, что в своем предисловии Волошин объяснил, почему Флобер не стал популярен в России после переводов Тургенева. Дело в том, по его мнению, что Тургенев свои переводы «Юлиана» и «Иродиады» включил в свое Полное собрание сочинений, и поэтому «их судьба в русской литературе

пошла не по линии Флобера, который, несмотря на страстную и бескорыстную пропаганду А.И. Урусова, не пользовался в России популярностью, достойной его имени, мастерства и значения, но по линии Тургенева» [1, с. 200]. Из-за того, что перевод Тургенева считался плохим, Волошин получил от Госиздата заказ перевести повести Флобера «Простая душа» и «Юлиан». И тут он начал с самого названия: Юлиан-Гостеприимец: «Но если эта вольность в переводе заглавия может быть оправдана стилем, она не находит себе оправдания в содержании повести. И в самом характере Юлиана, который является скорее жестокосердным, чем милостивым. Флобер недаром, отбросив эпитет Святого Юлиана в латинской агиографии “нищий, бедняк”, заменяет его не менее привычным в средневековье эпитетом “Гостеприимец”» [1, с. 200]. По мнению Волошина, Тургенев русифицировал Флобера. Но и сам Флобер, как считает писатель, далек от исторической истины, упоминая цыган, а также белье и соколиную охоту, которые были в этой повести анахронизмами. Однако Волошин не учитывал, возможно, что Флобер рисует условное Средневековье. Потому что в других его повестях и в драматической поэме об искушении святого Антония Средневековье так же условно. И в этом, а также и в мистицизме, можно усмотреть романтические тенденции прозы Флобера. Критики, ругая его как реалиста, отошедшего от принципов этого направления, не учли, возможно, что в данном случае они имели дело не совсем с реализмом. В связи с этим мы считаем уместным поставить вопрос о романтических тенденциях в произведениях Флобера на религиозную тему.

Таким образом, завершая разговор о переводах Тургенева, Блока и Волошина, хочется отметить, что вопрос о романтических тенденциях в творчестве Флобера представляется продуктивным в плане дальнейших научных изысканий в данном направлении. Потому что повести Флобера и его драматическая поэма «Искушение святого Антония» остаются в стороне от исследовательских интересов.

Список литературы

1. Г. Флобер. Легенда о Святом Юлиане Странноприимце. Перевод А. Блока. Публикация И.С. Приходько. Приложение: М.А. Волошин. Предварение о переводе «Легенды о Святом Юлиане Гостеприимце» Флобера // Ежегодник Рукописного отдела на 1991 год. СПб.: Гуманитарное агентство Академический Проект, 1994. С. 171–201. (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома).
2. Жекулин Н.Г. Тургенев – переводчик Флобера: «Легенда о св. Юлиане Милостивом» // *Slavica Litteraria*, 2012, т. 15, № 1. URL: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/124347/1_SlavicaLitteraria_15-2012-1_8.pdf?sequence=1 (дата обращения: 19.06.2021).
3. Флобер Г. Полное собрание сочинений в одном томе / пер. с франц. М.: Издательство Альфа-Книга, 2011. 1279 с.
4. Фреска о жизни святого Юлиана Милостивого в Руанском соборе // URL: <https://andanton.livejournal.com/36221.html> (дата обращения: 19.06.2021).

References

1. “G. Flober. Legenda o Svyatom Yuliane Strannopriimtse. Perevod A. Bloka. Publikatsiya I.S. Prikhod’ko. Prilozhenie: M.A. Voloshin. Predvarenie o perevode ‘Legendy o Svyatom Yuliane Gostepriimtse’ Flobera”. [“G. Flaubert. The Legend of Saint Julian the Hospitable. Translated by A. Blok. Publication by I.S. Prikhodko. Appendix: M.A. Voloshin. Introduction to the Translation of The Legend of St Julian the Hospitable by Flaubert”]. *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela na 1991 god*. St Petersburg, Gumanitarnoye agentstvo Akademicheskii Proekt Publ., 1991, pp. 171–201. (*Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma*). (In Russ.)
2. Zhekulin, N.G. “Turgenev – perevodchik Flobera: ‘Legenda o sv. Yuliane Milostivom’” [“Turgenev as Flaubert’s Translator: ‘The Legend of St Julian the Merciful’”]. *Slavica Litteraria*, vol. 15, no. 1, 2012. Available at: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/124347/1_SlavicaLitteraria_15-2012-1_8.pdf?sequence=1 (date of access: 19.06.2021). (In Russ.)
3. Flober, G. *Polnoe sobranie sochinenii v odnom tome. [Complete Works in one volume]*. Moscow, Al’fa-Kniga Publ., 2011, 1279 p. (In Russ.)
4. Freska o zhizni svyatogo Yuliana Milostivogo v Ruanskom sobore [Fresco of the Life of Saint Julian the Merciful in Rouen Cathedral] // Available at: <https://andanton.livejournal.com/36221.html> (data of access: 19.06.2021). (In Russ.)

Н.И. Николаев

© Николаев Н.И., 2021

Л.В. ПУМПЯНСКИЙ О ТВОРЧЕСТВЕ Г. ФЛОБЕРА

Аннотация. С привлечением архивных источников анализируются взгляды на творческий метод Г. Флобера известного филолога и мыслителя, друга и соратника М.М. Бахтина – Льва Васильевича Пумпянского (1891–1940). Л.В. Пумпянский в статье «Тургенев и Флобер» (1930) и в неопубликованных материалах – книге «Литература современного Запада и Америки: 1920–1929» (1930) и заметке (1928) о романе К.А. Федина «Братья» – называет художественный метод Флобера артистизмом. Артистизм характеризуется наличием строгой творческой дистанции, ориентацией на чужое слово, стилизацией, особым предметным миром и эвокативным методом описания. Артистизм Флобера составил целую эпоху в истории европейской литературы, считает Л.В. Пумпянский, находя все его черты в произведениях высоко им ценимых Г. Джеймса и Т. Манна.

Ключевые слова: теория прозы; стилизация; внутренняя речь; предметный мир; эвокативный метод; артистический роман.

Получено: 01.06.2021

Принято к печати: 24.06.2021

Информация об авторе: *Николаев* Николай Иванович, главный библиотекарь Отдела редких книг и рукописей Научной библиотеки им. М. Горького С.-Петербургского государственного университета, Университетская наб., 7/9, 119034, Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: n.nikolaew@spbu.ru

Для цитирования: *Николаев Н.И.* Л.В. Пумпянский о творчестве Г. Флобера // Литературоведческий журнал. 2021. № 3(53). С. 120–130.

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.08

Nikolai I. Nikolaev
© Nikolaev N.I., 2021

LEV V. PUMPYANSKII ON GUSTAVE FLAUBERT

Abstract. The article addresses the views of Lev Vasil'evich Pumpyanskii (1891–1940), the prominent philologist and thinker, the friend and colleague of M.M. Bakhtin, on the artistic method of G. Flaubert. L.V. Pumpyanskii in his work «Turgenev and Flaubert» (1930) as well as in his unpublished book «Literature of Modern West and Amerika: 1920–1929» (1930) and unpublished note (1928) about K.A. Fedin's novel *The Brothers* describes the artistic method of G. Flaubert as artisticism. For L.V. Pumpyanskii artisticism means the existence of strict creative distance, orientation on someone else's word, stylization, particular objective world, and evocative method of description. According to L.V. Pumpyanskii Flaubert's artisticism formed a whole epoch in the history of European literature and had a great influence on Pumpyanskii's highly estimated Henry James and Thomas Mann.

Keywords: theory of prose; stylization; inner speech; objective world; evocative method; artistic novel.

Received: 01.06.2021

Accepted: 24.06.2021

Information about the author: *Nikolai I. Nikolaev*, Principal Librarian of the Department of Rare Books and Manuscripts of M. Gorky Scientific Library, Saint Petersburg State University, University Embankment, 7/9, 119034, St. Petersburg, Russia.

E-mail: n.nikolaev@spbu.ru

For citation: Nikolaev, N.I., "Lev V. Pumpyanskii on Gustave Flaubert". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(53), 2021, pp. 120–130. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.08

Известный филолог и мыслитель Лев Васильевич Пумпянский (1891–1940) в конце 1920-х годов создал ряд работ, касающихся творческого метода Г. Флобера. В 1930 г. вышла его вступительная статья «Тургенев и Флобер» к 10 тому Сочинений Тургенева, посвященная в своей основной части анализу тургеневской «Песни торжествующей любви», отмеченной, по его наблюдениям, усвоением некоторых особенностей поэтики Флобера. И в том же году он завершил написанную по заказу для государственного издательства большую книгу «Литература современного Запада и Америки: 1920–1929», содержащую разделы, посвященные Флоберу и влиянию его творчества на литературу Запада и

Америки. Эта книга включала обширные очерки американской, французской, английской и немецкой литератур. Однако издательство потребовало переработать ее, вероятно, с целью упростить сложный текст и снабдить его еще более четкими идеологическими оценками, так как книга предназначалась для широких слоев читателей. Л.В. Пумпянский отказался от такой переработки, и огромная книга осталась неизданной. (При этом очерк английской литературы не сохранился.)

Следует отметить, что при анализе творчества Флобера Л.В. Пумпянский применяет понятия своей оригинальной, но не представленной в каком-либо особом сочинении теории прозы, основные положения которой в их отличии от теории прозы русских формалистов были изложены итальянской исследовательницей Дж. Ларокка (Giuseppina Larocca) [1]. Наиболее близка теория прозы Л.В. Пумпянского при всей своей оригинальности построениям его близкого друга М.М. Бахтина.

И в статье «Тургенев и Флобер», и в соответствующих разделах книги «Литература современного Запада и Америки» Л.В. Пумпянский уделяет особое внимание основным чертам артистического романа Флобера.

В 1928 г. в неопубликованной заметке о романе К.А. Федина «Братья» Л.В. Пумпянский дал такое определение артистическому роману Флобера: «Артистический роман есть роман, ориентированный на выполнении. Крайнюю ему противоположность представляет роман Бальзака. Для артистического романа все берется в плане трудности: надо победить тему, преодолеть тему. Тема берется не в разрезе внутренней ее значительности, а главным образом – трудности для трактовки» (Архив Л.В. Пумпянского).

В статье «Тургенев и Флобер» Л.В. Пумпянский вновь поясняет понятие артистизма: «Флобер внес в литературное дело невиданную дотоле объективную *добросовестность*, не просто повысил добросовестность литературной работы, но превратил добросовестность из профессионального свойства (или качества) в художественную директиву. Благодаря этому французский роман, после “Madame Bovary”, открыл ряд романских жанров, совершенно не предусмотренных Бальзаком и В. Гюго и аналогичных, если угодно, новым типам стихотворной поэмы, открытым парнасцами. Вот это превращение добросовестности из профессио-

нального принципа в художественный и жанровый мы и называем артистизмом» [3, с. 492].

Л.В. Пумпянский отмечает и другую важнейшую особенность поэтики «основателя артистического романа»: «Тенденция артистизма к археологическому роману (“Саламбо”), и в особенности к стилизации, совершенно понятна. Артистизм монографически решает узкие и трудные задачи, – это заранее сближает его с романом о прошлом, о чужом. Обычное объяснение происхождения “Саламбо” из применения к чужой и мертвой цивилизации методов “Madame Bovary”, быть может, следовало бы перевернуть: “историческим” романом является уже “Madame Bovary”, в том смысле, что это – роман о чужом, роман артистической дистанции, иначе говоря, в той или иной мере стилизация. Стилизуется чужая мысль, чужая речь, чужой быт. <...> Громадное значение приобретает стилизация чужой внутренней речи, т.е. воспроизведение (фиктивное воспроизведение: стилизация) хода чужой мысли, что составляет обычный излюбленный метод Флобера» [3, с. 492–493]. Л.В. Пумпянский приводит примеры таких «сокращений чужой внутренней речи, посредством которых Флобер строит душевную жизнь своих героев» и добавляет: «Блестящий пастиш флоберова стиля, сделанный Прустом (*Pastiches et mélanges*, 1919), воспроизводит в первую очередь именно эту особенность» [3, с. 499].

Особое внимание Л.В. Пумпянского к разновидностям стилизации «чужой» речи не случайно. Тогда же, в конце 1920-х годов, М.М. Бахтин обратился к исследованию вопросов «чужого» слова и «чужого» сознания в книге «Проблемы творчества Достоевского» (1929) и в статьях и книгах, изданных под именами друзей.

Другой, столь же важной особенностью поэтики Флобера являлся «флоберов предметный мир», который в подражаниях эпигонов разошелся по литературам Европы. Новизна этого предметного мира, по мнению Л.В. Пумпянского, заключалась не в описании, а в именовании предметов: «Флобер не “описывал” предметов, а скорее “называл” их, так что само название, особенно в случае редкого, странного, экзотического предмета, и связанные с ним культурно-исторические ассоциации образуют тот особый предметный антураж, в который Флобер вправляет движение своей стилизованной новеллы» [3, с. 495].

Л.В. Пумпянский называет одной из неотъемлемых примет творчества Флобера «эвокативный метод (*évoocation*), т.е. стремление описательной прозы подбором точных эпитетов и верных сравнений “вызвать” перед воображением читателя предмет, пейзаж либо наружность, о которых идет речь. Флобер довел этот метод до совершенства; вся его перешедшая в легенду героическая борьба с языком была, собственно, борьбой за полноту эвокации. <...> Вся описательная французская школа второй половины XIX века (Доде, Гонкуры, Золя, Мопассан и мн. др. вплоть до Лоти) вышла из этой громадной работы Флобера над созданием адекватного зрительного описания. В этом направлении созданы шедевры, влияние которых чрезвычайно повысила литературную технику всех европейских литератур. Можно положительно говорить о полустолетии господства эвокативного метода в истории европейских описательных стилей». И там же отмечает: «Только в наши дни, вместе с искусством “описания во времени”, искусством Марселя Пруста, открывшим методы еще более точного описательного воспроизведения, чем иллюзия непосредственного зрения (*vision directe*), можно считать законченной “флоберову” эпоху европейского романа» [3, с. 498]. Более того, в той же заметке 1928 г. о романе К.А. Федина «Братья» им подчеркнута решающая роль Пруста в преодолении артистизма и тем самым в создании нового искусства прозы: «Главный удар флоберову роману нанесен Прустом. Удар эвокативному методу; хронологическому развертыванию персонажа; изображению со стороны вместо того, чтобы *s’installer au coeur du mouvement*»¹.

Упомянутые в статье «Тургенев и Запад» примеры воздействия артистизма Флобера на европейские литературы Л.В. Пумпянский подробнее раскрывает в книге «Литература современного Запада и Америки» (Архив Л.В. Пумпянского).

В части второй «Современная французская литература» он со ссылкой на статью «Тургенев и Флобер» воспроизводит основные признаки метода Флобера, а затем показывает последствия его господства во французской литературе последней трети XIX в.:

¹ «...*s’installer au coeur du mouvement*» – «...расположиться в сердцевине движения» (франц.). См. вступительную заметку к переводу статьи Л.В. Пумпянского «О Марселе Прусте» 1926 г. и посвященного Прусту раздела книги «Литература современного Запада и Америки» 1930 г.: [4].

«В особенности расцвело флоберово наследие после поражения Парижской коммуны, когда началось строительство типической для III республики специально-буржуазной, классово замкнутой культуры: главной литературной ее формой и стал роман последователей Флобера (Гонкуры, Мопассан, Додэ, Ан. Франс, Лоти, А. де-Ренье, П. Бурже и многие другие). Громадная энергия мысли, вложенная Флобером в 4–5 небольших по размерам, но исключительно напряженных книг, разбилась на ряд отдельных направлений: с сентиментальным “Диккенсовым” осложнением у Додэ, с импрессионистическим у Гонкуров, филологическим у А. Франса. Даже Золя, вообще говоря, чуждый Флоберу и примыкающий поверх него, скорее, к В. Гюго и Бальзаку, в описательной, по крайней мере, части своих романов усвоил флоберово стремление к адекватному зрительному воссозданию, к созданию иллюзии непосредственного “видения”. Но чем дальше развивалось флоберово наследие, тем более оно из “классической” своей фазы переходило в “эмпирическую”, из буржуазных в диалектическом смысле слова методы флоберова романа становились буржуазными в эмпирическом смысле слова: вступал в свои права “социальный заказ”, понятие недостаточное для объяснения “*Madame Bovary*”, но совершенно достаточное для объяснения Поля Бурже или А. де-Ренье. Флоберова школа кончилась превращением в мастерскую красивых романов и еще задолго до войны потеряла всякое серьезное значение, из явления литературы превратилась в явление буржуазного читательского быта» (Архив Л.В. Пумпянского).

Понятно, что в написанной по заказу книге Л.В. Пумпянский был вынужден считаться с некоторыми идеологическими постулатами социологического толка. Однако, по нашему мнению, это никак не снижает остроты и ценности его наблюдений.

В части первой и наиболее обширной «Американская литература» примером усвоения Флобера становится творчество Г. Джеймса: «Один только Г. Джеймс продолжал держаться европейских (в частности, французских) взглядов на задачи повествовательного искусства, но он был европеец по вкусам и образу жизни, постоянный житель Парижа и Лондона, романист флоберовского артистического типа, “изучивший” свое искусство в том смысле, в каком иные изучают скульптуру. <...> Перед нами законченная фигура американского буржуазного писателя после-

довательно европейской ориентации, “западнического”, сказали бы мы на русский лад. Впрочем, привлечение аналогий из области русского буржуазного западничества (Тургенев, Боборыкин, кн. Урусов) действительно помогает понять фигуру американского “европеиста”. Джеймс “с замирающим сердцем” подошел в первый раз к картинам Тициана; в Лондоне, идя в ресторан, он окружен “теньями Байрона, Шеридана, Скотта и Мура”; в Париже каждый камень кажется ему святыней и памятником “истории величайшего народа”. Это музейное отношение к чужой истории знакомо нам из прошлого русской культуры. Это как раз та, пусть восторженная, но чисто-эмпирическая (а потому бесплодная) ориентация на законченные факты отшумевшего исторического процесса, которая характерна для буржуазного литературного артистизма. Артистом и только артистом был Джеймс и в своих романах; поэтому, при всем своем общепризнанном совершенстве, он не оказал серьезного влияния на развитие американской литературы. Каждый роман его является “этюдом” какого-нибудь характера или социального положения или ситуации. В первом своем романе “Родрик Хедсон” (“Roderick Hudson”, 1875) он “изучает” падение талантливого человека, американского скульптора, воспитанного у себя на родине в строгих пуританских правилах поведения и потому не выдерживающего свободной артистической жизни в Риме. Так понимались задачи романа в эпоху Флобера и Гонкуров, несомненным учеником которых Джеймс и является. Предполагалось, что роман должен взять какую-нибудь ограниченную ситуацию, выделить ее из общего потока жизни и подвергнуть артистическому “изучению”. Так как такого рода тем можно найти сколько угодно, то и романы этого типа (до Золя и до социалистического романа) писались сотнями и в каждом “изучался” какой-нибудь характер или положение (Флобер, А. Додэ, Гонкуры, Мало, Шербюлье; Дж. Эллиот; Т. Манн и др.). На практике “изучение” подменялось артистической аппаратурой, тонкой выпиской деталей, изяществом стиля; познавательская, в серьезном и прямом смысле этого слова, функция такого романа заслонялась стремлением к так называемой “законченности формы”. В результате, хотя писатели этой школы хронологически близки к нам (Т. Манн и Як. Вассерман еще живы), творчество их бесконечно дальше от

нас, чем литература буржуазного подъема начала XIX века (Бальзак, В. Гюго, Диккенс).

Впоследствии, во второй период своего творчества, Джеймс еще более сузил круг своих тем и все более стал переходить к великосветскому, салонному, буржуазно-бытовому роману. Некоторые его романы этой эпохи положительно напоминают “проблемные этюды” П. Бурже. В “Золотом Кубке” (1904) рассказана история молодой американки, завоевывающей сложной любовной стратегией любовь итальянского герцога. Очевидно, были какие-то серьезные недочеты в художественных методах, созданных Флобером, если они могли подвергнуться так быстро разложению и вульгаризации. Вместо “изучения” жизни, флюберова школа на деле все более расходилась с развитием современной жизни и в XX веке превратилась в фабрику красивых романов для богатых и праздных читателей. Об этой трансформации флюберова наследия нам придется говорить ниже по поводу некоторых явлений современной немецкой литературы» (Архив Л.В. Пумпянского).

В части четвертой «Немецкая литература» Л.В. Пумпянский отмечает, «что ни в одной литературе Флобер не врезал такого решающего следа, как именно в немецкой: сущность же флюберова понимания искусства нам уже приходилось выше (в первых частях этой книги) определять как артистизм, т.е. изображение жизни на дистанции, разнообразная условность которой образует художественную директиву жанра. Максимум условности представлен стилизацией прошлой эпохи, – не даром сам Флобер и его немецкие ученики так к ней тяготели: Вассерман начиная от “Дорфских евреев” (1897) и “Истории молодой Ренаты Фукс” (1901), написал целый ряд стилизующих исторических романов и повестей и не прекратил этой работы и после войны. Именно на Вассермане, талантливом эксплуататоре не им созданных, но влиятельных жанров, можно установить “средние” черты направления (см., например, “Перуанское золото” 1925).

Влияние Флобера осложнилось, особенно в новеллистике, влиянием флюберовского периода творчества Тургенева (“Песнь торжествующей любви”). Превратить жизнь в материал “достойный” искусства, сообщить “достоинство” – таковой представляется нам руководящая директива творчества Т. Манна. Отсюда полная утеря чувства истории, – в парадоксальном переплетении с гро-

мадным интересом к истории! Несмотря на импозантную библиотеку новелл из всех эпох европейской истории, созданную немецким артистицизмом и составившую целую эпоху в развитии исторического романа (о чем ниже), можно положительно сказать, что он доказал ею одно: свою способность относиться к истории только как к системе законченных результатов: труд истории остается вне поля зрения такого художественного метода, а так как эпоха империализма с небывалой отчетливостью обнажила именно его, то артистицизм на первый взгляд кажется художественной идеологией не империализма. Однако поразительный расцвет его именно в XX веке (и притом во всех литературах Европы) и быстрая вульгаризация (пример: новеллы С. Цвейга) доказывают, что артистическое направление есть такая же закономерная художественная идеология империализма, как, на другом жанровом полюсе, авантюрный роман. <...> Томасу Манну, второму официальному поэту нынешней “республики без республиканцев”, не надо было даже совершать этого печального, псевдо-шиллеровского пути классицизации *Sturm und Drang*'а. Он был артистом и только артистом уже в “Будденброках”, и только тема этого романа могла допустить ошибочное его сближение с натурализмом. Дистанция осталась пафосом его творчества и поныне (между тем как то, что принято называть натурализмом, характеризуется в первую очередь отменой литературного расстояния между жанром и изображенной реальностью, отменой хотя бы фиктивной, но отчетливо входящей в авторский замысел: например, “Западня” Золя или та же драма “Перед восходом солнца” Гауптмана). После “Будденброков”, в атмосфере предвоенной культурной реакции, эта тенденция, свойственная Т. Манну, все более усиливалась. В романе “Его высочество” (1909) “избранному” персоналу и тепличности переживаний героев соответствует применение всех методов торможения живой реальной речи; описательный элемент преобладает над разговорным: повесть выдержана от начала до конца в одном ключе; немецкий язык в меру возможности приближен к строю романских; фраза укорочена, синтаксически облегчена, разгружена от придаточных предложений, которые немецкий язык типически вводит во внутренний ее круг; заметна тенденция подбирать слова по их красоте. В предвоенной новелле “Смерть в Венеции” (1913) эти стремления к “совершенству” достигли скульп-

турного предела; хотя действие происходит в наши дни (немецкий ученый приезжает отдохнуть в Венецию; пораженный античной красотой одного польского юноши, он остается в Венеции, несмотря на эпидемию, разогнавшую всех иностранных гостей, и умирает, не желая возвращаться к жизни после того, как он увидел и полюбил воплощение человеческой красоты), новелла тщательной отделкой языка и неопределенной его архаизацией и италиянизацией достигает того, что кажется стилизованной повестью из эпохи Ренессанса. Соразмерность частей и взаимонейтрализация фраз таковы, что новелла, в глазах академических историков литературы сошла за чудо словесного искусства, между тем, как на деле она является редким по отчетливости примером того псевдо-совершенства, которое образует единственный мыслимый предел всякого артистицизма. Совершенство в литературе может быть и патологическим, например, если оно перестанет быть литературным и совпадет с нейтральным совершенством статуи. Упадок буржуазной культуры возродил своевременность лессинговой проблемы границы между искусствами!» (Архив Л.В. Пумпянского).

Между тем, по воспоминаниям бакинского ученика Вяч. И. Иванова, лермонтоведа В.А. Мануйлова, Л.В. Пумпянский очень высоко ставил творчество Т. Манна, особенно его роман «Волшебная гора», о котором не раз читал лекции для интеллигентной публики.

Следует отметить, что в посмертно опубликованной работе Л.В. Пумпянского «Тургенев и Запад», насыщенной тонкими наблюдениями, имя Флобера постоянно упоминается, но понятие «артистицизм» исчезает напрочь и, вероятно, не по желанию автора [2].

Список литературы

1. Ларокка Дж. Теория прозы в 1920-е годы: Л.В. Пумпянский и «формалисты» // Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 573–586.
2. Пумпянский Л.В. Тургенев и Запад // И.С. Тургенев: Материалы и исследования. Орел, 1940. С. 90–107.

3. Пумпянский Л.В. Тургенев и Флобер // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / отв. ред. А.П. Чудаков; сост.: Е.М. Иссерлин, Н.И. Николаев; вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.И. Николаева. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 489–505.
4. Nikolaev N.I. L.V. Poumpiansky à propos de l'oeuvre de M. Proust // Revue d'études proustiennes. 2021. № 13: Marcel Proust et Mikhail Bakhtine : regards croisés. P. 199–204.

References

1. Larokka, Dzuzeppina. “Teoriya prozy v 1920-e gody: L.V. Pumpyanskii i ‘formalisty’” [“Theory of Prose in 1920th: L.V. Pumpyanskii and ‘Formalists’”]. *Ehpokha ‘ostraneniya’. Russkii formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie* [The Epoch of ‘Estrangement’. Russian Formalism and Modern Humanities]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017, pp. 573–586. (In Russ.)
2. Pumpyanskii, L.V. “Turgenev i Zapad” [“Turgenev and West”]. *I.S. Turgenev: Materialy i issledovaniya* [I.S. Turgenev: Documents and Researches]. Orel, 1940, pp. 90–107. (In Russ.)
3. Pumpyanskii, L.V. “Turgenev i Flober” [“Turgenev and Flaubert”]. Pumpyanskii, L.V. *Klassicheskaya traditsiya: Sbranie trudov po istorii russkoi literatury* [Classical Tradition: Collection of Works on the History of Russian Literature] ed. by A.P. Chudakov; comp. by E.M. Isserlin, N.I. Nikolaev; introd., prep. and comm. by N.I. Nikolaev. Moscow, Yazyki russkoi kul’tury Publ., 2000, pp. 489–505. (In Russ.)
4. Nikolaev, N.I. “L.V. Poumpiansky à propos de l'oeuvre de M. Proust”. *Revue d'études proustiennes*, no. 13: Marcel Proust et Mikhail Bakhtine : regards croisés, 2021, pp. 199–204. (In French)

В.Л. Махлин

**«ПОЧТИ ГЕНИАЛЬНОСТЬ»: Г. ФЛОБЕР
В МЫШЛЕНИИ М.М. БАХТИНА**

Аннотация. Статья представляет собой анализ заметок М.М. Бахтина «О Флобере» (1944) и ориентирована на «большой» и «малый» контекст этих заметок. Более общий фон воспроизводит особенности литературно-критического мышления Бахтина в целом, а его конкретные высказывания о Флобере (или в связи с ним) сближаются с бахтинской теорией гротескного реализма и романа, противостоящими «идеологической культуре нового времени». В начале статьи обсуждаются принципиальные методологические трудности прочтения и анализа литературоведческих текстов Бахтина, как эти трудности отразились в его заметках о Флобере. В отличие от большинства философов, Бахтин всегда работает, по его выражению, «на стыках и пересечениях» различных дисциплин, как философ и литературный критик, как теоретик и историк литературы и культуры. В заметках о Флобере эта особенность выражается с особой резкостью, но в принципе характерна в целом для бахтинского мышления «на границах». В статье комментируется подход Бахтина к реализму Флобера с точки зрения таких моментов художественного видения и мировоззрения французского писателя, которые выходят за пределы «критического реализма» и, по мысли исследователя, относятся не столько к роману XIX в., сколько к «гротескному реализму» до Нового времени и в XX в. Эти элементы: взаимная обратимость «малого» и большого времени в образах современности; противостояние Флобера-художника прямолинейному пониманию «прогресса», характерному для европейского Просвещения и Нового времени в целом; его интерес к «элементарной жизни» человека и животного в мире отчуждения. Эти и другие элементы художественного и идейного мышления Флобера

Бахтин рассматривает изнутри того, что он называет в своих заметках «творящим сознанием» автора.

Ключевые слова: критический реализм; гротескный реализм; роман; идеологическая культура Нового времени; гуманизм; творящее сознание.

Получено: 01.06.2021

Принято к печати: 24.06.2021

Информация об авторе: *Махлин* Виталий Львович, доктор философских наук, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418, Москва, Россия. Профессор Московского государственного педагогического университета, Малая Пироговская, д. 1, стр. 1, 119991, Москва, Россия.

E-mail: vitmahlin@mail.ru

Для цитирования: *Махлин В.Л.* «Почти гениальность»: Г. Флобер в мышлении М.М. Бахтина // Литературоведческий журнал. 2021. № 3(53). С. 131–142. DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.09

Vitalii L. Makhlin

“NEXT TO GENIOUS”: G. FLAUBERT IN M.M. BAKHTIN’S THINKING

Abstract. The article analyzes Bakhtin’s 1944 notes on Flaubert. Under discussion is, first, some general background of Bakhtin’s philosophical and scientific methodology as expressed in the notes, secondly, the notes themselves. Bakhtin’s views on Flaubert and the novel of the 19th century are represented in connection with the Russian thinker’s theories of the “grotesque realism” and “novelization” as opposed to the “ideological culture of the new times”. The article discusses some principal methodological difficulties of Bakhtinian approach to literary texts as expressed in his notes on Flaubert. In contrast to most philosophical approaches to literature, Bakhtin always treats any text, in his own expression, “in the liminal spheres” of different disciplines, that is, as both a philosopher and literary critic, a theorist and a historian of literature and culture. In these notes this specificity of the Bakhtinian methodology is expressed drastically, but in principal it is quite typical to his thinking “on the borders”. In the subsequent parts of the article Bakhtin’s approach to Flaubert’s “realism” is commented on, from the point of view of those elements of his artistic vision and his world view, which, according to Bakhtin, are not congruous with the concept of the so-called “critical realism”. These elements, Bakhtin implies, belong not so much to the classical novel of the 19th century, but, rather, to what he calls “grotesque realism” before the new times and in the 20th century. These elements are: mutual reversal of

“short” and “long” (or “great” time in the images of the day, Flaubert’s artistic opposition to the “straightforwardness” of the idea of “progress” typical for the European Enlightenment and the modernity at large., the artist’s interest in the “elemental life” of human beings and animals. These and some other elements characteristic of Flaubert’s art and ideology, Bakhtin treats as if from within “creative consciousness” of the author.

Keywords: critical realism; grotesque realism; novel; ideological culture of the new times; humanism; creative consciousness.

Received: 01.06.2021

Accepted: 24.06.2021

Information about the author: *Vitalii L. Makhlin*, DSc in Philosophy, PhD in Philology, Leading Researcher, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovskii Prospekt, 51/21, 117418, Moscow, Russia. Professor, Moscow State Pedagogical University, Malaya Pirogovskaya 1/1, 119991, Moscow, Russia.

E-mail: vitmahlin@mail.ru

For citation: Makhlin, V.L. “‘Next to Genius’: G. Flaubert in M.M. Bakhtin’s Thinking”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(53), 2021, pp. 131–142. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.09

Заметки о Г. Флобере русского философа и ученого Михаила Михайловича Бахтина (1895–1975) [1, т. 5, с. 130–137] нелегко читать, еще труднее комментировать. Дело тут не только в формальных особенностях его многочисленных «лабораторных» записей 1940–1970-х годов. Затруднения очевидны, но их можно не заметить, хотя относятся они к научному творчеству М.М. Бахтина в целом. Поэтому здесь придется начать с общих соображений.

Бахтин внес в современное литературоведение, филологию, лингвистику и историю культуры такой способ мышления, или подход, который, по его выражению (в «Проблеме текста», 1959–1961), приходится называть философским [1, т. 5, с. 306]: исследовательская мысль словно размыкает институциональные и языковые границы той или иной научно-гуманитарной дисциплины, но размыкает не извне (как это часто бывало и бывает при «философском» подходе к литературе и искусству), а изнутри предмета, имманентно тому, что в литературной критике и эстетике называется «художественными особенностями». Такой подход выходит за внешние границы специальных наук, но также и философии. Как это возможно?

Когда философ, вообще «теоретик», обращается к истолкованию художественных произведений, он, как правило, подводит интересующий его материал под свою «идею», что приводило и приводит, по выражению М.М. Бахтина, к «дракам на меже»: притязаниям философов литературоведы обычно противопоставляют «научность» своего подхода; что, впрочем, не мешает ни тем ни другим, по его же слову, «контрабандно» заимствовать друг у друга, относясь при этом свысока, с одной стороны – к «позитивистам», с другой стороны – к «философам». Но в случае М.М. Бахтина дело обстоит не так просто, и в заметках о Флобере это заметно не меньше, чем в его монографиях о Достоевском и Рабле, или в работах о романе. Художественное мышление автора и философское мышление истолкователя, проблематика литературная и методология литературоведения – в исследованиях Бахтина взаимопроникают и комментируют друг друга, никогда не сливаясь, не переходя в эстетизованные образования, претендующие на отвлеченно-теоретическое (если не метафизическое) значение. Это свойство делает его работы одновременно интригующими и отталкивающими в глазах многих специалистов. В заметках о Флобере (как и в других «лабораторных» материалах, в особенности первой половины 1940-х годов¹) это, как сегодня сказали бы, «междисциплинарное» качество мышления Бахтина проявляется в обнаженном, «черновом» виде: определенность мысли здесь, как правило, не развернута, как бы безадресная, но сохраняет какой-то минимум коммуникативной общезначимости. Может быть поэтому, несмотря на «лабораторный» жанр (или даже благодаря ему), заметки «О Флобере» (подобно другим записям первой половины 1940-х годов) местами имеют освещающее значение. Попробуем выделить в них более или менее узнаваемые и развиваемые мотивы.

Как и большинство фрагментов военного времени, заметки, получившие при публикации (2005) заглавие «О Флобере», фактически состоят из разножанровых и разноаспектных высказываний (иногда просто назывных предложений), следующих друг за другом и образующих взаимосвязь как некие вехи авторской мысли

¹ Помимо заметок о Флобере, сюда относятся напечатанные в 5-м томе Собрания сочинений фрагменты: «К философским основам гуманитарных наук», «Риторика в меру своей лживости...», «К вопросам самосознания и самооценки», «Дополнения и изменения к Рабле».

для последующего (не состоявшегося) развертывания. Особенно трудноуловима *логика перехода* от одной мысли к другой, от «литературного» аспекта к философско-антропологическому и обратно к литературе. Но, может быть, главная специфическая черта этих заметок – *взаимооборачивание «малого» и «большого» времени* в истории литературы и культуры. Оно, как известно, определяет бахтинское понимание исторической поэтики, которое русский мыслитель связывал с такими *неклассическими* понятиями, как «гротеск», «гротескное тело», «двутелое тело», «гротескный реализм» и т.п. В связи с этим читаем: «Историческая типичность Флобера (редкое совмещение п о ч т и гениальности и типичности). Исключительная важность Флобера для понимания судеб реализма, его трансформации и разложения. Такое же значение для истории романа, для проблемы “прозаизма”» [1, т. 5, с. 130]².

Творчество Флобера, по мысли Бахтина, занимает в истории реализма и в истории романа переходное место между гротескной («двутелой») концепцией бытия и времени, мира и человека, с одной стороны, и, с другой стороны, тенденцией литературы Нового времени (в особенности XIX в.), определяемой как «угасание двутелости и двутонности романно-прозаических образов» [там же]. В этом смысле Флобер для Бахтина «почти» гениален и в то же время «типичен».

Вместе с тем «разложение» реализма на протяжении XIX в. не однозначно: из него возникнет реализм другого рода: «Эпоха Теккерея, Диккенса, великого русского романа; адаптация во Франции “Вильгельма Мейстера” и т.п. Формы романа здесь достигают завершенности и одновременно начинается разложение и деградация; все эти моменты мы найдем у Флобера». Но в этом «разложении и деградации» мы «найдем и элементы тех двух линий, на которых роман поднялся до своих вершин: линия Пруста и – в особенности – Джеймса Джойса и линия великого русского романа – Толстого и Достоевского» [1, т. 5, с. 134].

Бахтин, таким образом, не склонен противопоставлять «великому русскому роману» так называемый модернистский роман Пруста и Джойса: обе «линии» романа для него обновляют традицию «гротескного реализма» (наиболее радикально – Достоев-

² Здесь и далее р а з р ы д к а в цитатах принадлежит М.М. Бахтину.

ский), обе не укладываются в традиционное понятие «критического реализма».

Отнесение Флобера к «гротескному реализму» шокирует меньше, чем отнесение «полифонии» Достоевского к той же традиции в книге Бахтина; во всяком случае восторженное отношение молодого Флобера к Рабле – известно. Но сближение французского «реализма» XVI в. с «реализмом» Флобера может показаться тоже достаточно неожиданным. Дело не в термине «реализм» самом по себе, а в том, что Бахтин вкладывает в термин новое или «хорошо забытое» содержание. Поэтому Флобер у него «почти» так же нов и гениален, как Достоевский и другие великие «реалисты» XIX столетия.

К какой бы научно-теоретической проблеме М.М. Бахтин ни обращался, мы всегда находим у него «пересмотр штампов» [1, т. 5, с. 493] той или иной традиции (или, лучше сказать, – инерции традиции, как бы забывшей о своем творческом источнике). Бахтин всегда исходит не столько из «концепции», сколько из «проблемы» или «проблем», которые можно игнорировать, куда труднее *разделить* (в смысле английского глагола *share*); тем более что за каждой проблемой стоит задача освобождения творческого поступка – в жизни, в искусстве, в науке – из плена своей современности [1, т. 6, с. 455]. В программных философских текстах Бахтина начала 1920-х годов, в последующих монографиях о Достоевском и Рабле, в бахтинской теории романа, – везде дело идет о пересмотре «всей идеологической культуры нового времени» [1, т. 2, с. 59; т. 6, с. 91], а в заметках о Флобере (писавшихся в недолгий период относительного ослабления цензуры в последние годы войны) речь идет о пересмотре штампов в отношении термина *критический реализм* [1, т. 5, с. 493].

Этот общепринятый литературоведческий термин, ставший штампом, как обычно у Бахтина, подвергается пересмотру путем обновленной проблематизации и изменения *масштабов* предмета, обозначаемого термином «критический реализм» (или «реализм»). При этом меняется *историзация* предмета, т.е. такая *схема времени*, в которой термин получил свое определенное место в историко-философской (мировоззренческой) картине целого. В результате термин сохраняется, а смысл его меняется – не разрушается, а обогащается. И вместе с этим меняется наше представление о ми-

ровоззрения и методе писателя (насколько мы готовы и желаем его изменить). Где же здесь источник «смены парадигм»?

Характеризуя своеобразие реализма Флобера и его особого места в истории романа, Бахтин, как можно заметить, исходит не из готовых литературоведческих терминов и схем, а из проблемы *«творящего сознания»*. Вопреки анахроническому, но очень живучему представлению (инерции вульгаризованного романтизма), творящее (а не отвлеченно «творческое») сознание не «субъективно», но и не «объектно» в своем источнике; мировоззренческий, оценивающий момент входит внутрь этого сознания не извне и не задним числом, а изначально и притом исторично: «Творящее сознание находилось раньше внутри жизни и мировоззрения, вдали от ее смысловых начал <и> концов, как единственно возможной и оправданной жизни. Поэтому образ этой жизни мог быть не только формально, но и содержательно монументален» [1, т. 5, с. 132]. В противоположность тому, что было «раньше», роман Нового времени радикально меняет восприятие современности и отношение к ней: «Не изменения в пределах данной жизни (прогресс, упадок), а возможность принципиально иной жизни, с иными масштабами и измерениями. Возможность совершенно иного мировоззрения. В свете этой возможности все настоящее общепризнанное мировоззрение (знающее только себя и потому бесконечно самоуверенное, тупо самоуверенное) представляется системою глупостей, ходячих истин» [там же].

В заметках «О Флобере» находим сжатое пояснение этого важнейшего пункта в плане характеристики идеи «прогресса», «развития» и других идеализаций XVIII–XIX вв., которые, по мысли Бахтина, отражал и отчасти ломал Флобер и «критический реализм» его времени. Речь идет, в сущности, об изменившемся в Новое время отношении к историческому прошлому, к «началам» бытия, а значит, и к будущему, т.е. об изменении самого представления о «движении *вперед*»: «Разная оценка движения вперед: оно мыслится теперь как чистое, бесконечное, беспредельное удаление от начал, как чистый безвозвратный уход, удаление по прямой линии. Таково же было и представление о пространстве – абсолютная прямизна. Теория относительности впервые раскрыла возможность иного мышления пространства,

допустив кривизну, загиб его на себя самого, и, следовательно, возможность возвращения к началу» [1, т. 5, с. 135].

Дело, понятно, не в том, что Флобер в XIX в. имел отношение к теории относительности в XX в. Бахтин, очевидно, хочет сказать, что «творящее сознание» Флобера представляет собой некую «кривизну» времени, «загиб на себя самого» не в теоретическом смысле, а в смысле *работы* творящего сознания, работы воображения писателя: «Жизнь и образ жизни, пошлость и образ пошлости (увековечивание того, что лишено всяких внутренних прав на вечность). Что прибавляет образ к жизни (чего изнутри ее самое в ней нет» [1, т. 5, с. 130].

Перед нами проблематика, отсылающая к раннему трактату М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» (1922–1923). В контексте эстетической проблематики Флобера «образ» чего бы то ни было (пошлость, глупость, животность, жалость, жизнь древних цивилизаций и т.п.), по мысли Бахтина, разбивает одномерную и однозначную плоскость *современности*, добавляя к ней такие ценностно-смысловые измерения, которые возвращают нас к тому, что выше было названо «взаимооборачиванием» различных временных пластов и «образов» жизни в горизонте своей или чужой («Саламбо») современности, «малого» и «большого» времени.

М.М. Бахтин не редуцирует «творящее сознание» Флобера к устоявшемуся общему понятию критического реализма как некоторому целому, а скорее, наоборот, дифференцирует и подчеркивает в художественном мышлении французского писателя такие «элементы», которые, действительно, характерны для реализма второй половины XIX в., но, наряду с ними, еще и такие элементы, которые не соответствуют общей концепции, зато отражают именно его, Флобера, интерес к определенным явлениям жизни. Эти выпадающие из так называемой картины мира как бы индивидуальные явления Бахтин парадоксальным образом рассматривает как общемировоззренческие, даже космологические.

С одной стороны, «реализм» XIX в. словно бы отодвинут от переломных моментов жизни личности и общества, от того, что в XX в. старший немецкий современник Бахтина Карл Ясперс назовет «пограничными ситуациями»: «Все страшное в жизни спрятано, в глаза смерти (и следовательно – жизни), не смотря, опутали себя

успокоительными ходячими истинами, событие жизни разыгрывается на самой спокойной внутренней территории, в максимальном отдалении от границ ее, от начал и концов и реальных и смысловых. Специфика буржуазно-мещанского оптимизма (оптимизм не лучшего, а благополучного). Иллюзия прочности не мира (и миропорядка), а своего домашнего быта. Куда девались космический страх и космическая память» [1, т. 5, с. 131].

В такой картине мира – «не мыслимой, но переживаемой», выражаясь языком раннего Бахтина-философа, – Флобер оказывается как бы на касательной к «буржуазно-мещанскому» миру: он ненавидит этот мир как современник и как современник же прикован к нему, остро сознавая при этом отличие своего реализма от «большого» реализма Рабле и Сервантеса³. «И бытие и истина становятся ходячим бытием и ходячей истиной» [1, т. 5, с. 133] после того, как путь критического реализма пройден. Наступает период эпигонства и разложения реализма, но также «начинают сквозить новые возможности» [там же].

С другой стороны, интерес Бахтина к Флоберу сосредоточен на, так сказать, «внесистемных» элементах критического реализма. Остановимся вкратце на некоторых из таких элементов.

Первый такой «внесистемный» элемент у Флобера: «Элементарная жизнь и ее правильное углубленное понимание. Невинность, чистота, простота и святость этой элементарности. <...> Простое сердце. Невинность и беззащитность элементарного бытия, оно создано, оно невинно в своем «есть», безответственно за свое бытие; не оно себя создало и оно не может спасти себя самого (его нужно жалеть и миловать). Оно глубоко доверчиво, оно не подозревает возможности предательства (Муму, виляющая хвостиком)» [1, т. 5, с. 133].

Вторым элементом, выпадающим из концептуального представления о критическом реализме, является «вырождение гуманизма и зазнайство человека. Наивность гуманизма, от которого отталкивался Флобер. <...> Специфическое единство жизни, которую нельзя понять в узко-человеческих рамках ближайшей эпохи его становления» [там же].

³ Флобер писал Луизе Коле (22.11.1852) под впечатлением от чтения «Дон Кихота»: «Господи, каким чувствуешь себя маленьким! Каким маленьким!» Цит. по: [1, т. 5, с. 496].

В самом деле, традиционный гуманизм Нового времени ходом истории привел в XIX и XX вв. к вырождению идеи человека как раз за счет горделивого обособления и возвышения человека над «элементарно» человеческим. Поэтому, по мысли Бахтина, «начала и концы», связывающие человека с человеком, тварный мир с нетварным, изображает не столько классический, или критический, реализм Нового времени, сколько «гротескный реализм»: «Это элементарное единство жизни сохранялось в образах гротеска. Жалость относится именно к животному началу в человеке, ко всяческой “твари” и к человеку, как твари; к духовному, надтварному, свободному началу (там, где человек не совпадает с самим собою, со своим “есть”) относится любовь» [1, т. 5, с. 133]. По Бахтину, «духовное, надтварное, свободное начало» человека и человечности не сверхчеловечно, не «фаустовское», не романтическое, а, напротив, *тварно*; таковы жалость и любовь.

С этим связан другой еще внесистемный элемент реализма Флобера: «Образ животного, стремление проникнуть в специфику его жизни. Создать монумент животного. Своеобразное возрождение обожествления зверей, учения у зверей» [1, т. 5, с. 131] – в пику более современной тенденции, связывающей современность Флобера и современность его толкователя в XX в: «Важна жалость к биологическому минимуму жизни. Человечество обнаглело, совершенно перестало стыдиться убоя, утратило древний стыд перед убоим и кровью животных» [там же].

Человек и человечество как бы вышли из своей меры, выпали из космического миропорядка и тем самым вступили на путь самоотчуждения и самоуничтожения. Здесь, как нередко в записях Бахтина военных лет, философская антропология соприкасается с богословской проблематикой, оставаясь в границах конкретного литературоведческого материала⁴.

Последний аспект заметок М.М. Бахтина о Флобере, на котором мы остановимся, фактически является одной из вариаций знакомого нам по всем ключевым работам Бахтина общемировоззренческого мотива – упомянутой выше радикальной критики «всей идеологической культуры нового времени». Великие писа-

⁴ Соображения Бахтина о животных интересно сравнить с образом «хвостика животного» у М.М. Пришвина в его размышлениях о В.В. Розанове см.: [3, с. 112].

тели Запада и России, которыми занимался Бахтин и к которым, по-видимому, нужно теперь отнести и Г. Флобера, по мысли исследователя, и отражали, и подрывали своим «творящим сознанием» идеологическую культуру Нового времени. Границы и ограничения мышления и сознания Нового времени (давно описанные и истолкованные в большой философии⁵) сегодня, после Конца Нового времени в прошлом столетии, входят, хотя и с опозданием, в духовно-исторический горизонт позднесоветского и постсоветского поколений. Но бахтинский фрагмент «О Флобере» (1944) воспроизводит критику «идеологической культуры» своей современности с особой откровенностью и ясностью: «Допускается какое-то чудесное крайне резкое ускорение в темпах движения к истине за последние четыре века; расстояние, пройденное за эти четыре века, и степень приближения к истине таковы, что то, что было четыре века назад или четыре тысячелетия назад, представляется одинаково вчерашним и одинаково далеким от истины. <...> Современное мышление приводится к одному знаменателю и чрезвычайно упрощается» [1, т. 5, с. 136].

Кульминацией этого типа мышления оказывается *политическое* мышление: «Политика строит жизнь из мертвой материи, только мертвые, себе равные кирпичи годны для построения политического здания», – пишет Бахтин, ссылаясь на относительно подцензурный исторический пример – изображение Флобером революции 1848 г. [1, т. 5, с. 137].

Но, конечно, «политика» – только крайний случай самоотчуждения человека в его погоне за будущим по ту сторону истории как только «предыстории человечества», по выражению К. Маркса. Текст, который мы пытались посильно прочесть, заканчивается (точнее, обрывается) глобальным обобщением: «Все препятствует тому, чтобы человек мог оглянуться на себя самого» [1, т. 5, с. 137].

По мысли Бахтина, роман Нового времени, в том числе и роман Флобера, остается, среди прочего, условием возможности такой «оглядки».

⁵ Достаточно напомнить исследование немецкого философа и теолога Романо Гвардини «Конец нового времени» (1950) [2].

Список литературы

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений [в 6 (7) т.]. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 1996–2012.
2. Гвардини Р. Конец нового времени (1950) // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 127–163.
3. Пришвин М.М. О В.В. Розанове // Василий Розанов: Pro et Contra : в 2 кн. Кн. 1. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1995. С. 102–131.

References

1. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii* [Collected Works] : [in 6 (7) vols]. Moscow, Russkie slovari; Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 1996–2012.
2. Gvardini, R. “Konets novogo vremeni” [“The End of Modern Period”] (1950). *Voprosy filosofii*, no. 4, 1990, pp. 127–163.
3. Prishvin, M.M. “O Rozanove” [“About V.V. Rozanov”]. *Vasilii Rozanov: Pro et Contra* : in 2 vols. Vol. 1. St Petersburg, Izdatel'stvo Russkogo Khristianskogo gumanitarnogo instituta Publ., 1995, pp. 102–131.

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1.0

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.10

А.В. Маньковский

«РИМ И КАРФАГЕН» А.В. ТИМОФЕЕВА: К ПРОБЛЕМЕ ГЕНЕЗИСА *ИСТОРИЧЕСКОЙ ФАНТАЗИИ* КАК ЖАНРОВОЙ РАЗНОВИДНОСТИ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ДРАМЫ XIX в.

Аннотация. В статье исследуется жанровая природа малоизученной пьесы «Рим и Карфаген» (1837) А.В. Тимофеева (1812–1883). Рассматривается рецензия на пьесу в «Библиотеке для Чтения» О.И. Сенковского, считавшего ошибкой использование поэтом романтических приемов в обработке классической темы. Анализируется сама пьеса: ее паратекстуальная рамка, распределение событий по действиям; отражение в них исторических источников. Некоторыми чертами своей поэтики пьеса приблизилась к той разновидности романтической драмы, которую автор предлагает называть «исторической фантазией». Главная черта исторической фантазии – отнесение событий сюжета к той эпохе, где мифология и религиозное предание соседствуют с историей, герои исторических хроник встречаются с героями народных легенд; вера в чудеса сталкивается с трезвым рационализмом. Цель исторической фантазии – дать обобщенный образ эпохи, передать ее колорит; драматическое действие занимает второстепенное место.

Ключевые слова: А.В. Тимофеев; О.И. Сенковский; драматическая поэма; «историческая фантазия»; Ганнибал; Софонисба (Софонизба); Рим; Карфаген; русский романтизм XIX в.

Получено: 11.05.2021

Принято к печати: 14.06.2021

Информация об авторе: Маньковский Аркадий Владимирович, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418, Москва, Россия.

E-mail: arkadymankovsky@yandex.ru.

Для цитирования: Маньковский А.В. «Рим и Карфаген» А.В. Тимофеева: к проблеме генезиса исторической фантазии как жанровой разновидности русской романтической драмы XIX в. // Литературоведческий журнал. 2021. № 3(53). С. 143–163. DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.10

Arkadii V. Man'kovskii

**ROME AND CARTHAGE BY A.V. TIMOFEEV:
ON THE PROBLEM OF GENESIS OF HISTORICAL FANTASY
AS A GENRE VARIETY OF RUSSIAN
ROMANTIC DRAMA OF THE 19th CENTURY**

Abstract. The paper explores the genre of scarcely studied play by Russian minor writer Alexei V. Timofeev (1812–1883) *Rome and Carthage* (1837). Timofeev's contemporary literary critic Osip Senkovskii treated like poet's failure his use of romantic techniques in the play on ancient plot. Taking into account this opinion the paper analyzes the paratextual elements in the play, the way of describing characters, the division of the play into acts, the connection of the plot events with historical facts. The paper argues that the play approaches the kind of romantic drama, which the author suggests to call "historical fantasy" Its main feature is the coexisting in the plot mythology and religious tradition, on the one hand, and historical events, on the other, the heroes of historical chronicles and the heroes of folk legends, belief in miracles and rationalism. The goal of historical fantasy is to produce a generalized image of the time, to convey the spirit of the epoch while the dramatic action takes a secondary place. Samples of the genre were given in the works of Alexander A. Shakhovskoi, Alexander I. Gertsen, Apollon N. Maikov. Timofeev's play was just in the way to this kind of drama.

Keywords: A.V. Timofeev; O.I. Senkovskii; dramatic poem; "historical fantasy"; Hannibal; Sophonisba; Rome; Carthage; Russian romanticism of the 19th century.

Received: 11.05.2021

Accepted: 14.06.2021

Information about the author: Arkadii V. Man'kovskii, PhD in Philology, Senior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovskii Prospect, 51/21, 117418, Moscow, Russia.

E-mail: arkadymankovsky@yandex.ru

For citation: Man'kovskii, A.B. "Rome and Carthage by A.V. Timofeev: on the Problem of the Genesis of *Historical Fantasy* as a Genre Variety of

Russian Romantic Drama of the 19th Century”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(53), 2021, pp. 143–163. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.10

Драматическая поэма Алексея Васильевича Тимофеева (1812–1883) «Рим и Карфаген» вышла в 1837 г. отдельным изданием [18] и больше никогда не переиздавалась. Едва ли не единственным печатным откликом на пьесу, по-видимому, осталась рецензия О.И. Сенковского в «Библиотеке для Чтения» [14]. В сравнении с другими отзывами Сенковского на сочинения Тимофеева¹ этот отзыв выглядит неожиданно критическим. Рецензент прежде всего обращает внимание на жанровый подзаголовок произведения, значимый для романтической драматургии: «Автор назвал это сочинение “драматическою поэмою”, очевидно для того чтобы не принимать на себя ни каких обязанностей относительно критики и не отвечать за ее форму. В самом деле, это ни трагедия, ни драма, ни мелодрама, ни комедия, ни опера, ни водевиль, ни дивертиссемент <так!>, ни даже балет: это драматическая поэма; поэма не подчиненная ни каким условным правилам или требованиям особенного предназначения» [14, с. 1].

Такой зачин кажется выпадом против романтизма вообще, а данную характеристику можно было бы отнести к любому из жанров романтической драмы. Далее Сенковский разъясняет, почему, с его точки зрения, «сюжет», избранный автором, «не годится» для драматического произведения, и разъяснения его, опять-таки весьма неожиданно, обличает вкусы и прочную выучку сторонника классицизма: «“Рим и Карфаген”, по самому заглавию своему, не может быть трагедией, потому что ни Римом ни Карфагеном, понятиями чисто историческими, отвлеченными, нельзя никого ни растрогать ни поразить ужасом: мы сострадаем и страшимся только о существах нам подобных, людях, когда они бывают раздираемы страстями, понятными для всякого, и преследуемы роком; но никогда о стенах и башнях городов, которые давно рушились. Из Ромула и Дидоны можно сделать трагедию, но из городов, которые они основали, из Рима и Карфагена, еще труднее создать трагическую идею нежели из Кронштадта и Ораниенбаума <...>» [14, с. 1]. В полном согласии с требованиями класси-

¹ См. хотя бы: [15, с. 42], где он называет Тимофеева «четвертым Русским поэтом», после Пушкина.

цизма Сенковский утверждает, что «драма должна иметь хоть единство действия» [14, с. 2]; о других единствах он ничего не говорит, что было бы и неприлично в 1837 г.

Сразу возникает вопрос: почему Сенковский не хочет простить «Риму и Карфагену» то, что он охотно прощает «мистериям» Тимофеева, таким как «Жизнь и смерть» (1834), «Последний день» (1834), «Поэт» (1834) и «Елизавета Кульман» (1835)²? Возможно, сказалось привычное восприятие драмы на античный сюжет, которая в глазах «образованного» современника все еще не могла не ассоциироваться с драматургией классицизма. А возможно, в Сенковском «не выдержал» знаток античности, который никак не мог удовлетвориться низким уровнем того «поэтизированного отрывка истории в лицах», каким, по его же верному определению [14, с. 2], и является драматическая поэма Тимофеева. Тем не менее, дав такое, приспособленное к случаю, определение жанра драматической поэмы, Сенковский пытается найти красоты в создании Тимофеева уже с новой точки зрения: «В таком случае, – продолжает он, – нельзя не сказать, что “Рим и Карфаген” изобилуют сильными страницами, и очерками смелыми, живописными, поэтическими. Патриотический энтузиазм Римлян и корыстолюбие, лавочничество Карфагян обрисованы очень удачно; характер Аннибала, поставленного между этими двумя противоположностями, хорошо отражается от обеих; многие сцены, написанные с жаром, обличают присутствие истинного поэта» [там же]. И все же «старовер» в Сенковском побеждает: «Но если говорить правду, то мы признаемся, что этот род сочинений нам не нравится: ряды сцен без связи, как бы эти сцены ни были иногда блистательны, не в состоянии действовать сильно на наше внимание. Мы весьма сожалеем, что автор, вместо “драматической поэмы”, не написал нам просто драмы или трагедии, тем более, что в этой драматической поэме, “Рим и Карфаген”, есть действительно очень хорошая трагедия, “Аннибал”, или, если угодно, “Массинисса и Софонисба”, –

² Несмотря на различие авторских жанровых подзаголовков («мистерия», «поэтическая картина», «фантазия»), все эти произведения, с нашей точки зрения, можно отнести к жанру романтических «мистерий»; см.: [10, с. 11–12]. Некоторые из них впервые появились в журнале Сенковского, и все они были встречены его панегирическими отзывами. Так, напр., [15] посвящена переводу «Елизаветы Кульман» на немецкий язык.

трагедия употребленная в поэме, и которую стоит только спасти из этого разлива стихов, чтобы все любовались на нее с наслаждением» [14, с. 2].

Что же представляет собой драматическая поэма «Рим и Карфаген»?

Начнем со списка «действующих лиц», который выглядит вполне по-шекспировски: возглавляет его «Максим Фабий, Римский Диктатор», за которым следуют римские граждане, в порядке убывания сановности и знатности, и карфагенские вожди и их союзники, список которых возглавляет «Аннибал, Карфагенский полководец», а завершает «Массиниса, Нумидийский царь», позднее примкнувший к римлянам. За мужскими персонажами следуют женские, которых, как и в шекспировских драмах, на порядок меньше, чем мужских, и список которых также возглавляют римские гражданки – Лелия и Тисба – дочери сенатора Торквата Марция (третий в списке действующих лиц, вслед за консулом Эмилием Павлом и непосредственно перед Корнелием Сципионом Старшим, который значится в списке только как «легионный Трибун, потом Консул»), а завершают карфагенянки – «Софонизба, дочь Аздрубала, Аннибалова брата»³ и «Лорра, ее родственница». В заключение всего списка – обычные в таких случаях для пьес «шекспировского» типа персонажи «массовых сцен»: «Римские сенаторы и всадники, воины и народ; Карфагенские сенаторы; Римские вожди; Карфагенские и другие вожди под предводительством Аннибала; придворные царя Сифакса; вестники; невольники Марция; воины» [18, с. [IV]]. Сразу отметим очевидное и само собой разумеющееся: большинство персонажей – исторические лица, фигурирующие и в исторических хрониках, прежде всего у Тита Ливия [7]; Тимофеевым «введены» совсем немногие, в частности, по-видимому, все женские персонажи, кроме Софонизбы.

За списком действующих лиц следует «обстоятельная» ремарка места⁴ – «*Действие в Италии и в Африке*» [18, с. [IV]]. При чем сценическая площадка, как и в шекспировской драме, меняется

³ Историческая Софони(с)ба (Сафанбаал) была дочерью другого Аздрубала (Гасдрубала), сына Гескона, а не Гамилькара Барки, как Ганнибал и его братья.

⁴ Согласно терминологии А.Б. Пеньковского – Б.С. Шварцкопфа (разработанной, правда, для «прозаических» драматических произведений), ремарка с индексом «А1». См.: [11, с. 150, 155].

по несколько раз в течение одного действия – а всего их пять (как и в шекспировской драме, как и, в данном случае, в классицистической трагедии), и они разделены на сцены: в I действии – три сцены, во II и III – по четыре, в IV – пять и в V – семь сцен. Всего 23 сцены, 12 из которых происходят в Италии (все I и II действия, вторая половина III действия, начало и конец IV действия и заключительная сцена V действия) и 11 – в Африке (первая половина III действия, середина – три сцены из пяти – IV действия и почти все V действие, за исключением последней сцены).

Действие пьесы, благодаря такой композиции, как бы распадается на две части, первая из которых, «италийская», группируется вокруг Аннибала, как одного из трех главных героев, а вторая, «африканская», – вокруг Софонизбы; третий главный герой драматической поэмы, Сципион, победитель Аннибала, несмотря на все усилия автора и особенную, связанную с ним, «мелодраматическую» линию сюжета, остается все же фигурой фона, менее яркой и заметной, чем первые две. И здесь самое время вспомнить слова Сенковского из его рецензии на «Рим и Карфаген» о двух действительно драматических сюжетах, один из которых связан с Аннибалом, а другой – с Массинисой и Софонизбой, и о том, что обе *«трагедии употребленные в поэме»* стоило бы «спасти из этого разлива стихов», разрушающего единство действия.

Оба сюжета, указанные Сенковским, имеют свою историю в европейской литературе: один – более долгую, другой – более короткую. Более длительную историю имеет, конечно, сюжет о Софонизбе, «королеве нумидийской», как она поименована в одной из первых пьес, шедших на сцене российского театра, – поставленной в Москве в начале 1700-х годов «комедийной» труппой И. Кунста и О. Фюрста трагедии Д.-К. фон Лознштейна «Sophonisbe» (1680), которая в переводе на русский язык стала «комедией» и называлась: «Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевы нумидийския» [17]. Вряд ли А.В. Тимофеев был знаком с этой пьесой, как и с ее немецким оригиналом (хотя человек он был образованный: вышел из Казанского университета кандидатом и некоторое время жил за границей⁵).

⁵ См. статью И.С. Булкиной «Тимофеев Алексей Васильевич» в: [12, с. 206–208].

Сюжет о гибели «двоемужницы» карфагенянки Софонизбы обстоятельно рассмотрен в монографии А.Ж. Аксельрада [21], который «проанализировал 24 трагедии о Софонисбе (11 немецких, 10 французских и 3 английских) и бегло упомянул еще о нескольких драмах итальянских и испанских авторов», как указывает В.Н. Малов в статье, специально посвященной «Софонисбе» П. Корнеля [9, с. 241]. Среди предшественников А.В. Тимофеева в разработке сюжета, кроме уже названных Корнеля и Лознштейна, были также Вольтер, В. Альфьери и многие другие.

Несравненно беднее представлен в европейской драматургии сюжет о Ганнибале. Видимо, adeпты классицизма не считали это историческое лицо, прославленное своими подвигами, подходящим для изображения в драматическом произведении, т.е. трагическим персонажем, памятуя рассуждение Аристотеля в его «Поэтике» о том, что «не следует изображать на сцене переход от счастья к несчастью людей хороших, так как это не страшно и не жалко, а возмутительно» и что герой трагедии не должен отличаться «ни доблестью, ни справедливостью», а подвергаться несчастью «вследствие какой-нибудь ошибки», «ведь сострадание возникает при виде того, кто страдает невинно, а страх из-за того, кто находится в одинаковом с нами положении» [2, гл. XIII]. Если Ганнибала и нельзя прямо назвать «человеком хорошим», то он все же настолько возвышается над средним уровнем, что, даже сострадая ему и ужасаясь его судьбе, мы не можем не восхищаться им и не удивляться его поступкам, отнюдь не сравнивая его с собой.

Как бы то ни было, драматургов, бравшихся за разработку сюжета о карфагенском полководце, на которых можно указать, не проводя дополнительных разысканий, не так много. Называют в связи с этим пьесы «Смерть Аннибала» (1669) Тома Корнеля и «Аннибал» (1720) П. Мариво, не имевшие литературного и сценического успеха⁶. Оба упомянутых Сенковским заглавных персонажа выведены в пьесе Н. Ли «Софонисба, или Поражение Ганнибала» (Sophonisba; or Hannibal's Overthrow) (1675).

Первым западным драматургом XIX в., взявшимся за этот сюжет, был, по-видимому, «поздний» немецкий романтик К.Д. Граббе, чья историческая трагедия «Ганнибал» появилась уже

⁶ См. также: [6, с. 346, 347].

в 1835 г., за два года до выхода драматической поэмы Тимофеева. Вероятность того, что последний мог знать о пьесе Граббе, как и о пьесах Н. Ли или Лоэнштейна, также невелика⁷.

По-видимому, Тимофеев знал о «драматической поэме» Д.Ю. Струйского (Трилунного) «Аннибал на развалинах Карфагена» [16], неласково встреченной критикой конца 1820-х годов⁸, хотя на первый взгляд, кроме жанровых подзаголовков и имен главных героев – Аннибал и Сципион, между двумя произведениями мало общего.

Вернее всего будет предположить что Тимофеев, подобно другим авторам, почерпнул сюжет непосредственно из античных источников, прежде всего из Тита Ливия, повествование которого, «выдержанное в характерном для римского историка драматизированном и театрализованном стиле», дает, по словам В.Н. Малова, «готовый материал для будущих драматургов» [9, с. 242].

Начальная сцена (завязка действия) изображает «Комнату в доме Торквата Марция» в Риме: Торкват Марций (по-видимому, исторический Тит Манлий Торкват) приводит к себе в дом военного трибуна Сципиона (Старшего), который, перед тем как отправиться к войску, делает предложение одной из дочерей Торквата: каждая из них уже заранее в него влюблена (соперничество сестер – Лелии и Тисбы – боковая линия развития сюжета, развязкой которой пьеса и заканчивается). Помолвка Сципиона с Лелией совершается в счет будущего благополучного исхода войны, а «отвергнутая» Тисба решается повторить подвиг Муция Сцеволы и отправляется в стан врага с целью умертвить Аннибала.

Здесь же, в доме Торквата Марция, происходят сцена I действия II, изображающая смятение престарелого сенатора, который только что получил известие о битве при Каннах, и сцена IV

⁷ Однако некоторые точки схождения в совершенно неравноценных пьесах Граббе и Тимофеева можно указать, даже не проводя специального анализа, – напр., проклятия «купеческой» республике (Карфагену), сковывающей действия полководца, в устах Ганнибала у обоих драматургов.

⁸ Поэт, прежде всего, «перепутал» Ганнибала с Гаем Марием, скитавшимся на развалинах Карфагена почти через 100 лет после смерти пунийского полководца, на что указали П.А. Вяземский в рецензии на поэму в «Московском телеграфе» (1827) и Е.А. Бобров в исследовании о семействе Струйских в «Русской старине» (1903). См. об этом в моногр. Н.Л. Васильева [3, с. 30–32].

(в тексте ошибочно – V) действия III – сцена смерти Торквата на руках Лелии и ее жениха (по Тимофееву) Корнелия Сципиона, неожиданно вернувшегося в Рим из армии. Здесь же происходит и последняя сцена драматической поэмы (действие V, сцена VII), где победитель Аннибала, через своего легата Гая Лелия, получает немотивированный отказ от оставшейся в живых дочери Марция (другая, Тисба, казнена Аннибалом перед его уходом из Италии вместе с прочими пленными, за которых римляне не пожелали дать выкуп). Лелия, – Тимофеев не придумал ничего лучше, как назвать введенный им персонаж тем же именем, что и легата Сципиона – лицо историческое, – дает обет стать жрицей в храме Весты: мелодраматическими ходами наполнены и другие сцены драматической поэмы.

По логике, этим «домашним» римским сценам должны были бы противостоять «домашние» же сцены в Карфагене, однако ничего подобного в пьесе Тимофеева нет, и Карфаген с точки зрения своего домашнего обихода остается Риму не противопоставленным. Это и понятно: о семейном и гражданском состоянии Карфагена известно гораздо меньше, чем о том и другом в Римской республике; даже Тит Ливий – основной источник почти всех сюжетов, связанных с Пуническими войнами, – пользуется для описания событий внутренней жизни Карфагена римской терминологией, называя Совет старейшин – Сенатом, деля карфагенское войско на турмы и манипулы, подобно римскому, и «назначая» карфагенским военачальникам «провинции», как это было принято в Риме. Какой уж тут местный колорит⁹?

С точки зрения темы, заданной самим заглавием произведения, противопоставленными у Тимофеева оказываются заседания Сената в обоих городах, борьба в них различных партий (показанная весьма условно) и события в военном лагере, соответственно, Аннибала и Сципиона, при этом изображение обоих лагерей неравноценно по количеству сцен: событиям в карфагенском стане уделено гораздо больше места. Линия, связанная с Софонизбой, отнятой у своего жениха Массинисы и насильно выданной замуж за нумидийского царя Сифакса (который остается за сценой в те-

⁹ О его значении для пьес того типа, к которому «приблизилась» драматическая поэма Тимофеева, мы скажем далее.

чение всей пьесы), развивается самостоятельно, вне сопоставления с подобными римскими эпизодами. Ни одна из линий «противопоставления» – там, где оно есть, – не доведена до конца, несмотря на многословие поэта: все они лишь намечены.

Сопоставлены – как по сходству, так и по контрасту – в драматической поэме и образы двух полководцев – Аннибала и Сципиона: один – образец римской доблести, находящейся на пике расцвета, другой – уже умирающей доблести карфагенской. Соперничество двух героев проявляется, по крайней мере, в нескольких пунктах. Так, будучи помолвлен с Лелией (действие I, сцена I), Сципион дает обет не видеть своей невесты, пока, как выражается его будущий тесть, «один хоть кровожадный враг / Своими оскверненными устами / Мутить наш Тибр неодолимый станет» [18, с. 8]. Такой обет приводит к ряду неудобств: в исполненной мелодраматических эффектов сцене смерти Торквата Марция (см. выше), где герой поневоле вынужден находиться в одной комнате с Лелией, он, чтобы не нарушить обет, даже отказывается утешить свою невесту, только что потерявшую отца, а поручает это ее подруге [18, с. 108]. Равное пренебрежение к женщинам выказывает и Аннибал в сцене свидания с Тисбой, пришедшей его убить (действие I, сцена III). В ответ на слова пытающейся прельстить его римлянки (не очень ловко сформулированные поэтом): «Отчизна женщины, где любит сердце» – Аннибал прямо отвечает: «Я презираю женщин!» [18, с. 34]. Можно наметить и другие пункты сопоставления героев (уже по контрасту): открытый и ищущий друзей, в том числе и среди вчерашних врагов, Сципион – и таящийся, замкнутый в себе и никому не доверяющий Аннибал; разочарованный в справедливом мироустройстве Аннибал, сияющий обратившись к «общей пользе» не только достоинства, но и недостатки людей, – и всегда действующий по закону и верный слову Сципион, и т.п. Эта линия закономерно завершается в сцене встречи двух вождей перед битвой при Заме (действие V, сцена III). Здесь мог бы произойти апофеоз контрастного сопоставления Рима и Карфагена, однако и эта сцена, не худшая в драматической поэме (хотя бы потому, что мелодраматические эффекты сведены к минимуму), получилась слишком растянутой и многословной; характер Сципиона, менее многоречивого, чем Аннибал, выдержан здесь все же точнее.

Сцены в лагере Аннибала (всего их шесть – по одной в каждом действии, кроме действия IV, где их сразу две – первая и пятая: больше, чем каких-либо других сценических площадок в пьесе) и другие эпизоды с его участием наиболее удачны: видимо, характер этого лица, как он отразился в истории, настолько ярок, что совсем уже ничего не сказать о нем (и не показать его) не может даже посредственный поэт. Так, один из лучших эпизодов в драматической поэме происходит в уже упомянутой сцене III действия I – «Внутренность Аннибаловой ставки» [18, с. 18], где мы впервые его застаем (накануне битвы при Каннах). Магон – лицо историческое: один из военачальников и брат Аннибала – говорит о ропоте в войске, сравнивая его с «восстающей бурей» и создавая при этом вполне традиционно-романтический образ героя:

Как неприступный, мраморный утес,
Стоишь ты между этими волнами;
И, завернувшись в грозное величье,
С презрением слушаешь их дикой рев [18, с. 20].

В ответ на слова Магона: «Не даром испытует нас судьба!» – Аннибал «показывает свою руку»: «Вот где судьба! Смотри, вот вся она!» [18, с. 21]. В его ответном монологе звучат шекспировские реминисценции: «Так робкая посредственность всегда / Стоит в пути великих предприятий!»¹⁰ [там же]. Аллюзии на «Быть или не быть» есть и в других монологах Аннибала, например в первой его «африканской» сцене (действие V, сцена I), не очень удачно с точки зрения драматической композиции следующей сразу же за последней его «итальянской» сценой (действие IV, сцена V): «О, для чего / Не можем мы уснуть на полстолетие; / Проспать весь наш остаток скудных сил / <...> Проспать / Лишь это время, этот дикий берег, / <...> Ужасный берег вечного несчастья!»¹¹ [18, с. 150–151] и т.п.

¹⁰ Ср. «Быть или не быть» в переводе М.П. Вронченко (1828): «Так робкими творит всегда нас совесть. <...> И замыслов отважные порывы <...> Имен деяний не стяжают...» (цит. по: [5, с. 36]).

¹¹ Ср. со строчками из указанного монолога в пер. М.П. Вронченко: «Умереть – уснуть – / Не боле; сном всегдашним прекратить / Все скорби сердца,

О.И. Сенковский в своей рецензии отмечает как одну из самых удачных сцену, где Аннибалу приносят голову его брата Аздрубала «в ту самую минуту, когда Карфагенский полководец ждет его с нетерпением как своего избавителя», указывая, что «эта сцена придумана с большим искусством» [14, с. 3]. Между тем сцена эта (действие IV, сцена I) историческая, засвидетельствованная, в частности, Титом Ливием [7, кн. XXVII, 51, 11, с. 320]¹². Слова, которые при этом произносит Аннибал у Тимофеева: «Свершается твой жребий, Карфаген!» [18, с. 113], довольно точно передают фразу, сохраненную античной традицией: «Узнаю злой рок Карфагена» [7, с. 320]. Тимофеев не прочь щегольнуть знанием истории и в других местах своей драматической поэмы. Так, Магарбал, один из военачальников Аннибала и также лицо историческое, узнав, что тот отказывается идти на Рим после битвы при Каннах (действие II, сцена IV), произносит те самые слова, которые ему приписывают римские анналисты: «...ты умеешь побеждать; / Но не умеешь рвать плодов с победы!»¹³ [18, с. 67]. Торкват Марций, попадающий на «совещание» в Сенате, срочно собравшееся после битвы при Каннах (сразу после домашней сцены с его же участием, что также нельзя признать композиционно удачным решением), выступает на этом «совещании», как и его исторический прототип Тит Манлий Торкват в той же ситуации¹⁴, против выкупа пленных, в частности своей дочери Тисбы. Убедительно звучат у Тимофеева в той же сцене и слова Максима Фабия Кунктатора («медлителя Фабия»), предлагающего простить консула Гая Теренция Варрона, виновника поражения:

тысячи мучений, / Наследье праха – вот конец достойный / Желаний жарких! Умереть – уснуть!» (цит. по: [5, с. 35]).

¹² Ср. с написанным на тот же сюжет панно «Ганнибал, созерцающий голову Гасдрубала» (1729) Дж.Б. Тьеполо.

¹³ Ср. у Тита Ливия: «...побеждать, Ганнибал, ты умеешь, а воспользоваться победой не умеешь» [7, кн. XXII, 51, 4, с. 98]. Характерно, что Тимофеев снимает драматизм даже в этом месте, где он естественно дан у Тита Ливия, который сопровождает слова Магарбала сентенцией: «Все уверены в том, что однодневное промедление спасло и город, и всю державу» [там же]. У Тимофеева же Аннибал произносит в ответ очередной длинный монолог, смысл которого выражен уже в первом стихе – «Молчать и слушать волю полководца!» [18, с. 67] и который рисует его не столько как не понятого толпой гения, сколько как самодура.

¹⁴ Ср.: [7, кн. XXII, 60, 5–27, с. 104–106].

Его мы оправдаем пред народом;
И под предлогом, что в ужасный час,
Когда без войска мы, когда все гибнет,
Варрон все мужество свое сберег,
И, в твердой вере в мужество сограждан,
Еще надеется спасти отчизну; –
Почтим его торжественным триумфом! [18, с. 50–51].

Этой сцене, как уже было сказано, в драматической поэме, по замыслу автора, должны противостоять сцены в карфагенском Сенате – сцена III действия IV и сцена VI действия V, однако обе они получились слабыми, плоскими и неубедительными и не идут в сравнение с единственной римской, ограничиваясь лишь утрированным изображением коррумпированности сенаторов, их трусости и жадности, доходящей до глупости. «Карфагенский вельможа» Ганнон (лицо историческое), которого сенаторы у Тимофеева называют «покровителем» [18, с. 122] и чье кредо выражено в разговоре с Имильконом: «Мой Карфаген вот в этих сундуках!» [18, с. 76], рассуждает как мелодрамный «злодей», ставящий палки в колеса Аннибалу по мотивам личного соперничества, мелкой вражды и зависти, а не по принципиальным соображениям, как исторический Ганнон, представитель враждебной Баркидам (у Тимофеева – «Баркасам») партии, не желавшей войны с Римом.

Кстати, Софонизбу выдают замуж за Сифакса, по версии Тимофеева, также стараниями Ганнона и наперекор Аннибалу, одобрявшему ее брак с Массинисой (ведь она «племянница ему; / И, кажется, любимая» [18, с. 75], – сообщает Ганнон в разговоре с Имильконом в сцене I действия III). Таким образом Тимофеев пытается связать в один узел два «микросюжета» своей драматической поэмы, которые Сенковский, следуя традиции, по крайней мере во втором случае, предлагает развивать самостоятельно (см. выше). Софонизбу «продают» Сифаксу, даже не спросив у ее отца, Аздрубала (версия Аппиана¹⁵; правда, речь в истории идет о другом «Аздрубале», как было уже отмечено). Аннибал живо

¹⁵ См.: [1, кн. VIII (ч. 1), 27–28, с. 124–125]. Эта версия, в связи с «Софонисбой» Корнелия, подробно разбирается в: [9, с. 242, 244–245].

чувствует этот удар со стороны своего антагониста и отмечает это в сцене III, действия III, в разговоре с братом: «*Магон*. По про- искам Ганнона, Софонизба / Теперь жена Сифакса! *Аннибал*. Хит- рый змей / В бездушный камень жала не впускает. / Жаль, Софо- низба, жаль. Царь Массиниса / Тебя достойней был» [18, с. 100]. Как итог, Массиниса шлет послов к Сципиону в Испанию и заклю- чает с римлянами союз против Карфагена, о чем подруга Лелии Клавдия (!) рассказывает умирающему Торквату в сцене V (IV) действия III.

То новое, что вносит Тимофеев в общеевропейский сюжет о гибели Софонизбы, вероятно, можно определить словом «мело- драма». Впервые героиня появляется в сцене свидания со своим женихом Массинисой (действие III, сцена II), где они, прощаясь, клянутся друг другу в верности, а затем уже в роли царицы во дворце Сифакса в Цирте, только что взятой римлянами и их союз- ником Массинисой. Встретясь через несколько лет, герои начи- нают разговор так, как будто сцена их прощания произошла вчера: Софонизба клянется в своей невинности – Массиниса ей поначалу не верит. Наконец Массиниса сдается: «И ты меня все любишь?» [18, с. 133]. Софонизба ломается: «Я супруга, – / Осмелюсь ли лю- бить я!..» [там же]. В конце концов она «падает к нему в объятия», проделывая это трижды в течение одной сцены: к мелодрамати- ческим эффектам добавляются еще и водевильные. Внезапно Мас- синиса вспоминает о том, что должен был иметь в виду с самого начала: «По Римскому закону ты должна, / Как пленница, собой триумф украсить / Их полководца» [18, с. 135–136]. И далее пред- принимает все то, что приписывает ему историческая традиция (скорее по Титу Ливию, чем по Аппиану): женится на Софонизбе, причем «увлекает ее» почти насильно, так как она продолжает ло- маться, и пытается защитить ее от неизбежной участи перед Сци- пионом. Как результат, Софонизба получает от нового мужа, через гонца, кубок с ядом, который осушает с соответствующими мело- драмными ужимками. Перед смертью она, обращаясь к гонцу, произносит слова, приписываемые ей традицией:

Скажи царю,
Что он не мог мне лучше выбрать дара,
Чтобы украсить брачный наш союз.

Но этот дар любви мне б был приятней;
Когда б мне прежде царь его поднес,
Не обесславивши вторым замужеством¹⁶ [18, с. 182–183].

Рассмотренного достаточно, чтобы судить о приемах, с помощью которых Тимофеев трактует «вечный» сюжет.

Вопрос об интерпретации Античности в русской драматургии после «Поликсены» (1809) В.А. Озерова и «Андромахи» (1827) П.А. Катенина оставался открытым в течение всего XIX в.: классицистический метод, давший цвет и на русской почве (по крайней мере, в оригинальном драматургическом творчестве Катенина и его переводах), несмотря на высокое совершенство своих образцов, казался безнадежно устаревшим, а достижения новой школы все еще представлялись сомнительными.

Пьесы на античные сюжеты время от времени появлялись и в последующие годы. Упомянем «Клитемнестру» (1843) В.Р. Зотова, представляющую собой все ту же мелодраму, что и у А.В. Тимофеева, но в еще более обнаженном виде. Более значимы трагедия «Диагор» (1854) В.П. Алферьева (также не без мелодрамных эффектов) и драма «Сервилия» (1854) Л.А. Мея; сюда можно отнести и серию драматических поэм А.Н. Майкова: «Олинф и Эсфирь» (1842), «Три смерти» (1851), «Смерть Люция» (1863), нашедшую завершение в его «лирической драме» (в окончательной редакции – «трагедии») «Два мира» (1872); назовем также «трагедию в 3-х действиях» «Кремуций Корд» (1849) профессионального историка Н.И. Костомарова и «трагедию в пяти действиях» «Нерон» (1870) Н.П. Жандра (первую из них высоко оценил, а вторую, наоборот, высмеял М.Е. Салтыков-Щедрин¹⁷). Укажем и на более раннего «Лициния» (1838) молодого А.И. Герцена, пересказ которого, вместе с пересказом «Вильяма Пена» (1839), чей сюжет к Античности отношения не имеет, включен автором в «Scenarîo двух драматических опытов», опубликованный в 1862 г. в Лондоне в качестве приложения к третьему тому «Былого и дум» [4].

В этом ряду, как правило, не рассматривают более раннюю и почти забытую теперь драматическую поэму А.А. Шаховского

¹⁶ Ср.: [7, кн. XXX, 15, 7–8, с. 412–413].

¹⁷ См.: [13, V, с. 319–321; IX, с. 365–367].

«Фингал и Роскрана, или Каледонские обычаи» (1824), которая до сих пор остается полностью не опубликованной¹⁸. Эта драматическая поэма «в трех действиях с пением, хорами, поединками, морвенскими обычаями и великолепным спектаклем, взятая из песней Оссияновых» [8, с. 573], написанная как своеобразное продолжение знаменитого «Фингала» (1807) В.А. Озерова, была поставлена на императорской сцене в 1824 г., но вскоре снята с репертуара «и больше не возобновлялась» [8, с. 574].

В единый ряд с пьесами на античные сюжеты драматическую поэму Шаховского стоит включить из-за одного только опубликованного отрывка [20]. Здесь, в одном сценическом пространстве, встречаются легендарные персонажи, герои кельтских преданий (пришедшие из «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона) – Фингал, владыка Морвена, Ламор, «владелец берегов Балвы», его сын Гиддолан и взятые каледонцами в плен римские воины, один из них – Публий. В диалоге Фингала с пленными, который составляет центральную часть опубликованного отрывка пьесы, сталкиваются представления двух народов о добре и зле, доблести и справедливости – конфликтуют различные образы мира и характеры: варварское благородство и римская надменность (сейчас неважно, что весь отрывок носил отчетливые аллюзии на недавнее нашествие Наполеона, еще памятное в начале 1820-х годов, хотя это тоже сообщает ему дополнительную значительность). Вот несколько реплик из диалога Фингала и пленного Публия (разностопный амфибрахий без рифм, которым написана сцена, удачно стилизует ритмизованную прозу оригинала):

П у б л и й

Гордиться не смейте победой ночью,

И только из римских граждан

Я с вами сражался один;

Они ж все родились в степях африканских:

И много ли значит для Рима потеря нумидской когорты? <...>

О жизни у диких Римляне не молят;

¹⁸ Отрывки опубл. в: [19], [20]; один из них (явл. III действия II) перепеч. в: [8, с. 403–409]. Суфлерский экз. рукописи хранится, в частности, в б-ке Малого театра в Москве (ед. хр. 5477; по сведениям, полученным ранее от хранителя: оп. 11, ед. хр. 3355).

Но выслушай прежде ты волю пославшего нас,
Потом умерщвляй.

Ф и н г а л

Живи; безоружных в Морвене не бьют,
И дикие Римлян научат, как светлую сталь
Бессильною кровью позорно мрачить
[20, с. 123–124; 8, с. 404–405].

Если попытаться сравнить эту сцену с теми сценами из более поздней драматической поэмы Тимофеева, которые были разобраны выше, то предпочтение следует отдать Шаховскому: варварский и римский «миры» противопоставлены нагляднее, характеры героев обрисованы точнее, да и сама сцена куда романтичнее и хорошо обходится без всякой мелодрамы, тогда как Тимофеев шагу без нее не может ступить. Становится понятней и коренной недостаток «выбора» темы и замысла Тимофеева: автор, хорошо представляя себе римскую античность по трудам римских историков, знает достаточно и о Карфагене, чтобы не позволить себе фантазировать, но слишком мало – для создания настоящего «местного колорита», для того чтобы действительно представить картину нравов в обеих республиках. Вместе с тем благодаря творению Макферсона, гениальной фантазией «создавшего» небывалую шотландскую старину, у Шаховского в руках оказался такой материал, который легко было сопоставить – прежде всего по контрасту, с хорошо известным ему из истории римским миром.

Мы считаем, что в драматической поэме Шаховского, так же как в драматических опытах А.И. Герцена и «лирических драмах» А.Н. Майкова, определилась одна из разновидностей романтической драмы, которую можно было бы назвать «исторической фантазией». Ее главная черта – отнесение событий сюжета к той эпохе, где мифология и религиозное предание соседствуют с историей (Евангелие с Тацитом у Герцена и Майкова, Тацит с «рассказами Оссиана» у Шаховского). Здесь встречаются герои исторических хроник, исторические лица и герои народных легенд, вымышленные персонажи и персонажи из Священного Писания. И хотя, судя по тому материалу, который нам известен, чудеса описываются в исторических фантазиях не часто и, как правило, не прямо (прямо:

воскрешение главного героя апостолом в проекте окончания «Лициния» Герцена; не прямо: «закулисная» фантастика в «Фингале и Роскране» Шаховского), однако они легко проникают на страницы «исторических фантазий», как и на страницы других разновидностей романтической драмы, например романтических «мистерий». Цель исторической фантазии – дать обобщенный образ эпохи, передать ее колорит (ср., например, изображение «каледонских обычаев» у Шаховского). Само драматическое действие занимает второстепенное место¹⁹.

Черты «исторической фантазии» наметились, но лишь отчасти, и в разобранный нами драматической поэме А.В. Тимофеева, и потому ее можно считать явлением промежуточным, «застывшим» на перепутье между классицизмом и романтизмом.

Список литературы

1. *Аппиан Александрийский*. Римская история. М.: Наука, 1998. 726 с.
2. *Аристотель*. Поэтика. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=128433&p=4> (дата обращения: 28.05.2021).
3. *Васильев Н.Л.* Д.Ю. Струйский (Трилунный): биография, творчество, библиография. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2010. 284 с.
4. *Герцен А.И.* «Лициний» и «Вильям Пен»: Scenario двух драматических опытов // Собр. соч. : в 30 т. Т. 1. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. С. 337–342.
5. *Дранов А.В.* Монолог Гамлета «Быть или не быть». Русские переводы XIX века // Тетради переводчика. М.: Международные отношения, 1969. Вып. 6. С. 32–51.
6. *Лансель С.* Ганнибал / пер. с франц. Е.В. Головиной. М.: Молодая гвардия, 2002. 356 с. (ЖЗЛ).
7. *Ливий Тит*. История Рима от основания города : в 3 т. Т. 2. Кн. XXI–XXX. М.: Наука, 1991. 528 с.
8. *Макферсон Дж.* Поэмы Оссиана / подгот., перевод, коммент. Ю.Д. Левина. Л.: Наука: Ленингр. отд-ние, 1983. 589 с. (Лит. памятники).
9. *Малов В.Н.* Крах героического индивидуализма: «Софонисба» Пьера Корнеля // Одиссей: человек в истории. 2010/2011: Школа и образование в Средние века и Новое время. М.: Наука, 2012. С. 241–266.

¹⁹ Это определение, с некоторыми отличиями, было дано нами в диссертационном сочинении (2008), однако не отражено в [10] как менее значимое для темы работы.

10. Маньковский А.В. Романтическая «мистерия» в ее взаимодействии с другими жанрами: к проблеме генезиса философско-символической драмы в России (1800-е – начало 1880-х гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 27 с.
11. Пеньковский А.Б., Шварцкопф Б.С. Типы и терминология ремарок // Культура речи на сцене и на экране: [сб. ст.]. М.: Наука, 1986. С. 150–170.
12. Русские писатели, 1800–1917: биографический словарь. Т. 6. М.: Большая российская энциклопедия; СПб.: Нестор-История, 2019. 655 с.
13. Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч. : в 20 т. М.: Художественная литература, 1965–1977.
14. [Сенковский О.И.] Рим и Карфаген. Драматическая поэма в пяти действиях. Т. м.ф. ва. СПб., в тип. Гинце, 1837, в-8., стр. 199. [Рец.] // Библиотека для Чтения. 1837. Т. 25. [Отд.] VI. С. 1–3.
15. [Сенковский О.И.] Elisabeth Kulmann, Phantasie von Alexis Timofejef. St Petersburg, Hintze, 1837, 134 S. [Рец.] // Библиотека для Чтения. 1837. Т. 21. [Отд.] VI. С. 42–45.
16. Струйский Д.Ю. Аннибал на развалинах Карфагена: драматическая поэма. СПб.: в тип. Н. Греча, 1827. 42 с.
17. Сципио Африкан, вождь римский, и погубление Софонизбы, королевы нумидийская. Комедия [в 5 д.] // Русские драматические произведения 1672–1725 годов / собр. и объяснены [проф.] Н. Тихонравовым. В 2 т. СПб.: изд. Д.Е. Кожанчикова, 1874. Т. 2. С. 34–104.
18. [Тимофеев А.В.] Рим и Карфаген: драматическая поэма в 5 д. Т. м.ф. а. СПб.: тип. Х. Гинце, 1837. 199 с.
19. Шаховской А.А. Песнь Барда, отрывок из Фингала и Розкраны // Памятник отечественных муз: альманах для любителей словесности на 1828 год. СПб.: в тип. Департамента внешней торговли, 1828. С. 313–314.
20. Шаховской А.А. Фингал и Роскрана, или Каледонские обычаи. Драматическая поэма. Действие II. Явление III // Драматический альманах для любителей и любителейниц театра на 1828 год. СПб.: тип. А.Ф. Смирдина, 1828. С. 120–132.
21. Axelrad A.J. Le thème de Sophonisbe dans les principales tragédies de la littérature occidentale (France, Angleterre, Allemagne). Lille: Bibliothèque universitaire, 1956. 189 p.

References

1. Appian Aleksandriiskii. *Rimskaya istoriya [Roman History]*. Moscow, Nauka Publ., 1998, 726 p. (In Russ.)

2. Aristotel'. *Poehtika* [Poetics]. Available at: <https://www.litmir.me/br/?b=128433&p=4> (date of access: 28.05.2021). (In Russ.)
3. Vasil'ev, N.L. *D.Yu. Struiskii (Trilunnyi): biografiya, tvorchestvo, bibliografiya* [Biography, Creativity, Bibliography]. Saransk, Izdatel'stvo Mordovskogo universiteta Publ., 2010, 284 p. (In Russ.)
4. Gertsen, A.I. "Licinii' i 'Vil'yam Pen': Scenario dvukh dramaticheskikh opytov" ["Licinius' and 'William Pen': A Scenario of Two Dramatic Experiences"]. *Sobr. soch.* [Collected Works] : in 30 vols, vol. 1, Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk USSR Publ., 1954, pp. 337–342. (In Russ.)
5. Dranov, A.V. "Monolog Gamleta 'Byt' il' ne byt'". *Russkie perevody XIX veka* ["Hamlet's Monologue 'To Be or not to Be.' Russian Translations of the 19th Century"]. *Tetrad'i perevodchika* [Translator's Notebooks]. Issue 6, Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 1969, pp. 32–51. (In Russ.)
6. Lancel, Serge. *Gannibal* [Hannibal], transl. from French by E.V. Golovina. Moscow, Molodaya gvardiya Publ, 2002, 356 p. (In Russ.)
7. Livius, Titus. *Istoriya Rima ot osnovaniya goroda* [Ab urbe condita] : in 3 vol. Vol. 2, books XXI–XXX, Moscow, Nauka Publ., 1991, 528 p. (In Russ.)
8. Macpherson, James. *Poehmy Ossiana* [The Poems of Ossian], prep., transl. and comm. by Yu.D. Levin. Leningrad, Nauka (Leningradskoe otделение) Publ., 1983, 589 p. (In Russ.)
9. Malov, V.N. "Krakh geroicheskogo individualizma: 'Sofonisba' P'era Kornelya" ["The Collapse of Heroic Individualism: 'Sophonisbe' by Pierre Corneille"]. *Odissei: chelovek v istorii* [Odysseus. Person in History]. 2010/2011: *Shkola i obrazovanie v Srednie veka i Novoe vremya* [School and Education in the Middle Ages and Modern Time]. Moscow, Nauka Publ., 2012, pp. 241–266. (In Russ.)
10. Man'kovskii, A.V. *Romanticheskaya "misteriya" v ee vzaimodeistvii s drugimi zhanami: k probleme genezisa filosofsko-simvolicheskoi dramy v Rossii (1800-e – nachalo 1880-kh gg.)* [Romantic "mystery" in its interaction with the other genres: on the problem of genesis of philosophical and symbolic drama in Russia (1800 s – early 1880 s)]: author's abstract (PhD diss). Moscow, 2008, 27 p. (In Russ.)
11. Pen'kovskii, A.B., Shvarckopf, B.S. "Tipy i terminologiya remarok" ["Types and Terminology of the Author's Notes"]. *Kul'tura rechi na scene i na ehkrane* [Culture of Speech on Stage and on the Screen]. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 150–170. (In Russ.)
12. *Russkie pisateli, 1800–1917: biograficheskii slovar'* [Russian Writers of 1800–1917: A Biographical Dictionary]. Vol. 6. Moscow, Bol'shaya rossiiskaya ehnciklopediya Publ., St Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2019, 655 p. (In Russ.)

13. Saltykov-Shchedrin, M.E. *Sobranie sochinenii* [Collected Works] : in 20 vols, Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965–1977. (In Russ.)
14. Senkovskii, O.I. “Rim i Karfagen. Dramaticheskaya poehma v pyati deistviyakh. T.m.f.va. Spb., v tip. Gince, 1837, v-8., str. 199: recenziya” [“Rome and Carthage. Dramatic Poem in Five Acts, by T.m.f.v. St Petersburg, in Hinze Typogr., 1837, in 8°, 199 p.: Review”]. *Biblioteka dlya Chteniya*, vol. 25, section VI, 1837, pp. 1–3. (In Russ.)
15. Senkovskii, O.I. “Elisabeth Kulmann, Phantasie von Alexis Timofejef. St Petersburg, Hintze, 1837, 134 S.: Review”. *Biblioteka dlya Chteniya*, vol. 21, section VI, 1837, pp. 42–45. (In Russ.)
16. Struiskii, D.Yu. *Annibal na razvalinakh Karfagena: dramaticheskaya poehma*. [Annibal on the Ruins of Carthage: a Dramatic Poem. Comp. by D. Struisky]. St Petersburg, N. Grech Typogr., 1827, 42 p. (In Russ.)
17. “Scipio Afrikan, vozhd’ rimskii, i pogublenie Sofonizby, korolevy numidiiskiya. Komediya v 5 d.” [“Scipio Africanus, Roman General, and the Doom of Sophonisba, Queen of Numidia. Comedy in 5 Acts”]. *Russkie dramaticheskie proizvedeniya 1672–1725 godov* [Russian Dramatic Works of 1672–1725], collected and explained by [prof.] N. Tikhonravov. In 2 vol. Vol. 2, St Petersburg, D.E. Kozhanchikov Publ., 1874, pp. 34–104. (In Russ.)
18. Timofeev, A.V. *Rim i Karfagen: dramaticheskaya poehma v 5 d.* [Rome and Carthage: Dramatic Poem in 5 Acts]. St Petersburg, Ch. Hinze Typogr., 1837, 199 p. (In Russ.)
19. Shahovskoi, A.A. “Pesn’ Barda, otryvok iz Fingala i Rozkrany” [“Song of the Bard, an Excerpt from ‘Fingal and Roscranna’”]. *Pamyatnik otechestvennykh muz: al'manakh dlya lyubitelei slovesnosti na 1828 god* [Domestic Muses’s Memorial: Almanac for Enthusiasts of Literature for 1828]. St Petersburg, Departament vneshnei trgovli Typogr., 1828, pp. 313–314. (In Russ.)
20. Shahovskoi, A.A. “Fingal i Roskrana, ili Kaledonskie obychai. Dramaticheskaya poehma. Deistvie II. Yavlenie III” [“Fingal and Roscranna, or Caledonian Customs. Dramatic Poem. Act II. Scene III”]. *Dramaticheskii al'manakh dlya lyubitelei i lyubitel'nic teatra na 1828 god* [Dramatic Almanac for Enthusiasts of Theater for 1828]. St Petersburg, A.F. Smirdin Typogr., 1828, pp. 120–132. (In Russ.)
21. Axelrad, A.J. *Le thème de Sophonisbe dans les principales tragédies de la littérature occidentale (France, Angleterre, Allemagne)*. Lille, Bibliothèque universitaire Publ., 1956. 189 p. (In French)

А.М. Ранчин

© Ранчин А.М., 2021

К ВОПРОСУ О ПРЕТЕКСТАХ «ИСТОРИИ ОДНОГО ГОРОДА» М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Аннотация. В статье рассматривается вступительная глава «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина. Доказывается, что трактовка римских императоров-злодеев (Калигулы и Нерона) вымышленным автором вступления как своего рода символических фигур – образов для прославленных правителей – навеяна оценкой «славных» преступлений французского разбойника Картуша во вступлении из книги Матвея Комарова «История мошенника Ваньки Каина». Автор «Истории одного города», используя модель уподобления нравственно ущербной отечественной исторической личности иноземным преступникам, заменяет простодушное восхищение, характерное для претекста, ироническим. Параллель с книгой о Ваньке Каине не единственная перекличка с произведениями русской литературы XVIII в. во вступлении к хронике Салтыкова-Щедрина. В тексте вступления обнаруживается также соотнесенность с одой М.В. Ломоносова 1747 г.

Ключевые слова: «История одного города»; М.Е. Салтыков-Щедрин; ирония; претекст; М.В. Ломоносов; Матвей Комаров.

Получено: 01.06.2021

Принято к печати: 21.06.2021

Информация об авторе: Ранчин Андрей Михайлович, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, 1-й корпус гуманитарных факультетов, МГУ им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, 119991, Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0414-5106>

E-mail: aranchin@mail.ru

Для цитирования: Ранчин А.М. К вопросу о претекстах «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина // Литературоведческий журнал. 2021. № 3(53). С. 164–174. DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.11

Andrei M. Ranchin

© Ranchin A.M., 2021

ON THE QUESTION OF THE PRETEXTS OF THE *HISTORY OF ONE CITY* BY M.Ye. SALTYSKOV-SHCHEDRIN

Abstract. The article discusses the introductory chapter of the *History of One City* by M.Ye. Saltykov-Shchedrin and argues that the interpretation of the villainous Roman emperors (Caligula and Nero) by the fictional author of the introduction as a kind of symbolic figures – models for famous rulers – was inspired by the assessment of the “glorious” crimes of the French robber Cartush in the introduction of Matvei Komarov’s book *The Story of the Swindler Van’ka Cain*. The author of *The History of One City*, using the model of assimilating a morally flawed domestic historical personality to foreign criminals, replaces the ingenuous admiration characteristic of the pretext with an ironic one. The parallel with the book about Van’ka Cain is not the only echo with the works of Russian literature of the 18th century in the introduction to the chronicle of Saltykov-Shchedrin. The text of introduction also reveals a correlation with the Ode of 1747 by M.V. Lomonosov.

Keywords: *The History of one City*; M.Ye. Saltykov-Shchedrin; irony; pretext; M.V. Lomonosov; Matvey Komarov.

Received: 01.06.2021

Accepted: 21.06.2021

Information about the author: *Andrei M. Ranchin*, DSc in Philology, Professor of the Department of the History of Russian Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, 1st building of humanitarian faculties, Lomonosov Moscow State University, GSP-1, Leninskie Gory, 119991, Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0414-5106>

E-mail: aranchin@mail.ru

For citation: Ranchin, A.M. “On the Question of the Pretexts of the *History of One City* by M.Ye. Saltykov-Shchedrin”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(53), 2021, pp. 164–174. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.11

Вступительное «Обращение к читателю от последнего архи-
вариуса-летописца», приписанное автором «Истории одного го-
рода» четвертому глуповскому историографу «смиренному Пав-
лушке, Маслобойникову сыну», открывается следующими словами:

«Ежели древним еллинам и римлянам дозволено было слагать хвалу своим безбожным начальникам и предавать потомству мерзкие их деяния для назидания, ужели же мы, христиане, от Византии свет получившие, окажемся в сем случае менее достойными и благодарными? Ужели во всякой стране найдутся и Нероны преславные, и Калигулы, доблестью сияющие, и только у себя мы таковых не обрящем? Смешно и нелепо даже помыслить таковую нескладницу, а не то чтобы оную вслух проповедывать, как делают некоторые вольнолюбцы, которые потому свои мысли вольными полагают, что они у них в голове, словно мухи без пристанища, там и сям вольно летают» [10, т. 8, с. 267]. Немного ниже летописец дает «утешительный» и «успокаивающий» ответ на эту череду пытливых вопросов: «Таковы-то были мысли, которые побудили меня, смиренного городского архивариуса (получающего в месяц два рубля содержания, но и за всем тем славословящего), купно с троими моими предшественниками, неумытными устами воспеть хвалу славных оных Неронов, кои не безбожием и лживою еллинскою мудростью, но твердостью и начальственным дерзновением преславный наш град Глупов преестественно украсили. Не имея дара стихослагательного, мы не решились прибегнуть к бряцанию и, положась на волю божию, стали излагать достойные деяния недостойным, но свойственным нам языком, избегая лишь подлых слов. Думаю, впрочем, что таковая дерзостная наша затея простится нам ввиду того особого намерения, которое мы имели, приступая к ней» [10, т. 8, с. 268].

Вступление к щедринской хронике содержит очевидные приметы пародического подражания летописному дискурсу – как в плане содержания (оппозиция язычество – христианство, демонстрация книжником собственного смирения), так и в плане выражения (церковнославянизмы и архаизмы «обрящем», «неумытными устами», «купно», «еллинская» в значении ‘языческая’). С этими элементами «летописного» стиля¹, однако, разительно контрастируют имена римских императоров Калигулы и Нерона, представленных одновременно и как безбожники, как грешники, творившие злодеяния, и как великие властители, стяжавшие славу в

¹ Точнее, это приметы, отсылающие к древнерусской книжности в целом. Но в данном контексте они должны восприниматься как признаки летописания.

потомстве. Калигула и Нерон были известны древнерусским летописцам (например, из переводной Хроники Георгия Амартола, заимствования из которой есть в «Повести временных лет»), но исключительно в качестве одиозных фигур, особенно Нерон, повинный в убиении апостолов Петра и Павла и ставший символом гонителя христиан. Однако ни Калигула, ни даже Нерон не были значимыми для древнерусских книжников историческими личностями, а их имена не являлись нарицательными. А вот в русской словесности более позднего времени, XVIII в., эти имена приобретают однозначно пейоративные коннотации, а их носители станут олицетворением деспотизма; один из примеров такого их употребления приводит сам Щедрин, укрывшийся за маской издателя, в примечании к «Обращению к читателю», цитируя строки о Калигуле из стихотворения Г.Р. Державина «Вельможа» и упрекая архивариуса в невежестве. Упрек этот, конечно, ироничен, ибо летописец как раз признавал деяния римских автократоров «мерзкими»², хотя такая характеристика прямо соотносится лишь с их «ложной» верой, а не с тиранической сутью совершенных бесчинств. Но, так или иначе, получается, что «преславными» и достойными подражания могут быть именно памятные истории злодеи. Как же можно объяснить появление этих имен в глуповской летописи и на какие претексты мог ориентироваться автор «Истории одного города», приписывая глуповскому летописцу гордость злодействами собственных Неронов и Калигул – пусть деспотов, зато номинальных христиан?

Как заметил Б.М. Эйхенбаум, вступительная глава «Истории одного города» «стилизованна под язык XVIII века» [12, с. 464]. Это не совсем точно – ее текст соотнесен все-таки прежде всего с «летописным» стилем, однако приметы, отличительные для изящной словесности XVIII столетия, здесь действительно встречаются. Помимо самих имен Калигулы и Нерона это прежде всего фрагмент, открывающийся строками «Не имея дара стихослагательного, мы не решились прибегнуть к бряцанию». Если формула скромности, здесь присутствующая, напоминает скорее о древнерусской топике смирения, хотя встречается еще в Античности и в

² При этом «назидание», которое содержат, согласно летописцу, примеры Калигулы и Нерона, остается неясным: это может быть, например, понуждение к смирению и к признанию богоустановленной природы власти.

позднейшей европейской литературе³, то лексема «бряцание» в значении 'игра на лире' как метафорическое именование поэзии явным образом отсылает к одному из хрестоматийных произведений русской торжественной поэзии XVIII в. – к ломоносовской «Оде на день восшествия на всероссийский престол ее величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года». У М.В. Ломоносова:

Какая светлость окружает
В толикой горести Парнас?
О коль согласно там бряцает
Приятных струн сладчайший глас!
Все холмы покрывают лики;
В долинах раздаются клики:
Великая Петрова дочь
Щедроты отчи превышает,
Довольство муз усугубляет
И к счастью отверзает дверь [7, с. 202].

Признание щедринского летописца в намерении избегать «подлых», т.е. низких, слов вполне созвучно языковой программе Ломоносова – автора одических стихотворений.

Соотнесенность с ломоносовской одой как с претекстом этим, по-видимому, не ограничивается. Ее создатель выражал уверенность в способности России «рождать» «собственных Платонов / И быстрых разумом Невтонов» [8, с. 206] – дать достойный ответ европейским просвещению и науке. Салтыков-Щедрин, прибегая к скрытой паронимической игре с именами «Невтона»-Ньютона и Нерона, словно отвечает: уж если не в науках, то в свойстве порождать деспотов Россия Европе, в том числе и античной, не уступит точно.

Сам по себе глагол «бряцать» в значении 'воспевать', 'писать стихи', конечно, не является отличительной чертой только ломоносовского поэтического языка, как и языка поэзии XVIII в.; ср. хотя бы в трех переложениях «Оды I» Анакреона Н.А. Львовым: «Одну любовь бряцает» и «Моя бряцает лира» [6, с. 350, 351] или

³ См. об этом, например: [5, с. 173–176].

в «Поэте и толпе» А.С. Пушкина: «Поэт по лире вдохновенной / Рукой рассеянной бряцал» [8, с. 85]. Тем не менее этот глагол еще в XVIII в. мог восприниматься как необычный для одической поэзии, как характеризующий именно стиль Ломоносова, причем не с лучшей стороны; ср. в «Критике на Оду» А.П. Сумарокова: «Бряцает и бренчит есть слово самое подлое; но еще бренчит лутче, что оно употребляется, а бряцает не употребляется никогда, и есть слово нововымышленное, и подло как выговором, так и знаменованьем» [11, с. 86–87]. Соседство лексемы «бряцание» и выражения «подлые слова» в щедринском тексте, как и в критическом разборе пуриста Сумарокова, позволяет осторожно предположить, что автор «Истории одного города» отталкивался не только от оды 1747 г., но и от ее недоброжелательного разбора. При этом, однако, в «Истории одного города» поэтическое «бряцание» неявным образом противопоставлено «подлым словам» – как и у Ломоносова.

Источник щедринской иронической трактовки злодеев как предмета для восхищения и для своего рода подражания тоже обнаруживается в литературе XVIII в. – но на сей раз низовой. Это беллетризованная биография «Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика ВАНЬКИ КАИНА, всей его жизни и странных походов, сочиненное М.К. в Москве 1775 года». Сочинение, принадлежащее перу Матвея Комарова, открывается таким «Предуведомлением»: «не только благородные, но среднего и низкого степени люди, а особливо купечество, весьма охотно во чтении всякого рода книг упражняются, с которыми я имею нередкое обхождение, слышал, как некоторые из них молодые люди, читая переведенную с немецкого языка книжку о французском мошеннике Картуше, удивлялись мошенническим его делам, говоря при том, будто у нас в России как подобных ему мошенников, так и других приключений, достойных любопытного примечания, не бывало.

Что несправедливо сие мнение, о том разумным и знающим дела своего отечества людям довольно известно, а прочим в доказательство можно сказать следующее:

Когда Россия по географическому исчислению одна обширностию своею превосходит все европейские государства, вместе

совокупленные, то нельзя стать, чтоб в такой пространной империи не было таких же и приключений, какие в других государствах, малейших против ее частиц, случаются; ибо натура всех людей равным образом на свет производит, как россиян, так французов, немцев и прочих, и потому во всяком народе добродетельных и порочных людей сыщется довольно.

Бывали и в нашем отечестве в натуре чудные явления, и в обществе великие дела, и многие достойные примечания перемены; бывали и есть разумные градоначальники, великие герои, неустрашимые полководцы, случались со многими людьми такие приключения, которые достойны б были занять место в историях; бывали и есть великие мошенники, воры и разбойники; но только мало у нас прилежных писателей, а если бы мы столько имели истории писателей, сколько ныне стихотворцев и комедии сочинителей, и некоторые бы люди вели журнал своей жизни, то б, без всякого сумнения, со временем показалось на свет немалое количество достойных любопытного чтения книг и потомки б наши с большим удовольствием читали в оных о делах своих предков, нежели деяния иностранных народов» [5, с. 5–6].

Разумеется, никакой иронии у простодушного автора этих строк нет: он истово (и не без основания) убежден, что изощренные и наглые преступления достойны восхищения и славы, напоминая вместе с тем, что слава эта – дурная.

Тексты Салтыкова-Щедрина и Комарова сближает не только трактовка преступников и злодеев как персон, достойных восхищения и славы, но и «патриотический» мотив. Как заметил В.Д. Рак, «уподобление Ваньки Каина знаменитому французскому разбойнику Картушу <...> послужило Комарову стимулом своеобразного *патриотического* восприятия героя своей книжицы: Россия, с гордостью заявляет он в предисловии, ничем не уступает другим странам, в том числе у нее “бывали и есть великие мошенники, воры и разбойники”, чьи “подвиги” не менее славны, чем у их знаменитых, известных всему миру западноевропейских собратьев» [9, с. 337]. Аналогичным образом автор «Истории одного города» утверждает достоинство Отечества, обнаруживая в нем властителей-деспотов, ни в чем не уступающих иноземным тиранам. Только у Салтыкова-Щедрина этот «панегирик» России всецело ироничен.

На вопрос, было ли Салтыкову-Щедрину знакомо сочинение Матвея Комарова, можно ответить положительно. Имя Ваньки Каина было известно сатирику еще в детстве, о чем свидетельствует глава XX «Пошехонской старины»⁴. Однако автор «Истории одного города», несомненно, должен был не только слышать о знаменитом разбойнике, но и читать о нем. Сочинения Матвея Комарова, ставшие лубочными книгами и многократно переиздаваемые, были знакомы таким литературно образованным читателям, как В.Г. Белинский и Л.Н. Толстой⁵. Белинский, впрочем, приписывал Комарову и книги, ему не принадлежавшие, но это свидетельствовало лишь о широкой известности сочинителя. В 1859 г. с рецензией на новое, подготовленное библиографом Г.Н. Геннади издание книги о Ваньке Каине выступил в «Современнике» Н.А. Добролюбов⁶. Критик иронически пересказывал анонимную рецензию журнала «Отечественные Записки», в которой как раз обсуждалось уподобление Ваньки Каина Картушу⁷. Отклик Добролюбова на книгу Матвея Комарова появился в журнале примерно в то время, когда в нем начал сотрудничать автор «Истории одного города».

Щедринское «Обращение к читателю» не содержит, конечно, явных реминисценций из комаровской книги. Так как биография Ваньки Каина не относилась к числу классических произведений, и читатели едва ли стремились запомнить в ней что-либо кроме фабулы, автор «Истории одного города» вряд ли мог рассчитывать на узнавание сходства двух предисловий. Салтыков-Щедрин воссоздает, «цитирует» не сам текст Комарова, а содержащуюся в нем парадигму, модель соотношения чужеземных и своих мошенников, негодяев и мерзавцев по принципу «и нам есть кем гордиться». Тем не менее едва ли следует относить жизнеописание Ваньки Каина всего лишь к генетическим претекстам «Истории одного города», незначимым, неактуальным для восприятия щедринской хроники. Хотя ее создатель и подражает отчасти структуре летописи, большинство ее событий и персон соотносятся с фактами и

⁴ См.: [10, т. 8, с. 280–288].

⁵ См. об этом: [9, с. 329–330].

⁶ Об атрибуции этой бесподписной рецензии Добролюбову см.: [1, с. 355].

⁷ См.: [2, с. 83]. Ср. текст рецензии, содержание которой излагает Добролюбов: [3, с. 94–100].

лицами русской истории XVIII – первой трети XIX в., т.е. времени уже после исчезновения летописания как историографического жанра. Наивный Матвей Комаров, испытывающий восхищение перед преступными авантюристами, свободными от стыда и совести, для Салтыкова-Щедрина и его читателей мог быть примером внеэтической позиции, оценивающей власть имущих не по нравственной сущности деяний, а по их силе и по масштабу их поступков. Для летописца же такая позиция нехарактерна. Но при этом и древнерусские историографы, и Ломоносов, и Комаров сходны в подходе к истории по принципу ретроспективной аналогии: для событий или лиц настоящего либо будущего ищутся прообразы-прецеденты в прошлом. Это сходство и позволяет автору «Истории одного города» объединить в речевом образе «Павлушки, Маслобойникова сына» приметы средневекового книжника и литератора XVIII столетия. Предисловие к биографии Ваньки Каина – претекст, который словно подтверждает возможность такого отношения к злодеям прошлого и настоящего, какое выражает щедринский «четвертый архивариус».

Список литературы

1. *Боград В.* Журнал «Современник». 1847–1866: Указатель содержания. Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. 825 с.
2. [Добролюбов Н.А.] Жизнь Ваньки Каина, им самим рассказанная. Новое издание Григория Книжника [Г.Н. Геннади]. СПб., 1859 // Современник. 1859. № 3. Отд. III. Современное обозрение. С. 82–86.
3. Жизнь Ваньки Каина, новое издание Григория Книжника, Санктпетербург, 1859 // Отечественные Записки. 1859. № 2. Отд. III. Русская литература. С. 94–100.
4. Комаров М. История мошенника Ваньки Каина. Милорд Георг / подгот. текста и коммент. В.Д. Рака. СПб.: Журнал «Нева»; «Летний Сад», 2000. 384 с.
5. Курциус Э.Р. Европейская литература и латинское Средневековье / пер. с нем. Д.С. Колчигина. 2-е изд. М.: Издательский дом ЯСК, 2021. Т. 1. 560 с.
6. Лаппо-Данилевский К.Ю. Львовский канон русской анакреонтики // Литературная культура России XVIII века. Вып. 8 / под ред. П.Е. Бухаркина, Е.М. Матвеева. СПб.: Геликон Плюс, 2019. С. 340–363.

7. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1959. Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732–1764. 1280 с.
8. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 10 т. / текст проверен и примеч. сост. Б.В. Томашевским. 4-е изд. Л.: Наука. Ленингр. отд., 1977. Т. 3: Стихотворения, 1827–1836. 495 с.
9. Рак В.Д. Комментарии // Комаров М. История мошенника Ваньки Каина. Милорд Георг / подгот. текста и коммент. В.Д. Рака. СПб.: Журнал «Нева»; «Летний Сад», 2000. С. 329–382.
10. Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений : в 20 т. М.: Художественная литература, 1965–1977.
11. Сумароков А.П. Критика на Оду // Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе <...> Александра Петровича Сумарокова / Собраны и изданы <...> Николаем Ивановичем Новиковым <...>. 2-е изд. М.: В Университетской типографии у Н. Новикова, 1787. Т.Х. С. 77–91.
12. Эйхенбаум Б.М. «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина (Комментарий) // Эйхенбаум Б.М. О прозе: сб. статей / сост. и подгот. текста И. Ямпольского; вступит. ст. Г. Бялого. Л.: Художественная литература. Ленингр. отд., 1969. С. 455–502.

References

1. Bograd, V. *Zhurnal «Sovremennik». 1847–1866: Ukazatel' soderzhaniya* [*The Sovremennik Journal. 1847–1866: Index of Contents*]. Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1959, 825 p. (In Russ.)
2. Curtius, E.R. *Evropeiskaya literatury i latinskoe Srednevekov'e* [European Literature and the Latin Middle Ages], transl. from German by D.S. Kolchigin, 2nd ed. Moscow, Izdatel'skii dom YaSK Publ., 2021. Vol. 1, 560 p. (In Russ.)
3. Dobrolyubov, N.A. “Zhizn' Van'ki Kaina, im samim rasskazannaya. Novoe izdanie Grigoriya Knizhnika. SPb. 1859” [“The Life of Van'ka Kain, Told by Himself”]. *Sovremennik*, no. 3, 1859, pp. 82–86. (In Russ.)
4. Komarov, M. *Istoriya moshennika Van'ki Kaina. Milord Georg* [*The Story of the Swindler Van'ka Kain*], ed. V.D. Rak. St Petersburg, Zhurnal “Neva”, “Letnii Sad” Publ., 2000, 384 p. (In Russ.)
5. Lappo-Danilevskii, K.Yu. “L'vovskii kanon russkoi anakreontiki” [“L'vov's Canon of Russian Anacreontika”]. *Literaturnaya kul'tura Rossii XVIII veka* [*Literary Culture of Russia in the 18th century*]. Issue 8, eds. P.E. Bukharkin, E.M. Matveev. St Petersburg, Gelikon Plyus, 2019, pp. 340–363. (In Russ.)

6. “Zhizn' Van'ki Kaina, im samim rasskazannaya. Novoe izdanie Grigoriya Knizhnika. Sanctpeterburg. 1859” [“The life of Vanka Cain, a new edition of Grigory Knizhnik, St Petersburg, 1859”]. *Otechestvennye Zapiski*, no. 2, 1859, pp. 94–100. (In Russ.)
7. Lomonosov, M.V. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ. Vol. 8, 1959, 1280 p. (In Russ.)
8. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works] : in 10 vols, ed. B.V. Tomashevskii. 4nd ed. Leningrad, Nauka, Leningragskoe otdelenie Publ., vol. 3, 1977, 495 p. (In Russ.)
9. Rak, V.D. “Kommentarii” [“Commentary”]. Komarov, M. *Istoriya moshennika Van'ki Kaina. Milord Georg* [The Story of the Swindler Van'ka Kain], ed. V.D. Rak. St Petersburg, Zhurnal “Neva”; “Letnii Sad” Publ., 2000, pp. 329–382. (In Russ.)
10. Saltykov-Shchedrin, M.E. *Sobranie sochinenii* [Collected Works] : in 20 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965–1977. (In Russ.)
11. Sumarokov, A.P. “Kritika na Odu” [“Criticism on the Ode”]. Sumarokov, A.P. *Polnoe sobranie vseh sochinenii, v stikha i proze* [Complete Works, in Verse and prose], ed. N.I. Novikov. 2nd ed. Moscow, V Universitetskoi tipografii u N. Novikova Publ., vol. 10, 1787, pp. 77–91. (In Russ.)
12. Eikhenbaum, B.M. “Istoriya odnogo goroda” M.E. Saltykova-Shchedrina (Kommentarii) [“History of One City” by M. Ye. Saltykov-Shchedrin (Commentary)]. Eikhenbaum B.M. *O proze: sbornik statei* [On prose. Collection of articles], ed. I. Yampol'skii, preface by G. Byalyi. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura, Leningradskoe otdelenie Publ., 1969, pp. 455–502. (In Russ.)

И.С. Ревяков

© Ревяков И.С., 2021

ИНФЕРНАЛЬНОЕ НАЧАЛО В РАССКАЗЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БОБОК»

Аннотация. Статья посвящена анализу рассказа Ф.М. Достоевского «Бобок» с точки зрения проявления в нем инфернального начала. Указывается, что рассказ, который М.М. Бахтин назвал «карнавализованной мениппеей», является, по сути, повествованием о схождении в ад. Показано, что инфернальное начало играет структурообразующую роль в художественной действительности «Бобка», являясь, по сути дела, ее онтологическим основанием.

Устанавливаются связи произведения с диалогом Платона «Пир», затрагивается также феномен инфернальности в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» и его отзвуки в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Ключевые слова: инфернальное начало; черт; кладбище; пир; мениппея; Платон; М.А. Булгаков.

Получено: 20.03.2021

Принято к печати: 01.06.2021

Информация об авторе: *Ревяков Иван Сергеевич*, старший преподаватель филологического факультета, ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет», ул. Университетская, 24, 283001, Донецк; главный научный сотрудник Республиканского центра судебных экспертиз при Министерстве юстиции ДНР, ул. Дубравная, 1-б, 83087, Донецк.

E-mail: revyakov@yandex.ru

Для цитирования: *Ревяков И.С.* Инфернальное начало в рассказе Ф.М. Достоевского «Бобок» // Литературоведческий журнал. 2021. № 3(53). С. 175–187. DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.12

Ivan S. Revyakov
© Revyakov I.S., 2021

INFENAL PRINCIPLE IN F.M. DOSTOEVSKY'S STORY *BOBOK*

Abstract. The article is devoted to the analysis of Feodor M. Dostoevsky's short story *Bobok* from the point of view of the embodiment and action of the infernal principle in it. It is shown that the infernal principle plays a structure-forming role in the artistic reality of *Bobok*, being, in fact, its ontological basis.

The article establishes the relations between *Bobok* and Plato's dialogue *Symposium*. It is discussed also the phenomenon of infernality in Dostoevsky's novel *The Brothers Karamazovs* and its traces in Michail A. Bulgakov's novel *Master and Margarita*.

Keywords: infernal principle; devil; cemetery; feast; menippea; Plato; M.A. Bulgakov.

Received: 20.03.2021

Accepted: 01.06.2021

Information about the author: Ivan S. Revyakov, Senior Lecturer, Philological Faculty, Donetsk National University, Universitetskaya, 24, 283001, Donetsk; Senior Researcher, Republican Center for Forensic Examination under the Ministry of Justice of the DPR, Dubravnya, 1-b, 83087, Donetsk.

E-mail: revyakov@yandex.ru

For citation: Revyakov, I.S. "Infernal Principle in F.M. Dostoyevsky's Story *Bobok*". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(53), 2021, pp. 175–187. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.12

Целью настоящей работы является анализ одного из самых значимых рассказов Ф.М. Достоевского «Бобок» с точки зрения воплощения и действия в нем inferнального начала.

Очевидно, что самое главное для героев Достоевского – решить «последние вопросы», а что будет после этого разрешения, – это уже неважно. Ситуация решения «последних вопросов» – это ситуация мениппеи, о чем говорил М.М. Бахтин, поскольку «мениппея – универсальный жанр последних вопросов. Действие в ней происходит не только “здесь” и “теперь”, а во всем мире и в вечности: на земле, в преисподней и на небе. У Достоевского мениппея сближается с мистерией. Ведь мистерия есть не что иное, как видоизмененный средневековый драматургический вариант мениппеи. Участники действа у Достоевского стоят на пороге (на

пороге жизни и смерти, лжи и правды, ума и безумия). И даны они здесь как *голоса*, звучащие, выступающие “перед землею и небом”» [1, с. 165]. И именно жанровые особенности мениппеи и карнавализации, согласно М.М. Бахтину, «почти полностью распространяются и на жанровые особенности творчества Достоевского» [1, с. 154–155]. При этом именно «Бобок», как утверждает М.М. Бахтин, «по своей глубине и смелости – одна из величайших мениппей во всей мировой литературе» [1, с. 155].

В контексте нашей темы возникает вполне закономерный вопрос: как мениппея, будучи «универсальным жанром последних вопросов», соотносится с инфернальным? Дело в том, что оттенками основного лексического значения слова «инфернальный», а именно: «находящийся в аду, происходящий в аду, адский», являются: «одержимый бурными страстями, демонический» [9, т. 1, стлб. 1221], а рассказ «Бобок» является, по сути дела, повествованием о схождении в ад.

Герой рассказа сам приходит на кладбище и именно там сталкивается с замогильным миром, к которому у него весьма фамиллярное, ироничное, профанное отношение: достаточно просто посмотреть на то, как он описывает свою прогулку по кладбищу: «Ходил развлекаться, попал на похороны. <...> Лет двадцать пять, я думаю, не бывал на кладбище; вот еще местечко!

Во-первых, дух. Мертвецов пятнадцать наехало. Покровы разных цен; даже было два катафалка: одному генералу и одной какой-то барыне. Много скорбных лиц, много и притворной скорби, а много и откровенной веселости. Причту нельзя пожаловаться: доходы. Но дух, дух. Не желал бы быть здешним духовным лицом.

В лица мертвецов заглядывал с осторожностью, не надеясь на мою впечатлительность. Есть выражения мягкие, есть и неприятные. Вообще улыбки не хороши, а у иных даже очень. Не люблю; снятся.

За обедней вышел из церкви на воздух; день был сероват, но сух. Тоже и холодно; ну да ведь и октябрь же. Походил по могилам. Разные разряды. Третий разряд в тридцать рублей: и прилично и не так дорого. Первые два в церкви и под папертью; ну, это кусается. В третьем разряде за этот раз хоронили человек шесть, в том числе генерала и барыню.

Заглянул в могилки – ужасно: вода, и какая вода! Совершенно зеленая и... ну да уж что! Поминутно могильщик выкачивал черпаком. Вышел, пока служба, побродить за врата. Тут сейчас богадельня, а немного подальше и ресторан. И так себе, недурной ресторанчик: и закусить и все. Набилось много и из провожатых. Много заметил веселости и одушевления искреннего. Закусил и выпил» [4, с. 43].

«Все описание это, – как замечает М.М. Бахтин, – проникнуто подчеркнутым *фамильярным* и *профанирующим* отношением к кладбищу, к похоронам, к кладбищенскому духовенству, к покойникам, к самому “смерти таинству”. Все описание построено на оксюморонных сочетаниях и карнавальных мезальянсах, все оно полно *снижений* и *приземлений*, карнавальной *символики* и одновременно грубого натурализма» [1, с. 156], что все вместе составляет «довольно сгущенный образец стиля карнавализованной мениппеи», для которой характерно «символическое значение амбивалентного сочетания: смерть – смех (здесь веселость) – пир (здесь “закусил и выпил”))» [1, с. 156–157].

После того, как герой рассказа, спившийся писатель, «закусил и выпил», он «участвовал собственноручно в отнесении гроба из церкви к могиле», но на литию герой рассказа «не поехал» [4, с. 44]. Обратим внимание на то, что герой рассказа фамильярно и профанирующе, по-свойски, относится к кладбищу и покойникам, но от участия в богослужении по сути дела отказывается, т.е. бежит от встречи с Богом: «На литию не поехал. Я горд, и если меня принимают только по экстренной необходимости, то чего же таскаться по их обедам, хотя бы и похоронным? Не понимаю только, зачем остался на кладбище; сел на памятник и соответственно задумался» [4, с. 44].

Это – символически важный момент для всего повествования. Путь героя разворачивается по следующей схеме: похороны (смерть) – смех (фамильярная веселость) – пир («закусил и выпил») – отказ от участия в заупокойной службе – остановка на кладбище – размышления («задумался»).

Отказ от участия в заупокойной службе здесь выступает как неприятие загробного мира и его отрицание. Кладбище – это место обитания покойников, а не живых. Очевидно, что само слово «покойник» происходит от слова «покой», покой же – это «отсутствие

движения и шума, неподвижная тишина», «неподвижность» [9, т. 3, стлб. 497], т.е. герой рассказа пытается убежать от жизни, ведя при этом внутренний разговор с самим собою, разговор, который затягивается так, что герой укладывается на могильную плиту («Надо полагать, что я долго сидел, даже слишком; т.е. даже прилег на длинном камне в виде мраморного гроба» [4, с. 44] и забывается, вероятно, засыпает (фабульная ситуация, аналогичная рассказу Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека», герой которого оказывается на грани самоубийства и засыпает с револьвером в руках, именно во сне совершая самоубийство: «Я сказал, что заснул незаметно и даже как бы продолжая рассуждать о тех же материях. Вдруг приснилось мне, что я беру револьвер и, сидя, наставляю его прямо в сердце – в сердце, а не в голову; я же положил прежде непременно застрелиться в голову и именно в правый висок. Наставив в грудь, я подождал секунду или две, и свечка моя, стол и стена передо мною вдруг задвигались и заколыхались. Я поскорее выстрелил» [6, с. 109]): «Тут-то я и забылся. Не люблю читать надгробных надписей; вечно то же. На плите подле меня лежал недоеденный бутерброд: глупо и не к месту. Скинул его на землю, так как это не хлеб, а лишь бутерброд. Впрочем, на землю хлеб крошить, кажется, не грешно; это на пол грешно. Справиться в календаре Суворина» [4, с. 44].

Вот здесь обратим внимание на противопоставление искусственного пола естественной земле. На пол хлеб крошить нельзя, а на землю – «кажется, не грешно», поскольку, очевидным образом, земля – это производящая сила, в то время как пол – это проявление неживой материи, которая сама по себе ничего породить не может. Здесь же на себя обращает внимание еще один момент: не просто хлеб, а недоеденный кем-то бутерброд, т.е. чей-то след.

И вот далее герой начинает слышать голоса: «И как это так случилось, что вдруг начал слышать разные вещи? Не обратил сначала внимания и отнесся с презрением. Но, однако, разговор продолжался. Слышу – звуки глухие, как будто рты закрыты подушками; и при всем том внятные и очень» [4, с. 44]. И герой начинает незримо присутствовать при разговорах покойников друг с другом, погружаясь в мир покойников, в загробный мир, но при этом оставаясь и наблюдателем со стороны: «Продолжал, однако, выслушивать, хотя и с чрезмерным негодованием» [4, с. 46]. И по-

среди разговора выясняется, что есть такой философ, похороненный там же, некий Платон Николаевич, который так все происходящее объясняет (в изложении Лебезятникова): «Он объясняет все это самым простым фактом, именно тем, что наверху, когда еще мы жили, то считали ошибочно тамошнюю смерть за смерть. Тело здесь еще раз как будто оживает, остатки жизни сосредоточиваются, но только в сознании. Это – не умею вам выразить – продолжается жизнь как бы по инерции. Все сосредоточено, по мнению его, где-то в сознании и продолжается еще месяца два или три... иногда даже полгода... Есть, например, здесь один такой, который почти совсем разложился, но раз недель в шесть он все еще вдруг пробормочет одно словцо, конечно бессмысленное, про какой-то бобок: “Бобок, бобок”, – но и в нем, значит, жизнь все еще теплится незаметною искрой...» [4, с. 51].

Здесь нам нужно сделать небольшое отступление в сторону и сказать несколько слов о философе. На наш взгляд, его не случайно зовут именно Платоном. По сути дела, это – инверсионная отсылка к одному из величайших философов, к тому самому Платону. Обратим внимание на то, что разговор мертвецов Иван Иванович (а именно так зовут героя рассказа) начинает слышать после своеобразного пира («выпил и закусил»), после которого он размышляет, сбрасывает недоеденный бутерброд (хлеб) на землю и забывается сном, разлегшись на могильной плите.

«Пир» – один из самых знаковых диалогов Платона, посвященный теории идеи, которая разворачивается через разговор об Эроте как животворящем начале, поскольку «...рождение – это та доля бессмертия и вечности, которая отпущена смертному существу. Но если любовь, как мы согласились, есть стремление к вечному обладанию благом, то наряду с благом нельзя не желать и бессмертия. А, значит, любовь – это стремление к бессмертию» [7, с. 117].

При этом недоеденный хлеб, который крошится на землю, также имеет символическое значение. Вместо панихиды в церкви герой идет выпивать и закусывать, потом несет гроб к могиле, и отказывается ехать на литию, а вместо этого роняет хлеб на землю. Очевидно, герой избегает богослужений, герой избегает церкви, избегает храма, избегает возможности быть спасенным, избегает возможности обновления. Символический момент пира героя яв-

ляется в контексте рассказа пародией на причастие. Но при этом хлеб оказывается отторгнутым. Герой отторгает тело Христово, отказываясь тем самым от жизни вечной. Аллюзией на эту ситуацию, с нашей точки зрения, является знаменитая сцена из первой черновой редакции романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: «— А вы, почтеннейший Иван Николаевич, здорово верите в Христа. — Тон его стал суров, акцент уменьшился.

— Началась белая магия, — пробормотал Иванушка.

— Необходимо быть последовательным, — отозвался на это консультант. — Будьте добры, — он говорил вкрадчиво, — наступите ногой на этот портрет, — он указал острым пальцем на изображение Христа на песке.

— Просто странно, — сказал бледный Берлиоз.

— Да не желаю я! — взбунтовался Иванушка.

— Боитесь, — коротко сказал Воланд.

— И не думаю!

— Боитесь!

Иванушка, теряясь, посмотрел на своего патрона и приятеля. Тот поддержал Иванушку:

— Помилуйте, доктор! Ни в какого Христа он не верит, но ведь это же детски нелепо доказывать свое неверие таким способом!

— Ну, тогда вот что! — сурово сказал инженер и сдвинул брови, — позвольте вам заявить, гражданин Бездомный, что вы — врун свинячий! Да, да! Да нечего на меня zenки таращить!

Тон инженера был так внезапно нагл, так странен, что у обоих приятелей на время отвалился язык. Иванушка вытаращил глаза. По теории нужно бы было сейчас же дать в ухо собеседнику, но русский человек не только нагловат, но и трусоват.

— Да, да, да, нечего плялить, — продолжал Воланд, — и трепаться, братишка, нечего было, — закричал он сердито, переходя абсолютно непонятным способом с немецкого на акцент черноморский, — трепло братишка. Тоже богоборец, антибожник. Как же ты мужикам будешь проповедовать?! Мужик любит пропаганду резкую — раз, и в два счета чтобы! Какой ты пропагандист! Интеллигент! У, глаза бы мои не смотрели!

Все что угодно мог вынести Иванушка, за исключением последнего. Ярость заиграла на его лице.

– Я интеллигент?! – обеими руками он трахнул себя в грудь, – я – интеллигент, – захрипел он с таким видом, словно Воланд обозвал его, по меньшей мере, сукиным сыном. – Так смотри же!! – Иванушка метнулся к изображению.

– Стойте!! – громовым голосом воскликнул консультант, – стойте! Иванушка застыл на месте.

– После моего евангелия, после того, что я рассказал о Иешуа, вы, Владимир Миронович, неужто вы не остановите юного безумца?! А вы, – и инженер обратился к небу, – вы слышали, что я честно рассказал?! Да! – И острый палец инженера вонзился в небо. – Остановите его! Остановите!! Вы – старший!

– Это так глупо все!! – в свою очередь закричал Берлиоз, – что у меня уже в голове мутится! Ни поощрять его, ни останавливать я, конечно, не стану!

И Иванушкин сапог вновь взвился, послышался топот, и Христос разлетелся по ветру серой пылью.

И был час девятый.

– Вот! – вскричал Иванушка злобно.

– Ах! – кокетливо прикрыв глаза ладонью, воскликнул Воланд, а затем, сделавшись необыкновенно деловитым, успокоенно добавил. – Ну вот, все в порядке, и дочь ночи Мойра допряла свою нить» [3, с. 80–81].

Попутно обратим внимание и на то, что Бездомного, как и героя «Бобка», тоже зовут Иваном.

Но вернемся к рассказу Достоевского.

Здесь же второй раз в рассказе герой слышит слово «бобок». Первый же раз герой слышит это слово еще до своей прогулки на кладбище: «Приятель прав. Со мной что-то странное происходит. И характер меняется, и голова болит. Я начинаю видеть и слышать какие-то странные вещи. Не то чтобы голоса, а так как будто кто подле: “Бобок, бобок, бобок!”

Какой такой бобок? Надо развлечься» [4, с. 43].

И вот это «развлечение», приобщение к миру умерших, оказывается для героя выяснением того, что такое бобок.

И вот далее происходит весьма интересный диалог: «– Довольно глупо. Ну а как же вот я не имею обоняния, а слышу вонь?

– Это... хе-хе... Ну уж тут наш философ пустился в туман. Он именно про обоняние заметил, что тут вонь слышится, так ска-

зять, нравственная – хе-хе! Вонь будто бы души, чтобы в два-три этих месяца успеть спохватиться... и что это, так сказать, последнее милосердие... Только мне кажется, барон, все это уже мистический бред, весьма извинительный в его положении.

– Довольно, и далее, я уверен, все вздор. Главное, два или три месяца жизни и в конце концов – бобок. Я предлагаю всем провести эти два месяца как можно приятнее и для того всем устроиться на иных основаниях. Господа! я предлагаю ничего не стыдиться!

– Ах, давайте, давайте ничего не стыдиться! – слышались многие голоса, и, странно, слышались даже совсем новые голоса, значит, тем временем вновь проснувшихся» [4, с. 51–52].

Здесь и речи не идет о каком-нибудь нравственном исправлении, и, очевидно, слово «бобок» – в данном контексте – означает «абсолютный конец», благодаря которому можно ничего не стыдиться: «Но пока я хочу, чтоб не лгать [говорит дальше Клиневич. – *И. Р.*]. Я только этого и хочу, потому что это главное. На земле жить и не лгать невозможно, ибо жизнь и ложь синонимы; ну а здесь мы для смеху будем не лгать. Черт возьми, ведь значит же что-нибудь могила! Мы все будем вслух рассказывать наши истории и уже ничего не стыдиться. Я прежде всех про себя расскажу. Я, знаете, из плотоядных. Все это там сверху было связано гнилыми веревками. Долой веревки, и проживем эти два месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся!

– Обнажимся, обнажимся! – закричали во все голоса» [4, с. 52].

Если в «Сне смешного человека» стыд явился результатом грехопадения идеального мира: «Начались укоры, упреки. Они узнали стыд и стыд возвели в добродетель. Родилось понятие о чести, и в каждом союзе поднялось свое знамя. Они стали мучить животных, и животные удалились от них в леса и стали им врагами» [6, с. 116], – то здесь отсутствие стыда является причиной любования и хвастовства своими грехами и грехами других, т.е. герой рассказа, по сути дела, попадает в преисподнюю, попадает в ад, в мир застывших грешников.

Но далее разговор покойников прерывается благодаря тому, что герой чихает: «И тут я вдруг чихнул. Произошло внезапно и ненамеренно, но эффект вышел поразительный: все смолкло, точно на кладбище, исчезло, как сон. Настала истинно могильная

тишина. Не думаю, чтобы они меня устыдились: решились же ничего не стыдиться! Я прождал минут с пять и – ни слова, ни звука. Нельзя тоже предположить, чтобы испугались доноса в полицию; ибо что может тут сделать полиция? Заключаю невольно, что все-таки у них должна быть какая-то тайна, неизвестная смертному и которую они тщательно скрывают от всякого смертного» [4, с. 53].

И вот здесь возникает вполне закономерный вопрос, что же это за тайна? Тем более это актуально, что далее герой собирается вернуться к этим мертвецам: «“Ну, подумал, миленькие, я еще вас навещу” – и с сим словом оставил кладбище» [4, с. 53].

Правда, далее об этом ничего не говорится. И обещание остается простым обещанием.

Но вот далее в речи героя появляются нотки просветления и обновления: «Нет, этого я не могу допустить; нет, воистину нет! Бобок меня не смущает (вот он, бобок-то, и оказался!).

Разврат в таком месте, разврат последних упований, разврат дряблых и гниющих трупов и – даже не щадя последних мгновений сознания! Им даны, подарены эти мгновения и... А главное, главное, в таком месте! Нет, этого я не могу допустить...

Побываю в других рядах, послушаю везде. То-то ж есть что надо послушать везде, а не с одного лишь края, чтобы составить понятие. Авось наткнуь и на утешительное» [4, с. 54].

Но утешить его, оставившего Бога, уже ничего не может, именно поэтому он собирается отнести свой рассказ в редакцию и вернуться к мертвецам: «А к тем непременно вернусь. Обещали свои биографии и разные анекдоты. Тьфу! Но пойду, непременно пойду; дело совести!

Снесу в “Гражданин”; там одного редактора портрет тоже выставили. Авось напечатает» [4, с. 54]. То, что подслушивание чужих «анекдотцев» является делом совести, указывает на то, что в отличие от смешного человека Ивану Ивановичу уже не исправиться, ему не избавиться от своей сущности фельетониста. Примечательно, что высказывание о разврате остается незавершенным. Что следует после «и» – неизвестно.

Но и здесь Достоевский дает нам надежду, поскольку слово «бобок» имеет очень простое значение, а именно: «одно зерно боба» или «зерно из стручка» [9, т. 1, стлб. 159, 158]. И здесь, очевидно, опять присутствует отсылка к евангельскому высказыва-

нию, которое также послужило одним из эпиграфов к «Братьям Карамазовым»: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12:24) [2, с. 1147].

Если в рассказе «Бобок» инфернальное начало неперсонифицировано, то в «Братьях Карамазовых» инфернальная сущность предстает в качестве отдельного конкретного существа – черта (глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича»). Именно из этой главы «перебрасывается мост» из XIX в. в XX в. к инфернальному в русской литературе: к образам нечистой силы «Мастера и Маргариты». Посмотрим, например, на то, что говорит черт Ивану Федоровичу и то, что говорит Воланд Берлиозу и Бездомному. Слова черта: «Я был при том, когда умершее на кресте Слово восходило в небо, неся на персях своих душу распятого одесную разбойника, я слышал радостные взвизги херувимов, поющих и вопиющих: “Осанна”, и громовый вопль восторга серафимов, от которого потрясло небо и все мироздание. И вот, клянусь же всем, что есть свято, я хотел примкнуть к хору и крикнуть со всеми: “Осанна!” Уже слетало, уже рвалось из груди... я ведь, ты знаешь, очень чувствителен и художественно восприимчив. Но здравый смысл – о, самое несчастное свойство моей природы – удержал меня и тут в должных границах, и я пропустил мгновение!» [5, с. 82]. Слова Воланда: «– Дело в том... – тут профессор пугливо оглянулся и заговорил шепотом, – что я лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте, но только тайно, инкогнито, так сказать, так что прошу вас – никому ни слова и полный секрет!.. Тсс!» [3, с. 571].

Мало того, именно черт из «Братьев Карамазовых» послужил одним из прототипов Коровьева, наряду с другими персонажами Достоевского. По мнению Б.В. Соколова, Коровьев связан с Коровкиным из «Села Степанчикова и его обитателей», Кармазиновым из «Бесов», а также это «материализовавшийся черт из разговора Ивана Карамазова с нечистым в романе “Братья Карамазовы”» [8, с. 245–247]. Но это – тема отдельного исследования.

Таким образом, можем говорить о том, что инфернальное начало играет структурообразующую роль в художественной действительности рассказа «Бобок», являясь, по сути дела, ее онтологическим основанием.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. М.: Русские словари, 2002. С. 5–300.
2. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: Российское библейское общество, 2004.
3. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст : в 2 т. Т. 1. М.: Пашков дом, 2015. 840 с.
4. Достоевский Ф.М. Бобок // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 21. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1980. С. 41–50.
5. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Книги XI–XII. Эпilog. Рукописные редакции // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 15. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1976. 624 с.
6. Достоевский Ф.М. Сон смешного человека // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. Т. 25. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1988. С. 104–118.
7. Платон. Пир // Платон. Федон. Пир. Федр. Парменид. М.: Мысль, 1999. С. 81–134.
8. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М.: Локид; Миф, 1996. 586 с.
9. Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Астрель; АСТ, 2000.

References

1. Bakhtin, M.M. “Problemy poetiki Dostoevskogo” [“Problems of Dostoevsky’s Poetics”]. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii* [Collected Works] : in 7 vols. Vol. 6, Moscow, Russkie slovari Publ., 2002, pp. 5–300. (In Russ.)
2. *Bibliya: Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vekhogo i Novogo Zaveta*. [The Holy Bible Containing the Old and New Testaments] Moscow, Rossiiskoe bibleiskoe obshchestvo Publ., 2004. (In Russ.)
3. Bulgakov, M.A. *Master i Margarita. Polnoe sobranie chernovikov romana. Osnovnoi tekst* [The Master and Margaret. The Complete Collection of the Rough Copies of the Novel. Main Text] : in 2 vols. Vol. 1, Moscow, Pashkov dom Publ., 2015, 840 p. (In Russ.)
4. Dostoevsky, F.M. “Bobok”. Dostoevskii F.M. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Collection of Works] : in 30 vols. Vol. 21, Leningrad, Nauka. Leningradskoe otdelenie Publ., 1980, pp. 41–50. (In Russ.)

5. Dostoevsky, F.M. "Brat'ya Karamazovy. Knigi XI–XII. Ehpilog. Rukopisnye redaktsii" ["The Brothers Karamazov. Books XI–XII. Epilog. Manuscripts copies"]. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Collection of Works] : in 30 vols. Vol. 15, Leningrad, Nauka. Leningradskoe otделение Publ., 1976, 624 p. (In Russ.)
6. Dostoevskii, F.M. "Son smeshnogo cheloveka" ["The dream of a Ridiculous Man"]. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Collection of Works] : in 30 vols. Vol. 25, Leningrad, Nauka. Leningradskoe otделение Publ., 1988, pp. 104–118. (In Russ.)
7. Platon. "Pir" [Simposium]. Plato. *Fedon, Pir, Fedr, Parmenid*. [*Fedon, Simposium, Fedr, Parmenid*]. Moscow, Mysl' Publ., 1999, pp. 81–134. (In Russ.)
8. Sokolov, B.V. *Bulgakovskaya ehntsiklopediya* [*Bulgakov's Encyclopedia*]. Moscow, Lokid; Mif Publ., 1996, 586 p. (In Russ.)
9. *Tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [Complete Dictionary of Russian Language] : in 4 vols, ed. by D.N. Ushakov. Moscow, Astrel'; AST Publ., 2000. (In Russ.)

ИЗ ИСТОРИИ ЦИТАТ

УДК 82–84

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.12

К.В. Душенко

УВИДЕТЬ И УМЕРЕТЬ: ОТ НЕАПОЛЯ ДО ПАРИЖА

Аннотация. Исследуется происхождение и бытование в западной и русской культуре двух сходных выражений: «Увидеть Неаполь и умереть»; «Увидеть Париж и умереть». Первое ввел в литературу Карло Гольдони в 1750-е годы. В дальнейшем оно принимало разные формы и обрастало этимологическими легендами. Широкая известность пословицы, а также возможность ее буквального истолкования сделали ее благодарным объектом для пародирования. Второе выражение возникло из первого в середине XIX в. в Западной Европе, причем Париж здесь – не просто прекрасный город, но и символ высшей культуры. В России выражение «Увидеть Париж и умереть» получило хождение лишь в середине XX в., и не в печати, а в устном общении творческой интеллигенции. На этот раз Париж выступал в качестве символа другого мира – Запада, отгороженного от СССР железным занавесом. Распространенная версия, приписывающая авторство этого выражения Илье Эренбургу, ошибочна.

Ключевые слова: крылатые слова; этимологические легенды; железный занавес; К. Гольдони; Майкл Келли; И. Эренбург.

Получено: 01.06.2021

Принято к печати: 24.06.2021

Информация об авторе: *Душенко* Константин Васильевич, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам РАН, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418, Москва, Россия.

E-mail: kdushenko@nlr.ru

Для цитирования: *Душенко К.В.* Увидеть и умереть: от Неаполя до Парижа // Литературоведческий журнал. 2021. № 3(53). С. 188–200.

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.12

Konstantin V. Dushenko

SEE AND DIE: FROM NAPLES TO PARIS

Abstract. The article explores the origin and existence in Western and Russian culture of two similar sayings: “See Naples and die”; “See Paris and die”. The first was introduced into the literature by Carlo Goldoni in the 1750s. Afterwards it took on various forms and overgrown with etymological legends. The wide popularity of the proverb, as well as the possibility of its literal interpretation, made it a grateful object for parodying. The second saying arose from the first in the middle of the XIX century in Western Europe, and Paris here is not just a beautiful city, but also a symbol of higher culture. In Russia, the saying «See Paris and die» was used only in the middle of the 20th century, and not in the press, but in the oral communication of the creative intelligentsia. This time, Paris acted as a symbol of another world, a symbol of the West, fenced off from the USSR by an iron curtain. The widespread version attributing the authorship of this expression to I. Ehrenburg is erroneous.

Keywords: proverbial sayings; etymological legends; Iron Curtain; C. Goldoni; Michael Kelly; I. Ehrenburg.

Received: 01.06.2021

Accepted: 24.06.2021

Information about the author: *Konstantin V. Dushenko*, PhD in History, Senior Researcher, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky Prospekt 51/21, 117418, Moscow, Russia.

E-mail: kdushenko@nl.n.ru

For citation: Dushenko, K.V. “See and Die: from Naples to Paris”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(53), 2021, pp. 188–200. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.12

В различных европейских языках, включая русский, бытуют два родственных пословичных выражения: «Увидеть Неаполь и умереть», «Увидеть Париж и умереть». Значение второго из них шире, особенно в русской культуре второй половины XX в.

1. Увидеть Неаполь

Итальянская пословица гласит: «Vedi Napoli, e poi (po') morì» – «Увидеть Неаполь, а потом [можно и] умереть»; букв. «Взгляни на Неаполь, а потом [хоть] умирай». По одной из версий, она появилась в XVII в., в период наивысшего расцвета Неаполя.

По населенности город уступал тогда только Парижу и был одним из главных центров европейской культуры эпохи барокко.

Однако сведений о бытовании пословицы до XVIII в. у нас не имеется. По-видимому, в литературу ее ввел Карло Гольдони в 1750-е годы. Венецианский комедиограф не без иронии относится к восхвалению Неаполя. В комедии «Кофейная» (1750), д. II, сцена 16, происходит следующий диалог:

Дон Марцио. Я неаполитанец. Взгляни на Неаполь, а после хоть умирай.

Леандро. Сказал бы я вам, что ответил бы венецианец, да лучше промолчу [21, р. 211]¹.

В стихотворной комедии «Торквато Тассо» (1755) спорят уроженцы трех городов – Неаполя, Венеции и Флоренции (д. 5, сцена 13):

Фацио.

Неаполь восхитителен.

Томио.

Венеция – город

Красивый, богатый, любимый; все его знают, все о нем говорят.

Фацио.

Неаполь – красивейшая местность на свете.

Кабальеро [флорентиец].

Флоренция радуется воду, землю и небеса.

Фацио.

Взгляни на Неаполь, а после хоть умирай.

Томио.

Взгляни на Венецию, и так далее [20, р. 62].

(«И так далее» – ироническая рифма к реплике флорентийца: ‘e l’etera’ – ‘etcetera’.)

¹ В единственном переводе комедии на русский язык, сделанном А.Н. Островским в 1872 г.: «И венецианцы то же говорят про себя» [4, с. 252].

Высказывалось мнение, будто исходной была форма на неаполитанском диалекте: «Vide Napule e po' tuoghe». Однако нам неизвестны примеры ее цитирования вплоть до конца XIX в. Неаполитанец Фацио в комедии Гольдони приводит пословицу в ее литературной форме, хотя в своей речи он постоянно прибегает к неаполитанскому диалекту и в прочих случаях именуется родной город 'Napule' вместо общеитальянского 'Napoli'.

После Гольдони пословица встречается в сатирической поэме Джанкарло Пассерони «Цицерон», I, 50 (т. 3, 1768) и поэме Доменико Балестриери ««Освобожденный Иерусалим», перелицованный на миланское наречие», XVI, 98 (1772) [27, р. 436; 12, р. 9]. У Пассерони пословица приведена в форме «Vedi Napoli, e poi tuogi»; в таком виде она иногда цитировалась и позднее.

В 1770 г. в Лондоне на английском языке был опубликован 4-томный дневник путешествия по Европе, предпринятого известным итальянским литератором Джузеппе Баретти в 1760–1765 гг. Пословица «Vedi Napoli e po' mori» приведена здесь с переводом: «See Naples, and then die» [13, р. 306]. Стоит отметить, что Баретти значительную часть жизни прожил в Венеции и, хотя был литературным противником Гольдони, хорошо знал его творчество.

Нередко в качестве ранней цитации пословицы указывается запись в книге Гёте «Итальянское путешествие», помеченная датой 2 марта 1787 г. Между тем в печати «Итальянское путешествие» появилось лишь в 1816–1817 гг.

Уже в первые десятилетия XIX в. пословица широко цитируется на основных европейских языках. В английском использовано повелительное наклонение: «See Naples and die»; в большинстве других языков – инфинитив, возможно, под влиянием французского перевода «Voir Naples et mourir». По-русски пословица приведена в рассказе Ф. Булгарина «Кинжал и нагайка» (1834): «Роскошная Природа и совершенство в произведениях Искусств породили пословицу: взглянуть на Неаполь, и умереть!» [3, с. 271].

Форма «Vedere Napoli e poi mori» (с глаголом 'видеть' в инфинитиве) возникла, по-видимому, во Франции как обратный перевод с французского.

В середине XIX в. во Франции появилась макароническая латинско-итальянская форма «Videre Napoli, (e) poi mori», где

‘videre’ – лат. ‘видеть’ [напр.: 26, p. 159]. Встречалась также форма «Videre Napoli e poi morire» и даже «...poi morire» – с глаголом, не существующим ни в латинском, ни в итальянском языках.

Широкая известность пословицы, а также возможность ее буквального истолкования сделали ее благодарным объектом для пародирования. В посмертно опубликованном «Словаре прописных истин» Г. Флобера три статьи связаны с пословицей о Неаполе:

«Неаполь. В обществе ученых мужей говори “Партенопея”. Увидеть Неаполь и умереть! (См. *Ивто.*)»

«Ивто². Увидеть Ивто и умереть! (См. *Неаполь, а также Севилья.*)»

«Севилья. Знаменита своим цирюльником. Увидеть Севилью и умереть! (См. *Неаполь.*)» [18, p. 67, 81, 89].

Марк Твен обыграл пословицу в «Простаках за границей» (1869), гл. 30: «“Увидеть Неаполь и умереть”. Уж не знаю, точно ли вы умрете, просто увидев его, но пытаться в нем жить и впрямь может выйти вам боком» [31, p. 315].

В историческом романе Марка Алданова «Чертов мост» (1925) «спутник Штаала дал свое толкование поговорке: фаталистически печально напомнил об одной болезни, которая в ту пору чаще всего называлась неаполитанской» [1, с. 514]. «Неаполитанской болезнью» называли сифилис, но только во Франции; в остальной Европе, включая Италию, его называли «французской болезнью».

В СССР изречение, восхваляющее хотя и прекрасный, но все же капиталистический город, долгое время давалось в обличительном контексте: «“Увидеть Неаполь и умереть”... Горькой иронией звучит эта итальянская пословица о красоте Неаполя в кварталах в районе порта, в переулках районов Фуоригротта, Толедо, Викария! Тысячи жителей этого города солнца и песен живут в нечеловеческих условиях <...>» [2, с. 208]. Неоднократно цитировались слова Ромена Роллана из его приветственного обращения к советскому народу: «Есть старая итальянская поговорка: “увидеть Неаполь и умереть!” Я же говорю: увидеть Москву и снова возродиться» [«Правда», 24 июня 1935; цит. по: 6, с. 618].

²Городок в Нормандии.

Очень часто встречается другой вариант: «Vedi Napoli e poi Mori». Здесь ‘Mori’ – географическое название: «Увидеть Неаполь, а потом Мори». Эта форма появилась в воспоминаниях Майкла Келли (1762–1826), певца и композитора родом из Ирландии. По уверению Келли, «Мори – название островка близ Неаполя, каковой островок неаполитанцы находят столь прекрасным, что после него ни одна местность не стоит внимания» [23, p. 35].

Келли жил в Неаполе в 1789–1790 гг.; его воспоминания увидели свет в 1826 г. В них содержится множество сомнительных и недостоверных сообщений, включая приведенное выше: островка под названием Мори близ Неаполя не существует. Поэтому изречение «Vedi Napoli e poi Mori» относят либо к деревушке Мори близ Неаполя (также несуществующей), либо к небольшому городку Мори, который, однако, расположен на самом севере Италии – в итальянском Тироле. В 1868 г. анонимный итальянский путешественник писал: «Можно переименовать знаменитое “Увидеть Неаполь, а потом Мори” на “Увидеть Ала³, а потом Мори”, но согласятся ли с этим? Мори <...> может похвастаться красивым местоположением <...>» [24, p. 382].

Последней появилась форма «Videre Napoli et Mori» – «Увидеть Неаполь и Мори»; в справочниках она зафиксирована лишь в начале XX в. Эта форма приводится как латинская, хотя на латыни Неаполь – ‘Neapolis’, род. п. ‘Neapolem’. Лат. ‘mori’ означает ‘умереть’. В статье «Videre Napoli et Mori», помещенной в справочнике Эдуарда Лейтема «Знаменитые выражения» (1906), пояснялось: «Мори – деревушка близ Неаполя. Отсюда, как полагают, возникло выражение “Увидеть Неаполь и умереть” (игра слов)» [25, p. 235].

В России такое толкование стало известно из словаря цитат С.Г. Займовского [5, с. 70]. В компилятивном справочнике В. Серова сведения об изречении «Videre Napoli et Mori» взяты (без указания источника) у Займовского, с истолкованием: «...то есть видеть всё – и город Неаполь, и деревню Мори» [8, с. 731]. Этот домысел получил широкое хождение в России благодаря сайту bibliotekar.ru, из которого посетители Рунета черпают сведения о крылатых словах.

³ Железнодорожная станция на пути к Мори.

С XX в. название «деревушки близ Неаполя» ‘Mori’ порой заменяется таким же вымышленным названием ‘Morire’: «Videre Napoli et Morire».

2. Увидеть Париж

Довольно рано на место Неаполя стали подставлять Париж. Ранний пример из английской печати (1840): «Говорят: “Увидеть Париж и умереть”», словно зрелище этого города – высшее наслаждение, дарованное человеку; но я бы скорее сказал: “Увидеть Лондон и жить” – жить счастливо и радостно» [15, р. 15].

Немецкий корреспондент во Франции писал: «Сегодня лишь о Париже можно сказать то, что прежде говорили о Неаполе: “Увидеть Париж и умереть!”» [17, S. 3].

Это изречение словно бы перевернуто во фразе «Хорошие американцы после смерти попадают в Париж». В романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1891) она приведена как «потрепанная острота» (с уайльдовским добавлением: «...а дурные – в Америку»). В печати эта острота появилась в 1858 г. без имени автора [22, р. 120]. Автор был назван позднее: американский эссеист Томас Голд Эпплтон (1812–1884).

У французских писателей фраза «Увидеть Париж и умереть!» обычно вкладывалась в уста иностранцев, причем Париж выступает не просто в роли прекрасного города, но в роли символа высшей культуры. В романе А. Дюма-отца «Сальватор» (1857): «...Бедняжка Долорес <...>, как все девушки нашей страны [т.е. Кубы. – К.Д.], долго лелеяла сладостную мечту – увидеть Париж и умереть» [16, р. 9].

В историческом романе Эмиля Кантреля «Рукописные известия о графине Дюбарри» (1861): «Поездка во Францию – мода, принятая всеми государями Европы; даже северные владетельные особы одержимы болезнью, которая проявляет себя в желании посетить Париж. “Увидеть Париж и умереть!” – восклицают они, как некогда изгнанники-мавры, говоря о Гранаде» [14, р. 364].

В романе Виктора Тиссо «Путешествие в страну миллиардов» (1875): «Франция была страной мечты – чудесная земля, увенчанная виноградными лозами, облаченная в золотую мантию и возлежащая на ложе из цветов; то был Восток северных народов.

“Увидеть Париж и умереть!” – вот восклицание, вырывавшееся из немецких уст» [30, р. 135].

Русские образованные люди XIX в. тянулись к Парижу ничуть не меньше других своих современников. Однако фраза «Увидеть Париж и умереть» получила у нас хождение лишь в середине XX в., и отнюдь не в советской печати, а в разговорах творческой интеллигенции. На этот раз Париж выступал в качестве символа другого, недоступного мира – Запада, отгороженного от СССР железным занавесом⁴.

В августе 1947 г. студент филфака МГУ, взявший на Западе псевдоним Стефан Строгов, покинул Москву и через Польшу, Румынию и Югославию перебрался в столицу Франции. Уже после смерти Сталина здесь вышла его книга «Дневник советского молодого человека» [28]. В очерке, опубликованном в 1956 г., Строгов писал: «Кто же не любит Францию, кто не мечтает увидеть Париж? У русских даже есть поговорка: “Увидеть Париж и умереть” (Париж, не Неаполь)» [29, р. 555]. После 1947 г. Строгов в СССР не был, так что это свидетельство следует отнести к первым послевоенным годам.

Поэт и переводчик Яков Хелемский вспоминал: «...В начале пятидесятых [Лев] Озеров мог <...>, виртуозно воспроизводя произношение Симонова, предложить мне поездку в Париж на всемирный конгресс переводчиков. Притворяясь, что принимаю звонки всерьез, я подыгрывал ему: <...> “Глубоко тронут, Константин Михайлович! Увидеть Париж и умереть!” Но потом резко менял интонацию и посылал приятеля, куда положено в таких случаях. Раздавался взаимный хохот» [9, с. 172].

В современной России фраза «Увидеть Париж и умереть» обычно приписывается Илье Эренбургу, иногда со ссылкой на его фотоальбом «Мой Париж» (1933). Эта версия, вероятно, появилась под влиянием автобиографического романа Юрия Щеглова⁵ «Еврейский камень, или Собачья жизнь Эренбурга». В главке «Любовь к Парижу» автор, окончивший филфак МГУ в 1957 г.,

⁴ В 2018 г. американский историк Элеонора Гилбурд, исследовавшая процессы вестернизации советской культуры в годы «оттепели» 1950-х годов, опубликовала монографию «Увидеть Париж и умереть: советская жизнь западной культуры» [19].

⁵ Псевд. Юрия Марковича Варшавера (1932–2006).

приводит разговор двух студентов университета об Эренбурге в первой половине 1950-х годов:

«– А я люблю “Падение Парижа”. И сам Париж люблю. <...> Ах, Париж! Недостижимая мечта. Есть поговорка: увидеть Неаполь и умереть. А у меня другая поговорка: увидеть Париж и умереть!

– Ты, часом, не космополитка? <...>

– Нет ли у тебя альбома Эренбурга с парижскими фотографиями – синенький такой, продолговатый?»

И далее: «Позже, через много лет, поразило текстуальное совпадение эренбургских и Жениных признаний» [10, с. 29–30].

Однако ни в воспоминаниях об Эренбурге, ни в его сочинениях нет приписываемой ему фразы, хотя о тяге русских людей к Парижу говорилось в его военном очерке 1943 г.: «Мне хочется напомнить о большой любви русского народа. Карамзин, издававший Париж в дни революции, писал, что, не будь у него любезного отечества, он хотел бы прожить жизнь и умереть в Париже. Полтораста лет спустя Маяковский, который не знал этих строк Карамзина, прощаясь с Парижем, написал: “Я хотел бы жить и умереть в Париже, если б не было такой земли – Москва”» [11].

Эренбург цитировал Карамзина неточно. Автор «Писем русского путешественника» писал: «Я хочу жить и умереть в моем любезном отечестве, но после России нет для меня земли приятнее Франции, где иностранец часто забывается, что он не между своими» (письмо 128, «Париж, июня... 1790») [7, с. 506].

Первый известный нам пример цитации в СССР фразы «Увидеть Париж и умереть» относится к 1987 г., а в Национальном корпусе русского языка нет примеров старше 1995 г.

Широкое распространение это выражение получило с 1992 г., после выхода на экраны фильма «Увидеть Париж и умереть» (студия «Мосфильм», реж. А. Прошкин). Действие фильма происходит в 1960-е годы; москвичка, мать-одиночка, готова пойти на все, чтобы ее сына отправили в Париж на музыкальный конкурс.

Благодаря фильму фраза о Париже стала у нас пословицей, гораздо более известной, чем пословица о Неаполе.

Список литературы

1. Алданов М.А. Собрание сочинений : в 6 т. М.: Правда, 1993. Т. 1. 604 с.
2. Богемский Г.Д. По городам Италии. М.: Географгиз, 1955. 231 с.
3. Булгарин Ф.В. Кинжал и нагайка (Извлечение из рукописи, приготовленной к печати) // Булгарин Ф. Сочинения. СПб.: Гуттенбергова тип., 1843. Т. 1. С. 269–289. (Газ. публ.: «Северная пчела», 1834. № 199–201.)
4. Гольдони К. Кофейная: Комедия в трех актах в прозе / пер. А.Н. Островского // Островский А.Н. Полное собрание сочинений : в 12 т. М.: Искусство, 1978. Т. 11: Избр. переводы. С. 209–276.
5. Займовский С.Г. Крылатое слово: Справочник цитаты и афоризма. М.; Л.: Гос. изд-во, 1930. 492 с.
6. История русской советской литературы. 1917–1965 : в 4 т. М.: Наука, 1967. Т. 2: 1930–1941 гг. 666 с.
7. Карамзин Н.М. Избранные сочинения : в 2 т. М.; Л.: Худож. лит., 1964. Т. 1. 810 с.
8. Серов В. Крылатые слова: Энциклопедия. М.: Локид-пресс, 2003. 831 с. (Переиздавалась под загл. «Энциклопедический словарь крылатых слов».)
9. Хелемский Я. На расстоянии души: [Воспоминания о Льве Озерове] // Ренессанс. Киев, 2000. № 2. С. 163–179.
10. Щеглов Ю. Еврейский камень, или Собачья жизнь Эрленбурга: Историко-филологический роман. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2004. 739 с.
11. Эренбург И.Г. Париж // Красная Звезда. № 138, 13 июня 1943 г. С. 4.
12. Balestrieri D. La Gerusalemme Liberata travestita in lingua milanese. Milano: Bianchi, 1772. 404 p.
13. Baretti J. A Journey from London to Genoa: Through England, Portugal, Spain and France. London: T. Davies, 1770. Vol. 1. 306 p.
14. Cantrel É. Nouvelles à la main sur la Comtesse Du Barry trouvées dans les papiers du Comte de ***. Paris: Plon, 1861. 441 p.
15. Curtis J.H. Advice to the Deaf: The Present State of Aural Surgery. 5th ed. London: Whittaker and Co., 1845. 62 p. (1-е изд.: London, 1840).
16. Dumas A. Salvator: suite et fin des Mohicans de Paris. Paris: M. Lévy, 1868. 256 p. (Oeuvres complètes. T. 5)
17. Frankreich. Paris, 5. April // Wochenblatt für den Königlich-Bayerischen Gerichtsbezirk. Zweibrücken, 1853. № 44, 12 апреля. [S. 2–3].
18. Flaubert G. Le Dictionnaire des idées reçues. Paris: Éditions du Boucher. 2002. 89 p.
19. Gilburd E. To See Paris and Die: The Soviet Lives of Western Culture. Cambridge (Mass.); London: Belknap Press of Harvard University Press, 2018. 480 p.

20. Goldoni C. Il Torquato Tasso: Commedia di cinque atti in versi // *Goldoni C. Commedie scelte*. Leipzig: Brockhaus, 1876. T. 10. P. 1–66.
21. Goldoni C. La bottega del caffè // *Goldoni C. Le Commedie*. Firenze: E. Paperini, 1753. T. 1. P. 169–236.
22. Holmes O.W. The Autocrat of the Breakfast-Table. Edinburgh: A. Strahan; London: A. Hamilton, 1859. 302 p. (1-е изд.: 1858.)
23. Kelly M. Reminiscences of the King's theatre, and and Theatre royal Drury Lane Including a Period of Nearly Half a Century. London: H. Colburn, 1826. Vol. 1. 354 p.
24. La nuova ferrovia del Brennero (da Verona ad Innsbruck) // *Rivista contemporanea nazionale italiana*. Torino, 1868. Vol. 54, Settembre, fasc. 178. – P. 371–394. (Перепеч. в кн.: Dall'Italia a Vienna impressioni, notizie, indicazioni per un viaggio di spasso e d'istruzione all'esposizione universale di Vienna. Milano: Treves, 1873. 135 p.)
25. Latham E. Famous Sayings and Their Authors: A Collection of Historical Sayings in English, French, German, Greek, Italian, and Latin. London: Swan Sonnenschem, 1906. 318 p.
26. Lerne E. de. Les sorcières blondes. Paris: E. Didier, 1853. 373 p.
27. Passeroni G. Il Cicerone: Poema. Parte seconda. Milano: Agnelli, 1768. T. 3. 463 p.
28. Strogoff S. Le journal d'un jeune homme sovietique. Paris: Gallimard, 1954. 312 p.
29. Strogoff S. Paris – New-York – Paris pour 80 francs // *Hommes et mondes*. Paris, 1956. No. 116, Mars. P. 555–566.
30. Tissot V. Voyage au pays des milliards. Paris: E. Dentu, 1877. 588 p.
31. Twain M. The Innocents Abroad, Or, The New Pilgrims' Progress. Hartford: American Publishing, 1869. 651 p.

References

1. Aldanov, M.A. *Sobranie sochinenii [Collected Works]* : in 6 vols. Moscow, Pravda Publ., 1993, vol. 1, 604 p. (In Russ.)
2. Bogemskii, G.D. *Po gorodam Italii [By Cities in Italy]*. Moscow, Geografiz Publ., 1955, 231 p. (In Russ.)
3. Bulgarin, F.V. “Kinzhal i nagaika (Iz vlechenie iz rukopisi, prigotovlennoi k pechatu)” [“The Dagger and the Whip (Extract from the Manuscript Prepared for Printing)”]. Bulgarin F.V. *Sochineniya [Collected Works]*. St Petersburg, Guttenberg typogr., 1843, vol. 1, pp. 269–289. (Newspaper publ.: «Severnaya Pchela», no. 199–201, 1834). (In Russ.)

4. Goldoni, K. "Kofeinaya: Komediya v trekh aktakh v proze" ["Coffee Shop: A comedy in three acts in prose"], trans. by A. N. Ostrovskii. Ostrovskii A.N. *Polnoe sobranie sochinenii* [The Complete Collected Works] : in 12 vols. Moscow, Iskustvo Publ., 1978, vol. 11: *Izbrannye perevody* [Selected Translations], pp. 209–276. (In Russ.)
5. Zaymovskii, S.G. *Krylatoe slovo: Spravochnik tsitaty i aforizma* [The Winged Word: A Reference Book of Quotations and Aphorisms]. Moscow; Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1930, 492 p. (In Russ.)
6. *Istoriya russkoi sovetskoi literatury* [The History of Russian Soviet Literature]. 1917–1965 : in 4 vols. Vol. 2 : 1930–1941. Moscow, Nauka Publ., 1967, 666 p. (In Russ.)
7. Karamzin, N.M. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works] : in 2 vols. Moscow; Leningrad, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1964, vol. 1, 810 p. (In Russ.)
8. Serov, V. *Krylatye slova: Entsiklopediya* [Winged Words: An Encyclopedia]. Moscow, Lokid-press Publ., 2003, 831 p. (Reprinted under the title: *Entsiklopedicheskii slovar' krylatykh slov* [Encyclopedic Dictionary of the Winged Words]). (In Russ.)
9. Khelemskiy, Ya. "Na rasstoyanii dushi: (Vospominaniya o L've Ozerove)" ["At a Distance of the Soul: (Memories of Lev Ozerov)"]. *Renessans*, Kiev, no. 2, 2000, pp. 163–179. (In Russ.)
10. Shcheglov, Yu. *Evreiski kamen' ili sobach'ya zhizn' Ehenburga: Istoriko-filologicheskii roman* [Jewish Stone, or the Dog's life of Ehrenburg]. Moscow, Mostly Kultury Publ.; Jerusalem, Ghesharim Publ., 2004, 739 p. (In Russ.)
11. Ehrenburg, I. "Parizh" ["Paris"]. *Krasnaya Zvezda*, no. 138, 13 June 1943, p. 4. (In Russ.)
12. Balestrieri, D. *La Gerusalemme Liberata travestita in lingua milanese*. Milano: Bianchi, 1772, 404 p. (In Italian)
13. Baretti, J. *A Journey from London to Genoa: Through England, Portugal, Spain and France*. London: T. Davies, 1770, vol. 1, 306 p. (In English)
14. Cantrel, É. *Nouvelles à la main sur la Comtesse Du Barry trouvées dans les papiers du Comte de ****. Paris: Plon, 1861, 441 p. (In French)
15. Curtis, J.H. *Advice to the Deaf: The Present State of Aural Surgery*. 5th ed. London: Whittaker and Co., 1845, 62 p. (1st ed.: London, 1840). (In English)
16. Dumas, A. *Salvator: suite et fin des Mohicans de Paris*. Paris: M. Lévy, 1868, 256 p. (Oeuvres complètes, t. 5). (In French)
17. Frankreich. Paris, 5. April. *Wochenblatt für den Königlich-Bayerischen Gerichtsbezirk*. Zweibrücken, 1853, no. 44, 12 Apr. [S. 2–3]. (In German)
18. Flaubert, G. *Le Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Éditions du Boucher. 2002, 89 p. (In French)

19. Gilburd, E. *To See Paris and Die: The Soviet Lives of Western Culture*. Cambridge (Mass.); London: Belknap Press of Harvard University Press, 2018, 480 p. (In English)
20. Goldoni, C. “Il Torquato Tasso: Commedia di cinque atti in versi”. Goldoni, C. *Commedie scelte*. Leipzig: Brockhaus, 1876, vol. 10, pp. 1–66. (In Italian)
21. Goldoni, C. “La bottega del caffè”. Goldoni, C. *Le Commedie*. Firenze: E. Paperini, 1753, vol. 1, pp. 169–236. (In Italian)
22. Holmes, O.W. *The Autocrat of the Breakfast-Table*. Edinburgh: A. Strahan; London: A. Hamilton, 1859, 302 p. (1st ed.: 1858). (In English)
23. Kelly, M. *Reminiscences of the King's theatre, and and Theatre royal Drury Lane Including a Period of Nearly Half a Century*. London: H. Colburn, 1826, vol. 1, 354 p. (In English)
24. “La nuova ferrovia del Brennero (da Verona ad Innsbruck)”. *Rivista contemporanea nazionale italiana*. Torino, 1868, vol. 54, Settembre, fasc. 178, pp. 371–394. (Repr.: Dall'Italia a Vienna impressioni, notizie, indicazioni per un viaggio di spasso e d'istruzione all'esposizione universale di Vienna. Milano: Treves, 1873, 135 p.) (In Italian)
25. Latham, E. *Famous Sayings and Their Authors: A Collection of Historical Sayings in English, French, German, Greek, Italian, and Latin*. London: Swan Sonnenschem, 1906, 318 p. (In English)
26. Lerne, E. de. *Les sorcières blondes*. Paris: E. Didier, 1853, 373 p. (In French)
27. Passeroni, G. *Il Cicerone: Poema. Parte seconda*. Milano: Agnelli, 1768, vol. 3, 463 p. (In Italian)
28. Strogoff, S. *Le journal d'un jeune homme sovietique*. Paris: Gallimard, 1954, 312 p. (In French)
29. Strogoff, S. “Paris – New-York – Paris pour 80 francs”. *Hommes et mondes*. Paris, no. 116, Mars, 1956, pp. 555–566. (In French)
30. Tissot, V. *Voyage au pays des milliards*. Paris: E. Dentu, 1877, 588 p. (In French)
31. Twain, M. *The Innocents Abroad, Or, The New Pilgrims' Progress*. Hartford: American Publishing, 1869, 651 p. (In English)

ПУБЛИКАЦИИ

РАННЯЯ НЕЗАВЕРШЕННАЯ ТРАГЕДИЯ А.С. ХОМЯКОВА «ИДОМЕНЕЙ»*

В Отделе письменных источников Государственного исторического музея хранится черновой автограф никогда не публиковавшегося юношеского произведения А.С. Хомякова (ОПИ ГИМ. Ф. 178. Ед. хр. 9. Л. 60–71 об.). По особенностям почерка и бумаги рукопись можно датировать концом 1820-х – началом 1830-х годов. Поскольку в первой половине 1830-х Хомяков в своей драматургии разрабатывал сюжеты из русской истории, представляется, что к замыслу трагедии о персонаже древнегреческой мифологии он обратился раньше и, по-видимому, это был его первый опыт в области драмы. Известно, что в 1820-х годах Хомяков, соревнуясь со своим другом Д.В. Веневитиновым, создавал немало стихотворений в антологическом роде, а также переводил «Георгики» Вергилия, оды Горация и сочинение Тацита «О нравах и положении Германии» (1819), которое под названием «Германия» опубликовал в 1821 г. в «Трудах Общества любителей российской словесности» (ч. XIX).

Идомений – критский царь, внук Миноса, сын Девкалиона. Он упоминается в ряде античных произведений, в том числе в гомеровском эпосе – но не в древней «Илиаде», а в «Одиссее», где он один из 80 женихов Елены, участник Троянской войны.

* Публикация подготовлена при поддержке Российского научного фонда в рамках проекта № 20-68-46021, «Славянофильство в религиозно-философском диалоге: 1836–1917» в Институте философии и права Сибирского отделения Российской академии наук.

В III главе «Одиссеи» (строки 190–192) повествуется о его благополучном возвращении домой:

...здорово

Идоменей (никого из спутников, с ним избежавших
Вместе войны, не утративши на море) Крита достигнул...
(пер. В.А. Жуковского).

Для русской литературы, в отличие от западноевропейской, обращение к этому мифу выглядит довольно экзотичным.

Сюжет трагедии Хомякова основан на той версии мифа о возвращении Идоменея на родину, где используется фольклорный мотив рокового обета. Герой, подплывая к Криту, попал в бурю и, находясь в безнадёжном положении, посулил Посейдону за свое спасение принести в жертву первое встреченное существо, которым оказывается его сын Пизистрат. Далее в одном варианте мифа Идоменей отказывается от такого жертвоприношения, в другом – совершает его, но жертва оказывается неугодной богам. Они посылают на Крит моровую язву. Критяне изгоняют царя, и он блуждает по свету, скончавшись на юге Италии.

У Хомякова трагедия обрывается на кульминационном третьем явлении третьего действия, когда семья царя узнает о страшном обете и сын Пизистрат требует от отца ради счастья народа исполнить обещанное Посейдону и принести его в жертву. Не исключено, что, изображая эти острые моральные коллизии, молодой поэт пытался осмыслить для себя нравственные уроки декабристского движения, к которым и отсылал своего потенциального читателя и зрителя.

В Новое время Идоменей, как известно, стал героем: романа Франсуа Фенелона «Приключения Телемака» (1699), трагедии Кребийона-отца «Идоменей» (1705), опер: Андре Кампра «Идоменей» (1712), Моцарта «Идоменей, царь Критский» (1781) и Фердинандо Паэра «Идоменей» (1794). В отличие от этих произведений, насыщенных любовными перипетиями, противостоянием героев, нередко и кровавыми событиями, трагедия Хомякова подчеркнута аскетична. Возможно, в развитии сюжета он пошел бы за оперой Моцарта (либретто аббата Джамбаттисты Вареско), где ключевое событие напоминает библейскую историю о попытке принесения

Исаака в жертву Богу Авраамом: божество отказывается от жертвы, на которую герой идет добровольно, движимый любовью к отцу и народу Крита.

Уже в этом раннем произведении видны характерные особенности поэзии Хомякова, на наш взгляд, вполне искупающие как будто бы бросающиеся в глаза ее декларативность и дидактичность. Это прежде всего высокая ораторская патетика, утверждающая возвышенные идеалы; тяготение к крупномасштабным образам, афористичности, чеканному стиху, торжественному архаичному языку и, наконец, всепроникающий лиризм. И современники это чувствовали, несмотря на сильное впечатление, произведенное на них разгромными, откровенно несправедливыми статьями Белинского о стихотворениях Хомякова, написанными в разгар идейного противостояния западников и славянофилов. Напомним, что написал Тургенев Некрасову 25 мая 1856 г.: «Даже Хомяков признал тебя поэтом. Какого тебе еще лаврового венка?» (Тургенев И.С. Полн. собр. соч.: в 30 т. Письма: в 18 т. 2-е изд. М.: Наука, 1987. Т. 3. С. 100).

Текст «Идоменея» публикуется с подробными текстологическими примечаниями. Слова, заключенные в квадратные скобки, означают зачеркивание, в угловые – конъектуру публикатора.

ИДОМЕНЕЙ

<Трагедия в трех действиях>

<ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

И д о м е н е й, царь Крита.

П и з и с т р а т, его сын.

Т а н е т, жрец храма Посейдона.

И с м е н, Пизистратов наперсник.

А л ь ц е с т а, супруга Идоменея.

В е с т н и к.

Х о р ю н о ш е й.

Х о р д е в.>

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ¹

Явление первое

Т а н е т (² жрец), И с м е н (Пизистратов наперсник).

И с м <е н>

О день! счастливый день! Царя мы узрим вскоре.
Белеют парусы его на гладком³ море.
Народ⁴, у пристани собравшись толпой,
Внося ко небесам глас благодарный свой,
Возврат из дальних стран царя благословляет
И длани с кликами к Зевесу воздевает.

Т а н <е т>

А Пизистрат?

И с м <е н>

На верх скалы он возбежал,
Узрел отца и вдруг от радости взрыдал.
Сестра его и мать с ним вместе тут рыдают
И, кажется, отца рукою призывают.
Все веселятся здесь; единый ты, Танет,
Когда народ царю во встречу течет,
Не внемля радости, в печальном ожиданьи
Хранишь, потупя взор, глубокое молчанье.

Т а н <е т>

Не тщетно, о Исмен, не тщетно дух скорбит.
Несчастный Пизистрат, что рок тебе сулит?

И с м <е н>

Несчастный Пизистрат! слова сии ужасны!

¹ В автографе: *1-ое действие*. Унифицировано по написанию «Действия второго».

² После скобки зачеркнуто: *свя<щенник>*.

³ Сверху незачеркнутый вариант: *тихом*; первоначальный вариант подчеркнут.

⁴ Далее зачеркнуто: *собра<виися>*.

Но не ошибся ль я? Как, Пизистрат несчастный?

⁵ Идоменей к нему в объятия летит,
И другу ль моему несчастным можно быть?

Т а н <е т>

Ты знаешь, о Исмен, что сильный брат Зевеса
Хотел, чтобы судеб таинственна завеса
Пред взором древнего любимца своего,
Когда захочет он, не скрыл<а> б⁶ ничего.
Как часто⁷ сей богов великих дар священный,
Как часто отнимал покой души смущенной.

И с м <е н>

Скажи же, о Танет, что Небо нам велит,
Каким несчастьем оно нам днесь⁸ грозит.

Т а н <е т>

Нет, не скажу, Исмен! Почто ты вопрошаешь?

Придет час роковой, и сам ты то узнаешь.

⁹ Так не пременим мы того, что рок велел,

Печатью медяной то Зевс запечатлел.

¹⁰ Но не от пристани ль поспешными шагами

Идет к нам вестник сей, украшенный цветами?

<Явление второе>

<Те же и> В е с т н и к.

В е с т <н и к>

Возрадуйся, о жрец властителя морей,

Возрадуйся, Исмен, приплыл Идоменей.

На бреге¹¹ воинство, колена преклоняя,

⁵ В начале строки зачеркнуто: *Когда*.

⁶ Исправлено. В автографе, вероятно, описка: *не скрыл бы*.

⁷ Далее зачеркнуто: *о Исмен*.

⁸ Было: *он другу днесь*.

⁹ Перед этими словами зачеркнуто лицо: *Исм<ен>*.

¹⁰ Перед этими словами зачеркнуто лицо: *Изм<ен>*.

¹¹ Слова: *На бреге* – вписаны над зачеркнутым: *Приплыл*.

Вопило¹²: «Наконец, о Крит¹³, земля святая,
 Узрели мы тебя!» Чтоб родственных обнять¹⁴,
 Оружье бранное спешило отлагать.
 Но медленно¹⁵ наш царь ко берегу¹⁶ приближался,
 И в думу горькую он погружен казался.
 А¹⁷ Пизистрат, с скалы сбежав в единый миг:
 «Родитель, наконец твой сын у ног твоих!
 О, сколь ты своего утешил Пизистрата,
 Сколь долго твоего он ожидал возврата».
 Идоменей главу со вздохом отвратил;
 «Жестокой Зевсов брат, Посейдон», – он вопил.
 Супруге и друзьям своим¹⁸ не отвечает
 И часто их слова он вздохом прерывает.
 Вперя на небеса¹⁹ задумчивый свой взор,
 Он стонет так, как дуб на верхе Критских гор.

И с <м е н>

Не знает ли никто вину его печали?

В е с т <н и к>

Никто; но²⁰ граждане цветами путь устлали,
²¹ Веселие свое чтоб в день сей показать,
 Цветами храмы все спешили украшать.
 Меня же граждане украсили цветами.
 Да, вестник радости, явлюся я пред вами.
²² Я слышу шум вблизи; сюда наш²³ царь течет,
 С ним дочь, с ним Пизистрат²⁴, супруга с ним идет.

¹² Это слово вписано над зачеркнутым: *Узрело*.

¹³ Слова: *о Крит* – вписаны над зачеркнутым: *тебя*.

¹⁴ Было: *[И] Вопили и [спеша] летя родителей обнять*.

¹⁵ Далее зачеркнуто: *от*.

¹⁶ Было: *от <брега> / к народу*.

¹⁷ Это слово вписано над зачеркнутым: *Но*.

¹⁸ Было: Супруге, дочери своей.

¹⁹ Было: *[И] Вознося к небесам*.

²⁰ Было: Нет. Гноссские.

²¹ В начале строки зачеркнуто: *И чтоб*.

²² В начале строки зачеркнуто: *Но*.

²³ Слова: *сюда наш* – вписаны над зачеркнутым: *Идоменей*.

²⁴ Далее зачеркнуто: *с ним*.

Идоменей проходит, Вестник удаляется²⁵.

<Явление третье>

<Исмен, Танет.>

Исмен
(к Т<анету>)

Ты зрел: потупя взор, слезами омоченный²⁶,
Идет он медленно, печалью удрученный,
И неуверенной и слабою стопой,
Сумрачен, молчалив, в чертог вступает свой,
На ласки нежные супруги не взирает
И сына своего рукою отдаляет,
Сей день всем гражданам спокойство возвратил,
Един Идоменей²⁷ стонает и уныл,
На брег отечества безрадостно восходит,
И на лице его печаль туманна бродит,
Иль тяжелой горестью наш царь обременен,
Безвестным, о Танет, дух ужасом смущен;
Ах! что же наша жизнь? Едва мы свет узрели,
Веселия еще познать мы не успели,
А Парки доплели уж роковую нить,
И жизни не вкусив, уж престаем мы жить.
Уж ждет нас мрачный Стикс, нас ждет река забвенья,
И мы, и сам наш гроб уже добыча тленья²⁸.

²⁵ Далее зачеркнуто:

Исмен
(к Танету)

Ты зрел ли, как, вперя взор, слез горящих полный,
Ступает медленно в печали он безмолвный.

²⁶ Это слово вписано над зачеркнутым: отягченный.

²⁷ Было: Единый токмо царь.

²⁸ Далее следуют 4 строки (они вписаны на полях задним числом), завершающие этот монолог Исмена, а затем 6 строк ответной реплики Танета. (Они не зачеркнуты, однако в следующем, четвертом, явлении воспроизведены буквально, с тем только отличием, что 4 первые строки завершают монолог Пизистрата.) Приводим их в примечании с авторской правкой:

<И с м е н>²⁹ уходит.

<Явление четвертое>

<Т а н е т.>³⁰ Входит П и з и с т р а т.

П и з <и с т р а т>

Ах, сколько счастлив я, о друг мой, о <Танет>³¹!

Родитель наконец мне роком возвращен.

Минули для меня дни грозного ненастья.

Так, здесь родитель мой³², с ним возвратилось счастье;

³³ И снова ясны дни для Крита расцветут.

Заботы, горести уж прочь от нас бегут.

Идоменея зря, народ возвеселился,

По стогнам зашумел, на площади столпился.

Жрецы на олтарях жгут чистый фимиам,

И дым с молениями восходит к небесам.

<Т а н е т>³⁴

Блажен же твой отец; любимый и почтенный,

Он не завидует властителям вселенной.

Преступник в радости счастливы дни проводит,

[Но краткий] [Печальный] Но, скорбный конча век, с печалью в гроб нисходит.

Служитель праведный бессмертных сих богов,

Несчастье, печаль – вот участь их рабов.

Т а н <е т>

Нет; праведно Зевес судьбой располагает,

Лишь добрым счастье; несчастьем злых карает.

Я с чистой совестью могу ль несчастным быть?

[Судьбу] Но рок преступника я не хочу делить.

Он в Тартаре свое оплатит преступленье.

Нас тамо вечность ждет; сия же жизнь – мгновенье.

²⁹ Исправлено. В автографе ошибочно было: Т а н е т.

³⁰ Исправлено. В автографе ошибочно было: И с м е н.

³¹ Исправлено. В автографе ошибочно было: И с м е н.

³² Слова: родитель мой – вписаны над зачеркнутым: Идоменей.

³³ В начале строки зачеркнуто: Дл<я>.

³⁴ Исправлено. В автографе ошибочно было: И с м <е н>.

Богатства что́ ему и что́ обширна власть?
Средь битвы за него мы все готовы³⁵ пасть.
Он мудрость с мужеством в себе соединяет
И воинам пример, и гражданам являет.
В преклонных быв летах, с оружием грозен он,
Тому свидетель Ксанф и падший Илион.

П <и з и с т р а т>
Нет; смертному, <Танет>³⁶, всевышние не дали
Спокойства без забот, веселья без печали.
Идоменей в тоску безмолвну погружен,
Несчастья бременем он, кажется, согбен.
Морщины врезались в чело его глубоко,
Во взорах жизни нет, потухло³⁷ мрачно око.
Вотще родителя я долго умолял
Открыть мне скорбь свою. Родитель мой молчал,
И мне единственно ответом вздохи были,
Которы из груди стесненной исходили.
Танет! он наконец дал знак своей главой,
Чтоб скорбный я его не нарушал покой.
Ах! чем я заслужил? меня ль он отвергает?
Почто печальный взор от сына отвращает?
Пусть боги сократят моих течение дней,
Чтоб только счастливым мог быть Идоменей.
Но, ах, Танет! к богам моления наши тщетны,
Они, из полных <чаш> пья не́ктар искрометный,
Не зрят, коль фимиам мы жжем на олтарях
Иль дерзкою рукой их низвергаем в прах.
Преступник в радости спокойны дни проводит,
А скорбный³⁸ конча век, с печалью в гроб нисходит.
Служитель праведный священных сих богов,
Несчастье, печаль – вот участь их рабов.

Т <а н е т>
Нет; праведно Зевес судьбой располагает:

³⁵ Было: Из критян за него готов всяко<й>.

³⁶ Исправлено. В автографе ошибочно было: И с м е н.

³⁷ Это слово вписано над зачеркнутым: померкло.

³⁸ Это слово вписано над строкой.

Лишь добрым счастье, несчастьем злых карает.
 Мне с чистой совестью несчастным можно ль быть?
 Но рок преступника я не хочу делить.
 Он в Тартаре свое оплатит преступленье,
 Нас тамо вечность <ждет>³⁹; сия же жизнь – мгновенье.

П <и з и с т р а т>
 Не я ли⁴⁰ храм богов дарами украшал,
 Не я ли сто тельцов Зевесу закалал
 И сам единственно просил я в награжденье,
 Чтобы родителю⁴¹ послал он утешенье,
 И счастье в старости, и без забот покой,
 Но тщетно я просил, им глас отвержен мой!
 Прости, коль я богов величье оскорбляю.
 Увы! теперь⁴² своей лишь горести внимаю.

Т <а н е т>
 Умей, героев сын, и горсть укрощать,
 Брегися на богов, о юноша⁴³, роптать.
 Их гнев разит того, чей голос дерзновенный
 Смел вызывать на суд властителей вселенны.
 Но знай, велят⁴⁴ они и праведным страдать,
 Чтоб твердость их души пред миром всем являть⁴⁵.
 Но после доблесть их сторицей награждают
 И все свои дары им щедро наделяют.
 Иль, бывши счастливым в течение стольких дней,
 Несчастия познать не мог Идоменей?
 Ах! кто, зрев бедствия печального Прияма,
 Несчастия троян, падение Пергама,
 Ах! кто еще себя несчастным назовет
 И на свою судьбу возропчет.

³⁹ Слово восстановлено по первому варианту реплики (см. прим. на с. 208).

⁴⁰ Это слово вписано над зачеркнутым: ль.

⁴¹ Было: Чтоб он во старости отцу.

⁴² Это слово вписано над зачеркнутыми: лишь гор<ести>.

⁴³ Слова: о юноша – вписаны над зачеркнутыми: столь дер<зко>.

⁴⁴ Это слово вписано над зачеркнутым: что.

⁴⁵ Следующие четыре строки вписаны на полях.

П <и з и с т р а т>

О Танет,

До сердца моего слова твои доходят
И снова бурный дух в веселие приводят.
Прости же мне и ты, коль дерзновеньем слов
Я укорял тебя, могущий царь богов.
Но поспешай, Танет, и тучных жертв паденье
Да облагородит алтарь богам в благодаренье.
Но боле всех тому, кто царствует в морях
И правил бег отца на пенистых волнах.

Exit* Т а н е т.

<Явление пятое>

П и з и с т р а т

(один)

Почто же от меня веселье убегает,
Иль сердца вещей глас несчастьем угрожает?
Вотще сию тоску старался я разгнать⁴⁶
И дух забвением⁴⁷ печалей усладить.
Три раза уж заря над морем восставала,
И ночь свой хладный бег по небу протекала.
А сердца моего не посещал покой,
Лишь мыслей мрачных сонм во след летит за мной.
Сей самый день меня смятеньем наполняет,
Возврат родителя лишь горесть умножает.
Так! часто, говорят, отец богов Зевес
Предчувствие нам шлет от высоты небес.
Он, может быть, вложил во грудь мою смятенье,
Я непонятное почувствовал движенье
При горести отца, при виде сих морщин.
Прочь, страх, предчувствия! Прочь, я героев сын,
И мне ль печалиться напастью отдаленной
И тщетно дух томить тоскою безвременной?

* Уходит (лат.).⁴⁶ Было: Вотще старался я печаль свою разгнать.⁴⁷ Над строкой вписано и затем зачеркнуто: мыслей мрачных.

Из сердца своего хочу ее изгнать
И радость наконец всеобщую вкушать.

<Явление шестое>

Входит Исмен.

<П и з и с т р а т>

Но вот судьба ко мне Исмена присылает,
Веселый вид его мне радость обещает.
(К Исмену.)

Уж утро целое вотще тебя я ждал,
А ты в объятия ко мне не поспешал.
Что друга моего столь долго удержало?

И с м <е н>

Супруга своего царица ожидала.
Я пышно празднество спешил готовить,
Чтоб нашего царя в чертоге сем приять.
Едва я выходил, как шумными толпами
Народ притек ко мне и окружил с мольбами,
Да впустят их в чертог, где хором возгласят
Хвалу царя и с ним твою, о Пизистрат.
Скажи, какой ответ мне дать⁴⁸ толпе народной
Должно ль, о Пизистрат, открыть ей путь свободной,
Должно ли и от врат на площадь отдалить?
Веление твое⁴⁹ бегу я возвестить.

П <и з и с т р а т>

С тех пор как здесь отец, я власти не имею.
Не вопросив, повелевать не смею.

И с <м е н>

Столь много времени блуждавши по морям
И наконец приплыв ко родственным брегам,
С весельем узрит царь усердие народа!

⁴⁸ Было: Что мне в ответ сказать.

⁴⁹ Было: Слова твои.

Когда ему в пути грозила непогода,
Когда упорствовал враждебный Илион,
Конечно, с горестью о Крите мыслил он.
Утешит слух его народных⁵⁰ песней глас,
Но ты, о Пизистрат, чей меч отчизну спас,
Сразив мятежников гордыню и кичливость,
Ты, коего весь Крит прославил справедливость,
Достойный сын царя, чье имя Греция чтит,
Твоя ли похвала отца не усладит?
Но вот уже в чертог, шумя, народ стремится,
Готовый петь царя усердный хор толпится.

<Явление седьмое>

<Хор юношей и дев.>

Хор

О радость, о радость! великие боги,
Нам снова даруют царя,
И снова вступает он в отчи чертоги,
И снова веселья алеет заря
Над Критом, в печаль погруженным.
Давно, отплывая к странам отдаленным
И к славной победе летя по волнам,
⁵¹ Царь наш оставил лишь горести нам.

Юноша

Возрадуйтесь, други! лавром венчанный,
С победой и славой приплыл,
Приплыл наш царь, нам Зевсом данный,
И Криту счастье возвратил.

Д <е в а>

Долго в чужбине, томимый войною,
Воин в объятья к семейству летит,

⁵⁰ Это слово вписано над зачеркнутым: согласных.

⁵¹ В начале строки зачеркнуто: Лишь.

Он снова в отчизне; с веселой слезою
Друзей он и кровных кругом себя зрит.

Х о р

Хвала и слава вам, о божества благие,
О Зевс всемогущий и царь Посейдон!
Ведом вами царь наш чрез волны седые
И в битвах кровавых сопутствуем он.
Идоменея век продлите,
Течение дайте долго дней,
Для кровных вы его храните,
Для любящих его детей.

Х о р д е в

Под мирною его державой
Пусть Крит блаженный процветет!
Пусть увенчается⁵² он славой
И силой, крепостью растет.
Пусть он растет, как дуб зеленый
На бреге тихоструйных вод,
И, вознося свой верх священный,
Смеется свисту бурь и вою непогод.

Х о р ю н о ш е й

Врагов в чужбине отдаленной
Уж десять лет наш царь сражал.
Пред пламенным мечом сын Трои уstraшенный
Во град, трепещущий, бежал.
Как лань, пораженна стрелой крылатой
От ловчих в дубравы спешит⁵³
Иль голубь, уж трепетом смертным объятый,
От Зевсовой птицы летит.

Х о р

Но нам оставлен в утешенье
Героем юноша-герой.

⁵² Это слово вписано над зачеркнутым: украшается.

⁵³ Слова: дубравы спешит – вписаны над зачеркнутыми: пещеру бежит.

И Пизистрату честь: мятежников киченье
Он сильною низверг рукой.

<Явление восьмое>

<Хор, Альцеста, Исмен, Пизистрат.>

Альцеста
Престаньте, граждане: трудами утомленный⁵⁴,
Покоя просит царь, давно его лишенный.

Хор уходит.

Исмен
Неужель царь велел?

Пиз<истрат>
Я думал, что отец
Услышит с радостью веселых глас сердец.

Альц<еста>
Уж тридцать лет с тех пор, как узы Гименея
Связали жизнь мою к судьбе Идомея.
Но таковым еще доселе не был он.
Теперь же частый вздох, и тщетно скрытый стон,
И слезы⁵⁵ грусть его всечасно обличают.
Все видят грусть его, вины ее не знают.

П<изистрат>⁵⁶
Иду, иду к нему⁵⁷; но нежный сей отец
К молениям моим склонился наконец.

⁵⁴ Исправлено. В автографе: утопленный.

⁵⁵ Это слово вписано над зачеркнутым: даже.

⁵⁶ Было: Исмен.

⁵⁷ Слова: Иду, иду к нему – вписаны над зачеркнутыми вариантами: И я /
И мне сокрыл.

И <с м е н>
Усилия твои да боги увен<чают>
И красноречие в уста твои влив<ают>.

А л <ь ц е с т а>
Я сыну следую; но ты, Исмен, иди
И быстро ко царю Танета приведи.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Явление первое

И д о м е н е й, Т а н е т.

И д <о м е н е й>
Я мнил счастливым быть! Все улыбалось мне.
Мне покорялось все в обширной сей стране,
Народы на меня, как на отца, взирали
И в градах, и в полях меня благословляли,
Моим правленьем Крит счастливый процветал.
Средь⁵⁸ греческих царей я славою блистал.
Пал Илион, а я с добычей и со славой
В отчизну быстро плыл, оставя брег кровавый!
Уж зрелась вдали отеческа страна
И легким ветерком чуть пенилась волна.
А мы, несчастные, богов благодарили
И гласы радостны ко небесам вносили.
⁵⁹ Но ветер вдруг завыл, взмутилась хлябь морей,
И Крит, желанный Крит сокрылся от очей.
Покрылся ночью понт, и небо омрачилось,
Течение быстрых вод от берега устремилось,
И снова мы плывем средь беспредельных волн,
А я на палубе взираю, страха полн,
На пенисты валы, на грозно их кипенье
И моря бурного печально протяженье.

⁵⁸ Это слово вписано над зачеркнутым: Меж.

⁵⁹ Зачеркнут вариант начала: Вдруг.

Иные⁶⁰ корабли, поднятые волн<ой>,
Сравнились, кажется, с Олимпом высотой;
Другие брошены валов стремленьем рьяных,
Почти спустились до дна морей песчаных.
Лишь слышен вервей шум⁶¹, свист ветра, рев морей
И скрип зияющих отвсюда кораблей.
Гул грома дальнего по небу раздавался,
Лишь⁶² бледной молнией понт мрачный озарялся.
Кругом зияет смерть; над нами гнев Небес.
Моления тщетны все, и власть бессильна слез⁶³,
Спасенья не было; я смерти не боялся,
Но всем друзьям гроб мрачный отверзался.
И я, несчастный! я Нептуну обещал
(Танет! сам Ад тогда в устах моих вещал),
Что тот, кто первый к нам на берег устремится,
Падет и им олтарь священный обагрится.
И сын мой первый был, и он с весельем тек.
А я его на смерть, на люту смерть обрек.
О горестный отец! несчастно обещанье.

Т а <н е т>

О боги! зрите ль вы души его страданье?
О! сжальтесь над ним!

И <д о м е н е й>

На то ль вы нас спасли,
На то ли вы меня ко берегу привели,
Чтоб кровью меч отца сыновней обагрился,
Чтоб я с злодеями, с чудовищами⁶⁴ сравнился?

Т <а н е т>

Умерь свой гнев, о царь, и горесть укроти.

⁶⁰ Это слово вписано над зачеркнутыми: Теперь все.

⁶¹ Это слово было зачеркнуто, затем восстановлено; над ним вписан не-зачеркнутый вариант: треск.

⁶² Это слово вписано над зачеркнутым: И.

⁶³ Следующие две строки вписаны на полях.

⁶⁴ Исправлено. В автографе: чудовищ'ми.

И <д о м е н е й>

Так прежни дни мои и счастье возврати,
⁶⁵ Но время все с собой в полете увлачило
И твоего царя в несчастье погрузило.
Не будут более меня благословлять,
Не будет за меня во храмах огонь пылать.
Я буду жизнь влачить, покрыт стыдом, презреньем,
Всего, всего лишен единым преступленьем.

Т <а н е т>

Мольбою, жертвами нельзя ль богов смягчить,
Нельзя ли ярость их на милость обратить?
Умилостиви их богатыми дарами,
И сына ты спасешь. Конечно, боги сами...

И <д о м е н е й>

Могу ль спасти его? О повтори, Танет.
Теперь мне речь твоя, как первый солнца свет.
Тому, кто ночью бродил в степи пространной
И вдруг узрел вдали предмет, давно желанный.
Но что же делать мне⁶⁶ и как его спасти?

Т <а н е т>

Из Града вышедши, в излучистом пути
Мы зрим перед собой лес древний и дебристый⁶⁷,
Лишь черный⁶⁸ кипарис, и Зевса дуб ветвистый,
И сосны тут растут; мглой темной покровен⁶⁹,
Сей лес подземному Плутону посвящен.
В середине холм стоит, высок, уединенный
И над деревьями возно<сит> верх надме<нный>.
Пещера грозная, одета темнотой,
Изрыта⁷⁰ в нем была божественной рукой.

⁶⁵ Зачеркнут вариант начала: Всё, все.

⁶⁶ Слова: что же делать мне – вписаны над зачеркнутыми: как спасти его.

⁶⁷ Было: Мы вскоре пред собой находим лес дебристый.

⁶⁸ Зачеркнуты варианты: Тут древний / Один лишь.

⁶⁹ Слова: мглой теплой покровен – вписаны над зачеркнутыми вариантами продолжения: и мраком / безмолвием.

⁷⁰ Далее зачеркнуто: зрится.

И редко селянин в сей мрачный лес вступает
И путник⁷¹ на него лишь издали взирает.
Так виден грозный сонм бледнеющих теней,
Стонущих тягостно под бременем мечей.
Но⁷² часто, говорят, из глубины пещерной
Исходит громкий глас, судеб предвестник верный.
Пошли⁷³ в пещере сей Плутона вопрошать,
Чтоб небожителей веление узнать:
Какими жертвами спасти ты должен сына?
И как смягчить морей могуща властелина?
Тогда тебе вождем пусть будет глас Небес.
Разрушится обет, твоих источник слез,
И ты, освобожден своей душевной муки,
Возденешь к небесам благодарящи руки.

И д <о м е н е й>

Так пусть спешат, бегут Оракул спросить.
Я долго не могу мучений сих сносить.
Кого же изберем к сей должности почтенной?

Т <а н е т>

Кого? Я сам иду в Плутона лес священный.
Хочу⁷⁴, хочу тебе весть радостну принести,
Чтоб счастья дни опять могли тебе процвести,
Чтоб счастливых сии узрели вновь чертоги.
Гряди с надеждою. Вы милосерды, боги.

<Явление второе>

П <и з и с т р а т>, И <д о м е н е й>.

И <д о м е н е й>

С надеждой. Чем могу ее еще питать?

⁷¹ Далее зачеркнуто: из.

⁷² Далее зачеркнуто: если.

⁷³ Далее зачеркнуто: туда.

⁷⁴ Далее зачеркнуто: тебе.

П <и з и с т р а т>

Он плачет. И чего ж я должен ожидать?⁷⁵

<И д о м е н е й>

Нет друга, чьи слова меня бы утешали.

П <и з и с т р а т>

Ты плачешь. Ах, скажи вину своей печали.
Родитель мой, хочу с тобой ее делить,
Хочу тебе, хочу отраду в грудь пролить.
Ты стонешь – и твой сын с тобою воздыхает.
Ты плачешь – и с тобой он слезы проливает.
Могу ль быть счаст<лив я>, когда ты слезы льешь?
Воззри – и ты на мне⁷⁶ печаль мою прочтешь.

И <д о м е н е й>

О боги!

П <и з и с т р а т>

Но почто ты взоры отвращаешь?
Иль сына твоего от сердца отвергаешь?

И <д о м е н е й>

Нет, я люблю тебя.

П <и з и с т р а т>

Открой же слез вину.
И если грусть твою утешить не могу,
То уменьшу ее, с тобою разделяя,
Печали облегчишь, их сыну поверяя.
И время, может быть, в теченье быстрых лет
Все горести твои⁷⁷ в забвенье приведет.
Так, может быть, отец, забудутся тобою
Несчастья⁷⁸ прежние и с прежнею слезою;

⁷⁵ Было: Чего же от богов я должен ожидать?

⁷⁶ Начало строки было: Воззри – ты на моем.

⁷⁷ Начало строки было: Печали прежние.

⁷⁸ Далее зачеркнуто: все твои.

И ты, счастливый царь и подданных отец,
Веселье⁷⁹ и покой познаешь наконец?
Но грусть сокрытая⁸⁰ питается в молчаньи
И всякий час растет, и в вздохе и в стенаньи
Находит всякий час источник новых сил.

И <д о м е н е й>

Чтоб я беды свои, печаль свою забыл.
Нет, нет, о Пизистрат. Я зрел своих героев,
⁸¹ Ударами троян сраженных среди боев.
Сколь многих в Фригию с собою я повел!
Сколь малых брег родной со мною⁸² днесь узрел!
Все прочие легли пред Троей⁸³ в ратном поле
И в Крит через моря не возвратятся боле.
Их тамо мор пожрал, сразил их меч врагов,
Истлели их тела без чести и⁸⁴ гробов.
И⁸⁵ все друзья мои, венчанны лавро<м> тщетным,
Добычей были там несчастьям неисчетным.
Но если меч троян друзей моих разил,
Он сердцу моему удары наносил.
И ты, о Мерион! пред мною пал со славой,
Для нас в ряды врагов отверзши путь кровавый.
Ты тамо пал, мой друг, товарищ верный мой,
Деливший и труды, и радости со мной,
Ты в мире был совет⁸⁶, защитник мой во брани,
Меня⁸⁷ на поле битв⁸⁸ твои спасали длани.
И я твой гроб воздвиг; средь чуждых⁸⁹ страны,

⁷⁹ Это слово вписано над зачеркнутым: Споко<йствие?>

⁸⁰ Это слово вписано над зачеркнутым: скрывается.

⁸¹ В начале строки зачеркнуто: Под.

⁸² Далее зачеркнуто: их.

⁸³ Слова: пред Троей – вписаны над зачеркнутыми: со мною.

⁸⁴ Это слово вписано над зачеркнутым: без.

⁸⁵ Далее зачеркнуто начало слова: дру.

⁸⁶ Это слово вписано над зачеркнутыми: мой друг.

⁸⁷ Далее зачеркнуто: в.

⁸⁸ Далее зачеркнуто: тебя.

⁸⁹ Слова: средь чуждых – вписаны над зачеркнутыми вариантами: 1) и в да<льные (?)>; 2) средь

Тебя лелеет шум, бурливый шум волны.
 Ты счастливей меня; стократ бы лучше было,
 Когда б меня копье троянское сразило!
 Когда бы в тот же час мог⁹⁰ тот же самый меч
 И Мериона дни, и дни мои пресечь.
 Иль, если бы средь битв, отвагой пламенея,
 Я пал бы под рукой великого Энея.
 Меня свирепый рок с тобою разделил,
 Велев, чтоб я еще несчастну жизнь⁹¹ влачил.
 Прости; но друг⁹² тебя вовеки не забудет
 И Мерион всегда в душе моей пребудет.

П <и з и с т р а т>

Ужели⁹³ будешь ты всегдашни слезы лить?
 Иль будет⁹⁴ грусть сия до гроба проводить
 Тебя, родитель мой; иль в царствии счастливом
 Твоя лишь будет мысль о прахе⁹⁵ молчаливом,
 Которой погребен у дальних берегов?
 Или тебе ни песнь, ни радости пиров,
 Ни мирные поля, ни, веселящись, грады,
 Ни счастье подданных не принесут отрад<ы>?
 Ужель твой будет дух⁹⁶ питаться лишь тоской
 Или беседовать лишь с тению одной?

И <д о м е н е й>

Так, сын мой, твой отец до самая могилы
 Днесь будет дни влачить печальны и унылы.
⁹⁷ И слезы буду лить о падших сих друзьях,
 Доколь главы своей не преклоню во прах.
 Так, скоро, о мой сын, придет счастливо время,
 Когда сложу с себя печальной жизни бремя

⁹⁰ Это слово вписано над зачеркнутым: и.

⁹¹ Было: несчастны дни.

⁹² Это слово вписано над зачеркнутым: Мерион.

⁹³ Это слово вписано над зачеркнутым: Иль.

⁹⁴ Это слово вписано над зачеркнутыми: гру<сть> сия.

⁹⁵ Было сначала: о др<уге>; затем: со прахом.

⁹⁶ Было: Иль будет дух в тебе.

⁹⁷ Начало строки было: Я буду.

⁹⁸ И дух мой, освобожден от бренности земной⁹⁹,
 В подземном царствии найдет себе покой.
 Лишь бы одна мольба исполнилась богами,
 Чтоб мой закрылся взор¹⁰⁰ сыновними руками,
 Чтоб, в землю нисходя, тебя б счастливым зрел
 И дух бы мой тогда с весельем низлетел
 В объятия друзей, меня давно уж ждущих...
 И там¹⁰¹, увидевши властителей могущих,
 И деда и отца, я возвестил бы им,
 Что Пизистратом Крит прославился моим¹⁰².
 Ты плачешь, ах, не плачь, таков весь ход природы,
 Всех смертных жребий сей. Прожив немноги годы,
 Нисходит старец в гроб, за ним сыны его,
 Несчастен видевший смерть сына своего,
 Он жизнь, как цепь, влачит¹⁰³, лишенный утешенья.

П <и з и с т р а т>

Почто же отравлять веселье возвращенья?
 Ах, положи предел стенаниям твоим.
 Но нет, не внемлешь ты молениям моим.
 Так вспомни же, отец, что мать тобой страдает
 И что твой каждый вздох¹⁰⁴ ей сердце раздирает.
 Сокрой свою тоску, и грусть свою сокрой,
 И слезы пусть твои лиются лишь со мной,
 Но чтобы взор¹⁰⁵ ее не зрел твоей печали,
 Стенания твои чтоб к ней не прилетали.

И <д о м е н е й>

Сокрою от нее... Но вот она идет.

⁹⁸ Начало строки было: Мо<й>.

⁹⁹ Слова: освобожден от бренности земной – вписаны над зачеркнутыми:
 излетев от урны гробовой.

¹⁰⁰ Было сначала: Чтоб он мне; затем: Чтоб мой закрыл руками.

¹⁰¹ Далее зачеркнуто: бы.

¹⁰² Было: Что [славно] с славой правится днесь сыном моим.

¹⁰³ Далее зачеркнуто: без.

¹⁰⁴ Слова: И что твой каждый вздох – вписаны над зачеркнутыми: И что
 печаль твоя.

¹⁰⁵ Было: Пусть нежный взор.

<Явление третье>¹⁰⁶

<Те же. Входит А л ь ц е с т а.>

А л ь ц е с т а
Тебя зовет народ.¹⁰⁷

И <д о м е н е й>
Народ меня зовет
Почто?

А л ь <ц е с т а>
Не знаешь ли, столь долго им владея,
Как любят критяне весь род Идоменей,
Как всеми ты любим. Когда сонм ратных сил
С тобою в Фригию к сражениям отплыл,
Казалось, счастье¹⁰⁸ от Крита отлетало
И бедство свой покров над нами простирало.
С тех самых пор народ тебя всечасно звал.
И днесь, когда твой корм ко берегу пристал,
Ты зрел, как критяне тебя благословляли,
¹⁰⁹ С какою радостью они к тебе бежали.
Народа ты отец, любви его предмет.
И можешь... Но спеши; тебя сей вопль зовет.

П <и з и с т р а т>
Исполни, мой отец, народное прошение.

И <д о м е н е й>
Иду: любимым быть – владыки утешенье.

¹⁰⁶ Унифицировано. В автографе: **Сцена 3** "

¹⁰⁷ Было: [Народ тебя зовет] Идоменей, тебя народа глас зовет.

¹⁰⁸ Далее зачеркнуто: с тоб<ой>.

¹⁰⁹ Начало строки было: Как.

<Явление четвертое>¹¹⁰

А л ь ц е с т а, П и з и с т р а т.

А л ь <ц е с т а>

Останься, Пизистрат. Скажи, родитель твой
 Ужель не тронулся сыновнею мольбой?
 Скажи, в очах его, померкших от печали,
 Иль слезы горькие блистать не преставали?
 Но сам ты слезы лил. Ужель Идоменей
 Открыл¹¹¹ тебе, мой сын, вину тоски своей¹¹²?

П <и з и с т р а т>

Вину своей тоски? Ах! в сей войне кровавой
 Несчастен боле тот, венчан кто боле славой.
 Не все ль друзья его пред Троей сражены?
 И самый Мерион добычей стал войны.
 Кто может быть бесчувствен столь душою,
 Чтоб¹¹³ хладный гроб друзей не освятить слезою,
 О ранней смерти их¹¹⁴ чтоб слез не проливать
 Иль славны их дела¹¹⁵ без вздоха вспоминать.

А л ь ц <е с т а>

Но времени рука и слезы отирает.
 Почто ж его тоски она не облегчает?
 Почто же он молчит? почто вздыхает он?
 Давно уже во гроб пал¹¹⁶ верный Мерион.
 И днесь сия печаль¹¹⁷, взрастая с новой силой,
 Скажи, почто мрачит супруга взор унылой?

¹¹⁰ Унифицировано. В автографе: Явл. 4^е¹¹¹ Слово: Открыл – вписано над зачеркнутыми: Причину слез.¹¹² Было: днесь горести своей.¹¹³ Далее зачеркнуто: друга.¹¹⁴ Слова: О ранней смерти их – вписаны над зачеркнутыми: Чтоб вспоминать их дела.¹¹⁵ Слова: славны их дела – вписаны над зачеркнутыми: ранней смерти их.¹¹⁶ Это слово вписано над зачеркнутым началом слова: низ.¹¹⁷ Было: И днесь печаль его.

П <и з и с т р а т>

Он воспоминания здесь горькие нашел,
 И древний сей чертог ему на мысль привел
 Дни юности его¹¹⁸, когда он здесь с друзьями
 Все дни еще свои считал блаженства днями.
 На бреге взором он искал друзей своих¹¹⁹,
 Он тщетно их искал¹²⁰ и вновь лишился их¹²¹.

(Помолчав.)

Но время принесет желанное забвенье,
 И дух родителя¹²² найдет в нем утешенье.

А <л ь щ е с т а>

(помолчав)

Он не был таковым. Когда свирепый враг
¹²³ Пал пред его мечом, сраженный в сих странах,
¹²⁴ Друзей оплакал он на поле грозна боя,
 Но после с радостью, достойною героя,
 Опять в чертоги он и к счастью¹²⁵ поспешил.
¹²⁶ Народным он хвалам внимать тогда любил,
 Отраду находил в любви супруги нежной
 И сына называл отрадою надежной.
 Как пременялся он!

П и з и с т р а т

¹²⁷ Ах! если бы Исмен

В бою кровавом пал, рукой врага сражен,

¹¹⁸ Это слово вписано над зачеркнутым: своей.

¹¹⁹ Было: [Сошед на Критский брег] Он взором их искал, сошед на Критский брег.

¹²⁰ Было: Он их [не зре<л>] [он не нашел] вотще искал.

¹²¹ Это слово вписано над зачеркнутым: всех.

¹²² Слова: дух родителя – вписаны над зачеркнутыми: в сердце.

¹²³ Начало строки было: Позна<л>.

¹²⁴ Начало строки было: Он.

¹²⁵ Это слово вписано над зачеркнутым: миру.

¹²⁶ Начало строки было: Тогд<a>.

¹²⁷ В начале строки зачеркнуто: Он друг.

Я б безутешен был: и годы б протекали,
Но не могли б с души прогнать туман печали.
Я в жизни радостей не знал бы без него,
И мир бы опустел для сердца моего.
Ах! мысль сия одна все сердце раздирает.

А л ь ц <е с т а>

Почто же тщетный страх тебя теперь смущает?¹²⁸
Но нет, я чувствую, что в сей счастливый¹²⁹ день
Весь дом сей облегла печали мрачной тень:
Не зрю улыбки я, ни радостного взгляда,
Ни взора, где блестит душевная отрада,
Все мрачно; призраки, вздыхая и стена,
Везде, во всех местах блуждают вокруг меня.
Мне кажется, тебе длань рока¹³⁰ угрожает
И нас – увь! – с тобой навеки разделяет¹³¹.
В сей самый день меня привел ужасный сон
Во храм, в священный храм, где чтится Посейдон.
¹³² Покой меня бежал; покой сей вожденной,
И там¹³³ не посещал души моей смущенной.

П <и з и с т р а т>

(помолчав)

Пойдем опять во храм; быть может, что Танет
В твой дух, в смущенной дух спокойствие прольет.

А л ь <ц е с т а>

Пойдем: его слова нередко отгоняли
От сердца моего угрюмый мрак печали.

<(Уходят.)>

¹²⁸ Было: Почто же мысль сия теперь тебя смущает?

¹²⁹ Это слово вписано над зачеркнутым: веселья.

¹³⁰ Это слово вписано над зачеркнутым: смерти.

¹³¹ Далее зачеркнут вариант следующей строки: Но я, гонимая [все] угрозой.

¹³² Начало строки было: Вотще.

¹³³ Это слово вписано над зачеркнутыми: в храме.

Явление <пятое>¹³⁴

Идоменей

(входя)

Они меня бегут! Итак, Идоменей, –
Ты будешь ужасом для всей семьи твоей,
Они меня бегут! Им сердце предвещает,
Сколь грозный им удар судьба уготовляет.
О Критские моря! несчастнейший отец!

<Явление шестое>

<Идоменей.> Входит Танет.

Идоменей

Ты здесь, Танет, ты здесь, ты прибыл наконец.
О друг мой, облегчи¹³⁵ души моей мученье
И возвести скорей судеб определение.
Скажи, спасу ль его? Какой ответ богов?
Танет! Но ты молчишь, уста твои без слов.

Танет

О царь.

Идоменей

Вещай, вещай, что рек владыка Ада?

Танет

Нет более надежд.

Идоменей

Нет; есть еще отрада.
Меня могила ждет; я в ней против богов,
Против себя найду¹³⁶ защиту и покров.
В могиле есть покой.

¹³⁴ Унифицировано. В автографе: 5^e

¹³⁵ Далее зачеркнуто: несн^oсное>.

¹³⁶ Далее зачеркнуто: могилу.

Т <а н е т>

Есть боги за гробницей.

И <д о м е н е й>

Ах! лучше там страдать, чем быть детоубийцей.

Здесь злодеяния, там¹³⁷ мука – мой удел.

Но в бездну горести не я ль себя низвел?

Я был преступником; я заслужил страданье.

Не я ли произнес ужасно обещанье?

Не я ли... но мой сын, но чем виновен он?

Почто над ним свой гнев являет Посейдон,

Почто не я паду?.. Но правосудны боги

Злодеев не казнят и лишь с невинным строги.

Т <а н е т>

Идоменей! за что против богов роптать?

Тебе ль в неправде их, тебе ли обвинять?

Не ты ли обещал принести пред алтарями...

И <д о м е н е й>

Престань меня терзать жестокими словами.

Глас совести моей довольно вопиет,

И ты ли на меня, ты ль восстаешь, Танет?

Увы! Идоменей еще несчастней сына.

Как гроб мой будет дом, и целый мир – пустыня.

И я главу свою, печален и один,

Склоню под бременем несчастий и седин.

(Молчанье.)

Нет, я еще пойду, паду перед богами¹³⁸,

И может быть, Танет¹³⁹, я трону их слезами.

¹³⁷ Слова: Здесь злодеяния, там – вписаны над зачеркнутыми: Но там страдания, здесь.

¹³⁸ Слова: перед богами – вписаны над зачеркнутыми: пред алтарями.

¹³⁹ Это слово вписано над зачеркнутым: еще.

<ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ>¹⁴⁰<Явление первое>¹⁴¹

А л ь ц е с т а, Т а н е т, П и з и с т р а т.

<А л ь ц е с т а>

Познай¹⁴², мой сын, и ты, служитель олтарей,
 Что возмутило днесь покой души моей.
 Уже сгустилась тьма и мраки черной ночи,
 Когда усталостью мои сомкнулись очи
 И сон, желанный¹⁴³ сон, сей дар благих богов,
 Принес забвение и грусти¹⁴⁴, и трудов.
¹⁴⁵ Тогда, казалось мне, объятая тоскою,
 Я шла в степи глухой неверною стопою.
 И взор мой с ужасом¹⁴⁶ вокруг меня блуждал.
 (Чуть бледный свет луны пустыню озарял.)
 Но беспредельна степь, безмолвна¹⁴⁷, как могила,
 И небо надо мной туманно и уныло.
 Трава не двинется, пустынный ветер молчит,
 И месяц в небесах недвижимой стоит.
 Меж тем как хладный страх объял мой дух смятенный,
 Текла я медленно в свой путь уединенный.
¹⁴⁸ Но большим ужасом моя стеснилась¹⁴⁹ грудь,
 И степь безмолвнее, и беспредельней путь,
 И¹⁵⁰ душу робкую смущало ожиданье...
 Но вдруг... раздался¹⁵¹ шум, прервалось молчанье,

¹⁴⁰ Унифицировано. В автографе: Дей. 3 ^ε¹⁴¹ Унифицировано. В автографе: Явл. 1 ^ε¹⁴² Это слово вписано над зачеркнутым: Внемли.¹⁴³ Это слово вписано над зачеркнутым: приятный.¹⁴⁴ Слова: и грусти – вписаны над зачеркнутым: заботы.¹⁴⁵ Начало строки было: Казалось.¹⁴⁶ Это слово вписано над зачеркнутым: трепетом.¹⁴⁷ Далее зачеркнуто: и уныла.¹⁴⁸ Начало строки было: [Я шла] И.¹⁴⁹ Было: стеснялась.¹⁵⁰ Далее зачеркнут предлог: в.¹⁵¹ Это слово вписано над зачеркнутыми: я слышу.

Протяжный, тихий вопль пронесся¹⁵² под землей,
Как будто жалоба страдающих теней.
Ужасный слышен вой, раздались тяжки стоны,
¹⁵³ Умолкло все, и вход во пропасти бездонны,
Железные врата, одеты черной мглой¹⁵⁴,
Ужасный смертным вход, отверзты предо мной.
И взор мой проникал в необозримы своды,
Где¹⁵⁵ в вечном мраке спят бесчисленные роды.
Но жалобная¹⁵⁶ тень над бездной роковой
Восстала во вратах¹⁵⁷, как серый пар густой.
Несчастный юноша, во цвете лет сраженный,
Являл свой бледный зрак, печалью истощенный¹⁵⁸.
Печальный лик теней его сопровождал
И светлый крови ток из ребр его бежал.
С стенаньем жалобным уста его роптали,
И очи впадшие¹⁵⁹, как¹⁶⁰ в ночи огонь, сверкали.
Но¹⁶¹ сила тайная меня к вратам¹⁶² влекла,
Стопою медленной я к юноше текла,
Взирала на него с трепещущей душою.
Он вдруг приблизился¹⁶³, и кто ж передо мною?
Я узнаю его: о грозный вид! о страх!
Мой сын, мой Пизистрат стоял в моих очах,
Но бледен так, как дух, исшедший из могилы,
Взирал он на меня печальный и унылый.
Из уст недвижимых издавши стон глухой,

¹⁵² Было сначала: ра<здался>, затем: несется.

¹⁵³ Начало строки было: И вой и стон.

¹⁵⁴ Слова: черной мглой – вписаны над зачеркнутыми: вечной тьмой.

¹⁵⁵ Далее зачеркнуто: спят.

¹⁵⁶ Это слово вписано над строкой.

¹⁵⁷ Слова: Восстала во вратах – вписаны над зачеркнутыми: Как легкий,

серый дым.

¹⁵⁸ Слова: зрак, печалью истощенный – вписаны над зачеркнутыми: лик, слезами орошенный.

¹⁵⁹ Слова: очи впадшие – вписаны над зачеркнутыми: впадшие глаза.

¹⁶⁰ Далее зачеркнуто: огонь.

¹⁶¹ Слово: Но – вписано над зачеркнутым: И.

¹⁶² Это слово вписано над зачеркнутым: нем<у>.

¹⁶³ Было: И он приблизился.

На рану указав холодною рукой¹⁶⁴,
 Вещал он голосом, невнятным от страдания:
 «Вот дар родителя – Нептуну обещанье».
 Умолк и, застенав, в глубокой мгле исчез.
 Весь Ад захохотал, смутился свод небес,
 Гром грянул, и мое исчезло сновиденье.
 Я встала; но мой дух исполнен был смятенья,
 И трижды легкий сон уста мои смыкал,
 И трижды призрак сей пред мною восставал.
 Танет, грядущее открыто пред тобою,
 Поведай мне.

Т <а н е т>

(в замешательстве)

Престань свой дух смущать мечтою.
 Вкушая радости¹⁶⁵ блаженных сих часов¹⁶⁶,
 Оставь грядущее на произвол богов.

А л ь <ц е с т а>

¹⁶⁷ Но что за грозный вопль?

Т <а н е т>

Я слышу звук шагов.

¹⁶⁴ *Было:* На рану указал он хладною рукой.

¹⁶⁵ *Было:* И радости вкушай.

¹⁶⁶ *Далее зачеркнуто:*

А л ь ц е с т а

[Внемли, Танет] [чтоб возвратить покой в свой дух смущенный]
 Чтоб успокоить дух, сим грозным сном смущенный,
 Спешила я во храм, Нептуну посвященный.
 [Вошла и вдруг] Вступила; но меня объял внезапный страх,
 Казалось – сына тень опять в моих глазах
 Я [зрела] зрю, и бледный зрак, и взор его печальный,
 Я слышу тяжкий стон и лики погребальны.
 [Казалось] [И громкий] И вдруг ударил гром, и храм вострепетал,
 И громкий, страшный глас мне бедства возвещал.

¹⁶⁷ *Начало строки было:* Я слышу.

<Явление второе>

Входят поспешно И д <о м е н е й>, П и з <и с т р а т>,
И с <м е н>; несколько страж.

И д <о м е н е й>
Оставьте все меня: бегите! Близки громы.
Пусть преступлением к гибели влекомый...
Но что! Вы медлите? Бегите: близок час,
И грозный гнев Небес не должен пасть на вас.
Иль вы не знаете, кого вы окружили?
Того, кого судьбы к злодейству осудили.
Того, кто обещал сыновню кровь пролить,
Чтоб дряхлый старца век на краткий миг продлить.

<Явление третье>

<И д о м е н е й, П и з и с т р а т>, А л ь <ц е с т а>,
И с <м е н>, с т <р а ж и> (уходящие).

<А л ь ц е с т а>
Смерть сына.

И д <о м е н е й>
Грозный глас! Отец или царь¹⁶⁸ несчастный!
О выбор горестный¹⁶⁹! Ответ¹⁷⁰ богов ужасный!
Итак, я в сына грудь вонзить свой должен меч
Иль¹⁷¹ море черных бед на подданных навлечь.
О крест мой! о мой сын!

П <и з и с т р а т>
Пусть кровь моя прольется
И смертью моей отечество спасется.

¹⁶⁸ Это слово вписано над зачеркнутым: сын.

¹⁶⁹ Слова: О выбор горестный – вписаны над зачеркнутыми: Увы! почто познал [я] сей.

¹⁷⁰ Это слово было зачеркнуто и сверху надписано: Гнев, которое позже зачеркнуто и восстановлено: Ответ.

¹⁷¹ Далее зачеркнуто: бед.

И д <о м е н е й>
Чего ты требуешь?

П <и з и с т р а т>
Увы! родитель мой,
Коль¹⁷² с грозной жертвою сопряжено судьбой
Отчизны счастье, исполни обещанье!
Не смерть ужасна мне, но тяжкое страданье,
Тебя гнетущее, но страшный¹⁷³ гнев богов,
¹⁷⁴ Грозящих бедствием стране моих отцов.
Ах, будь безжалостен! молю тебя, родитель.
¹⁷⁵ Забудь несчастного! будь подданных спаситель.

И д <о м е н е й>
Нет, не исполнится ужасный сей обет.
Пусть на главу мою небесный гром падет,
Пусть в наказание мне природы чин взмутится,
Но кровию твоей мой меч не обагрится.
Я гнев богов зову: о если бы теперь,
В сей миг передо мной отверзлась Ада дверь,
Я бы вступил в нее бестрепетной стопою.
Но сына поразить преступною рукою,
Но в жертву кровь его пред олтарем пролить...
Нептун, я не могу тебе послушным быть.

П <и з и с т р а т>
Итак, чтобы продлить век бесполезный сына¹⁷⁶,
Ты хочешь, о отец, чтоб грозная пучина
Несчастий без числа нахлынула на Крит?
Иль мнишь ты: гнев Небес невинных пощадит?
Нет: в скором времени добыча лютой брани,
Страна несчастная¹⁷⁷, к тебе простерши длани,

¹⁷² Далее зачеркнуто: Крита сч<астие>.

¹⁷³ Это слово вписано над зачеркнутым: грозный.

¹⁷⁴ Начало строки было: И.

¹⁷⁵ Начало строки было: Бу<дь>.

¹⁷⁶ Было: Итак, чтобы спасти от смерти.

¹⁷⁷ Начало строки было: Несчастный [гибнущий] твой народ, добыча.

Тебя, меня – увы! – на помощь будет звать.
И мы, несчастные, бессильны отражать
Неистовых врагов¹⁷⁸, к нам посланных богами.
Увидим край родный, усеянный телами,
И храбрых воинов, и доблестных вождей,
И всюду грозный вид бесчисленных смертей.
¹⁷⁹ Ужель душа твоя тогда не возмается,
Когда невинных жен, младенцев кровь прольется?
Что скажешь ты, когда¹⁸⁰ твой гибнущий народ
К престолу твоему с мольбою притечет,
Чтоб умолил ты гнев неумолимый Неба,
Когда все ужасы подземного Эреба,
Несомы фурией, наполнят сей предел,
Когда покроются грядями мертвых тел
Обширные поля, великолепны грады,
Когда¹⁸¹ не будет <уж> веселья и отрады
Тебя приветствовать, но погребальный лик,
И стон отчаянья, и тяжкий муки крик,
Безумец, скажешь ты: я бедствий сих причина,
Я презрел подданных, я предпочел им сына.

И <д о м е н е й>
Пусть¹⁸² Зевс для жертвы сей ожесто<чи>т мой дух.

П <и з и с т р а т>
Так тщетно голос мой в твой ударяет слух.
¹⁸³ Почто же подданных ты называл сынами,
Почто же, слабый царь, ты клялся пред богами,
Что ты и кровь свою для них готов пролить?

И <д о м е н е й>
Так я опять клянусь, но сына поразить,

¹⁷⁸ Далее зачеркнуто: увенчанных.

¹⁷⁹ Начало строки было: Что.

¹⁸⁰ Далее зачеркнуто: народ.

¹⁸¹ Это слово вписано над зачеркнутым: Нигде.

¹⁸² Это слово вписано над зачеркнутым: О.

¹⁸³ Начало строки было: Иль подданных твоих.

Нет, не могу... Немилосерды боги!
 Сколь в гневе вы своем к Идоменею строги!
 Приди ко мне, мой сын, надежда старых дней,
 Пусть я еще тебя прижму к груди своей.
 О сын мой!
 (Обни<мает его>.)

П <и з и с т р а т>
 Мой отец! исполни обещанье!

И <д о м е н е й>
 Нет, слишком тягостно души моей страданье.
 Престань: я не могу внимать твоим словам.
 Оставь меня.

П <и з и с т р а т>
 Родителя стопам
 Последуй, о Танет! Всесильными внушенный
 Твой глас несчастного спокоит дух смущенный.

Т <а н е т> выходит.

Явление <четвертое>¹⁸⁴

П <и з и с т р а т>
 Итак, о мать моя, придет вскоре час,
 Когда вззовет ко мне богов подземных глас
 С берегов Айдесовых, жилища вечной ночи.
 Но прежде, чем мои навек сомкнутся очи,
 При двери гробовой я об одном молю,
 Чтоб мой стелющийся дух, могилы житель холодной,
 И там покоился сей мыслию отрадной,
 Пусть сын твой для тебя в Имене оживет,
 Пусть утешение твоих¹⁸⁵ преклонных лет
 Меня, несчастного, счастливцев заменяет,
 Меня, кого судеб закон определяет

¹⁸⁴ Унифицировано и исправлено. В автографе: 3^е

¹⁸⁵ Далее зачеркнуто: послед<них>.

Расстаться с жизнью во цвете юных дней,
С родными, с славою и с лучшим из друзей.

И <д о м е н е й>
Нет¹⁸⁶, друг мой, смерть меня не разлучит с тобою.
Нет! Боги сжалятся над Критскою страной.
И если к доблестям чувствительны они,
Поверь мне, Пизистрат, твои спасутся дни.
Но если сей предел тебе сужден богами,
Чтоб нож жреца тебя сразил пред олтарями,
И если грозный сей исполнится закон,
Над урною твоей мой не раздастся стон.
Так я с тобой пойду и в мрачну бездну Ада.

А <л ь ц е с т а>
За всю мою любовь достойная награда,
Такой ли участи я в старости ждала,
Чтоб сын¹⁸⁷, кого своей отрадой я звала¹⁸⁸,
Чтоб сын, в котором¹⁸⁹ зреть всю радость жизни мнила,
В чьем счастье одном блаженство¹⁹⁰ находила,
Чтоб он – увы! – своей жестокостью пресек
И жизнь родителя, и мой несчастный век.
Так, твой отец сойдет с печалию в могилу
И буду я тогда, влачаща жизнь унылу,
В слезах, в томлении своей кончины ждать
И¹⁹¹ жизни все часы по горестям считать.
Так я¹⁹², всего, всего лишенная тобою,
С осиротевшею остануся душою,
В унынии, без надежд, скитаться меж людей.
Когда же час придет проститься с жизнью сей,
Ничто не усладит со светом разлученья,
Вотще, вотще в мои последние мгновенья

¹⁸⁶ Далее зачеркнуто: нет.

¹⁸⁷ Это слово вписано над зачеркнутым: тот.

¹⁸⁸ Было: отрадою звала.

¹⁸⁹ Слова: Чтоб сын, в котором – вписаны над зачеркнутыми: Чтоб тот, в ком.

¹⁹⁰ Это слово вписано над зачеркнутыми: я счастье.

¹⁹¹ Далее зачеркнуто: каждый жизни <час>.

¹⁹² Слова: Так я – вписаны над зачеркнутым: Тогда.

Мой глас слабеющий тех будет призывать,
Чья нежная любовь могла бы утешать
Меня пред смертью печальной, одинокой.
Так тщетен будет вопль: они во тме глубокой
Аверна мрачного мой не услышат стон,
И не смутится им их тяжкий, холодный сон.
И скоро я прейду в безмолвный мрак Айдеса,
Презренна от людей, забыта от Зевеса.
С слезами буду я звать каждый новый день,
С слезами провождать унылой¹⁹³ ночи тень.
И каждый новый час, печалью отравленной,
И бремя тяжкое потери незабвенной,
И воспоминание счастливых прежде дней –
Все будет сокращать век¹⁹⁴ матери твоей.

*Вступит. заметка, подготовка текста,
публикация и примечания А.П. Дмитриева*

¹⁹³ Это слово вписано над зачеркнутым: печальной.

¹⁹⁴ Это слово вписано над зачеркнутым: дни.

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

Душенко Константин Васильевич (р. 1946) – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Отдела культурологии ИНИОН РАН. Автор ряда справочников и сборников статей по истории цитат и крылатых слов, в том числе: «Красное и белое: Из истории политического языка» (2018), «Цитата в пространстве культуры: Из истории цитат и крылатых слов» (2019), «Большой словарь цитат и крылатых слов» (2011), «Большой словарь латинских цитат и выражений» (в соавт., 2-е изд., 2017), «Цитаты из русской литературы: 5500 цитат от “Слова о полку...” до Пелевина» (3-е изд., 2018), «Русская литература в изречениях и цитатах от призвания варягов до наших дней» (2-е изд., 2019).

E-mail: kdushenko@nln.ru

Кибальник Сергей Акимович (р. 1957) – доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Автор книг: «Русская антологическая поэзия первой трети XIX в.» (1990), «Художественная философия Пушкина» (1998), «Литературные стратегии Виктора Пелевина» (2008), «Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской культуре» (2011), «Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского» (2013), «Пушкин: лики и “отраженья”» (2014), «Чехов и русская классика: проблемы интертекста» (2015) и др.

E-mail: kibalnik007@mail.ru

Литвиненко Нинель Анисимовна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежных литератур Московского государственного областного университета. Сфера научных интересов: французская литература XIX в., романтизм, массовая литература. Автор книг: «Французский исторический роман первой половины XIX века: эволюция жанра» (1999), «Французский исторический роман 1830–1850-х гг.» (2009), «Массовая литература и романтизм» (2015) и др.

E-mail: ninellit@list.ru

Логвинова Ирина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке. Автор работ по истории йенского романтизма, русской литературе.

E-mail: logrina@gmail.com

Маньковский Аркадий Владимирович (р. 1963) – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН. Сфера научных интересов: второстепенная русская литература XIX в.; поэты фетовской школы.

E-mail: arkadymankovsky@yandex.ru.

Махлин Виталий Львович (р. 1947) – доктор философских наук, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН; профессор Московского государственного педагогического университета. Сфера научных интересов: история философии, методология гуманитарного познания, бахтинистика. Автор книг: «М.М. Бахтин: философия поступка» (1990), «Я и Другой: к истории диалогического принципа в философии XX в.» (1997), «Второе сознание: подступы к гуманитарной эпистемологии» (2009), «Большое время: подступы к мышлению М.М. Бахтина» (2015) и др.

E-mail: vitmahlin@mail.ru

Модина Галина Ивановна (Владивосток) – доктор филологических наук, профессор кафедры романо-германской филологии Дальневосточного федерального университета. Сфера научных интересов: история западноевропейской литературы XIX–XX вв., творчество Флобера, Диккенса, Алена-Фурнье, Юрсенар; проблемы

художественного перевода. Автор книг: «Исторические романы Чарльза Диккенса: пространство и время» (2000), «Портрет художника. Ранняя проза Гюстава Флобера» (2016) и др.

E-mail: modina.gi@dvfu.ru

Николаев Николай Иванович (р. 1947) – старший научный сотрудник Научной библиотеки им. М. Горького С.-Петербургского государственного университета. Исследователь, комментатор и публикатор наследия Л.В. Пумпянского; автор статей о М.М. Бахтине.

E-mail: n.nikolaew@spbu.ru

Пахсарьян Наталия Тиграновна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Сфера научных интересов: история французской литературы, европейская литература XVIII в. Автор книг: «Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов» (1996), «Избранные статьи о французской литературе» (2010) и др.

E-mail: npakhsarian@gmail.com

Ранчин Андрей Михайлович (р. 1964) – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы МГУ им. М.В. Ломоносова, специалист по древнерусской литературе и русской литературе Нового времени. Автор книг: «На пиру Мнемозины: интертексты Бродского» (2001), «Вертоград Златословный» (2007), «Борис и Глеб» (2012) и др.

E-mail: aranchin@mail.ru

Ревяков Иван Сергеевич (р. 1979) (Донецк) – главный научный сотрудник Республиканского центра судебных экспертиз при Министерстве юстиции ДНР, старший преподаватель кафедры мировой и отечественной культуры филологического факультета ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет». Специалист по культурологии, истории литературы. Автор монографии «Язык. Миф. Социум» (2007) и др.

E-mail: revyakov@yandex.ru

Толмачёв Василий Михайлович (р. 1957) – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной литературы Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Специалист по литературе США второй половины XIX – первой половины XX в., западноевропейским литературам второй половины XIX – первой половины XX в., сравнительному изучению западного и русского натурализма, символизма, модернизма. Автор монографии «Роман США 20-х годов XX века» (1992) и др.

E-mail: tolmatchoff@hotmail.com

Чекалов Кирилл Александрович (р. 1959) – доктор филологических наук, заведующий Отделом классических литератур Запада и сравнительного литературоведения ИМЛИ РАН. Сфера научных интересов: история литературы Франции, история литературы Италии, Возрождение, барокко, классицизм, романтизм, «прекрасная эпоха», массовая литература, детектив, детская литература. Автор книг: «Маньеризм во французской и итальянской литературах» (2001), «Формирование массовой литературы во Франции. XVII – первая треть XVIII века» (2008), «Популярно о популярной литературе. Гастон Леру и массовое чтение во Франции в период “прекрасной эпохи”» (2018).

E-mail: ktchekalov@mail.ru

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 3 (53)

Научный журнал

Техническое редактирование
и компьютерная верстка О.В. Егорова
Корректор М.П. Крыжановская

Свидетельство о регистрации журнала как СМИ
в Роскомнадзоре – ПИ № ФС 77–36086 от 28.04.2009
Адрес редакции: 117418, Москва, Нахимовский просп., 51/21,
ИНИОН РАН. Отдел литературоведения
liter@inion.ru

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.0.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 18/XI-2021 г. Формат 60×84/16
Бум. офсетная № 1 Печать офсетная
Усл. печ. л. 15,5 Уч.-изд. л. 11,5
Тираж 400 экз. (1–150 экз. – 1-й завод)
Заказ № 56

**Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук (ИНИОН РАН)**
Нахимовский проспект, д. 51/21, Москва, 117418
<http://inion.ru>, https://instagram.com/books_inion

**Отдел маркетинга и распространения
информационных изданий**
Тел.: +7 (925) 517-36-91, +7 (499) 134-03-96
e-mail: shop@inion.ru

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН
ООО «Амирит»
410004, Саратовская обл., г. Саратов,
ул. Чернышевского, д. 88, литера У