

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Т. В. Соколова

МНОГОЛИКАЯ ПРОЗА
РОМАНТИЧЕСКОГО ВЕКА
ВО ФРАНЦИИ



Татьяна Соколова

**Многоликая проза
романтического
века во Франции**

«СПбГУ»

2013

ББК 83.3(4Фра)

Соколова Т. В.

Многоликая проза романтического века во Франции /
Т. В. Соколова — «СПбГУ», 2013

ISBN 978-5-288-05192-0

В книге представлены наименее изученные или мало известные у нас произведения французской прозы XIX столетия (роман, дневник, письма), переводившиеся в нашей стране в начале XX в., но забытые в силу тех или иных причин, в том числе идеологических. В поле внимания автора история литературы и теоретические вопросы, в частности, об эстетике «личного» романа и «неистового» письма, о жанровых критериях символистского романа и об истоках такого способа повествования, как «поток сознания». Совершенно не традиционно рассматривается отношение писателей романтического движения к политической сфере жизни. Книга обращена ко всем, кто изучает или просто интересуется зарубежной культурой, интеллектуальной историей и литературой, особенно французской.

ББК 83.3(4Фра)

ISBN 978-5-288-05192-0

© Соколова Т. В., 2013
© СПбГУ, 2013

Содержание

От автора	6
«Личный роман» как феномен романтического психологизма	9
Романтическое прочтение «каменной летописи веков»	24
«Неистовая» словесность в кризисные годы романтизма	36
Возвращение отвергнутого романа: «Мадам Потифар» Петрюса Бореля	49
Лики зла и судьбы	51
Диалог с маркизом де Садом	57
Свобода и ее антагонисты	62
Конец ознакомительного фрагмента.	64

Татьяна Соколова

Многоликая проза романтического века во Франции

Рецензенты:

канд. филол. наук, доц. *А.Г. Аствацатуров* (С.-Петербур. ин-т иностранных языков);

д-р филол. наук, проф. *И. В. Лукьянец* (С.-Петербур. гос. ун-т)



От автора

В сложном динамическом комплексе литературных феноменов XIX столетия, чрезвычайно разнообразных, эстетически богатых, нерасторжимо связанных между собой узлами преемственности, все восходит к общему истоку – романтизму. И те явления, что развивались одновременно с романтизмом, например, реализм, часто интерпретируемый как своего рода антагонист романтического видения мира и творчества, и те, что возникли позднее, как эстетизм, символизм, неоромантизм, даже натурализм, – все коренятся в романтизме, которым открывается век.

Уже в самом начале столетия романтизмом были отвергнуты правила, установленные «законодателями» от искусства, литературные каноны, освященные традицией, и сама нормативная эстетика, господствовавшая со времен классицизма. Свобода, провозглашенная Французской революцией (наряду с равенством и братством), лишь частично реализованная в политическом и еще меньше – в социальном плане, переносится как высший идеал в сферу духовности и художественного творчества. Главным законом искусства утверждается свободное от правил и норм проявление индивидуального таланта автора, его оригинальность. Не случайно именно в начале XIX в. во французском языке появляется неологизм – *originalité* (оригинальность).

На авансцену литературного движения романтизм выносит жанры повествовательной прозы, прежде всего повесть и роман, которые, в отличие от драматургии и поэзии, и прежде не знали тирании канона, а теперь получают новый импульс к свободному развитию. При этом тон многим будущим процессам задается новой эстетикой – романтической, которая, не признавая ничего однозначного, установленного раз и навсегда, выстраивается на основе противоположных и взаимодействующих принципов: для романтиков значим в первую очередь микрокосм, внутренний мир человека, его психология и личностные проблемы, особенно устремленность к бесконечному, идеальному, но они проявляют интерес и к реальности, к наличествующему бытию, к нравоописанию. Широта их интересов проявляется более всего в прозе, и не только в повествовательной. Прозаические жанры получают перспективу многовариантного развития, включая психологический анализ, бытописание, изображение нравов, исторические сюжеты, литературные мистификации, сатиру, остросюжетное повествование и всякого рода фантазии – философско-утопические, сказочные, мистические, а также мемуарно-эпистолярную прозу, путевые очерки, дневники.

Очень скоро изображение наличествующего бытия, получив «подкрепление» в виде позитивистской философии, становится основой реализма XIX в., а затем и натурализма. Но общая тенденция литературного движения проявляется в том, что миметическое или репрезентативное искусство все больше воспринимается как ограниченное, недостаточное, и это побуждает выйти за пределы «чистого» мимесиса в сферу искусства, ищущего под покровом внешнего, видимого или осязаемого мира некую подлинную реальность, духовную, идеальную и выразимую на метафизическом уровне. Установка на постижение глубинной сути жизни, ее метафизической «тайны» оказывается к концу века более отвечающей духу времени, чем позитивистская эстетика.

Эстетический позитивизм становится мишенью для критических атак приверженцев «чистого искусства». Само понятие «чистого искусства», или «искусства для искусства», возникло тоже в русле романтизма – в 1830-е годы, а позднее оно служит своего рода отправным моментом эстетизма и сочувственно воспринимается неоромантизмом. В конце века символизм, противопоставивший натурализму принципы «метафизического» искусства и новую систему средств художественного выражения, звучит как своего рода заключительный аккорд столетия. Романтические «корни» символизма с его устремленностью к духов-

ному Абсолюту общепризнанны, но и натурализм, остающийся в литературно-эстетической полифонии конца века чем-то вроде маргинального мотива, тоже связан с романтизмом, хотя и опосредованно, через реализм, в котором воображению отводилась немалая творческая роль. Более того, на практике, вопреки теоретическим постулатам «экспериментального» романа, натуралисты вовсе не были чужды воображению и символической фигуративности.

Наконец, даже понятие *modernité* (дух современности), обоснованное Бодлером в конце 1840-х годов, являясь как будто альтернативой романтическому *couleur locale* («местный колорит», или дух исторического времени и места), на самом деле представляет собой его вариацию: в понятии «дух эпохи», которое воспринято от романтического историзма, Бодлер акцентирует идею текущего, своего времени, жизни, которая пульсирует сегодня.

Уже в начале XX в. высказывается идея о том, что истоком всех литературных течений и шедевров XIX столетия является именно романтизм. Так, Поль Валери, пытаясь в небольшом очерке о Бодлере уточнить «наше неизбежно смутное, то общепринятое, то совершенно произвольное представление о романтизме», призывает обозреть все то, что появилось в литературе после романтизма и, по существу, было порождено им, хотя поначалу и казалось его противоположностью. «...Романтизм был тем, что отрицал натурализм и против чего собрался Парнас; и он же был тем, что обусловило особую направленность Бодлера. Он был тем, что возбудило почти разом против себя волю к совершенству, – “мистицизм искусства для искусства”, – требование наблюдательности и безличного отображения предметов: *влечение*, коротко говоря, *к более крепкой субстанции и к более совершенной и чистой форме*. Ничто не говорит нам яснее о романтиках, чем совокупность программ и тенденций их преемников»¹. Подобное видение романтизма, открывшееся проницательному взгляду Поля Валери, дает и нам перспективу более многомерной общей концепции литературы XIX в.

Вечная проблема «человек и мир» после романтической «болезни века» конкретизируется во множестве оппозиций: человек и природа, человек и Бог, индивид и общество, человек толпы и герой, обыватель и творческая личность, «я» и другой. При всех разочарованиях и сомнениях в совершенстве мира и человека в нем, доминантами духовной жизни и эстетического сознания в первой половине столетия выступают идея исторического прогресса и вера в будущие возможности социального бытия, духовность служит высшим критерием достоинств индивида и основой гуманистического мировосприятия. Вместе с тем в романтическом гуманизме назревает своего рода надлом – уже с середины века перспективы социального и нравственного совершенствования представляются сомнительными, вера в прогресс поколеблена, в свете естественно-научного детерминизма меняется само представление о человеке, который, как теперь кажется, едва ли есть мерило всех ценностей: он – не «венец творения», а всего лишь частица бесконечного мира, слабое и несовершенное существо во власти неумолимых безличных законов мироздания. Понятия «индивид» и «личность» утрачивают цельность, дробятся, атомизируются и множатся в бесчисленных вариациях (этнический плюрализм, социальные контрасты, психологические типы, индивидуальные характеры) и оппозициях (дух – плоть, добрый – злой, свободный – зависимый, деятельный – пассивный, свой – чужой, процветающий – обездоленный, аристократ крови (или богатства) – и аристократ духа и т. д.).

Парадоксально, но даже утрата романтического оптимизма, по существу, предопределена самими особенностями романтического миропонимания: таковыми являются прежде всего идея бесконечного движения и трансформации, которой подвержены все феномены материального и духовного мира, а также неприятие всякого единообразия как антагониста свободы.

¹ Валери П. Положение Бодлера // Валери П. Об искусстве. М., 1993. С. 341.

Практически все магистральные явления в литературе XIX в. восходят к романтизму, что и дает основание говорить об этом столетии как о романтическом веке, отражающемся в «зеркале» его многоликой прозы. Отдельные, но тем не менее существенные его черты, хочется надеяться, уловимы в калейдоскопе очерков, составляющих книгу.

«Личный роман» как феномен романтического психологизма

С начала XIX столетия в число основных литературных жанров входит роман. При этом бытовавшие прежде формы, например, эпистолярная, воспринимаются как устаревшие, не отвечающие эстетическим вкусам нового времени. Поиски других способов романного повествования предпринимаются писателями раннего романтизма, например, Жерменой де Сталь, которая, начав с эпистолярного жанра («Дельфина», 1802), очень скоро пробует совершенно новую форму романа в «Коринне» (1807), необычную и по сюжетной коллизии, и по типу персонажей. В русле романтизма, объявившего себя «современной» литературой, начинают складываться новые формы прозы, не абсолютно чуждые прежней традиции, но весьма далекие от повторения того, что уже было – рассказ, повесть и роман в многочисленных разновидностях: роман-исповедь, психологический, исторический, фантастический, философский, социальный, остросюжетный приключенческий. При этом грани между различными формами остаются достаточно подвижными.

Утверждение романа как нового жанра в общем потоке романтического литературного движения прослеживается в произведениях таких писателей начала века, как Ж. де Сталь, Ф.-Р. де Шатобриан, Э.П. де Сенанкур, Б.Констан, Ш.Нодье. Именам Сенанкура и Констана обычно сопутствует уточнение: «автор одного романа» (хотя Сенанкуром позднее, в 1833 г., был написан еще один роман, «Изабелла»). Произведения этих писателей появились в самом начале века, опубликованы были с небольшим интервалом во времени и оба относятся к числу ранних романтических опытов в жанре психологического анализа – к так называемому «личному» роману. Первым увидел свет «Оберман», в подзаголовке названный «Письма, опубликованные Сенанкуром» (1804).

Оставаясь сегодня в тени таких хрестоматийных имен, как Ж. де Сталь и Шатобриан, а по степени известности уступая и Констану, Этьен Пивер де Сенанкур (1770–1846) в самом начале XIX в. способствовал становлению тогда еще не вполне определившихся принципов романтизма во Франции. В момент публикации романа современники еще не готовы были воспринять его с пониманием и сочувствием, потому что автор несколько опередил время: тип романтического героя и связанные с ним проблемы обретут острую актуальность лишь в 1830-е годы, в атмосфере кризиса романтического индивидуализма. А в самом начале века «Оберман» еще не получает отклика.

Сенанкур начинает литературное творчество в конце 1780-х годов, будучи «вскормленным» многими идеями XVIII в. Непререкаемым авторитетом для него остается Руссо. Писатель видит некий знак в том, что он родился в Эрменонвиле – в том же небольшом городке под Парижем, где Руссо умер. Одно из ранних произведений Сенанкура – трактат «Размышления об изначальной природе человека» (“*Rêveries sur la nature primitive de l’homme*”, 1799) явно ориентирован на руссоистскую традицию не только по типу названия, но и по общему направлению идей: «Размышления» сопоставимы с «Прогулками одинокого мечтателя» (“*Rêveries d’un promeneur solitaire*”) Руссо.

Сенанкур почитает Вольтера и энциклопедистов, интересуется философией либерте-нов, историей и идеями иллюминатов. Тайное общество иллюминатов возникло в Германии на волне идей Просвещения, и в первоначальном его названии «перфектибилисты» более выражена ключевая идея и цель этого ордена – совершенствование человека и общества. Именно этой идеей иллюминаты и привлекают Сенанкура: он мечтает о преобразовании мира, о привнесении в человеческое бытие абсолютной гармонии. Не говоря уже о возможности осуществления столь высокой цели, даже сам выбор ее ассоциируется в созна-

нии писателя с неординарной, исключительной личностью. Отсюда – значащее имя, которое он даст своему герою, – Оберман, переводимое с немецкого языка на французский как “surhomme”, или «высший человек», «сверхчеловек».

Сенанкур не остается равнодушным и к «идеологии», как называлось тогда метафизическое «учение об идеях» А. Дестюта де Траси (“*Eléments d'idéologie*”, 1801–1815), в котором особенно значимым ему представляется вопрос о связи между внутренним и внешним, т. е. между миром чувств и идей с одной стороны и материальными объектами и событиями вне человека – с другой. Черпая из многих источников века Просвещения и в то же время чутко воспринимая новые веяния, Сенанкур создает роман, который при всех своих связях с литературной традицией XVIII в. оказывается у истоков романтической психологической прозы.

«Оберман» – роман-исповедь, или «монодия», как назовет его позднее Жорж Санд². В повествовании героя о себе самом «раскрывается все величие и убожество человека, словно пытающегося найти облегчение в выходе за пределы самого себя»³, – говорит Жорж Санд. Отмеченная ею двойственность, действительно, характерна для героя Сенанкура: «величие и убожество» Обермана – в парадоксальном сочетании исключительности и одновременно слабости героя, в его остром ощущении самоценности своего «я», в сосредоточенности на себе самом и в то же время тщетном стремлении преодолеть личностную ограниченность. История Обермана – это история рефлектирующего героя, который проявляет себя не в действии, а в сфере мысли, в умственных «приключениях». Роман о таком герое в начале XIX в. и стали называть аналитическим (*roman d'analyse*) или «личным» (*roman personnel*). Термин «личный» в данном случае имеет два смысла. Это роман о проблемах личности вообще и роман, в той или иной мере автобиографический, через героя трактующий проблемы, значимые для самого автора. Таково произведение Сенанкура.

В обстоятельствах жизни Обермана просматриваются некоторые подробности авторской биографии: разрыв с родителями, жизнь в Швейцарии, куда Сенанкур бежал, уклоняясь от предназначенной ему духовной карьеры, и где в годы революции он остался эмигрантом. Увлечения самого Сенанкура (например, мистическими идеями иллюминатов, философией либертенгов) разделяет и его герой; он наделен и чертами характера, напоминающими автора.

Во французском литературоведении роман Сенанкура принято считать транспозицией юношеских метаний писателя, осмыслившего их уже позднее, в возрасте после тридцати лет в аспекте интеллектуальных поисков. Этим вполне логично объясняется тот факт, что главное содержательное «зерно» романа – не в событиях жизни героя, а в его размышлениях, воспоминаниях, сомнениях, в его «погружении» в глубины умозрения.

Герою двадцать лет в начале повествования и около тридцати – к концу. Он проводит жизнь в стороне от обычной жизни – от родителей, близких, друзей, от общества в целом, ему претит суетливое безделье «городов-тюрем», он бежит из Парижа, так как считает, что жизнь в столице чужда человеческой природе³. Он путешествует по Швейцарии, которая представляется ему особым миром, где в соприкосновении с природой, обжитой людьми и все-таки дикой, живописной и одновременно величественной и торжественной, человек может, созерцая этот подлинный мир, сосредоточиться на своих мыслях. Герой Сенанкура подобен созерцателям, изображенным на картинах его современника Каспара Давида Фридриха: на одной из них, под названием «Путник над морем тумана», герой стоит на вершине горы, спиной к зрителю. Его внимание приковано к пейзажу, расстилающемуся вокруг: он наедине с миром. Так и Оберман, ощущая себя в единстве с окружающим ландшафтом, «растворяясь» в нем, погружается в самосозерцание: «Я сказал себе: подлинная жизнь человека

² Жорж Санд. «Оберман» Э. П. де Сенанкура // Жорж Санд. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. Л., 1974. С. 629–642.

³ Там же. С. 629.

заклучена в нем самом, а все, что он получает извне, случайно и подчиненно... прежде надо быть самим собой; будем там, где нам надлежит быть согласно нашей природе» (с. 34). В надежде, что ему, может быть, удастся понять, кто он есть и зачем живет, герой и отправляется в путешествие. Маршрутом, а вернее, пунктиром перемещений (Швейцария, Фонтенбло, Париж, снова Швейцария) определяется вся событийная динамика повествования об индивидуе, изъятом из социума, бытовой повседневности, связей с близкими; о пережитой им любовной драме можно только догадываться, так же как и о том, кто его друг, которому он пишет письма.

Оберман живет в мире своих мыслей. Перед его взором сменяются великолепные картины: швейцарские горные пейзажи, затем, когда он возвращается во Францию, лесные красоты Фонтенбло, виды Парижа. Однако и природа, и великолепие архитектурных памятников увлекают его не сами по себе, а скорее как средство абстрагироваться от того, что происходит в жизни человеческого общества, адаптироваться в котором он считает для себя невозможным. На лоне природы, особенно в горах, окидывая их взором с вершины, доминирующей над общей панорамой, Оберман чувствует, что только здесь он «живет подлинной жизнью в самом высоком единении с миром» и что его «я» принадлежит ему самому и вселенной (с. 61).

Неприятие общества столь сильно в герое, что он мечтает о его разрушении и рисует в своем воображении картину гибели «этих городов» под ударами «огня мщения». Однако упоением собственными апокалипсическими мыслями все и ограничивается, так как сфера действия для него не существует. У героя романа нет никакого конкретного занятия, а кратковременные вспышки энергии, готовности к действию сменяются приступами уныния. «Я хотел бы владеть каким-либо ремеслом, и руки были бы заняты, и мысли успокоились бы» (с. 127). В этом признании противопоставлены два «измерения», в которых может проявить себя человек: деятельность в практической сфере («ремесло», «руки заняты») и внутренняя напряженность мысли, интеллектуальная активность (мысли, которым никак не «успокоиться»). Но способность к деятельной жизни, к физической активности абсолютно подавлена в нем умозрением, вся энергия сконцентрирована в сфере мысли. В этой психологической коллизии некоторые комментаторы романа видят отражение биографических фактов, связанных с болезнью, которая в действительности обрекла автора романа на физическую слабость, прогрессируя в течение многих лет и в итоге привела к параличу и смерти⁴. Возможно, этими печальными жизненными обстоятельствами в какой-то мере можно объяснить сосредоточенность автора на слабости героя в сфере действия, но сама по себе оппозиция мысли и действия, ставшая одним из лейтмотивов романтической эстетики уже в начале века, имеет значительно более широкий смысл.

Оберман страдает, сознавая свою несостоятельность в сфере действия, но остается погруженным в рефлексию и озабоченным главным образом метафизическими вопросами, ответ на которые не может дать ему и «непостижимая природа». Ряд вопросов возникает на почве религиозного скептицизма: действительно ли душа бессмертна? А если она смертна, то ради чего вообще живет человек? Как жить, если ощущаешь в себе нечто возвышающее тебя над остальными людьми? Может быть, правы те, кто считает, что физическое начало в человеке сильнее морального и что смысл жизни в «разумном удовольствии»? Однако компромиссный принцип «разумного удовольствия» для Обермана неосуществим: в его характере слишком много «разумного», рассудочность в нем доминирует над поступками, действием, в то время как эмоции, страсти, желания, инстинкты являются лишь постоянными темами его рассуждений, но не поведенческими импульсами. Все, что принадлежит сфере спонтанных, искренних, полноценных чувств, в герое изначально подавлено рассудочно-

⁴ Moreau P. Le romantisme. Paris, 1957. P. 19.

стью, поэтому он не видит ни в чем удовольствия и ему не удастся почувствовать себя счастливым. Уже в двадцать шесть лет он считает свою жизнь загубленной, говорит сам себе, что «не может быть молодым», и удручен этим.

В сознании Обермана запечатлены новые акценты мировидения, характерные для человека, который перешагнул рубеж столетий. «Разумное удовольствие» оказывается для него лишь одной из иллюзий ушедшего века. Осознание иллюзорности гедонистического счастья порождает новые сомнения и вопросы: если суть жизни не в удовольствии, не в наслаждениях, то в чем же она? Может быть, в постижении смысла бытия? Или в познании своего «я», в обретении самого себя, в утверждении самооценности личности? Может быть, жить – значит просто быть собой, развивать свои таланты и способности, утверждать собственную волю, самореализоваться вопреки любым помехам извне? Найти ответы на все эти вопросы, т. е. обрести высшее знание о жизни, невозможно для обычного человека, высшее знание открывается только индивиду исключительному, способному не раствориться в окружающем мире «не-я», в толпе ординарных людей, сохранить собственную индивидуальность. Такой тип личности и воплощен в Обермане.

Герой сам признает, что в своих притязаниях он заходит очень далеко. В отличие от тех, кто живет простой, спокойной жизнью, «трудится, поет песни и кропит себя святой водой, когда гремит гром», он чувствует, что предназначен для чего-то большего: «...во мне всегда живет какая-то тревога; эта неведомая, непостижимая жажда владеет мною, поглощает меня и увлекает за пределы брэнного мира... Мне нужны беспредельные, неуловимые, всегда обманчивые иллюзии. Какое мне дело до того, что имеет пределы?» (с. 82). «Мне бы хотелось быть всей мудростью мира...» (с. 83). С годами представление о своих исключительных, безграничных возможностях начинает казаться ему обманчивым, иллюзорным, но бесконечное и кажущееся невозможным продолжает манить его. Эта мысль выражена в романе не только через прямые высказывания персонажа, но и метафорически: излюбленный путь Обермана в Фонтенбло идет кольцом вокруг леса, у него нет определенного направления и словно нет конца. «Этим путем я, кажется, готов идти всю жизнь», – признается рассказчик (с. 73). Путь по кругу, не ограниченный достижимой целью, – это знак жизненного пути Обермана.

Имя Оберман, вынесенное в заглавие романа, всегда воспринимается как значащее, и в этом невозможно усомниться. Однако нужно обратить внимание и на то, что в романе ни разу оно не фигурирует как имя собственное: к герою не обращается так ни собеседник, ни корреспондент, ни сам себя и никто в третьем лице его так не называет. Это придает имени нарицательный смысл: речь идет не столько о конкретном человеке или о его фамилии, сколько о типе – неординарной, даже исключительной личности, вознесенной над уровнем обычных людей, «сверхчеловеке», если точно перевести его значащее имя.

Оберман – смысловой эквивалент немецкого *Übermensch*. В этом имени, необычном для французского языка, а также в гипертрофированной самооценке героя таится фаустовская коннотация. Во всех редакциях трагедии Гёте, публиковавшихся с 1770-х годов, Дух Земли называет Фауста *Übermensch*, иронизируя по поводу того, что герой напуган появлением духа, которого сам и призывал:

В испуге вижу духовидца!
Ну что ж, дерзай, сверхчеловек!
Где чувств твоих и мыслей пламя?
Что ж, возмнив сравняться с нами,
Ты к помощи моей прибег?

(Перевод Б. Пастернака)

Во времена Гёте слово *Übermensch* означало «герой», «выдающаяся личность»⁵. Реминисценции из «Фауста» вполне естественны для Сенанкура, жившего в атмосфере идей и литературных мотивов рубежа XVIII–XIX вв. Он не мог не знать «Фауста», а иронический «выпад» в сторону гётевского «сверхчеловека» оказывается созвучным и отношению Сенанкура к своему герою, и авторской самооценке: для обоих остается не ясным ответ на вопрос о том, каким способом осуществить свое предназначение. Герой находит лишь одно средство: самовыражение через письменное слово, будь то личный дневник, послания другу или литературное творчество. В этом выборе – явная аналогия с тем, что сам Сенанкур пишет «личный» роман.

Оберман размышляет об идеях, почерпнутых при чтении Монтеня, Руссо, Вольтера. Он думает об условностях жизни в обществе, о браке (очень скептически), о своей неприкаянности в мире, о красоте, об иллюминациях, о бессмертии души, в которое он не может верить, как полагалось бы доброму христианину. Кроме писем, в роман включены несколько фрагментов, также содержащих размышления героя на разные темы. Один из них – «О романтическом выражении и о швейцарской пастушьей песне» – представляет особый интерес по крайней мере в двух отношениях: во-первых, здесь предпринята одна из самых ранних попыток сформулировать принципы новой, романтической эстетики; во-вторых, в мыслях созерцателя природы о том, как она выражает себя через звуки и запахи, о «цветовом фортепиано» и о «фортепиано запахов», о швейцарской пастушьей песне, которая «живописует», уловимо предвещает бодлеровских «соответствий».

Мысль Обермана не всегда высказывается с определенностью, иногда ее приходится угадывать. На это указывает автор в предисловии к изданию 1833 г., акцентируя тем самым свою особую манеру письма, таящую в себе возможность или допускающую разные толкования одного и того же явления, а может быть, подчеркивая неоднозначность или противоречивость мнений героя, который не находит единственного и окончательного ответа на беспокоящие его вопросы, мечется между разными вариантами ответа. Так, едва написав в одном из писем, что он «любит только природу», а себя – «лишь как часть природы» (с. 47), Оберман через несколько строк заявляет, что ощущает себя «чуждым окружающей природе». Подобные «несоответствия» едва ли стоит считать упущением автора, скорее они намеренны и служат знаком внутренней противоречивости человеческого характера и сложности личностных проблем, решение которых многовариантно. Эта идея представляется Сенанкуру столь важной, что он специально оговаривает ее в форме вопроса в предуведомлении к роману: «Почему различия во взглядах одного и того же человека в различную пору его жизни, а иногда в одну и ту же минуту поражают более, чем несходство взглядов у разных людей?» (с. 29). Не случайно и то, что в первом издании роман предварялся эпиграфом из Пифагора: «Изучай человека, а не людей» – каждый человек в отдельности сложнее, чем он кажется в толпе, среди подобных.

Внимание к конкретной личности, анализ частного варианта жизни и духовных исканий – это типично романтический постулат, который противопоставляется преобладавшим прежде общим рассуждениям о «природе человека». Сенанкур стал одним из первых, кто, не ограничиваясь попыткой воплотить в своем герое новое видение человеческой личности, заявил об этом прямо: «Есть множество книг, где весь род человеческий обрисован в нескольких строках. Если же эти пространные письма познакомят только с одним человеком, они могут оказаться и новы и полезны» (с. 28).

Познания Обермана и его устремленность к высокому, возносящая его над тривиальной повседневностью, – все это подтверждает его исключительность, его уровень «высшего» человека. В итоге многолетних метаний герой, казалось бы, обретает «вторую

⁵ Аствацатуров А. Г. «Фауст» Гёте: образы и идея // Гёте. Фауст. СПб., 2005. С. 596.

родину» (с. 277), как он называет тот уголок Швейцарии, где собирается поселиться и жить до конца своих дней. Теперь он думает иногда, что «жизнь, вообще говоря, не так уж дурна» (с. 225), что человек разумный способен найти в ней свои радости, и даже к городу он не испытывает отвращения, о котором говорил прежде (с. 288). Он намеревается написать книгу о путешествии: «Я хочу, чтобы те, кто будет читать ее, мысленно объехали со мной весь подвластный человеку мир» (с. 311). Иными словами, речь идет не о перемещении в каком-то географическом пространстве, а о путешествии в круге экзистенциальных вопросов о вере, о поисках идеалов и смысла жизни. И все-таки его не оставляет самоощущение человека отчужденного от того, что обычно и привычно для всех, индивида, которому «предназначено не жить, а грезить о жизни» (с. 350), его терзает чувство собственной несостоятельности и непрочности найденной опоры. Он сравнивает себя с мощным еловым деревом, растущим на краю болота, на зыбкой почве, дающей лишь обманчивую или слишком слабую опору: «Корни, погруженные в тину, пьют зловонную воду, ствол надламывается от собственной тяжести» (с. 297).

Порывы Обермана неизменно оборачиваются душевной усталостью, томлением духа – результат того, что состояние разлада с миром усугубляется сознанием удручающей ограниченности собственных сил. Это характерные симптомы «болезни века», и герой Сенанкура обнаруживает их одним из первых во французской литературе, вслед за Рене из одноименной повести Шатобриана, опубликованной в 1802 г.

Вместе с тем Оберман – отнюдь не простое повторение типа героя, найденного Шатобрианом. В отличие от Рене, характер которого сам автор мыслит в ключе «неопределенности» или «смутности страстей»⁶, фигура Обермана вырастает в большей мере на почве интеллектуального умозрения, чем сентиментальных настроений разочарования, утраты, печали. В нем явственно обнаруживается двойственность романтической меланхолии, соединяющей в себе эмоциональное и рациональное начала⁷, и еще раз подтверждается присутствие рационалистической традиции мысли во всей французской культуре, не исключая и литературного романтизма. Доминантой внутреннего мира Обермана является именно меланхолия во всей сложности своих проявлений, не сводимая к печали из-за «физического бессилия», о котором говорят французские комментаторы «Обермана». К тому же мотив бессилия имеет более широкий смысл: в метафизическом плане он вырастает из осознания непостижимости бесконечного. Бесконечность же относится к числу основных категорий романтического миропонимания, которое начинает формироваться в начале века и в той или иной мере находит выражение уже в произведениях раннего романтизма. Мысли и творчество Сенанкура развиваются именно в этом русле.

Романтическая «болезнь века» была порождена назревшей к началу XIX в. потребностью найти некий новый способ миропонимания взамен чисто рационалистическому, хотя и приправленному к концу XVIII в. гедонистической философией удовольствия. Вместе с тем формирующееся на рубеже веков новое миропонимание и искомые романтиками идеалы, включая этические и эстетические, вовсе не отменяют рационализм как нечто абсолютно исчерпанное. Романтизм не станет «территорией» иррационализма и всевластия эмоциональной стихии, в нем соединятся многие противоположные начала, которые, синтезируясь, дадут новые качества, но только не однозначность. Традиционные эстетические категории, как, например, меланхолия, ирония, вымысел, истина в искусстве, красота и другие, в их романтической вариации становятся амбивалентными. Это ощутимо и в психологизме романа «Оберман».

⁶ «О смутности страстей» (“Sur le vague des passions”) – название одной из глав книги Ф.-Р Шатобриана «Гений христианства».

⁷ Подробнее о романтической меланхолии см.: Соколова Т.В. Меланхолия в ракурсе романтической эстетики // Соколова Т. В. От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб., 2005. С. 8–16.

Выражению внутреннего мира героя подчинены и картины природы. В отличие от экзотических пейзажей Нового Света в повестях Шатобриана («Атала», «Рене»), отмеченных яркой изобразительностью, Сенанкур избирает в качестве объекта европейские горные и лесные ландшафты. Швейцарские Альпы или лес в Фонтенбло он запечатлевает в присутствии им живописности, но еще в большей степени в аспекте меланхолических настроений Обермана. В картинах природы, увиденной глазами героя Сенанкура, в определенной мере сохраняется руссоистская традиция и в то же время ощутимо движение в сторону ранней медитативной поэзии А. де Ламартина («Поэтические размышления», «Поэтические и религиозные созвучия»), а также В. Гюго («Осенние листья»). И хотя современниками Сенанкура его роман был «услышан» не сразу, они вскоре «увидели» в нем и выразительно обрисованные ландшафты, а спустя столетие признательность французов своему писателю выразится в том, что в 1931 г. в лесу Фонтенбло на скале будет высечен горельеф – портрет Сенанкура, копия медальона, выполненного скульптором Давидом д'Анже.

Итак, всё в романе Сенанкура, в том числе и живописание природы, подчинено самоанализу персонажа, своего рода опосредованному авторскому самоанализу: через образ главного героя концентрированно переданы интеллектуальные поиски автора. Для обоих литературное творчество становится способом самоидентификации и личностной реализации. «Оберман» – это «личный» роман в обоих смыслах термина: он является «монодией» – исповедью одной личности (и, что для романтизма важно, личности незаурядной); «личный» он еще и в смысле ярко выраженной соотнесенности с авторской интеллектуальной биографией.

Как один из первых опытов раннего французского романтизма, «Оберман» интересен еще и тем, что в нем Сенанкур уже задается вопросом о стиле, свободном от подражания каким бы то ни было образцам, от скованности канонами и правилами. Каким должен быть слог романа, может решать только сам автор. Этот постулат, заявленный им в дополнении к изданию 1833 г., к тому времени уже становится общепринятым в эстетике романтизма и в полной мере реализуется практически во всех жанрах.

В самом начале XIX в., когда «Оберман» вышел в свет, он остался почти незамеченным: читатель оставил без внимания роман, лишенный не только событийной динамики, но и всякой увлекательности, создаваемой разными способами, будь то приключения, или коллизии чувств, или противоборство соперников, или контрастность характеров. Поэтика такого повествования, слишком «привязанная» к эпистолярной традиции, в известной мере ограничивала возможность выразить заявленное автором новое видение человека как носителя индивидуальной психологии. Но на раннем этапе романтизма огромное значение имел уже сам факт поисков в этом направлении. Личность, представленная «крупным планом», обнаруживает в своем духовном мире совершенно необъятный микрокосм: трудно назвать тему, которая не интересовала бы Обермана, и невозможно перечислить вопросы, которых он касается в своих письмах, проявляя при этом широкую осведомленность во всем – от последних (для его времени) открытий науки до тайных доктрин, мистики, нумерологии (интереснейшее письмо XLVII), не говоря уж о религии, морали, философии, искусстве. Эпистолярный монолог этой выдающейся личности в высшей степени содержателен и в то же время абсолютно декларативен: он остается на уровне общих суждений, «чистых идей», не подготовленных рассказом о каких бы то ни было событиях, обстоятельствах, коллизиях, которыми мотивировались бы побуждения и поступки героя. Годами Оберман ищет уединения от людей, переживает духовный кризис, обдумывает самоубийство как возможный выход и затем все-таки обретает психологическое «равновесие».

Первые сочувственные отклики прозвучали только спустя почти три десятилетия после появления романа Сенанкура: Обермана начинают упоминать в одном ряду с Вертером и Рене, он становится любимым героем Ш.Сент-Бёва, который пишет о Сенанкуре ста-

тью за статьей, а для романтиков третьего поколения образ Обермана приобретает особый смысл. В 1833 г. в журнале “Revue des Deux Mondes” была напечатана статья Жорж Санд «“Оберман” Э.П. де Сенанкура», в которой дается анализ этого романа как явления «идеальной литературы», отражающей внутренний мир человека, т. е. литературы идей и психологического анализа (в противоположность «реальной» – бытописательной и шире – литературе, повествующей о внешнем: о хитросплетении событий, об интригах и приключениях). Автор статьи убежденно заявляет о том, что будущее – за «идеальной литературой»: «С расширением умственного кругозора литературу реальную предадут забвению; она уже не годится для нашей эпохи. Другая литература растет и движется вперед большими шагами: литература идеальная, литература о внутреннем мире человека, которая занимается только вопросами человеческого сознания, заимствуя у чувственного мира лишь внешнюю форму для выражения своих идей, пренебрегая традиционными и наивными хитросплетениями фабулы, нисколько не задаваясь целью развлекать и занимать праздное воображение...»⁸.

По сравнению с Вертером и особенно с Рене герой Сенанкура идет по пути, ведущему «в пустыни более бесплодные», говорит Жорж Санд, прибегая к выразительному образному сравнению: «Рене – раненый орел, он еще взлетит. Оберман же из породы птиц, живущих на рифах, которым природа отказала в крыльях; их спокойная и меланхолическая жалоба звучит на отмели, откуда уходят корабли и куда возвращаются обломки»⁹. Наконец, Жорж Санд находит в Обермане и отдаленное родство с Гамлетом, «этим противоречивым, но глубоким и сложным образом человеческой слабости, таким совершенным в своем несовершенстве, таким логичным в своей непоследовательности»¹⁰. В последнем сопоставлении с Гамлетом отражается характерное для 1830-х годов восприятие этого шекспировского персонажа во Франции¹¹.

Для начала XIX в. «Оберман» оказывается поистине новаторским произведением, прежде всего по проблематике, которая концентрируется вокруг протагониста – выдающейся личности или индивида, мнящего себя высшим созданием; такого рода герой утверждается романтизмом вопреки просветительской идее «естественного человека». Новацией является и романтический психологизм – самоанализ вымышленного героя через его исповедь при явной соотнесенности героя и авторского «я». Такой психологизм предполагает элементы типизации и более сложные отношения между автором и персонажем, чем в открытой авторской исповеди, как было у Руссо. К середине 1830-х годов «Оберман» гармонично вписывается в общий контекст духовных исканий романтизма: не поэтому ли Ф. Лист, вдохновленный образом героя Сенанкура, пишет музыкальную пьесу «Оберман» и включает ее в альбом, позднее названный «Годы странствий»?

Таким образом, почти одновременно с Шатобрианом, который считается создателем первого романтического героя, страдающего «болезнью века», Сенанкур выводит на сцену еще одну вариацию этого типа персонажа, «болезнь» которого усугубляется гипертрофированно высокой самооценкой, а также более сложным умозрением и напряженными интеллектуальными поисками.

В этот же ряд, вместе с «Рене» Шатобриана, «Оберманом» Сенанкура, романами Ж. де Сталь «Дельфина» и «Коринна», спустя несколько лет входит и роман Бенжамена Констан «Адольф. Рукопись, найденная в бумагах неизвестного».

⁸ Жорж Санд. «Оберман» Э.П. де Сенанкура. С. 641–642.

⁹ Там же. С. 632.

¹⁰ Там же. С. 633.

¹¹ О восприятии Гамлета французскими романтиками см.: Реизов Б. Г. Шекспир и эстетика французского романтизма // Шекспир в мировой литературе: Сб. статей / Под ред. Б. Г. Реизова. М.; Л., 1964. С. 173, 186–187.

Бенжамен Констан (1767–1830), французский политический и государственный деятель, на литературном поприще проявил себя как издатель либеральных журналов “*Minerve Française*” (1818) и “*La renommée*” (1820), как автор трактатов о политике и религии, а также единственного романа – «Адольф» (“*Adolphe, anecdote trouvée dans les papiers d’un inconnu et publiée par Benjamin Constant*”, 1806–1807). «Адольф» был опубликован вначале в Лондоне в 1816 г. и только в 1824 г. в Париже. По сравнению с «Оберманом» этот роман получил более сочувственный и широкий резонанс, что не в последнюю очередь объясняется изменившимся состоянием умов и эстетических вкусов читающей публики¹².

Как и «Оберман», «Адольф» представляет собой повествование-исповедь от лица героя, молодого человека, обстоятельства жизни которого во многом напоминают биографию самого автора. Адольф – сын министра (мир политики был хорошо знаком Констану, так как сам он в 1780-е годы служил при немецком дворе, а в 1799–1802 гг. был членом Парижского Трибунала); герой окончил университет в Гёттингене (автор учился в Эдинбургском университете) и путешествует по Европе, чтобы завершить свое образование (и автор много путешествовал по Германии, Австрии, Швейцарии, Италии). Адольф ведет рассеянную жизнь, часто отвлекаясь от учебы, как он сам говорит, ради «удовольствий, которые совсем не были мне интересны» и «прожектов, которые я никогда не осуществлял»; воспитанный отцом в духе свободных нравов конца XVIII в., он считает главным соблюдение приличий, а не нравственных норм, и слывет имморалистом (*un homme immoral*); он вызывающе пренебрежительно относится ко всему, что принято в обществе; несмотря на молодость, он пресыщен жизнью. Все это также соотносимо с образом жизни автора, проходившей под знаком «либертинажа», с его многочисленными любовными увлечениями, дуэлями, азартными играми; по свидетельству одного из биографов Ж. де Сталь, Констан признавался: «Если бы мне было известно, чего я хочу, я бы лучше знал, что делать»¹³. В целом автор и его герой обладают чертами характера одного и того же типа, острым ироничным умом, склонностью к самоанализу и живут в аналогичных жизненных обстоятельствах.

Автобиографическая основа романа ни у кого не вызывает сомнений. Разногласия возникают лишь относительно прототипа возлюбленной Адольфа Эленор (Мадам де Сталь? Мадам Линдсей? Мадам Рекамье?). Вероятнее всего, следует говорить не о единственном реальном прототипе, однако образ Эленор в наибольшей степени может быть соотнесен с французской писательницей Жерменой де Сталь, с которой Бенжамена Констан связывали сложные отношения, развивавшиеся напряженно, через страдания, ссоры и примирения; это был постоянный любовно-психологический поединок, нескончаемая драма. Констан восхищался талантами, красотой, интеллектом своей возлюбленной, ему льстила связь с такой выдающейся женщиной, его привлекала и любовная игра, но в то же время Констан пугала ее любовь, деспотическая, ревнивая и капризная, с перепадами настроения, попытками к бегству, к разрыву отношений. Однако больше всего страшила опасность потерять свободу, окончательно связав себя узами брака. Вся эта гамма чувств, настроений и тревог отразилась в истории Адольфа.

И в то же время роман Констан – не просто личная исповедь автора, его психологическая автобиография. Это новый (после Сенанкура) опыт «аналитического» романа, жанра психологической прозы. В «Адольфе» представлен современник автора, человек переходного времени, отмеченного серьезными катаклизмами и в общественной жизни, и в индивидуальных судьбах многих людей. При этом речь идет не о самих событиях, а о том, какой след от них остается в сознании и душе человека, как по-разному проявляется воздействие

¹² В XIX в. «Адольф» неоднократно переиздавался и каждый раз – с предисловием очень известных литераторов: в 1867 г. – с предисловием Ш. Сент-Бёва, ставшего самым авторитетным критиком, к изданию 1888 г. предисловие было написано П. Бурже, а в 1889 – А. Франсом.

¹³ *Sorel A. M-me de Staël. Paris, 1907. P. 50.*

внешних событий на жизнь отдельного, конкретного индивида в зависимости от его характера.

В центре внимания Б.Констана – проблема человека в его отношениях с другими. И Адольф, и Элленор – не просто слепки с живых прототипов, а образы, в которых воплощены и результаты авторского самоанализа, и его размышления о человеке вообще в контексте характерной для начала XIX в. нравственно-психологической проблематики.

Суть романа – в анализе чувств и последствий поступков, к которым побуждают эмоции, тогда как разум порой предостерегает от них. Динамика сюжета определяется не столько событиями, сколько бесконечными переменами настроений, мыслей, оттенков чувств, заставляющих героев менять свои намерения и совершать поступки, которые накануне представлялись невозможными. В этой текучести и зыбкости эмоциональных проявлений, не всегда до конца ясных и самим персонажам, писатель выбирает главный с его точки зрения аспект, одну ситуацию – внебрачный союз, высвечивая словно под микроскопом одну ее грань: «страдания души, обманувшейся в своих ожиданиях», как пишет он в предисловии к роману. В сознании человека, пережившего горькое разочарование, «на смену прежнему безраздельному доверию приходит недоверие, которое... отныне распространяется на весь мир».

Для Элленор, цельной натуры, полностью сосредоточенной на жизни чувств, эта ситуация оборачивается трагически: потеряв надежду соединиться узами брака с возлюбленным, она смертельно поражена несчастьем, силы покидают ее, и она умирает на руках Адольфа, который в последние дни жизни Элленор окружает ее нежной заботой. Однако и для самого Адольфа небезразлично зло, которое он причинил Элленор. Оставшись свободным, ибо ему удалось избежать женитьбы, на которую он не мог решиться, Адольф теперь оказывается перед выбором «из двух зол»: мучиться угрызениями совести или упиваться «пирровой» победой, стоившей ему не только смерти возлюбленной, но и утраты лучшего в себе самом (*sa meilleure nature*).

Идея, резюмирующая роман, выражена в словах, которые Адольф произносит после смерти Элленор: «Как тягостна была для меня свобода, которую я прежде призывал! Как недоставало моему сердцу той зависимости, которая меня так часто возмущала!.. Я в самом деле был уже свободен, я уже не был любим; я для всех был чужой»¹⁴. Свободу он видит теперь с обратной стороны, как всеобщее безразличие к нему и собственную отчужденность от всех, как одиночество в окружающем мире. Этой обескураживающей истиной предопределена вся последующая жизнь Адольфа, о которой вскользь упоминается в «Письме издателю» (от человека, который якобы сохранил и передал ему рукопись Адольфа) и в «Ответе» издателя: «... он не сделал никакого употребления из свободы, вновь обретенной ценою стольких горестей и слез, и... будучи достоин всяческого порицания, он в то же время достоин и жалости»; «...он не пошел ни по какому определенному пути, не подвизался с пользой ни на каком поприще...он растратил свои способности, руководствуясь единственно своей прихотью».

В романе вполне внятно выражен моральный «урок», который касается не только Адольфа, но и Элленор: для обоих (и шире: вообще для мужчин и женщин) губительно строить свои отношения только на чувствах, игнорируя условности и обычаи общества, каким бы несовершенным оно ни было. Надежда одолеть неписанные законы – абсолютное заблуждение, которое и привело Элленор к смерти. Для Адольфа же оно обернулось никчемным существованием, так как он следовал не принципам добра или зла, и даже не здравому размышлению, а всегда уступал мгновенному порыву, поэтому «оставил после себя лишь память о своих ошибках». Таково моральное резюме, завершающее историю Адольфа.

¹⁴ Констан Б. Адольф. М., 1959. С. 134.

И все-таки друг Адольфа сочувствует герою, считая его не только злодеем, но и жертвой «собственного эгоизма и чувствительности, соединившихся в нем на горе ему самому и другим», как он говорит в письме к издателю. Издатель же в ответном послании более суров к Адольфу: побудительной причиной самоанализа Адольфа он считает желание оправдать свои поступки, найдя им разумное объяснение; герой даже претендует на сочувствие, тогда как ему следовало бы каяться, не без сарказма заявляет издатель, убежденный, что «самая главная проблема в жизни – это страдание, которое причиняешь, и самая изощренная философия не может оправдать человека, истерзавшего сердце, которое его любило».

Морализаторские голоса, звучащие в финале, или, по крайней мере, один из них можно было бы понять как выражение авторской позиции. Однако суть аналитического романа Констанана не сводится к морализации. Сопоставляя разные суждения об Адольфе, который одновременно и «палач», и жертва, автор не принимает как единственно истинное ни то, ни другое, хотя отчасти мог бы согласиться с обоими суждениями. Дело не в том, какая мера вины вменяется герою, а в акцентировании самой проблемы индивидуальной ответственности человека за свою жизнь и за судьбу близких.

Помимо внешних обстоятельств, таких как нравы общества, сословные предрассудки, лицемерие «света», недоброжелательство и жестокосердие общества в целом, коллизии жизненной драмы героев мотивируются особенностями их характеров. Парируя самооправдательные высказывания Адольфа, который не раз говорит о том, что общество, развращающее индивида, слишком могущественно, чтобы отдельный человек мог быть в нем самостоятельным, автор через условную фигуру издателя подвергает сомнению эту идею: «Обстоятельства не имеют большого значения, вся суть – в характере». Тем самым акцентируются не проблемы общества, а значимость отдельного человека, личности в ее индивидуальных особенностях, сложности характера и нравственной ориентации. Поэтому персонажи романа намеренно изъяты из своего окружения, из событий внешней жизни и представлены крупным планом для того, чтобы дать «чистый» анализ жизни сердца и индивидуального характера, без отвлекающих ссылок на несовершенство общества в целом.

Сама постановка проблемы индивидуального характера, в отличие от традиционного для XVII–XVIII вв. понятия вечной «природы человека» и страстей, – это, вслед за Сенанкурром, еще один шаг в сторону нового, романтического, психологизма, который обнаруживается в литературе с самого начала XIX в. Обращаясь к проблеме индивидуального характера, писатель акцентирует в ней один, особенно значимый с его точки зрения, аспект: где мера и пределы индивидуальной свободы? Как обрести способность быть счастливым в личной жизни, не поступившись своей независимостью? В чем, наконец, смысл и суть личной свободы?

Констан, как известно, был одним из первых европейских идеологов либерализма, причем главным атрибутом современной свободы (в отличие от античного гражданского идеала республиканской свободы) он считал свободу индивидуальную, абсолютную независимость личности (поэтому он отрицал как монархическую власть, так и народовластие, видя в них проявления тирании). Постулат индивидуальной свободы, перенесенной в сферу частной жизни, как видно из романа, приводит к сложным психологическим коллизиям, драматическим и даже трагическим событиям. При этом знаком судьбы Адольфа оказывается кардинальное противоречие между его неодолимой жаждой свободы и пустым, ничемным существованием, которое он ведет, обретя свободу. Тем самым высвечивается проблема индивидуальной ответственности как атрибута свободы личности.

Воображаемый автор «Письма издателю» называет себя другом «этого странного и несчастного Адольфа, который одновременно и рассказчик, и герой» оставшейся после него рукописи. Под маской друга скрывается сам Констан – настоящий автор романа и одновременно прототип героя. Прием маски дает ему дополнительную возможность обеспечить сво-

его рода автономию автора по отношению к герою, которому он придал некоторые из своих собственных черт и обстоятельств жизни. Более того, через этого условного персонажа-корреспондента Констан возражает всем, кто захочет попросту отождествить воображаемого автора рукописи (т. е. персонажа) с подлинным автором романа. Не случайно он вспоминает об аналогичных заблуждениях, которыми сопровождалась и публикация повести Шатобриана «Рене», и выход в свет «Коринны» Ж. де Сталь. Тем самым он предостерегает от возможного прочтения своего романа лишь в биографическом ключе. Одновременно в этих рассуждениях слышен и отзвук размышлений писателя о взаимоотношениях «автор-герой» не только в плане автобиографической фактографии, но и в литературно-эстетическом аспекте. Передавая слово герою-рассказчику, автор вовсе не устраняется из своего романа ни как прототип (или один из прототипов), ни как создатель произведения, но использует этот прием для того, чтобы придать рассказанной истории достоверность, а анализу – убедительность и в то же время сказать в своем романе не только о себе самом, о личном, но и о личностных и нравственных проблемах современной жизни.

В обоих письмах, сопровождающих текст романа, звучит авторский голос, но он раздваивается: автор и жалеет Адольфа, и осуждает его, сочувствует его самоанализу и в то же время понимает, что сознательно или неосознанно герой стремится к самооправданию. В этом его слабость, и в этом же опасность, если в процессе самоанализа человеку не удастся воздержаться от уловок с целью снять вину с себя, перенося ее на кого-то другого или на внешние причины, будь то обстоятельства, общество, «порядок вещей». «Обстоятельства не имеют большого значения, вся суть – в характере». В этом суждении издателя, обвиняющего героя в том, что он ищет себе оправдание вместо того, чтобы раскаяться, слышится итог авторских размышлений о своем герое (и, может быть, о себе самом).

При переиздании романа в 1824 г. автор дополняет свое предисловие 1816 г. небольшим «Предисловием к третьему изданию», в котором акцентирована мысль о некоей общей «истине», воплощенной в судьбе Адольфа. Ссылаясь на признания своих друзей, он призывает и читателей вспомнить, не случилось ли им пережить нечто подобное. О себе же автор говорит, что все в этом романе стало ему безразлично. Это еще одно свидетельство стремления Констан вывести свое произведение из пределов узко понимаемого «личного» жанра.

«Адольф» был воспринят во Франции как событие литературной жизни, как шедевр психологического анализа. Стендаль называет его «необыкновенным романом», Сент-Бёв в «Беседах по понедельникам» сравнивает книгу с «Рене» Шатобриана, Бальзак не раз упомянет об Адольфе в своих романах (например, в «Утраченных иллюзиях», в «Беатрисе»), критик Г. Планш в 1830 г. напишет свое предисловие к «Адольфу»; об «Адольфе» нередко встречаются суждения и в частной переписке современников Констан¹⁵.

В конце XIX в. Поль Бурже, посвятивший Констану отдельную статью в «Очерках современной психологии» (1884), называет «Адольф» «шедевром психологического романа», так как в нем достаточно тривиальное приключение (внебрачная связь молодого человека из хорошей семьи с женщиной небезупречной репутации) изображено на уровне высокой драмы. Это дает Бурже основание считать роман Констан «глубоко поэтическим произведением» и сравнивать его с лучшими сонетами Бодлера; более того, Бурже говорит, что роман, в котором крупным планом представлен «мученик интроспекции», можно было бы озаглавить «Мое обнаженное сердце», подобно Бодлеру, заимствовавшему это название из «Marginalia» Эдгара По.

¹⁵ Например, в письме Байрона (1816): «Это произведение оставляет тягостное впечатление, но гармонирует с тем состоянием, когда более неспособен любить – состоянием, может быть, самым неприятным в мире, за исключением влюбленности». В переписке швейцарского историка и экономиста Л.С. Сисмонди мы находим не столь ироничное, как у Байрона, суждение, более отвечающее аналитическому характеру произведения: «В “Адольфе” анализ всех чувств человеческого сердца так восхитителен, столько истины в слабости героя, что книга читается с бесконечным удовольствием».

Бурже делает лишь один упрек Констану: он не находит в романе тонко выверенной композиции и чувства стиля, признавая за ним лишь искусство искренности. В этой оценке отразилась требовательность к стилю, характерная для писателей конца XIX в., в отличие от романтиков, особенно первого поколения, отдававших все внимание содержательному аспекту произведения, тогда как в плане формы им представлялось необходимым прежде всего обрести свободу от старых норм, разграничивавших «высокий» и «низкий» стиль.

Манера письма и особенности языка, отличающие роман «Адольф», заслуживают отдельного разговора. Роман написан от первого лица: рассказчиком выступает главный герой. При этом повествование включает минимум событий, в нем нет эпизодов-сцен, отсутствует детальное описание внешности героев, их костюмов, интерьеров, в которых они живут, встречаются или пишут письма, отсутствуют какие бы то ни было вещественные, бытовые подробности. Более того, в романе абсолютно «стерт» не только зрительный ряд, но и звуковой (например, отсутствуют диалоги персонажей, реплики или пространные высказывания, как например, в «Коринне»). Все, что связано с физическим уровнем высказывания, нивелировано или переносится на уровень мыслей, эмоциональных впечатлений или суждений, подводящих итог и тому и другому. Например, встреча и первое знакомство Адольфа и Эленор представлены не как эпизод в светском салоне, где и происходит эта встреча, а как некое резюме всего, что рассказчику известно об этой женщине, включая и то, о чем он узнал не только до, но даже и после его знакомства с ней: о ее происхождении, положении в обществе, образе жизни, особенностях поведения, о ее достоинствах и преобладающей тональности настроений. Все это – «общие слова», без демонстрации конкретных проявлений того, о чем говорится.

Язык романа, сотканный из такого рода «общих понятий», заранее настраивает читателя не на увлекательные события, а на погружение в сферу чувств, в коллизии человеческих взаимоотношений. Такой язык непригоден для фиксирования внешних примет душевных состояний (таких, например, как побледневшее лицо, модуляции голоса, выражение глаз, движения губ, жесты), его функция – передать чувства сами по себе, а не их проявления вовне. Этот очищенный от всякой предметности язык, в котором господствует аналитическое начало, делает текст семантически уплотненным, насыщенным, каждое слово в нем значимо именно в том оттенке смысла, который вложен в него автором. Здесь каждое слово – суждение, которое является обдуманым итогом того конкретного, о чем можно было бы рассказать, но что остается за кадром повествования.

Такой язык Ж. де Сталь (в книге «О литературе») назвала «метафизическим». В отличие от языка бытописания, конкретного, предметного, приземленного, это язык понятий, способный передать тончайшие оттенки чувств, противоречивых настроений, движений души, иногда интуитивных, неосознанных. Интерес к подобным проявлениям внутреннего мира человека и составляет особенность психологизма Констанана, и язык его романа функционально подчинен этому.

Уже в первой половине XIX в. роман «Адольф» привлек внимание не только своим героем и связанной с ним проблематикой, но и особенностями языка, и это произошло в России. Констан был известен здесь как политический деятель и поборник либерализма, его политические трактаты повлияли на формирование идеологии тайных обществ будущих декабристов, поэтому роман сразу заинтересовал и уже в 1818 г. был переведен на русский язык. П. А. Вяземский в предисловии к своему переводу, который опубликован им в 1830 г. и посвящен А. С. Пушкину, говорит: «Любовь моя к “Адольфу” оправдана общим мнением», а в его словах о самом Констане уловимы нотки восхищения: «Автор “Адольфа” силен, красноречив, язвителен, трогателен... Таков он в “Адольфе”, таков на ораторской трибуне, таков в современной истории, в литературной критике, в высших соображениях, в духовных умозрениях и в пылу политических памфлетов». А. С. Пушкин в небольшой заметке (опубли-

кованной в «Литературной газете» в 1830 г.) «О переводе романа Б.Констана “Адольф”» отмечает, что Констан «вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный лордом Байроном», а в заслугу переводчику ставит то, что его «опытное и живое перо... победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного. В сем отношении перевод будет истинным созданием и важным событием в истории нашей литературы»¹⁶.

А. С. Пушкин прочел роман Констан, едва он был опубликован, в его библиотеке есть экземпляр «Адольфа» (парижское издание 1824 г.) с пометками поэта, а имя героя не раз упоминается в произведениях Пушкина. Так, в VII гл. «Евгения Онегина» Татьяна читает «Адольфа» в доме Онегина, а замечания на страницах, сделанные Евгением, помогают ей понять характер последнего¹⁷. В черновиках этой строфы у Пушкина роман Констан упоминается наряду с «Мельмотом» Метьюрина, «Рене» Шатобриана, «Коринной» Ж. де Сталь и произведениями Байрона, потому что в персонажах этих авторов, считает он,

отразился век
И современный человек
Изображен довольно верно...

Эти же строки цитируются и в пушкинской заметке о переводе романа П. А. Вяземским, что говорит о восприятии Адольфа как типично романтического героя. Такого героя скоро назовут «сыном века», как у Мюссе («Исповедь сына века», 1836), или «героем нашего времени», как у Лермонтова («Герой нашего времени», 1840).

Действительно, Адольф – это уже сложившийся тип романтического героя. Шатобриановскую идею «зыбкости страстей» (*le vague des passions*), которую автор «Рене» пытался уравновесить возможностью религиозного обращения, Констан разворачивает в новом ракурсе: герой остается в «измерении» светской жизни и в пределах своего внутреннего мира как самодостаточного микрокосма. Этот микрокосм переполнен противоречивыми страстями, переменчивыми устремлениями сердца, «многоголосьем» чувств, максимализмом желаний и притязаниями на абсолютную личную свободу. В то же время неспособность героя, погруженного в самоанализ, считаться со всем этим в другом человеке создает острую ситуацию, напряженную психологическую коллизию, которая становится причиной трагедии и в итоге приводит к духовной опустошенности героя. В идее «другого», обозначенной Константином в контексте изображаемой им психологической коллизии, можно уловить отдаленное предвестие проблематики, которая будет столь актуальной в XX в. Но пока еще литература очень далека от обескураживающего сартровского тезиса «ад – это другие», и благодаря морализирующей литературной традиции, которой следует автор, его суждение о герое формируется в альтруистическом ключе.

В жанровом отношении роман «Адольф» представляет собой синтез традиций XVIII в. (исповеди и «моральной повести», *conte moral*) и новых жанровых поисков, которые привели к «аналитическому», или «личному» роману. В то же время в «Адольфе» присутствуют и черты так называемой «светской» повести, которая вскоре, в 1820-1830-е годы, даст о себе знать, например, в романе Стендаля «Армане», в новеллах Мериме.

Диапазон психологического анализа далее будет расширяться, выходя за рамки «личного» романа, что особенно проявится, начиная с «Индианы», в творчестве Жорж Санд, так высоко ценившей «Обермана». Эта тенденция продолжится в романах Стендаля («Армане»),

¹⁶ Пушкин А. С. О переводе романа Б. Констана «Адольф» // Полю. собр. соч.: В Ют. Т.7. М., 1978. С. 68–69.

¹⁷ Содержательная аргументация, подтверждающая близость образа Евгения Онегина Адольфу, развернута в статье Анны Ахматовой «“Адольф” Б. Констана в творчестве Пушкина» (1936).

Бальзака («Лилия долины»), Сент-Бёва («Сладострастие»), Мюссе («Исповедь сына века») и многих других авторов. Традиция литературной исповеди, идущая издалека, от Августина, и от совсем близкого романтикам Руссо, продолжится в новой форме, подсказанной новым временем, мироощущением персонажей романтического типа и авторской рефлексией. Признаки романтического психологизма будут различимы не только в герое и проблематике произведений, но также и в способе повествования, в языке, в вариациях соотношения «автор – рассказчик – герой», в некоторых приемах композиции. В «личном» романе реализуются практически те же постулаты, что несколько позднее будут заявлены мэтром романтической «поэзии души» А. де Мюссе, который следует им и в «Исповеди сына века» (1836). Неизменным же останется тот факт, что первые опыты психологического анализа в XIX в. осуществляются в жанре «личного» романа или повести (“conte” – этот термин имел тогда очень широкий смысл, включая и стихотворное повествование). В 1840-е годы, когда романтический психологизм оформится в полной мере, его «родословную» кратко, но вполне точно резюмирует А. де Виньи: «Психологический роман вышел из исповеди. На мысль о нем навело, разумеется, христианство, приучив нас к душевным излияниям»¹⁸.

2007

¹⁸ Виньи А. де. Дневник Поэта. Письма последней любви. М.: Наука, 2004.

Романтическое прочтение «каменной летописи веков»

«Каменной летописью веков» назван собор Парижской Богоматери в романе Виктора Гюго – признанном шедевре романтического повествования об истории. Замысел романа возник в конце 1820-х годов, в атмосфере увлечения историческими жанрами, начало которому было положено романами Вальтера Скотта. Гюго отдает дань этому увлечению и в драматургии, и в повествовательных жанрах. В статье «Квентин Дорвард, или Шотландец при дворе Людовика XI» (1823) он выражает свое восприятие В. Скотта как писателя, чьи произведения отвечают духовным потребностям «поколения, которое только что своей кровью и своими слезами вписало в человеческую историю самую необычайную страницу». В эти же годы Гюго работает над сценической адаптацией романа В. Скотта «Кенильворт». В 1826 г. друг Гюго Альфред де Виньи публикует исторический роман «Сен-Мар», успех которого, очевидно, тоже оказал влияние на творческие планы писателя: он намеревается писать исторический роман и в 1828 г. даже заключает договор с издателем Госленом. Автор должен был представить готовую книгу под названием «Собор Парижской Богоматери» в апреле 1829 г., однако писать роман он начал только в конце июля 1830 г., буквально за несколько дней до Июльской революции, и в самый разгар ее событий принужден оставаться за рабочим столом, чтобы удовлетворить издателя, требовавшего выполнения договора.

Работа затрудняется множеством обстоятельств, и главное из них то, что внимание писателя все больше привлекает современная жизнь. Погрузиться в атмосферу средневековья и сосредоточиться исключительно на событиях далекого прошлого ему очень трудно, текущая реальность напоминает о себе и постоянно беспокоит, побуждая размышлять о своем времени. Гюго начинает «Дневник революционера 1830 года», выражает свое сочувствие Июльской революции в оде «Молодой Франции», а в годовщину «трех славных дней» сочиняет «Гимн жертвам Июля». Его мысли о своем времени, так же как и представления о XV столетии, о котором он рассказывает в своем романе, оказываются созвучными концепции истории человечества, доминировавшей тогда во Франции. Роман Гюго получает название «Собор Парижской Богоматери» и выходит в 1831 г.

«Собор Парижской Богоматери» стал продолжением традиции, сложившейся во французской литературе 1820-х годов, когда вслед за Вальтером Скоттом, «отцом» исторического романа, многие писатели создают яркие произведения этого жанра: так, вслед за «Сен-Маром» А. де Виньи в 1829 г. появляются «Хроника времен Карла IX» П. Мериме и «Шуаны» О. Бальзака. Тогда же складывается и характерная для романтизма эстетика исторического романа.

Романтикам 1820-1830-х годов история представлялась непрерывным закономерным и целесообразным процессом, в основе которого лежит совершенствование общества и нравственного сознания человека. Этапами этого общего процесса являются отдельные исторические эпохи, каждая из них наследует достижения всего предыдущего развития и поэтому неразрывно с ним связана. Понятая таким образом история приобретает стройность и глубокий смысл. Но поскольку обнаруженная закономерность существовала всегда и продолжает существовать в текущей реальности, а причинно-следственная связь объединяет в неразрывный процесс всю прошедшую и настоящую историю, то разгадку многих современных вопросов, так же как и предсказание будущего, можно найти именно в истории. Так возникает идея «уроков истории».

Литература, будь то роман, поэма или драма, изображает историю, но не так, как это делает историческая наука. Хронология, точная последовательность событий, сражения,

завоевания и крушение царств – лишь внешняя сторона истории. В романе внимание концентрируется на том, что забывает или игнорирует историк, на «изнанке» исторических событий. В хрониках упоминается лишь о королях, полководцах и других выдающихся деятелях, о войнах с их победами или поражениями и тому подобных эпизодах жизни государства, о событиях общенационального масштаба. Повседневное же существование безымянной массы людей, которую называют народом, а иногда «толпой», «чернью» или даже «сбродом», неизменно остается вне хроники, за рамками официальной исторической памяти. Но чтобы иметь представление о давно ушедшей эпохе, нужно найти сведения и о нравах простого люда, об укладе повседневной жизни, нужно изучить все это и затем воссоздать в романе. Откуда взять весь этот материал?

Помочь писателю могут бытующие в народе предания, легенды и другие фольклорные источники. По канве исторических фактов и предания романист силой воображения восполняет неизбежные лакуны. Иными словами, в историческом романе, в отличие от хроники, не просто допустим, но даже неизбежен авторский вымысел при условии, что плоды своей фантазии писатель соотносит с духом эпохи. Это единственное непреложное требование к авторскому вымыслу – отвечать духу времени: характеры, психология персонажей, их взаимоотношения, поступки, общий ход развития событий, подробности быта и повседневной жизни – все аспекты изображаемой исторической реальности следует представить такими, какими они могли быть в действительности.

Правда в искусстве – это нечто иное, нежели воспроизведение реального. Задача писателя более сложна: из всех явлений действительности он должен выбрать самое характерное, из всех исторических лиц и событий использовать те, которые помогут ему с наибольшей убедительностью воплотить в персонажах романа открывшийся автору истинный смысл того, что происходило. При этом вымышленные герои, выражающие дух эпохи, так же как и вымышленные события, могут оказаться даже более правдивыми, чем исторические персонажи, заимствованные из хроники. Это же относится и к анахронизмам, допускаемым автором в целях построения сюжета. Такого рода проявления авторской свободы по отношению к правде факта допустимы потому, что цель художественного повествования об истории, в отличие от хроники, в которой события прошлого констатируются, состоит скорее в том, чтобы осмыслить их, чтобы объяснить психологию и поведение людей, живших в давние времена. Только постигнув причины и суть того, что стало отдаленным прошлым, можно по-настоящему понять его. Следовательно, сочетание фактов и вымысла правдивее, чем одни только факты, и под художественной правдой подразумевается более глубокое, чем в хронике, проникновение в суть истории.

Романтики считали воображение высшей творческой способностью, а вымысел – непременно атрибутом литературного произведения. Вымысел же, посредством которого удается воссоздать реальный исторический дух времени, согласно их эстетике, может быть даже более правдивым, чем факт сам по себе. Художественная правда выше правды факта.

Ориентируясь на эти новые для его времени идеи, Гюго пишет «Собор Парижской Богоматери». В его романе фактическая «канва» служит лишь общей основой сюжета, в котором действуют вымышленные персонажи и развиваются события, сотканные авторской фантазией. Гюго убежден, что педантичное пересказывание исторических хроник не откроет читателю столько смысла, сколько таится его в поведении безымянной толпы или «арготинцев» (в его романе это своеобразная корпорация бродяг, нищих, воров и мошенников), в чувствах уличной плясуньи Эсмеральды, или звонаря Квазимодо, или в ученом монахе, к алхимическим опытам которого проявляет интерес и король.

Гюго не просто сочетает действительно происходившие события с вымышленными, а подлинных исторических персонажей – с безвестными, но явно отдает предпочтение последним. Все главные действующие лица романа – Клод Фролло, Квазимодо, Эсмеральда,

Феб – вымышлены им. Только Пьер Гренгуар представляет собой исключение: он имеет реального исторического прототипа – это живший в Париже в XV – начале XVI в. поэт и драматург. В романе также фигурируют король Людовик XI и кардинал Бурбонский (последний появляется лишь эпизодически).

Сюжет романа не основывается ни на каком крупном историческом событии, однако это не означает, что автор игнорирует историческую хронику. В самом начале повествования Гюго указывает точную дату событий – 1482 г., далее, при описании празднества на Гревской площади и других реалий XV в., ссылается на многих авторов, чьи труды послужили ему источниками сведений: это французский хроникер Людовика XI Жан де Труа; Филипп де Комин, мемуарист времен Людовика XI и его сына Карла VIII; Дю Брель, написавший книгу «Стиль Парижского высшего суда» (1330); автор работ по средневековой истории Парижа Андре Фавен (XVI в.); Анри Соваль, автор «Старого и нового Парижа» (1654); есть отсылки к мемуаристам и хроникерам событий предшествовавших веков: Жану де Жуанвиллю, который был советником Людовика IX (прозванного Людовик Святой) и активно участвовал в крестовых походах этого короля (XIII в.), а также хроникерам X–XI вв. Эмуану и Эльгальдусу.

Размышляя об архитектуре, писатель апеллирует к таким именам, как Саломон де Брос, перестроивший один из главных залов парижского Дворца правосудия после пожара 1618 г., римский архитектор Марк Витрувий (I в. до н. э.), в трактате которого «Десять книг об архитектуре» обобщен опыт греческого и римского зодчества, итальянский зодчий и теоретик архитектуры Джакомо да Виньола (XVI в.), французский архитектор XVIII в. Жермен Суфло. Когда же речь заходит о герметике, Гюго вспоминает о Николае Фламелье (1330–1418) и Раймонде Люлле (1235–1315) – алхимиках или слывших таковыми.

Таким образом, при написании своего исторического романа Гюго пользовался разнообразными источниками, но к реальным фактам в сюжете его произведения можно отнести лишь детальные описания собора Парижской Богоматери и средневекового Парижа.

Обилие топографических подробностей бросается в глаза при чтении романа с самого начала. Особенно детально описывается остров Сите с расположенными на нем Собором Парижской Богоматери и королевским особняком, в котором дофин Карл V жил до переселения в Лувр (в 1358 г.), знаменитой готической часовней Сент-Шапель, построенной еще в XIII в., и Дворцом правосудия; на правом берегу Сены, перед Ратушей – Гревская площадь (кстати, так площадь называлась вплоть до 1830 г., когда она была переименована и стала Площадью Ратуши – Place de l'Hotel de Ville). В средние века эти места были средоточием жизни Парижа: народ собирался здесь не только на праздничные гуляния, но и чтобы поглазеть на то, как казнили преступников. Это привлекало толпы желающих получить удовольствие от жестокого зрелища; читатель узнаёт о всевозможных приспособлениях для казней и пыток. В романе Гюго на Гревской площади встречаются все основные персонажи: здесь танцует и поет цыганка Эсмеральда, вызывая восхищение толпы и проклятия Клода Фролло; в темном углу площади в жалкой каморке томится затворница; среди толпы бродит поэт Пьер Гренгуар, страдающий от людского пренебрежения и от того, что у него снова нет еды и ночлега; здесь проходит причудливое шествие, в котором сливаются толпа цыган, «братство шутов», подданные «королевства Арго», т. е. воры и мошенники, скоморохи и бродяги, нищие, калеки; здесь, наконец, разворачивается и гротескная церемония коронации «папы шутов» Квазимодо, а затем – кульминационный для судьбы этого персонажа эпизод, когда Эсмеральда дает ему напиток из своей фляги. Описывая все это в динамике происходящих на площади событий, Гюго живо воссоздает «местный колорит» жизни средневекового Парижа, его исторический дух. Ни одна подробность в описании жизненного уклада старого Парижа не случайна. В каждой из них проявляются те или иные стороны массового сознания народа, специфика его представлений о мире и о человеке, верования или предрас-

судки людей. Все это были слагаемые «местного колорита» и «исторической психологии» – новых понятий в системе французской романтической историографии и философии истории.

Не случайно и то, что именно XV в. привлекает внимание Гюго. Писатель разделяет современные ему представления об этой эпохе как переходной от Средних веков к Возрождению, которое многие историки (Франсуа Гизо, Проспер де Барант), писатели (Вальтер Скотт), а также мыслители-утописты Шарль Фурье и Клод Анри Сен-Симон считали началом новой цивилизации. В XV в., полагали они, возникают первые сомнения в нерассуждающей, слепой религиозной вере и меняются скованные этой верой нравы, уходят старые традиции, впервые проявляется «дух свободного исследования», т. е. свободомыслия и духовной самостоятельности человека. Гюго разделяет подобные идеи. Более того, он соотносит эту концепцию прошлого с текущими событиями во Франции – отменой цензуры и провозглашением свободы слова в ходе Июльской революции 1830 г., которые представляются ему большим достижением и свидетельством прогресса, продолжением процесса, начавшегося еще в далеком XV в. В своем романе о позднем Средневековье Гюго стремится раскрыть преемственность событий прошлого и настоящего.

Символом эпохи, когда появляются первые ростки свободомыслия, он считает собор Парижской Богоматери. Не случайно все основные события романа происходят в соборе или на площади рядом с ним, сам же собор становится объектом детальных описаний, а его архитектура – предметом глубоких авторских размышлений и комментариев, проясняющих смысл романа в целом. Собор возводился на протяжении нескольких столетий – с XI по XIV в. За это время романский стиль, господствовавший вначале в средневековом зодчестве, уступил место готике. Церкви, строившиеся в романском стиле, были суровыми, темными внутри, их отличают тяжелые пропорции и минимум украшений. В них все подчинялось неприкосновенной традиции, любой необычный архитектурный прием или новшество во внутреннем убранстве отвергались категорически; всякое проявление индивидуального авторства зодчего считалось почти святотатством.

Романскую церковь Гюго воспринимает как окаменевшую догму, воплощение всевластия церкви. Готику же с ее разнообразием, обилием и пышностью украшений он называет, в противоположность романскому стилю, «народным зодчеством», считая ее началом свободного искусства. Изобретением стрельчатой арки, которая является основным элементом готического стиля (в отличие от романской полукруглой арки), он восхищается как торжеством строительного гения человека.

В архитектуре собора сочетаются элементы обоих стилей, а значит, отражается переход от одной эпохи к другой: от скованности человеческого сознания и творческого духа, целиком подчиненного догме, к свободным поискам. В гулком полумраке собора, у подножия его колонн, под устремленными к небу холодными каменными сводами человек должен был ощущать непрекращаемое величие Бога и собственное ничтожество. Однако Гюго видит в готическом соборе не только твердыню средневековой религии, но и блестящее архитектурное сооружение, создание человеческого гения. Возведенный руками нескольких поколений, собор Парижской Богоматери предстает в романе Гюго «каменной симфонией» и «каменной летописью веков».

Готика – новая страница этой летописи, на которой впервые запечатлелся дух оппозиции, считает Гюго. Появление готической стрельчатой арки возвестило о рождении свободной мысли. Но и готике, и архитектуре в целом предстоит отступить перед новыми веяниями времени. Архитектура служила главным средством выражения человеческого духа до тех пор, пока не было изобретено книгопечатание, возникшее на волне нового порыва человека к свободной мысли и ставшее предвестием будущего торжества печатного слова над зодчеством. «Это убьет то», – говорит Клод Фролло, показывая одной рукой на книгу, а другой – на

собор. Книга как символ свободной мысли опасна для собора, символизирующего религию вообще: «...для каждого человеческого общества наступает пора... когда человек ускользает от влияния священнослужителя, когда нарост философских теорий и государственных систем разьедает лик религии». Эта пора уже наступила – считать так писателю дает основание многое из того, что он может наблюдать во Франции 1820-1830-х годов.

Действительно, для католицизма как веры и как религиозного института это были кризисные годы. Во время революции 1830 г. все церкви в Париже закрыли свои двери из опасения грабежей. Многим лицам духовного звания пришлось скрываться за пределами Франции. Любой прохожий в черном пальто мог подвергнуться оскорблениям, а если он возмущался, то обидчик говорил ему: «Простите, я принял вас за священника». Духовенству опасно было появляться на улице в своем обычном одеянии, о чем с возмущением пишет орлеанист П. Тюрю-Данжен, сообщая и о таком любопытном факте: «продавцы старья сбивались с ног, стараясь удовлетворить необычную клиентуру – священников, принужденных к переодеванию»¹⁹.

Из опасений вызвать новые вспышки ненависти церковь воздерживается от проведения многих праздничных церемоний, а король вообще предпочитает не присутствовать на них. Даже в обряде коронации 9 августа 1830 г. нарушена вековая традиция: он проходит без участия церкви²⁰, что служит поводом называть такой обряд «протестантским» и более подобающим власти, «в которой нет больше ничего мистического»²¹. Характеризуя степень антиклерикальной настроенности умов, один из современников заключает: «Никогда еще ни одна нация не была столь официально безбожна»²², имея в виду, очевидно, и то, что в Конституции 1830 г. католицизм объявляется всего лишь «религией, которую исповедуют большинство французов», тогда как веками он был опорой трона.

Уничтожение цензуры дает еще более широкую свободу антирелигиозным выступлениям. Печатаются сочинения с названиями типа: «Разоблачение религии, спасение Франции, свержение священников», «Разоблачение бесчестных священников», «Скандалная, политическая, анекдотическая и ханжеская история французского духовенства» и даже «Женская сорочка и любовные письма, найденные в молельне парижского архиепископа». В театрах наспех ставятся комедии, водевили, мелодрамы, изображающие монахов и священников преступниками, развратниками, врагами народа или просто уродливыми и глупыми. Эти спектакли, хотя и не высокого качества, привлекают множество зрителей и дают большие сборы²³.

Чрезвычайно распространена в эти годы идея реформировать религию соответственно новому состоянию умов. Оживляются сен-симонисты, их доктрина приобретает широкую известность. В сентябре 1830 г. П. Анфантен признается: «Скорость, с которой мы продвигаемся, поражает нас самих»²⁴. Одновременно свои идеи проповедуют фурьеристы, в 1832 г. появится их первая газета «Le Phalanstère». Идеолог «либерального католицизма» Ф.Р.Ламенне (к которому примыкают Ш. Монталамбер и Ж. А. Лакордер) выступает под лозунгом «Бог и свобода» и для распространения своей новой религии издает (с октября 1830 по ноябрь 1831 г.) газету «L'Avenir». Показательно, что газета была запрещена не королем, а папой. Духовенство в подавляющем большинстве придерживалось старых взглядов, для него привычнее было подниматься по лестнице королевского дворца, чем прислушиваться к

¹⁹ Thureau-Dangin P. Histoire de la Monarchie de Juillet. T. 1. Paris, 1884. P. 208.

²⁰ Ibid. P. 125. См. также: Hamel E. Histoire du règne de Louis-Philippe faisant suite à la Restauration. Paris, 1889. P. 24–25.

²¹ Vigny A. de. Journal d'un Poète. Oeuvres complètes. Paris, 1935. P. 110.

²² Descotes M. Le drame romantique et ses grands créateurs. 1827–1839. Paris, 1955. P. 138.

²³ Ibid. P. 206.

²⁴ Thureau-Dangin P. Op. cit. T. 1. P. 231.

советам журналистов или настроениям уличной толпы. Вмешательство прессы в дела религии воспринималось как проявление чрезмерной и опасной свободы.

Ослабление веры, сомнения в том, что веками было непререкаемым авторитетом, обилие новых учений, по мысли Гюго, вначале восторженно принявшего революцию 1830 г., свидетельствует о приближении общества к демократии и свободе. Многие иллюзии писателя очень скоро рассеются, но в момент написания романа они как никогда сильны и побуждают искать истоки и первые ростки свободы уже в далеком прошлом. Находит он их в позднем средневековье.

Приметы изображаемой эпохи Гюго воплощает в характерах и судьбах персонажей романа, прежде всего таких как архидиакон собора Парижской Богоматери Клод Фролло и звонарь Квазимодо. Они в определенном смысле антиподы, и в то же время их судьбы взаимосвязаны и тесно переплетаются.

Ученый аскет Клод Фролло лишь на первый взгляд представляется безупречным служителем церкви, стражем собора и ревнителем строгой морали. С момента появления на страницах романа этот человек поражает сочетанием противоположных черт: суровый, мрачный облик, выражение отчужденности на лице, изборожденном морщинами, остатки седеющих волос на почти уже лысой голове; в то же время Фролло на вид не более тридцати пяти лет, глаза его пылают страстью и жадной жизни. С развитием сюжета двойственность этого персонажа все более подтверждается.

Жажда познания побудила Клода Фролло изучить многие науки и свободные искусства, в восемнадцать лет он окончил все четыре факультета Сорбонны. Однако выше всего он ставит алхимию и занимается ею вопреки религиозному запрету. Он слышет ученым и даже колдуном, и это вызывает ассоциацию с Фаустом (не случайно автор упоминает о кабинете доктора Фауста при описании кельи архидиакона). Однако полной аналогии здесь нет. Если Фауст заключает пакт с дьявольской силой в лице Мефистофеля, то Клоду Фролло в этом нет необходимости, дьявольское начало он несет в себе самом. Подавление естественных человеческих чувств, от которых он отказывается, следуя догме религиозного аскетизма и одновременно считая это жертвой своей «сестре» – науке, оборачивается в нем ненавистью, объектом которой становится любимое им существо – цыганка Эсмеральда. Преследование и осуждение ее как колдуньи в соответствии с жестокими обычаями времени, казалось бы, обеспечивали ему полный успех в защите самого себя от «дьявольского наваждения», т. е. от любви, однако вся коллизия разрешается не победой Клода Фролло, а двойной трагедией: погибают и Эсмеральда, и ее преследователь.

Образом Клода Фролло Гюго продолжает установившуюся еще в литературе XVIII в. традицию изображения монаха-злодея во власти искушений, мучимого запретными страстями и совершающего преступление. Эта тема варьировалась в романах «Монахиня» Д. Дидро, «Мельмот-скиталец» Ч. Метьюрина, «Монах» М. Льюиса. Для Гюго она интересна в аспекте, актуальном для 1820-1830-х годов: тогда активно дебатировался вопрос о монашеском аскетизме и безбрачии католических священников. Либерально настроенные публицисты (например, П. Л. Курье) считали противоестественными требования сурового аскетизма: подавление нормальных человеческих потребностей и чувств неизбежно ведет к извращенным страстям, безумию или преступлению. В судьбе Клода Фролло можно увидеть одну из иллюстраций подобных мыслей. Однако этим смысл образа далеко не исчерпывается.

Духовный надлом, переживаемый Клодом Фролло, особенно показателен для его эпохи. Будучи официальным служителем церкви, он обязан блюсти и охранять ее догмы. Однако многочисленные и глубокие знания этого человека мешают ему быть послушным, и в поисках ответов на многие мучающие его вопросы он все чаще обращается к книгам, запрещенным церковью, к алхимии, герметике, астрологии. Он пытается найти «философский камень» не только для того, чтобы научиться получать золото, но и чтобы обладать властью,

которая почти уравнила бы его с Богом. Смирение и покорность в его сознании отступают перед дерзким духом «свободного исследования». В полной мере освобождение человека от духовного рабства осуществится в эпоху Возрождения, но первыми ее признаками отмечен уже XV в., считает Гюго.

Таким образом, одна из многочисленных трещин, «разъедающих лик религии», проходит через сознание человека, который в силу своего сана призван защищать и поддерживать эту религию как основу незыблемой традиции.

Что же касается Квазимодо, то он переживает поистине удивительную метаморфозу. Вначале Квазимодо предстает перед читателем как существо, которое едва ли можно назвать человеком в полном смысле слова. Его имя символично: латинское “quasimodo” означает «как будто бы», «почти». Квазимодо – почти как сын (приемный сын) Клоду Фролло и почти (значит, не совсем) человек. В нем – средоточие всех мыслимых физических уродств: он слеп на один глаз, у него два горба – на спине и на груди, он хромает, ничего не слышит, так как оглох от мощного звука большого колокола, в который сам и звонит, а говорит он столь редко, что некоторые считают его немым. Но главное уродство Квазимодо – духовное: «Дух, обитавший в этом уродливом теле, был столь же уродлив и несовершенен», – говорит Гюго. На его лице – застывшее выражение злобы и печали. Квазимодо не знает разницы между добром и злом, не знает ни жалости, ни угрызений совести. Не рассуждая и, более того, не размышляя, он выполняет все приказания своего хозяина и повелителя Клода Фролло, которому всецело предан. Квазимодо не осознает себя самостоятельной личностью, в нем еще не проснулось то, что отличает человека от зверя, – душа, нравственное чувство, способность мыслить. Все это и дает основание автору сравнить звонаря-чудовище с химерой собора – каменным изваянием, фантастически уродливым и страшным (эти скульптуры в верхних ярусах собора должны были, согласно представлениям, дошедшим со времен язычества, отгонять злых духов от Божьего храма).

Когда читатель впервые встречается с Квазимодо, этот персонаж предстает как абсолютное безобразие. В нем сконцентрированы все признаки уродства, физическое и одновременно духовное безобразие явлено в высшей степени; в определенном смысле он – совершенство, эталон безобразного. Этот персонаж создан автором в соответствии с его теорией гротеска, изложенной им еще в 1827 г. в предисловии к драме «Кромвель». Это предисловие стало важнейшим манифестом романтизма во Франции в значительной степени потому, что в нем обосновываются принципы контраста в искусстве и эстетика безобразного. В контексте этих идей гротеск представляется высшей концентрацией тех или иных свойств и средством выражения реальности, в которой сосуществуют, порой тесно переплетаясь и взаимодействуя, противоположные начала: добро и зло, свет и мрак, будущее и прошлое, великое и ничтожное, трагическое и смешное. Чтобы быть правдивым, искусство должно отражать эту двойственность реального бытия, а его нравственная задача – в том, чтобы уловить в борьбе противоположных сил движение к добру, свету, высоким идеалам, к будущему. Гюго убежден, что смыслом жизни и исторического движения является прогресс во всех сферах жизни и прежде всего – нравственное совершенствование человека. Эта судьба, как он считает, предуготована всем людям, даже тем, которые изначально представляются абсолютным воплощением зла. На путь совершенствования он старается вывести и Квазимодо.

Человеческое просыпается в Квазимодо в момент пережитого им потрясения: когда к нему, прикованному к позорному столбу посреди Гревской площади, подвергнутому избиению (за попытку похищения цыганки, о чем он смутно догадывается), томящемуся от жажды и осыпаемому грубыми насмешками толпы, проявляет милосердие та самая уличная плясунья – Эсмеральда, от которой он ожидал мести, приносит ему воды. До сих пор Квазимодо встречал со стороны людей лишь отвращение, презрение и издевательства, злобу и унижения. Сострадание же стало для него откровением и импульсом к тому, чтобы почувство-

вать человека и в себе. Глоток воды, который он получает благодаря Эсмеральде, символичен: это знак искренней и безыскусной поддержки, которую бесконечно униженный человек получает от другого, тоже в целом беззащитного перед стихией предрассудков и страстей грубой толпы, а особенно – перед инквизиторским правосудием. Под впечатлением проявленного к нему милосердия в Квазимодо просыпается человеческая душа, смутное ощущение себя как личности, способность испытывать чувства и потребность думать, а не только повиноваться. Его душа открывается навстречу Эсмеральде и одновременно обособляется от Клода Фролло, который до этого момента безраздельно властвовал над ним. Квазимодо уже не может быть рабски послушным, а в сердце его, все еще достаточно диком, просыпаются неведомые чувства. Он перестает быть подобием каменного изваяния и начинает превращаться в человека.

Контраст двух состояний Квазимодо, прежнего и нового, символизирует ту же мысль, которой в романе Гюго посвящено столько страниц о готической архитектуре и XV столетии с его пробуждающимся «духом свободного исследования». Как выражение авторской позиции особенно показательно то, что абсолютно покорный прежде Квазимодо становится вершителем судьбы Клода Фролло. В таком финале сюжета еще раз акцентируется идея об устремленности человека (даже самого униженного и бесправного) к самостоятельности и свободомыслию. Сам же Квазимодо добровольно расплачивается жизнью за свой выбор в пользу Эсмеральды, в которой воплощены красота, талант, а также прирожденное добросердечие и независимость. Его смерть, о которой мы узнаем в конце романа, одновременно и ужасает, и трогает своей патетичностью. В ней окончательно сливаются воедино уродливое и возвышенное. Контраст противоположностей Гюго считает вечным и универсальным законом жизни, выражению которого должно служить романтическое искусство.

Воплощенная в Квазимодо идея духовного преображения, пробуждения человеческого позднее встретила живое сочувствие Ф.М. Достоевского. В 1862 г. он писал на страницах журнала «Время»: «Кому не придет в голову, что Квазимодо есть олицетворение угнетенного и презираемого средневекового народа французского, глухого и обезображенного, одаренного только страшной физической силой, но в котором просыпается наконец любовь и чувство справедливости, а вместе с ними и сознание своей правды и еще непечатых бесконечных сил своих...» В 1860-е годы Квазимодо воспринимается Достоевским через призму идеи униженных и оскорбленных (роман «Униженные и оскорбленные» вышел в 1861 г.) или отверженных («Отверженных» Гюго опубликовал в 1862 г.). Однако такая трактовка несколько отличается от авторской концепции Гюго 1831 г., когда был написан «Собор Парижской Богоматери». Тогда Гюго был еще далек от социальной направленности мысли, которая проявится позднее, в «Отверженных». «Собор» же был задуман и написан под впечатлением новых для того времени идей историзма, поэтому и образ народа мыслился автором не в социальном аспекте, а в историческом и в масштабе «общего плана», а не отдельной личности. Так, в драме «Эрнани» (1830) он писал:

Народ! – то океан. Всечастное волненье:
Брось что-нибудь в него – и все придет в движенье.
Баюкает гроба и рушит троны он,
И редко в нем король прекрасным отражен.
Ведь если заглянуть поглубже в те потемки,
Увидишь не одной империи обломки,
Кладбище кораблей, отпущенных во тьму
И больше никогда не ведомых ему.

(Перевод Вс. Рождественского)

Эти строки соотносимы скорее с массовым героем романа – толпой парижского «плебса», со сценами бунта в защиту цыганки и штурма собора, чем с Квазимодо.

Роман Гюго полон контрастов и образов-антитез: урод Квазимодо – красавица Эсмеральда, влюбленная Эсмеральда – бездушный Феб, аскет архидиакон – легкомысленный жуир Феб; контрастны по интеллекту ученый архидиакон и звонарь; по способности к подлинному чувству, не говоря уже о внешности, – Квазимодо и Феб. Почти все главные персонажи отмечены и внутренней противоречивостью. Исключение среди них составляет, пожалуй, лишь Эсмеральда – абсолютно цельная натура, но это оборачивается для нее трагически: она становится жертвой обстоятельств, чужих страстей и бесчеловечного преследования «ведьм». Игра антитез в романе, по существу, является реализацией авторской теории, развиваемой им в предисловии к «Кромвелю». Реальная жизнь соткана из контрастов, считает Гюго, и если писатель претендует быть правдивым, он должен выявлять их в окружающем и отражать в произведении, будь то роман или драма.

Но исторический роман имеет и другую, еще более масштабную и значимую цель: обозреть ход истории в целом, в едином процессе движения общества в веках увидеть место и специфику каждой эпохи; более того, уловить связь времен, преемственность прошлого и настоящего и, может быть, предвидеть будущее. Париж, созерцаемый с высоты птичьего полета как «коллекция памятников многих веков», представляется Гюго прекрасной и поучительной картиной. Это – вся история. Охватив ее единым взором, можно обнаружить последовательность и скрытый смысл событий. Крутая и узкая спиралеобразная лестница, которую человеку нужно преодолеть, чтобы подняться на башню собора и увидеть так много, у Гюго – символ восхождения человечества по лестнице веков.

Панорама Парижа, наблюдаемая с высоты птичьего полета, а точнее – с башни собора Парижской Богородицы, или некой символической башни, встречается не только у Гюго. Это типично романтическое видение французской столицы. Так, одновременно с выходом в свет «Собора Парижской Богородицы» в 1831 г. А. де Виньи пишет поэму «Париж», в которой взорам двух символических персонажей, Поэта и Путешественника, поднявшихся на башню, открывается зрелище, таящее в себе пророческий смысл: здесь тесно соседствуют средневековые крепости и колоннады в античном стиле, купола, сочетающие в себе элементы готики и греческих ордеров, египетские обелиски, причудливые павильоны в восточном стиле, готические соборы, мусульманские минареты. Впечатление хаоса, возникающее вначале при виде этого прихотливого сочетания архитектурных традиций разных стран и времен, отступает перед идеей красоты и величия: панорама города видится автору символом единства наций и эпох, которые тяготеют к центру всей цивилизации – Парижу. Кипение идей и ожесточенная борьба, которой охвачена столица, кажутся поэту безумием, разгулом ужасных сил и адским шабашем. Но в пламени, охватившем Париж и превратившем его в некое подобие горнила, чувствуется нечто магическое, таинственное, чудесное: переплавляя, преображая и обновляя в огне времени и идей все то, что сменяющие друг друга эпохи дали миру, Париж являет собой средоточие противоположных начал – зла и добра, скептицизма и веры, гибели и рождения, разрушения и созидания, настоящего и будущего. Таким образом, у Виньи, как и у Гюго, Париж предстает в свете исторического мировидения.

В литературной борьбе Гюго и Виньи были единомышленниками, в конце 1820-х годов их связывали и достаточно тесные дружеские отношения. В кружке, возглавляемом Гюго, было принято по вечерам созерцать закат солнца с башни собора Парижской Богородицы. Романтики относились к этому как к священнодействию, высокому ритуалу, благодаря которому вновь и вновь подтверждалось присутствие в повседневной жизни высших сил и законов мира, над которыми человек не властен и которым должен подчиняться. Это силы природы и законы истории.

Достаточно цельная система представлений Гюго об истории, отразившаяся в «Соборе Парижской Богоматери», и дает основание считать этот роман подлинно историческим. Извлечь из истории «урок» – это одна из важнейших принципиальных установок исторических жанров литературы романтизма – и романа, и драмы. В «Соборе Парижской Богоматери» такого рода «урок» вытекает прежде всего из сопоставления этапов движения к свободе в XV в. и в жизни современного писателю общества.

В романе слышен отзвук еще одной острой для современников Гюго политической проблемы – смертной казни. С самого начала 1820-х годов этот вопрос не раз был предметом обсуждения в прессе, а в 1828 г. он даже поднимался в палате депутатов в связи с процессом над министрами Карла X, которые в дни революции 1830 г. были лишены власти и арестованы. Наиболее радикальные противники монархии требовали казни министров, нарушивших закон своими ордонансами в июле 1830 г. и тем самым вызвавших революцию. Им возражали противники смертной казни. Гюго придерживался позиции последних. Этой проблеме еще несколько раньше, в 1829 г., он посвятил повесть «Последний день приговоренного», написанную в форме заметок осужденного на смертную казнь. Несчастный рассказывает о своих переживаниях и описывает то, что он еще может наблюдать в последние дни перед казнью: одиночную камеру, тюремный двор и дорогу на гильотину.

Автор намеренно умалчивает о том, что же привело героя в тюрьму, в чем его преступление. Главное в повести – не причудливая интрига, не сюжет о мрачном и ужасающем преступлении. Этой внешней драме Гюго противопоставляет внутреннюю психологическую драму. Душевные страдания осужденного кажутся писателю более заслуживающими внимания, чем любые хитросплетения обстоятельств, заставившие героя совершить роковой поступок. Цель писателя не в том, чтобы «ужаснуть» преступлением, каким бы страшным оно ни было. Мрачные сцены тюремного быта, описание гильотины, ожидающей очередную жертву, и нетерпеливой толпы, которая жаждет кровавого зрелища, должны лишь помочь проникнуть в мысли приговоренного, передать его отчаяние и страх и, обнажив нравственное состояние человека, обреченного на насильственную смерть, показать бесчеловечность смертной казни как средства наказания, несоизмеримого ни с одним преступлением. Спустя несколько месяцев Гюго возвращается к этой проблеме в драме «Эрнани» (1830), призывая правителей быть милосердными к своим политическим противникам. Мотивы сострадания и милосердия будут звучать на протяжении практически всего творчества Гюго и после «Собора Парижской Богоматери», особенно в романах «Отверженные» и «Девяносто третий год»; здесь же получит дальнейшее развитие и мотив священника, обретающего новые убеждения вопреки ортодоксальной догме.

Итак, смысл событий, непостижимый для людей, живших в XV в., открывается несколько столетий спустя, средневековая история прочитывается и истолковывается лишь последующими поколениями. Становится очевидным, что события прошлого и настоящего связаны в единый процесс, направление и смысл которого определяются важнейшими законами: это устремленность человеческого духа к свободе и совершенствование форм общественного бытия. Понимая таким образом историю в ее связях с современностью, Гюго воплощает свою концепцию в романе «Собор Парижской Богоматери».

Работа над романом была закончена в начале февраля 1831 г., и 16 марта этого же года книга поступила в продажу. Опубликован роман был в двух томах, в издательстве Шарля Гослена. Значительные фрагменты текста дописывались автором уже после того, как рукопись была сдана издателю: это глава «Париж с птичьего полета», которую все-таки удалось включить в первое издание, еще три главы – «Abbas beati Martini», «Это убьет то» и «Нелюбовь народа» вошли уже во второе издание, опубликованное в 1832 г.

Реакция публики на «Собор Парижской Богоматери» была остро заинтересованной, часто восторженной, в прессе печатается много посвященных роману статей и рецензий.

Отмечается, в частности, искусное воображение автора, позволившее ему через вымышленных персонажей сказать так много о современном в своем «средневековом» и «археологическом» романе. Однако «Собор» не имел такого успеха, на который рассчитывали и автор, и издатель. Поэтому, чтобы возбудить к нему больший интерес, они назовут издание 1832 г. восьмым, тогда как оно было лишь вторым.

Приверженцы «нового христианства», пытавшиеся соединить принципы теократии и демократии, нашли, что автору недостает веры. «Мы не считаем его в достаточной мере католиком», – писала, при всем своем восхищении романом, газета “L’Avenir” (11 апреля 1831 г.). Ш. де Монталамбер, П. Лакруа, А. де Ламартин, Ш. О. Сент-Бёв тоже находили, что сомнение в нем преобладает над верой.

Газета “Le Temps” публикует в марте 1831 г. очередное «Фантастическое обозрение» А. де Мюссе, в котором, не называя действительных имен и событий, он, явно имея в виду Гюго, изображает, как романтик и издатель поднимаются на башню собора и с помощью подзорной трубы всматриваются в клокочущий внизу Париж, чтобы выбрать подходящий момент, когда можно выпустить в свет только что напечатанную книгу, на которой еще не высохла типографская краска. Романтик опасается: «Напечатать что-нибудь сегодня, когда Европа столь безумна, что занимается политикой! Сейчас ничего не читают, дорогой мой издатель-книгопродавец! Не читают ничего, кроме газет!.. Увы, надо же мне было в 1829 году подписать это проклятое обязательство! Не будь его, дорогой мой издатель, никогда вдохновение не посетило бы меня в 1831 году». Оба в отчаянии, и не без основания, считает Мюссе, предрекая, что судьба этой книги – лежать в витрине книжного магазина до конца века. Смысл намека не оставляет сомнений: роман Гюго поступил в продажу всего за пять дней до публикации «Фантастического обозрения». Желая оправдать Гюго, “Revue de Paris” объясняет появление исторического романа в столь неподходящий момент исключительно тиранией

Гослена, а самого Гюго представляет «узником за тесным прилавком книгопродавца»²⁵. Однако это не может смягчить суровой критики, с которой выступили почти все газеты, откликнувшиеся на роман. Какими бы разными ни были их оценки, все они согласны в одном: публика слишком увлечена событиями сегодняшнего дня и воспринимает историю как «пустяки», которые «начинают выходить из моды»²⁶. Сен-симонисты считают, что исторический роман не может выполнить той роли, которой они требуют от литературы. “Figaro” во всеоружии непоколебимого здравомыслия объявляет любование средневековой архитектурой занятием бесполезным, а потому не заслуживающим одобрения: «Больницу, хотя и совершенно лишенную украшений, но неповрежденную, я предпочитаю старой башне, которая угрожает раздавить меня всякий раз, когда я прохожу мимо нее»²⁷, – пишет автор рецензии.

И все-таки, вопреки суровым критикам, «Собору Парижской Богоматери» суждено было войти в историю литературы на правах шедевра своего жанра. Это предрекали другие (и, может быть, самые чуткие и прозорливые) современники Гюго, например, Т. Готье: когда в 1835 г. появилось очередное издание романа, Готье говорит о нем как о самом популярном историческом романе и классическом произведении этого жанра. А. Дюма, который к тому моменту был уже автором нескольких драм на исторические сюжеты, но еще не писал романов, оценил роман Гюго не менее высоко – как книгу, которая господствует над веком²⁸. Действительно, уже в XIX в. «Собор Парижской Богоматери» переводят на разные

²⁵ Revue de Paris. 1831. T.24. P. 258–259.

²⁶ Le Globe. 1831. 18 juillet.

²⁷ Figaro. 1831. 24 mars.

²⁸ Duquesnel A. Du travail intellectuel en France depuis 1815 jusqu’à 1837. T.2. Paris, 1839. P. 167.

языки, появляются даже подражания роману, пленившему своими живописными картинами средневековья и захватывающим сюжетом. Показательна судьба романа Гюго в России: о «Соборе Парижской Богоматери» здесь стало известно тотчас после его выхода во Франции. В журнале «Московский телеграф» (1831, № 14 и 15) был напечатан отрывок из него, а затем публика, владеющая французским языком, с азартной увлеченностью читает появившиеся экземпляры парижского издания романа. Именно с этого момента Гюго становится широко известным в России, читаемым и любимым писателем.

В архитектуре и истории собора Парижской Богоматери прочитываются несколько уровней смысла: в этой «каменной летописи веков», как назвал его Гюго, запечатлены догматы ортодоксального католицизма, а также идеи, далекие от христианских канонов – элементы дохристианских языческих верований, знаки тайных мистических доктрин (например, алхимии). Эти аспекты смысла, представленные в символике его архитектуры и скульптурного декора, присутствуют в поле зрения писателя и могли бы стать предметом специального исследования. В настоящем очерке трактуется лишь тот уровень смысла, который соотносим с романтической философией истории, потому что именно эта философия была доминантной в мирозерцании Гюго в начале 1830-х годов, когда он создавал свой роман.

2006

«Неистовая» словесность в кризисные годы романтизма

В истории французского романтизма давно уже обозначены два ключевых момента. Первый (1826–1827 гг.) – время наибольшего единения романтиков в их противостоянии тиранической эстетике классицизма, второй (начало 1830-х годов) – кризис, обострившийся еще и в связи со свободой слова, объявленной в дни Июльской революции. К концу 1820-х годов в литературе установилось своего рода равновесие между противоборствующими силами – традицией, идущей от классицизма, и «литературой XIX века», как называли себя приверженцы нового. Классицизм, поверженный противник, был уже почти не способен сопротивляться, и даже Французская академия решилась принять в свое лоно романтика Ламартина. Состав очередного тома “*Les annales romantiques*” за 1828–1829 гг. говорит об относительном единомыслии среди приверженцев романтизма, но это было неустойчивое, хрупкое единство, которое уже в следующем году разрушается резкой полемикой. «Когда-нибудь июль 1830 года будет признан датой не столько политической, сколько литературной», – писал Виктор Гюго в 1831 г. в предисловии к драме «Марион Делорм». Его предсказание подтвердилось, уже в начале XX в. во французских историко-литературных исследованиях сложилось достаточно устойчивое понятие «кризис 1830 года»²⁹ и концепция, проясняющая суть кризиса: «новая литературная школа», едва возобладав над теми, что доминировали прежде, стала претендовать на главенство и тут же вызвала возражения в «литературной республике». «Литераторы, зачем вам нужен вождь? – взывает к своим собратьям Жюль Жанен. – Чего вы ждете от единообразной литературы, которая звучит на одной ноте? Неужели вы все хотите быть слабогрудыми, астматиками, мертвыми и погребенными? Оставайтесь такими, какие вы есть, свободными, независимыми, без вождя»³⁰. Это было начало полемики внутри романтизма, а в 1833 г. Сент-Бёв в статье о М. Деборд-Вальмор скажет: «Вот уже три года, как в поэзии нет школ»³¹. По существу, это был окончательный отказ от нормативной эстетики, предусматривающей те или иные каноны творчества. Таков итог «кризиса 1830 года», оказавшегося благотворным, потому что после него в литературе наступила полная свобода. Одним из проявлений этого кризиса был всплеск так называемого «неистового» романтизма.

Термин «неистовая словесность» (*genre frénétique*) появился во Франции в 1820-е годы, когда еще не существовало четкой грани между понятиями «неистовый» и «романтический». Оба термина были скорее синонимами и служили для характеристики того, что не соответствовало классическому канону и потому казалось несовершенным, произвольным, вычурным, нередко слишком прихотливым и неясным³². Чтобы считаться романтиком, достаточно нарушить «правила вкуса, условности стиля и разумные приличия», – говорят Ж. С. Тейлор и Ш.Нодье в предисловии к переведенной ими драме Ч. Р. Метьюрина «Бертрам, или Замок Сент-Альдобран» (1821)³³. В смешении разнородных явлений, называвшихся тогда романтизмом, они предлагают выделить «неистовый жанр». Однако и для

²⁹ *Jensen Ch.* L'Evolution du romantisme. L'année 1826. Paris, 1959; *Baldensperger F.* La grande communion romantique // *Revue de littérature comparée*. 1927. Т. 1; *Les années 1827–1828 en France et au dehors* // *Revue des cours et conférences*, année scolaire 1928–1929. Т. 2; об этом же пишет и Б. Г. Реизов в кн. «Творчество Бальзака» (Л., 1939. С. 26).

³⁰ *Janin J.* La confession. Paris, 1830. Préface. P. XXIV.

³¹ *Sainte-Beuve Ch.-Aug.* Les grands écrivains français. XIX siècle. Les poètes. Т. 3. Paris, 1932. P. 2.

³² *Ibid.* P. 165, 186, 342.

³³ Цит. по: *Killen A.* Le roman terrifiant, ou Roman noir de Walpole à Anne Radcliff, et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840. Paris, 1924. P. 132–133, 136.

самого Нодье слишком неопределенны как само это понятие, так и граница между романтизмом и «неистовым жанром».

В «неистовой» литературе присутствуют все атрибуты «страшного», или «черного» романа, продолжающего английскую «готическую» традицию: необыкновенные страсти, ужасающие приключения, маньяки, преследования, преступления, убийства, виселица, трупы. Отзвуки этой моды слышны в произведениях многих писателей, в том числе и тех, кому русло «неистовой» повести или романа явно тесно, например, в ранних прозаических опытах Виктора Гюго – в повести «Бюг Жаргаль» (1820) и романе «Ган Исландец» (1826). Однако если в первых двух своих произведениях Гюго следует моде на приключения, то в «Последнем дне приговоренного» (1829) он с этой модой спорит. Это необычное произведение было выполнено в форме записок осужденного на смертную казнь, но при этом в рукописи отсутствовали страницы, на которых приговоренный должен был рассказать о своей жизни и своем преступлении. Когда в самом конце 1828 г. Виктор Гюго предлагал издателю Гослену только что законченную повесть «Последний день приговоренного», то от Гослена, ориентировавшегося на увлечение публики «черным» романом, он получил совет отыскать якобы «утраченные» страницы: ведь рассказ, завершающийся гильотиной, обещал быть столь же захватывающим и жестоким, как и его конец. Однако этот совет неприемлем для Гюго, ибо он хочет предложить читателям, вопреки их увлечению, нечто противоположное модному роману, в котором главное – причудливая интрига, мрачное и захватывающее приключение. Этой «внешней драме» он противопоставляет драму внутреннюю, раскрываемую в психологическом повествовании наподобие «Сентиментального путешествия» Лоренса Стерна и «Путешествия вокруг моей комнаты» Ксавье де Местра, которые, по его словам, представляют «поразительную аналогию» с «Последним днем приговоренного»³⁴.

Душевные страдания осужденного кажутся Гюго более заслуживающими внимания, чем любые хитросплетения обстоятельств, заставивших героя совершить роковой поступок. Его цель не в том, чтобы ужаснуть преступлением, каким бы страшным оно ни было. Мрачные сцены тюремного быта, описание гильотины, ожидающей очередную жертву, и нетерпеливой толпы, жаждущей кровавого зрелища, должны лишь помочь проникнуть в мысли приговоренного, передать его нравственное состояние, страх и отчаяние, пробудить сострадание к тому, кто обречен на насильственную смерть, и тем самым внушить идею о бесчеловечности смертной казни как средства наказания, несоизмеримого ни с каким преступлением. Мысли и суждения Гюго о смертной казни были весьма актуальными: с самого начала 1820-х годов этот вопрос не раз обсуждался в газетах, а в 1828 г. он даже поднимается в Палате депутатов³⁵.

Повесть Гюго имела очень большой успех и получила много откликов, в которых восхищение талантом автора и сочувствие герою не могли заглушить тревоги, вызванной слишком печальными картинками, нарисованными в ней. Резонанс подобного рода слышен и в романе Жюль Жанена «Мертвый осел и гильотинированная женщина», который выходит вскоре после повести Гюго, в апреле 1829 г. Жанен, ведя повествование от имени очевидца многих эпизодов из жизни героини, рассказывает, как из невинной, очаровательной девушки Генриетта превращается в безнравственное и преступное существо. Автор проводит читателя по ступеням падения героини, жизнь которой завершается позорной смертью на гильотине.

В предисловии к роману Жанен говорит о своем намерении написать пародию на модный «страшный» роман, который стал основной продукцией литературной «секты», воз-

³⁴ *Hugo V. Oeuvres complètes. Paris. Ed. Nationale, 1904–1952. Roman. T. 1. P. 717.*

³⁵ Сведения об этом см.: *Charlier G. Comment fut écrit «Le dernier jour d'un condamné» // Revue d'histoire littéraire de la France. 1915. P. 321–360; Таманцев Н. А. Об одном раннем произведении Бальзака («Записки Сансона») // Труды Ленингр. библиотеч. ин-та им. Н. К. Крупской. 1957. Т. II.*

главляемой Анной Радклиф³⁶. Желая показать, как просто создаются бесчисленные грубые и «ужасные» сцены, он украшает свою пародию подобными картинами, начиная с эпизода гибели осла, растерзанного собаками, и кончая изображением обезглавленного трупа Генриетты.

Пародия Жанена распространяется, однако, не только на выдуманные ужасы «страшного» романа, но и на «утомительные эмоции» и «искусственные страдания», которыми теперь так злоупотребляют, говорит он, имея в виду «Последний день приговоренного». Шокирующие сцены и события, описываемые в «Мертвом осле», должны были осмеять «мрачные фантазии романтизма». Этим, как утверждает Максим Дюкан в своих «Литературных воспоминаниях», вначале и ограничивались намерения Жанена, однако «мало-помалу сюжет захватил его, и над книгой, начатой как пародия, он работает под конец серьезным образом»³⁷.

Перенесенные в обстановку современного городского быта, ужасные приключения Генриетты оказываются не столь уж фантастическими, и ее история занимает теперь Жанена не только как сюжет, дающий возможность иронически воспроизвести характерные приемы модной литературы. Судьба этой девушки кажется ему явлением, отражающим некоторые стороны реальной жизни. «Моральное состояние моей героини было, может быть, всего лишь грустной действительностью, – говорит автор. – В моей книге я хотел не только осуществить поэтический опыт, но также описать как можно более точно воспоминания моей юности»³⁸.

Пытаясь определить жанр своей книги, Жанен предполагает, что ее можно было бы принять и за легкомысленный роман, и за «длинное литературное рассуждение», и за «кровожадную речь в защиту смертной казни», и, наконец, за рассказ о себе самом. А если уж говорить о пародии, то это «серьезная пародия». Действительно, в процессе написания романа автору пришлось по-настоящему задуматься о многом. В предисловии к «Мертвому ослу» полемика с «черным» романом переходит в размышления об ужасах современной жизни и о понимании художественной правды, которое подсказывает эта тема. Концепция Жанена противостоит тому принципу истины в искусстве, которому в 1820-е годы следовали Виньи, Мериме, Гюго в историческом романе: их целью было понять характеры людей прошлого и истолковать человеческую историю, обнаружить скрытые «пружины» событий разных эпох в их взаимозависимости и преемственности, найти некую нравственную истину, которая сделала бы понятными незнакомые нравы и прояснила бы смысл навсегда ушедших времен. Чтобы найти эту правду, нужна была и осведомленность в том, что касается исторических фактов, и знакомство с современной философией истории, и достаточно хорошее воображение. Но все это оказывается ненужным, когда речь идет о том, что писатель может наблюдать непосредственно вокруг себя сегодня, завтра, каждый день. Зачем ему рассуждения и идеи, помогавшие разглядеть явления, отдаленные временем, если его цель – изображение конкретных картин сегодняшней жизни, и ради нее он должен сосредоточиться на изучении самых тонких штрихов окружающей повседневности. Оставив телескоп и вооружившись лупой, художник превращается в анатома деталей, говорит Жанен. Увиденная таким методом «правда» оказывается ужасней вымысла: она обескураживающе уродлива, безобразна, жестока. Дикие нравы прошлого и порожденные ими взаимоотношения между людьми вызвали любопытство и удивление, но их всегда можно было объяснить историческим или местным колоритом, считая себя вполне защищенным от них благодаря временной дистанции. Происходящее же в современной жизни может только ужаснуть, зна-

³⁶ *Janin / L'Ane mort et la femme guillotinée*. Paris, 1876. P. 6.

³⁷ *Camp M. Du. Souvenirs littéraires*. Paris, 1888. P.393.

³⁸ *Janin / L'Ane mort et la femme guillotinée*. P. 7.

чит, с «правдой» наподобие той, что преподнес Гюго в «Последнем дне приговоренного», нужно обращаться осторожно, читателей лучше оградить от нее. Эти мысли Жанен выразил в отклике на повесть Гюго, опубликованном в газете «La Quotidienne»: «Избавьте нас от столь обнаженной правды»³⁹.

Опасность «черного» романа, по мнению Жанена, в том, что он возбуждает в публике интерес ко всему ужасному и уродливому, к причудливым страстям и жестокостям, будоражащим воображение. Следующий этим традициям писатель наслаждается безнравственной, возмутительной «правдой» современности и равнодушен к тому, что требует внимания в первую очередь – к внутреннему миру человека, его переживаниям и чувствам. Литература же, изображающая преступления и всевозможные физические уродства, в конце концов попадает в ловушку: она оказывается способной воспроизводить лишь краски и формы материального мира, а ее герои выражают только физические состояния человека, его ощущения и страсти. Такая литература ничего не дает для души. Жанен ожидает, что подобный упрек будет сделан роману «Мертвый осел», и заранее адресует его пародируемому жанру, законы которого он обыгрывает.

Итак, не желая соприкоснуться с неприятной «правдой», Жанен обращает надежды в сторону психологического романа. Внутренний мир человека кажется ему убежищем от неприглядной реальности. Однако уже через год он расстается с этой иллюзией и его пессимистический взгляд на жизнь получает новые и более глубокие основания. Это в полной мере находит выражение в романе «Исповедь», опубликованном в апреле 1830 г.

События, описываемые в этом романе, представлены автором под знаком озарившей его идеи: если кошмары, порождаемые экзотическими нравами или необузданной фантазией писателей, и достойны насмешки, то лишь потому, что они меркнут перед ужасными явлениями действительности. Тайны средневековых замков и монастырей, истории с привидениями, разбойниками, убийцами кажутся смешной забавой в сравнении с теми драмами, что разыгрываются ежедневно под крышами парижских домов. То, чем живет современный человек, любопытней и удивительней, чем любые заморские чудеса, будь то швейцарские ледники, Кремль или египетские пирамиды, заявляет Жанен, начиная свое ставшее знаменитым описание большого парижского дома. Длинная лестница, по которой его герой Анатоль поднимается с первого этажа до каморки под крышей, ведет его словно по ступеням тех социальных условий, которыми порождаются уродливые контрасты современной жизни – торжествующая праздность и вынужденное трудолюбие, роскошь и убожество, эфемерные радости и безысходное отчаяние.

Но, как бы ни были тяжелы картины бедности и лишений, самым страшным злом, по мнению Жанена, является духовная нищета, с которой сталкивается герой: он, движимый желанием очиститься от своих грехов, мечется в поисках священника, достойного принять его исповедь, и нигде не может найти такого. В этом и состоит главное несчастье Анатоля и его современников – в утрате всех светлых идеалов, в неверии и равнодушии, подобно смертельной болезни поразившем весь социальный организм. Такое восприятие Жаненом своего времени вполне отвечало настроением людей, способных к размышлениям о своей жизни и об окружающем. Через несколько дней после выхода в свет «Исповеди» Бальзак в своей статье об этом романе⁴⁰, подводя итоги 1830 г. в литературе, говорит о возникшей «школе разочарования», к которой он относит и свой очерк «Физиология брака» вместе с «Красным и черным» Стендаля и «Исповедью» Жанена⁴¹.

³⁹ *Hugo V. Oeuvres complètes. Roman. T. 1. R 719.*

⁴⁰ *Balzac H. Oeuvres complètes in 24 vols. T. XXII. Paris, 1876. P. 95–100.*

⁴¹ *Ibid. T. XXIII. P. 167–168.*

Таким образом, внимание Жанена фокусируется на реальности в противоположность «мрачным выдумкам романтизма». Больше, чем любые придуманные кошмары, его пугает неблагополучие современной жизни, таящей в себе такие драмы и страдания, перед которыми меркнет самая необузданная фантазия.

Романы Жанена привлекают публику, и некоторые писатели начинают следовать его примеру. В июне 1830 г. выходит роман И. Ф. Ренье-Детурбе «Луиза, или Горести девы веселья», написанный в подражание «Мертвому ослу» и посвященный Жанену. Луиза – героиня истории, развивающейся, как и у Жанена, на фоне современного города, причем в самых малопривлекательных его местах: в публичном доме, больнице, тюрьме. Рассказ о злоключениях и гибели Луизы завершается описанием ее трупа, так как автор считает, что картина жизни несчастной женщины была бы неполной без последнего ужасного штриха. Этим он явно отдает дань сложившейся в «неистовой литературе» традиции описания трупов, которая в начале 1830-х годов стала восприниматься как обычный и уже несколько надоевший прием. Любопытно, что после появления «Красного и черного» Стендаля один из критиков отметил как достоинство этого романа, заканчивающегося гибелью героя на эшафоте, то, что автор избавил читателей от описания обезглавленного трупа⁴².

В 1831 г. Ренье-Детурбе публикует роман «Карл II и испанский любовник», где в поисках самых уродливых и пугающих контрастов он описывает сцены инквизиции и даже заставляет короля осквернить могилу⁴³. В этом же году были написаны романы Э. Бюра де Гюржи «Примадонна и подручный мясника» и «Походная кровать, сцены военной жизни». Последний закрепил за его автором репутацию «неистового» писателя, превзошедшего многих в искусстве описания кровавых и мрачных сцен⁴⁴.

В «Примадонне» сюжет развивается вокруг безнадежной страсти мясника Жака, простоватого, грубого парня, к очаровательной провинциальной актрисе Флорине Сенполь. Жак постоянно преследует Флорину, предлагает свою жалкую помощь, когда она оказывается в затруднительном положении, и все время надеется на благосклонность, которую Флорина щедро дарит всем, кроме него. Он встречается с ней в Марселе, во Флоренции, в Генуе, в Париже – всюду, куда забрасывает героиню ее прихотливая судьба. Обезумевший от ревности, он пугает ее своими внезапными, странными появлениями и требованиями взаимных чувств. Получив отказ, Жак в отчаянии и гневе убивает Флорину, а затем и себя.

В самом характере названий, в сюжетах, в стилевых и композиционных приемах этих романов критика сразу же уловила сходство, давшее основание говорить о некоем новом литературном явлении. «В этой манере названия, построенной на контрасте, заключена целая литературная школа, – пишет «Revue de Paris» в связи с появлением романа «Примадонна и подручный мясника». – «Мертвый осел и гильотинированная женщина», «Луиза, или Горести девы веселья» – эти романы, как известно, разделены на главы с эпиграфами, заимствованными часто у современных авторов, но в основном взятыми из наиболее отдаленных эпох; изящество, плюс к этому ужасы, ужасы, переплетающиеся с чувственными описаниями, драма, которая начинается, прерывается, опять возобновляется, замедляется и, наконец, завершается кровавой катастрофой»⁴⁵.

В центре внимания новой школы оказываются нравы и конфликты, порожденные условиями жизни того времени, ужасы, таящиеся в лабиринтах городских улиц и под крышами

⁴² Revue encyclopédique. 1831. Т. 49. Р. 358.

⁴³ См. рецензию на этот роман в «Revue de Paris» (1831. Т. 32. Р. 260). «Revue de Paris» печатает также фрагмент из романа (1831. Т. 33. Р. 128–131).

⁴⁴ Revue encyclopédique. 1832. Т. 53. Р. 188–189.

⁴⁵ Revue de Paris. 1831. Т. 26. Р. 251–252.

ничем не примечательных домов. Картины нравов становятся довольно частыми в литературе этих лет и не ограничиваются рамками «неистового» жанра.

Именно интересом к нравоописанию подсказаны многочисленные «физиологические очерки» разных авторов, в том числе «Физиология брака» Бальзака, а также его «Сцены частной жизни».

Описание нравов в «неистовом» романе уже в конце 1820-х годов приобретает особый смысл, благодаря которому эта литература вызывает споры, касающиеся серьезных проблем социума. «Неистовых» нередко обвиняют в «бесстыдном материализме»⁴⁶ и в безнравственности, ибо жестокая реальность, воспроизводимая в их книгах, по мнению многих критиков, способна развратить душу, поколебать в человеке веру в справедливость, нанести ущерб общественной морали⁴⁷. Тем не менее популярность «неистового» романа не ослабевает. Писатели в изобилии находят в современной им жизни всё новые ситуации, потрясающие жестокостью и несправедливостью. Самое страшное в этих картинах – их реальность, не поддающаяся объяснению с помощью оптимистической философии истории и теории прогресса. «Если литература – выражение общества, то Франция должна приводить в отчаяние», – говорит в конце 1831 г. Сальванди⁴⁸, оценивая итоги шестнадцати месяцев, прошедших после Июльской революции. Подобные взгляды со всей полнотой выразились и в романе Жанена «Барнав» (1831).

В «Барнаве» критика тотчас отметила характерную для Жанена манеру письма, а в герою романа узнала того же рассказчика, который недавно поведал о судьбе Генриетты из «Мертвого осла» и о поисках Анатоля из «Исповеди». «Этот немецкий дворянин, несмотря на его княжескую корону и германский костюм, уже знаком нам; это не кто иной, как тот же своенравный, мечтательный и всегда ищущий путешественник, который через тысячу насмешливых или зловещих сцен водил нас от Комбатской заставы до Кламара в “Мертвом осле”, который совершил множество очаровательных безумств в “Исповеди”... Это все он, уверяю вас; он продолжает мечтать и путешествовать»⁴⁹ – пишет “Revue des Deux Mondes”.

Однако при всей очевидности это сходство не может объяснить, почему рассказчик «Мертвого осла» предпринял новое, столь не похожее на первое, «сентиментальное» путешествие и почему «неистовые» сюжеты и страсти захватили французскую литературу в это время.

Под впечатлением революции 1830 г. и ее результатов Жанен вспоминает о другой революции, которая произошла в конце XVIII в., и обнаруживает некую закономерность, опровергающую оптимизм философии истории 1820-х годов. По мысли Жанена, новая революция – всего лишь обломок давно случившегося кораблекрушения, отголосок катастрофы 1789 г. Подобные идеи присутствуют и в его очерке «Мирабо» (1831), опубликованном в журнале «Revue de Paris». Жанена ужасает сходство, которое он обнаруживает в событиях 1789 и 1830 гг.: возмущение против трона, революция, взорвавшая привычный порядок и сделавшая узурпацию опасной заразой, волнения и анархия в жизни общества – те же несчастья, что в прошлом веке, Франция переживает и теперь. Даже действующие лица остались прежними: гонимые Бурбоны, недовольный и страшный в своей активности народ, «властелин в лохмотьях», и семья герцогов Орлеанских, по-прежнему играющая роль подводного камня, о который суждено разбиться законной монархии.

⁴⁶ Bibliothèque universelle. 1813. Т.48. P.288.

⁴⁷ «“La Prima Donna” является романом нравов, но нравов довольно-таки распущенных... Невозможно спрашивать у дам мнение о “La Prima Donna”, не совершив при этом бестактной неловкости, ибо дамы, которые читают все новые романы, не читают этого или старательно забывают прочитанное», – писала в июле 1831 г. газета “Le Messager des Chambres” (цит. по: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 388).

⁴⁸ Цит. по: *Thureau-Dangin P.* Histoire de la Monarchie de Juillet. Т. 1. Paris, 1884. P. 556.

⁴⁹ Revue des Deux Mondes. 1831. Т. 3. P. 556.

Герой романа «Барнав» – немецкий дворянин, оказавшийся во Франции во время революции 1789 г. Обо всем, что с ним произошло, он вспоминает много лет спустя под впечатлением «трех славных дней» и последствий июля 1830 г. Все это кажется ему повторением того, что уже было раньше. Бедствия целой нации никого ничему не научили и ни от чего не предостерегли. «Уроки прошлого бесполезны для настоящего... История, пустая детская игрушка!» – говорит он. Только теперь герой романа понимает, насколько абсурдно было все то, что с таким интересом и любопытством он наблюдал во Франции в своей молодости. Революция – всего лишь очередная вспышка болезни, от которой периодически страдает общество. Она ничего не меняет к лучшему в жизни людей, потому что те, кто ее возглавляет, преследуют свои цели, не считаясь с надеждами толпы, которую они ведут за собой, чтобы устроить противников.

Народ – это большая и опасная сила, и если однажды дать ему власть убивать, его уже невозможно будет остановить. Гнев и жестокость толпы ужасны, они сметают все на своем пути. «Если я говорю ей “Убей” – она убивает. Если говорю “Спаси эту женщину!” – она убивает», – жалуется Барнав, умоляя «королеву аристократии» простить его за то, что он захотел стать «королем народа». Страх перед толпой заставляет и Мирабо отказаться от революции: «Если нужен мой труп, чтобы положить его под колесо и остановить ее, я лег бы под колесо и живым... Эта народная монархия преследует меня, как позор», – говорит Мирабо, который у Жанена выступает в роли основателя «плебейской власти» во Франции и потому заслуживает и ненависти, и презрения. В упомянутом выше очерке об этом политике вся его жизнь представлена как цепь скандалов: семейные неприятности, ссора с отцом, долги, тюрьма и т. п. Популярность Мирабо Жанен объясняет лишь его способностью вызывать симпатии толпы и всегда ловко и бесчестно пользоваться этим даром для достижения любых целей. Для Мирабо не составляет проблемы отвернуться от тех, кто так или иначе помогал ему, и в итоге своих политических маневров он заявляет: «Подданный короля, я возвращаюсь к королю».

В духе Мирабо поступает и Барнав, и для него также предательство не составляет нравственной проблемы, оно лишь средство преуспеть: его действительная и единственная цель определяется тем, что он влюблен в королеву и хочет привлечь к себе ее внимание, заставить ее узнать о его существовании. Пусть королева боится его, ненавидит или презирает, но он теперь замечен ею. Ради этого он стал депутатом и трибуном народа, ради этого примкнул к тем, кто посягает на законную власть и спокойствие страны. Так Жанен понимает революцию и так она представлена в романе.

Мотив осуждения политических деятелей, которые, действуя под маской «государственного интереса» и не стесняясь в средствах, преследуют личные интересы, уже звучал во французской литературе – в романе А. де Виньи «Сен-Мар» (1826). Параллели между этим романом и «Барнавом» прослеживаются и в любовной коллизии: Сен-Мар и принцесса Мантуанская – Варнав и королева. Однако инвективы Жанена значительно более остро нацелены в сторону самых активных вершителей текущей политики.

«Варнав» возмутил современников ложным изображением известных героев прошлого, искажением исторических фактов, анахронизмами. Журнал “Revue Encyclopédique” писал, что из-за такой небрежности главные исторические персонажи – королева и Мирабо – выглядят фальшиво, карикатурно, Варнав же превращается в смешного безумца, влюбленного в королеву, и ренегата. В слишком вольном обращении с историческими фактами Жанена упрекает и газета “Figaro”⁵⁰: из истории революции в «Варнаве» есть только то, что автору понадобилось для выражения своей оценки последних событий политической жизни Франции. Автор статьи в “Figaro” угадал подлинный замысел Жанена: «Я был бы очень

⁵⁰ Figaro. 1831. 16 sept.

огорчен, если бы эта книга была принята за исторический роман»⁵¹, – говорится в авторском предисловии. Действительно, Жанен стремится не к достоверному воссозданию исторических событий, а к выражению своего видения того, что происходит в его время, ради этой цели оставляя за собой право свободно интерпретировать революцию XVIII в.

Позиция Жанена – крайний легитимизм. Июльская революция внушает ему страх и негодование. Он ненавидит тех, кто противостоит «законной» власти, и прежде всего Луи-Филиппа Орлеанского, севшего на трон. Будучи представителем младшей ветви Бурбонов, этот новый король, по мнению Жанена, предал свою венценосную фамилию, согласившись возглавить «народную» монархию. В этом предательстве Жанен видит продолжение того, что начал в 1793 г. отец «короля-гражданина», Филипп-Эгалите, голосовавший за казнь Людовика XVI. Автор романа бросает обвинение всей Орлеанской семье, которая, начав преступную деятельность много лет назад, теперь восторжествовала в своих замыслах. Она лишила

Францию законной власти, вовлекла страну в хаос политической борьбы, бросив ее на произвол случая, дающего преимущество сегодня одной, а завтра другой партии, поэтому в современном обществе не остается ничего прочного и надежного. Очувтившись в подобной же обстановке во Франции в 1789 г., герой «Барнава» спешит возвратиться в Германию, которая «прекрасна, потому что спокойна» и «счастлива, потому что спокойна». Подданным Июльской монархии некуда бежать, их судьба отныне зависит от переменчивого успеха партий в политических распрях.

Второе издание «Барнава», которое выходит в октябре 1831 г., продолжает вызывать многочисленные отклики. Современники воспринимают его как роман политический⁵², а сам Жанен, включившись в водоворот политических событий, становится в ряды крайней оппозиции июльскому режиму. Произведения в духе «Мертвого осла» ему больше не интересны, а в «Барнаве» он вольно или невольно приближается к таким, казалось бы, не связанным с «неистовой» литературой явлениям, как роман-памфлет А. Ре-Дюссейля «Конец света. О настоящем и о том, что предстоит» (1830).

В романе Ре-Дюссейля «Конец света» есть похожее на жаненовское описание большого дома, символизирующего общество со всеми его контрастами. Привратник этого дома рассказывает о его обитателях, начиная с мансард, где прозябают слуги, рабочий и учитель, совершивший преступление ради того, чтобы спасти от нужды свою большую семью. Верхний этаж занимают старый актер и полковник в отставке, который после тридцатилетней службы «беден как Иов». Этажом ниже живет супружеская чета, являющая собой редкий пример благополучия: молодые люди, несмотря на некоторую стесненность в средствах и на то, что их союз не скреплен благословением церкви, всегда веселы и счастливы, потому что любят друг друга и честно трудятся. За соседней дверью – хозяин дома, человек, который «ест, спит, ходит на прогулку, волочится за гризетками и старается как можно веселей растратить свои доходы». Его жена занимается благотворительностью, в отсутствие мужа особенно охотно принимает у себя его друзей и не здоровается с молодой соседкой «из уважения к нравам». Наибольшим почетом и комфортом пользуются обитатели второго этажа: господин, занимающий доходную должность и владеющий несколькими миллионами, и адвокат, блистающий красноречием в палате депутатов. Вся эта картина названа автором «Париж в миниатюре». «Вот сто человек, которые мечутся туда и сюда, потеют, трудятся, придумывают себе тысячи забот, живут за счет удачи, собственной изворотливости или своих поро-

⁵¹ *Janin / Barnave*. Т. 1. Paris, 1831. P. 1.

⁵² *Figaro*. 1831. 16 sept.; *Revue encyclopédique*. 1831. T.51. R549-553. См. также: *Томашевский Б. В.* Французская литература в письмах А. С. Пушкина к Е. М. Хитрово // *Томашевский Б. В. Пушкин и Франция*. Л., 1960. С. 360–403. В статье цитируются многие высказывания из прессы 1831 г., свидетельствующие о таком восприятии «Барнава».

ков для того, чтобы прокормить человека со второго этажа, жалкие мухи, которые летают здесь и там и не могут не попасть в сети, сплетенные пауком около их жилища»⁵³.

Внимательно и пристрастно наблюдая окружающее, герой «Конца света» Бремон делает вывод: в сегодняшнем мире все так неблагоприятно и даже уродливо, что он уже не может существовать в таком виде сколько-нибудь продолжительное время. Какой-то взрыв, катастрофа наподобие всемирного потопа или столкновения с кометой должны уничтожить это общество со всеми его ужасами. Но и то, что человек мог бы построить взамен прежнему, едва ли будет лучше, в чем и убеждается тот же Бремон в следующем романе Ре-Дюссейля – «Новый мир» (1831).

В «Новом мире» Бремон оказывается в числе немногих людей, уцелевших после катастрофы. Он становится создателем нового общества и руководит им так, чтобы избежать зла, от которого взорвалось старое. Он пытается построить новый мир, основываясь исключительно на естественном принципе семьи, не допустить никаких социальных различий, которые противопоставляют людей друг другу. Вначале все идет удачно, но очень скоро возникают непреодолимые трудности. Те нормы взаимоотношений, которые Бремон, считая справедливыми и несомненными, взял от старого мира и внушает своим детям, оказываются несовместимыми с их естественными стремлениями. Это дает повод к размышлениям Крэмона о том, что все человеческие поступки едины по своей сущности, так как для человека они являются лишь средством поддержать или защитить свое существование. Общество же в своих интересах называет одни из этих поступков добродетельными и поощряет, а другие преследует как преступные. Однако эффект от запретов и наказаний противоположен цели: чем строже общественные законы, тем больше зла от них проистекает. Обществу никогда не избавиться от преступлений, которые порождаются им самим. Это неистребимое и многоликое социальное зло – результат насилия, которое ради своего сохранения систематически совершается обществом над естественной природой человека. Логика Бремона приводит к выводу, что именно в насилии – сущность общественного бытия человека.

Запреты, вводимые Бремоном, не оберегают его разросшуюся семью от кровосмешения, соперничество приводит к братоубийству, труженики и праздные оказываются в противостоянии друг другу, богатым и обездоленным никогда не найти общего языка. Одним словом, все идет по уже известной модели. Бремон впадает в отчаяние при виде того, как в его «идеальном» обществе повторяется уже бывшее прежде, как оно мало-помалу превращается в царство «золотой середины», слишком похожее на ненавистную монархию Луи-Филиппа. И если некогда он с надеждой ожидал конца света, то теперь страшится его. Какая бы ни случилась катастрофа, будь то всемирный потоп или революция, это будут всего лишь бессмысленные страдания и обманутые надежды людей. Общество возродится в прежнем виде еще раз, повторив неизменный порядок и еще раз подтвердив вечную истину о том, что новое – это всего лишь забытое старое. Об этом пишет и автор «Нового мира» в предисловии к роману. Люди подобны осам: недалеко отлетев от разрушенного гнезда, они тотчас же начинают строить новое, подобное прежнему.

В рецензии на «Новый мир» журнал “*Revue de Paris*” вторит его автору, утверждая, что «все общественные системы грядущего неизбежно будут более или менее точной копией нынешних систем и что человек по своей неизменной природе всегда будет цепляться за прошлое, чтобы закрыть пути в будущее»⁵⁴.

Однако, при всем своем пессимизме, герой Ре-Дюссейля не в силах окончательно расстаться с мечтами о возможности существования – где бы то ни было и в каком-то счастливом времени – совершенного и справедливого общества. Пробудившись от сна и прежних

⁵³ *Rey-Dusseuil A.* La fin du monde et des choses a venir. Paris, 1830. P. 143.

⁵⁴ *Revue de Paris.* 1831. T. 28. P. 132–133.

иллюзий, Бремон устремляет свои надежды к далекой Америке, где длительная гражданская война привела к установлению республики и где «нельзя безнаказанно смеяться над народом». «Даже когда очевидно, что цель недостижима, нужно всеми силами стремиться приблизиться к ней», – говорит Ре-Дюссейль в предисловии к роману. Если же при этом его герой ищет свой идеал в чужом обществе, то, значит, для него утрачены все перспективы прогресса в своей стране, пока она остается монархией, пусть даже теперь она и окружена «республиканскими учреждениями», о которых так любят напоминать ее идеологи и сторонники. Главный объект его ненависти – доктринеры, которые своими идеями подготовили и теперь, заняв важные государственные посты, служат этой монархии, сохраняющей остатки легитимизма. Поэтому он отправляет Бремона в Америку, и поиски героем новых принципов общественного устройства связаны теперь с республикой.

В отличие от Ре-Дюссейля, Жанен остается легитимистом и воспринимает «республиканскую монархию» как крушение единственно возможного порядка и начало конца человеческой истории. Ужаснув своими результатами, Июльская революция «убила прогресс», – скажет он в 1833 г. в предисловии к «Новым повестям»²⁷. Все современное общество уже теперь предстает в свете этой неумолимой истины.

Общество, считает Жанен, погубило себя страстью к анализу и поискам смысла в происходящем. Поиски эти открыли ужасную истину: все, что человечество переживает сегодня, уже было когда-то. Поколения сменяют друг друга лишь затем, чтобы еще и еще раз пройти через беды, страдания и катастрофы, постигшие людей в прошлом и неизбежные в будущем. Заканчивая свой страшный рассказ о дочерях Сеяна⁵⁵, Лакло говорит в «Барнаве», что в этой далекой истории он видит предзнаменование бедствий, на пороге которых стоит Франция: «Если бы всем вам подобно мне было известно прошлое, как испугались бы вы грядущего! Как поразило бы вас настоящее переходное время!» Жанен заставляет Лакло произнести эти слова накануне якобинского террора, и сам он обращает их к своим современникам, ибо повторившаяся атака против законной монархии, по его убеждению, открыла еще одну переходную, а потому смутную, неясную эпоху. Это смутное время у Гюго метафорически обозначено как «сумерки» (в поэтическом сборнике «Песни сумерек», 1835), неизвестно что предвещающие: утренний рассвет или темную ночь после заката солнца.

Беспорядки, злоупотребления, страдания невинных, забвение нравственных принципов – одни и те же ошибки и роковые заблуждения человечества прерывают время от времени благополучное течение истории. Достигнув возможного для людей уровня цивилизации, общество деградирует, отказывается от всех моральных принципов, предается пороку, забывает все достигнутое и впадает в хаос⁵⁶. Само по себе стремление к совершенству увлекает человечество на край бездны, которая неизбежно поглотит его, сколько бы оно ни упорствовало в своей надежде на спасение, бредя во мраке и неведении по едва заметной тропинке. Каждый шаг по этой темной дороге, идущей по краю пропасти, лишь приближает общество к неизбежному роковому концу.

Вечное и непрерывное совершенствование невозможно. Под этим утверждением могли бы подписаться многие современники Жанена, ибо отрицание прогресса стало их собственным убеждением и источником глубокого пессимизма. История не может служить арсеналом оправданий всему, что происходило прежде или происходит теперь, а любая оптимистическая философия истории представляется многим лишь возвышенной и утешительной иллюзией.

⁵⁵ Этот эпизод принадлежит перу Ф. Пиа, который в начале 1830-х годов был одним из «литературных негров», работавших на Жанена. См.: *Pyat F. Marie-Joseph Chénier et le prince des critiques*. Paris, 1844; *Quérard J.-M. Supercheries littéraires*. T. II. Paris, 1870. P. 360.

⁵⁶ *Janin J. Barnave*. T. II. P. 224.

Об этом пишет Ш. Нодье, легитимист, как и Жанен. Вера в бесконечный прогресс – это ошибка, тем более прискорбная, что она проистекает из человеческого тщеславия. Потомки Каина возмнили себя бессмертным племенем и до сих пор отказываются разглядеть мертвое лицо, которое скрывает за обманчивой маской кокетливый старик – современное общество. Уже несколько тысяч лет человечество упорствует в своих ошибках, но так и не открыло ни одной новой истины, которая не была бы известна еще во времена Иова⁵⁷.

После Июльской революции во Франции все чаще высказывается мысль о том, что история развивается по замкнутому кругу, и человечество обречено следовать этому раз и навсегда установленному порядку. Доминировавшая в 1820-е годы философия истории как непрерывного восходящего движения ко все более совершенным формам общественного бытия представляется теперь излишне оптимистической и отступает перед идеей циклического развития или круговращения, которая восходит к сочинениям Дж. Вико. За пределами Франции интерес к викианской схеме социальной эволюции ощутил уже с самого начала XIX в., и в последующие десятилетия он усиливается. Об этом пишет в 1819 г. итальянский корреспондент “*Revue encyclopédique*” Сальфи, сообщая о переиздании в Италии нескольких философских произведений Вико⁵⁸. Общество как будто хочет искупить равнодушие его современников, среди которых лишь очень немногие смогли оценить идеи, положившие начало новой философии истории. В 1827 г. Ж. Мишле в итоге трехлетней работы над переводом главного труда Вико «Основания новой науки об общей природе наций» публикует это произведение вместе со своими комментариями по поводу системы итальянского философа. Влияние Вико во Франции испытали также П.-С. Балланш и А. де Виньи, а Бальзак, Г. Планш, Ш. Сент-Бёв, Жорж Санд цитируют или упоминают его в своих произведениях⁵⁹.

Теория циклического развития воспринимается во Франции с акцентом на одном из двух важнейших моментов викианской схемы: в 1820-е годы прежде всего привлекает идея становления, эволюции, переживаемой человечеством. Оставив без внимания принцип рокового повторения одного и того же цикла, в котором высшая ступень цивилизации неизбежно завершается крахом и возвращением к примитивному состоянию, Мишле, по существу, вкладывает в идеи Вико новый смысл, подсказанный ему XIX столетием. Соединив принцип цикличности с идеей бесконечного совершенствования общества, он развивает теорию спиралеобразного хода истории. В этой теории, отстаивающей принцип поступательного движения, не отвергается и циклическое повторение аналогичных событий, в которых даже усматривается некий поучительный смысл – «уроки истории». Однако если в 1820-е годы доводы об «уроках истории» преобладают в споре между принципами «круга» и «спирали», то десятилетие спустя в сознании многих современников Июльской революции перспективы дальнейшего прогресса представляются сомнительными или вовсе исчерпанными. Страшась пережитых бедствий, люди не доверяют и будущему, оптимистическая идея прогресса стирается в сознании целого поколения, уступая место скептицизму и отчаянию.

Именно в этом ключе мыслит Жанен историю, настоящее и будущее Франции. В истории он не находит ни поучительных уроков, ни повода для надежд, в окружающей реальности обнаруживает только отвратительные явления, а будущее его страшит. Это его настроение отметил и рецензент, написавший в “*Revue encyclopédique*”: «Чтобы изображать историю, нужно верить, нужно верить в человека и его судьбу, а господин Жанен ни во что не верит»⁶⁰.

⁵⁷ *Nodier Ch.* De la fin prochaine du genre humain // *Revue de Paris*. 1831. Т. 26. P. 224–240.

⁵⁸ *Revue encyclopédique*. 1819. Т. 2. P. 540–541.

⁵⁹ *Hazard P.* La pensée de Vico. Les influences sur la pensée française // *Revue des cours et conférences*. 1931. Т. 51. P. 127–142.

⁶⁰ *Revue encyclopédique*. 1831. Т.2. P.554.

На первый взгляд итог, к которому приходит Ре-Дюссейль в романе «Новый мир», повторяет суждения Жанена о настоящем и будущем Франции: «новое – это забытое старое», и в 1831 г. человечество остается на том же уровне, что и в библейские времена⁶¹. Однако пессимизм Ре-Дюссейля все-таки смягчается его республиканскими надеждами, тогда как Жанен, расставшись с иллюзиями либерализма, погружается в тотальный, «космический» пессимизм. Это отражается и в осмыслении им самой «неистой» манеры письма: она представляется ему порождением и выражением крайне мрачного мировидения. «Жалкое обреченное общество! Я знаю теперь, откуда у него этот поток слов. Общественные системы, как и индивидуумы, сознают свою смерть, когда их конец близок. Тогда время становится коротким; все торопятся сказать друг другу обо всем, что у них на сердце и в душе, о своих сомнениях и верованиях, страхах и надеждах», – говорится в «Барнаве»⁶².

Нечто подобное скажет через год и А. де Мюссе в «Посвящении» к поэме «Уста и чаша»:

Теперь о мертвецах, о гнили гробовой
Рассказывает нам литература смело, —
Она мертва, в ней нет души живой.
О девках говорит она со знаньем дела
И тянет муз Ренье из грязных луж на бал.

(Перевод А. Д. Мысовской)

Опасения, которые вызывает завтрашний день, предчувствие каких-то мрачных событий заставляет людей лихорадочно цепляться за все, что им еще доступно в преддверии катастрофы. Из этого рождаются торопливые, поверхностные чувства, неслыханный эгоизм, дикие страсти, в которых человек надеется забыть гнетущие его сомнения. В «неистой» письме с его ужасающим натурализмом, с его беспорядочным языком, незавершенной, разорванной композицией оказывается найден тот самый верный тон, благодаря которому автор и читатель отлично понимают смятенные мысли друг друга. О чем бы ни шла речь в романе, будь то далекая история, страсти фантастических героев или ужасы городского быта, – во всем выражаются настроения современника, которого уже не интересуют выдуманные ужасы. «Неистовая» литература озабочена судьбой человека в новом обществе.

Таким образом, Жанен далеко уходит от пародии на «черный» роман, с которой он начал в 1829 г. Его «неистовый» роман превращается в пугающее изображение современности. Нечто подобное происходит и с другими авторами «неистой» школы. Не случайно, например, роман Ренье-Детурбе «На балу у Луи-Филиппа» (1831) воспринимается как «политический», о чем пишет “*Revue de Paris*”⁶³. Любопытно, что, отмечая эту метаморфозу, критика связывает ее с традициями «Сентиментального путешествия» Стерна⁶⁴. Заимствованный у Стерна прием повествования от лица героя-рассказчика у Жанена становится первым шагом к анализу внутреннего мира человека, чье сознание травмировано открывшейся ему «истиной» об исчерпанности прогресса. Человеку в таком состоянии остается лишь погружаться в глубины печали, а обществу в целом – «разлагаться для будущего возрождения»⁶⁵, – заключает “*Revue encyclopédique*” в рецензии на «Зеленый колпак» (1830) Ж. Мери – один из романов, написанных под впечатлением «Последнего дня приговоренного».

⁶¹ *Rey-Dusseuil A.* Le monde nouveau. Paris, 1831. P.X.

⁶² *Janin /.* Barnave. T. II. P. 173.

⁶³ *Revue de Paris.* T. 25. R 72.

⁶⁴ *Revue des deux Mondes.* 1831. T. 3. P. 556.

⁶⁵ *Revue encyclopédique.* 1831. T. 49. P. 710–712.

Литературе в таком обществе рецензент отводит одну роль: «анализировать его агонию и с горечью рассказывать о его беспокойных мыслях».

«Неистовство» вместе с разочарованием в прогрессе проникает в творчество многих писателей. Его влияние ощутимо в романах и повестях Бальзака («Шагреновая кожа», «Проклятое дитя», «Эликсир долголетия», «Полковник Шабер»). Несколько позднее ему отдает дань и Жорж Санд, хотя вначале она протестует против «странностей» и уродливых страстей, наводняющих литературу. «Неистовые» сюжеты надолго сохранятся во французской литературе, а превращение этой темы, которое мы наблюдаем в романах Жанена от «Мертвого осла» к «Барнаву», представляет собой явление, в высшей степени характерное для начала 1830-х годов.

2007

Возвращение отвергнутого романа: «Мадам Потифар» Петрюса Бореля

Прижизненная литературная репутация писателя и его место в исторической «табели о рангах», определяемые современниками, далеко не всегда совпадают с теми оценками, которые дают последующие поколения. То, что при жизни автора «не слышали», что его произведения не встретили ожидаемого отклика читателей, вызвали остро негативную реакцию или просто остались непонятыми, нередко становится для него поводом к драматическим переживаниям. Из-за равнодушия читателей к роману «Пармская обитель» Стендаль чувствовал себя «сиротой, брошенным на улице», как он признался в письме Бальзаку в ответ на его «Этюд о Бейле». Подобное ощущение покинутости – это, пожалуй, самая печальная судьба, испытание, более тяжелое, чем официальный вердикт в виде судебного приговора, который постиг, например, Бодлера после выхода в свет «Цветов зла». Судебный процесс против «Цветов зла» сопровождался многочисленными доброжелательными откликами в прессе и в частной переписке, создавая ответный резонанс в поддержку поэта, тогда как на почве непонимания и равнодушия «произрастает» только забвение.

Забвение стало судьбой Петрюса Бореля после того, как по поводу его романа «Мадам Потифар» прозвучал приговор – не судебной инстанции, а фельетониста Жюль Жанена, опубликовавшего в газете “*Journal des Débats*” (3 июня 1839 г.) недружелюбную статью. Ж. Жанен был возмущен тем, что в романе в благожелательном тоне упоминается маркиз де Саде, и воспринял это как дерзкую реплику в свой адрес, как возражение своей статье о де Саде, появившейся незадолго до этого, в 1834 г. в «*Revue de Paris*» и ставшей чем-то вроде официального вердикта. Мнение Жанена, бойкостью пера стяжавшего почти официальный титул «принца критиков», повлияло на дальнейшую литературную судьбу романа Бореля. Первым же, кто попытался возразить общепринятому осуждению Бореля (Жанен до 1872 г. оставался ведущим критиком очень влиятельной газеты «*Journal des Débats*»), стал Шарль Бодлер.

В 1861 г. в журнале “*Revue fantaisiste*” была напечатана статья Бодлера «Петрюс Борель»⁶⁶. Бодлер говорит о писателе, умершем далеко за пределами Франции, в Алжире, как об «одном из светил на мрачном небосводе романтизма». «Светило забытое или погасшее, кто помнит о нем сегодня, да и кто знает его настолько, чтобы считать себя вправе высказывать о нем свое мнение?» К числу этих немногих Бодлер относит Т. Готье. Сам же он ценит в Бореле «поистине эпический талант», проявившийся в романе «Мадам Потифар», и сочувственно говорит о стремлении избежать «золотой середины» в любом ее обличье, будь то конформистская умеренность в политических симпатиях, благопристойность манер или эстетические принципы. Нарочитая удаленность от «золотой середины» в литературе оборачивается пристрастием к чрезмерному, кричащему в чувствах, страданиях, настроениях и к избыточному во всем, что касается формы, колорита, общего тона произведений. Примечательно, что даже Бодлер с его известным постулатом “*Le beau est toujours bizarre*” («Красота всегда отмечена странностью») находит Бореля слишком уж странным (“*trop bizarre*”) и порой даже смешным в его крайностях. И все-таки он признает за писателем своеобразное очарование, «свой колорит, вкус *suí generis*» и противопоставляет его множеству «приятных и податливых авторов, готовых продать Музу за тридцать сребреников»⁶⁷. «...В истории

⁶⁶ *Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques. L'art romantique. Textes établis, introduction et notes par H. Lemaître. Paris, 1962. P. 757–760.*

⁶⁷ Там же. С. 759. Во французском тексте – “*pour le champ du potier*” (как землю горшечника) – намек на библейский эпизод (Матф., 27: 5–8): земля горшечника была куплена первосвященниками на тридцать сребреников Иуды после того,

нашего века он сыграл немаловажную роль... Без Петрюса Бореля в романтизме образовалась бы некая лакуна», – утверждает Бодлер. Во второй половине XIX в. о Бореле-поэте вспоминает Поль Верлен: в «Романсах без слов» он предваряет эпитафией из «Рапсодий» Бореля стихотворение («Забытые мелодии», V), построенное по принципу взаимоотражения звуковых эффектов и визуальных, цвето-световых. Подобный опыт выражения поэтического настроения через чувственные восприятия он нашел в поэзии Бореля.

Петрюс Борель (1809–1859) принадлежал к числу самых активных участников литературного движения во Франции 1830-х годов. В 1829 г. он учится живописи у Э.Девериа и архитектуре у А. Гарно. Тогда же он присоединяется к сообществу творческой молодежи «Petit Cénacle», возникшему как своего рода альтернатива «Сенаклю» В. Гюго. Инициатива создания «Малого сенакля» принадлежала скульптору Жану Дюсеньеру. Еще до того, как имя Бореля появляется в журналах («Almanach des Muses», «Mercure de France au XIX siècle», «Annales romantiques»), где он печатал свои первые стихи и рассказы, он уже включился в шумные «бои» за романтизм. В феврале 1830 г., во время первого представления «Эрнани», Борель возглавляет целый «отряд» поклонников Виктора Гюго. Победа вдохновила его, и в 1832 г. он издает свои «Рапсодии», участвует в создании газеты «La Liberté. Journal des arts» и пишет для нее серию статей, публикует две статьи об искусстве в журнале «Artiste». Самым значительным фактом его ранней литературной биографии стал выход в 1832 г. книги «Шампавер. Безнравственные рассказы» и создание в том же году кружка писателей, поэтов и художников, который получил название «Содружество Бузенго» или просто «Бузенго». Этимология, смысл и даже орфография этого слова (bousingo или bousin-got) до сих пор остаются не вполне ясными, что порождает разные трактовки.

Кружок – содружество «неистовых»⁶⁸ романтиков – сразу же привлек к себе внимание шумными нравами, вызывающими литературными вкусами и нетерпимостью ко всему умеренному, благопристойному и «освященному» официальным покровительством или одобрением. В кружок входили писатели и художники крайне демократических по тем временам взглядов: А.Девериа, Л. Буланже, С.Нантейль, Ж. де Нерваль, Ф.О'Недди, Н.Том, А. Бро, О. Маке, Ж.Бушарди. Многие из них прежде были членами «Малого сенакля». Центральной фигурой в кружке «Бузенго» был Петрюс Борель. Независимость и презрение к царящим в обществе вкусам он демонстрирует всем своим внешним обликом: он носит бороду (на которую, вопреки общепринятой моде, в те годы отваживались лишь немногие «чудаки»), жилет à la Марат, прическу à la Робеспьер и перчатки «цвета королевской крови». С этими атрибутами непримиримого республиканца и в трехцветном обрамлении Борель изображен на портрете художника Наполеона Тома, выставленном в салоне 1833 г.

Вскоре после рождения сына Борель поселяется за пределами Парижа, в деревне (к этому его вынуждает удручающая и безысходная бедность), где и пишет роман «Мадам Потифар». Роман окончен в 1838 г. и выходит в 1839 г. в Париже, с иллюстрациями Луи Буланже и посвящением актрисе Люсинде Парадоль (ее имя «зашифровано» в инициалах L. P). Из пяти посмертных переизданий романа во Франции четыре приходится на вторую половину XX столетия⁶⁹.

как он, раскаявшись, бросил их в храм; так как эти деньги были получены за предательство, их нельзя было положить в церковную сокровищницу и на них купили землю для погребения странников.

⁶⁸ О «неистойой» литературе см.: *Томашевский Б. В.* Французская литература в письмах к Е.М.Хитрово // *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 360–403; *Реизов Б. Г.* Петрюс Борель // *Борель П.* Шампавер. Безнравственные рассказы. Л.: Наука, 1971. С. 167–188; *Соколова Т. В.* «Неистойый» роман // *Соколова Т. В.* Июльская революция и французская литература (1830–1831) Л., 1973.

⁶⁹ В 1967, 1972, 1987 и 1999 гг.

Лики зла и судьбы

Начало работы над романом «Мадам Потифар» относится к 1833 г., когда традиция фантастических ужасов в духе «готического» романа уже оттеснена на периферию литературного движения. Повестью «Последний день приговоренного» (1829) В. Гюго убедил, что ужасы реального бытия бывают страшней самого изошренного вымысла. «Неистовые» романтики, разделяя это убеждение, ищут теперь и находят в окружающей их жизни немало сюжетов подобного рода. Так создаются романы «Мертвый осел и гильотинированная женщина» (1829), «Исповедь» (1830) и «Барнав» (1831) Ж. Жанена, «Луиза, или Горести девы веселья» (1830) и «Карл II и испанский любовник» (1831) И. Ф. Ренье-Детурбе, «Примадонна и подручный мясника» (1831) и «Походная кровать, сцены военной жизни» (1832) Бюра де Гюржи. Это, конечно, не документальные произведения, их сюжеты вымышлены, но события и персонажи не столь условны и искусственны, как в «готическом» романе, они обрисованы такими, какими могли бы быть в потоке окружающей повседневности. Аналогичная тенденция в определенной мере проявляется и в «Безнравственных рассказах» Бореля. Эта книга принесла автору скандальный успех, и в его новом произведении – романе «Мадам Потифар», работа над которым начинается на волне этого успеха, будут использованы некоторые реальные персонажи и события, а вымышленный сюжет выстроится по их канве как вполне правдоподобный, хотя и самый обескураживающий вариант возможного.

Имя главного героя, как установил французский исследователь Жан-Люк Стейнмец⁷⁰, заимствовано Борелем из книги «Тайны Бастилии» (“*La Bastille dévoilée*”, 1789), хорошо известной в начале XIX в. В списке заключенных Бастилии (на момент взятия крепости в 1789 г. их было всего семь человек, и среди них двое лишившихся рассудка) упоминался некий Whyte, предположительно ирландец, поскольку он хорошо говорил по-английски и еще на каком-то никому непонятном языке, возможно, ирландском. Неизвестно, когда он сошел с ума. До Бастилии он уже провел несколько лет заключения в Венсенне, но не мог ничего внятно рассказать о себе и вскоре был отправлен в Шарантон. В некоторых исторических трудах⁷¹ имя и личность этого узника уточняются: речь идет о графе Уайте де Мальвиле. Он родился в 1730 г. в Дублине, во Франции при Людовике XV служил в Ирландском полку, а затем оказался в Бастилии.

Обстоятельства трагической судьбы этого человека во многом совпадают с историей литературного персонажа Патрика Фиц-Уайта, и это дает основание считать его прототипом Патрика, а также предположить, что Борель был знаком еще с какими-то документами, из которых мог почерпнуть необходимые ему сведения об Уайте и о жизни узников королевских тюрем. Вполне вероятно, что он читал «Мемуары» А.М.Латюда (1789), «Мемуары мадам Дюбарри» (вернее, псевдо-мемуары, автор Э. де Ламот-Лангон, 1829–1830) или другие сочинения подобного рода. Ж.-Л. Стейнмец находит немало хронологических соответствий в биографии реального Уайта и в злоключениях его литературного «двойника» Патрика Фиц-Уайта из романа Бореля. Участь несчастного безумного узника-ирландца, именовавшего себя “*le major de l’Imensité*” и неспособного уже воспользоваться полученной свободой, не могла не привлечь внимание историков и писателей. Так, спустя полвека о нем упоминает Жюль Мишле в «Истории французской революции» (1847).

Итак, ужасающая судьба заключенного Бастилии – это факт, почерпнутый писателем из реальной жизни, и такой факт неизбежно должен был превратиться в увлекательный сюжет романа, тем более что мотивы темницы, узника, тюремного заключения уже стали

⁷⁰ Steinmetz J.-L. Le fil des Parques // Borei P. Madame Putiphar. Paris, 1999. P 14.

⁷¹ Hayes R. Ireland and Irishmen in the French revolution. London, 1932.

устойчивой традицией не только «неистойой» литературы, но и романтизма в целом⁷². Достаточно вспомнить «Шильонского узника» (1816) Байрона, «Темницу» (1821) А. де Виньи, роман-исповедь С.Пеллико «Мои темницы» (1831). После выхода в 1829 г. повести

В. Гюго «Последний день приговоренного» тема узника многократно варьируется в самых известных произведениях: в 1832 г. в романе А. де Виньи «Стелло» (эпизод об Андре Шенье), в 1839 г. – в «Пармской обители» Стендаля, в 1845 г. – в романе А. Дюма «Граф Монте-Кристо».

В 1833 г., когда Борель начинает работать над своим романом, в Париже появляются почти одновременно три перевода романа

С. Пеллико «Мои темницы», а за год до этого, в 1832 г., вышло новое (пятое) издание «Последнего дня приговоренного» с предисловием Гюго, который к этому времени уже всеми признан как самое яркое светило на романтическом небосклоне. Однако, работая над своим «тюремным» романом, Борель не подражает мэтру. Тогда как Гюго всецело сосредоточен на переживаниях человека, ожидающего казни, т. е. скорой насильственной смерти, Борель силой воображения воссоздает жизненный путь несчастного и те обстоятельства, что привели его к ужасному финалу, акцентируя в своем повествовании такие аспекты, как фатальная предопределенность человеческой судьбы, всевластие монархов с их фаворитами, зависимость индивидуальной участи от общенациональной, – и все это в соотнесенности с проблемой свободы.

Тексту романа предшествует Пролог. Это аллегорическая поэма о трех «адских всадниках», в которых воплощаются возможные варианты жизненного выбора: первый – гедоническое наслаждение земными радостями; второй – забвение страстей мира, аскетизм, погружение в религию; третий, «похожий на ужасного и сумрачного Командора», – смерть, небытие. Полем сражения «адское трио» избрало душу человека, и этим предопределены его неизбывные страдания.

Une douleur renaît pour une évanouie;
Quand'un chagrin s'éteint c'est qu'un autre est éclos;
La vie est une ronce aux pleurs épanouie.

(Едва утихнет одно страдание, как возникает другое; если угасает одно несчастье, значит, другое уже созревает; жизнь – это терновый кустарник, который расцветает от слез).

Только Богу известно, кто из «адского трио» возобладает над несчастным страдальцем. Одной из бесчисленных вариаций этого мрачного человеческого удела предстает в романе Бореля судьба двух персонажей, которые, казалось бы, заслуживают лучшей участи. Их взаимной и глубокой любви противостоит Рок в разных обличьях и прежде всего – в виде сословных и национальных предубеждений, несчастья преследуют их с юности и до конца дней. В этой коллизии находит выражение одна из ключевых идей романа: частная жизнь персонажей изначально определяется обстоятельствами и силами надличностного уровня. В числе такого рода обстоятельств – национальная принадлежность и историческая судьба нации.

Патрик и Дебора – ирландцы. Отец Деборы англичанин и граф, но воспитана она матерью-ирландкой; по духу мать и дочь скорее противостоят главе семейства, а в семейном союзе англичанина с ирландкой воплощается антагонизм двух наций, сосуществующих в тесной, но нежеланной близости⁷³.

⁷² См. об этом: *Brombert V. La prison romantique*. Paris, 1975; Темница и свобода в художественном мире романтизма. М.: ИМЛИ РАН, 2002.

⁷³ На протяжении XVII–XVIII вв. католическая Ирландия сопротивлялась религиозной и национальной дискриминации со стороны Англии. С 1727 г. католики даже лишены права участвовать в парламентских выборах, что спровоцировало

Внимание к ирландским проблемам не ограничивалось пределами Англии, особое же сочувствие ирландцы вызывали во Франции, которая в 1790-е годы не раз пыталась, хотя и безуспешно, поддержать Ирландию. Ирландские эмигранты нередко искали убежище в Париже. История ирландского узника Бастилии стала прекрасным сюжетом для романа, хотя известен был только финал этой истории. Все остальное должно быть воссоздано воображением автора. Именно таким образом и создается роман Бореля.

Действие романа отнесено к XVIII в., в канву сюжета вплетаются события, связанные с началом революции, в живописных и нередко шокирующих подробностях представлено взятие Бастилии, освобождение ее немногочисленных узников, эйфория толпы «победителей», перед которыми не устояли крепкие стены королевской цитадели и которые завладевают орудиями тюремного пыточного зала. Среди персонажей, фигурирующих или даже только упоминаемых в повествовании, множество подлинных исторических лиц, обилие узнаваемых реалий просто бросается в глаза. Это дает повод рассматривать роман как исторический, однако не менее очевидны и отличия от произведений этого жанра в его классическом варианте, сложившемся к началу 1830-х годов.

В исторических романах Виньи, Гюго, Мериме, Бальзака доминировала философия истории, стремление воссоздать специфику эпохи, «местный колорит», дух времени, проявляющийся в эпических событиях и частных судьбах людей, в национальной психологии и индивидуальных характерах. Эстетикой такого романа предусматривалось сочетание различных начал: эпического, лирического и драматического, философии и нравоописания, реальных фактов и воображаемых событий. Более всего Бореля привлекает возможность авторского вымысла, мотивированная тем, что официальная хроника исторических событий – это всего лишь самая общая канва, своего рода остов без плоти, или пунктир, в пробелах которого – множество безвестных событий, лиц, судеб. Каждый такой пробел есть чистая страница, заполнить которую возможно лишь усилием воображения. Вымысел помогает воссоздать недостающие звенья, уничтожить «белые пятна» в панораме прошлого. Однако если в 1820-е годы, в эпоху становления жанра исторического романа, его главной эстетической целью было воссоздание единого исторического процесса, то спустя десятилетие эта задача представляется исчерпанной. Поколение романтиков, вступающее в литературу после 1830 г., не разделяет исторического оптимизма старших, поэтому их внимание привлекает не то, что в истории величественно, непреложно, закономерно, целесообразно и ко благу, они ищут и видят в ней прежде всего случайное, нелепое, ужасное, бесчеловечное. Для Бореля это прежде всего угроза свободе, угроза, которую он связывает с властью в любом ее проявлении, будь то всевластие монарха, «абсолютное» своеволие, несправедливость, жестокость к подданным, или властолюбие в психологическом аспекте, т. е. само по себе стремление одного индивида подчинить своей воле другого, пренебрегая его интересами и достоинством, наслаждаясь местью и жестокостью, упиваясь безнаказанностью.

В фокусе внимания писателя оказывается индивид, частная жизнь, которая хотя и связана до некоторой степени с историческим «контекстом», но привлекает прежде всего своей неповторимостью и зависимостью от каких-то наиболее общих надличностных сил, причин, взаимообусловленностей и надисторических законов бытия. В романе «Мадам Потифар» крупным планом представлены безвестные, хотя и яркие в характерологическом отношении персонажи – ирландцы, тщетно искавшие во Франции спокойной жизни, а нашедшие самую

усиление борьбы ирландцев за свои права. Начало французской революции 1789 г. способствовало этому в еще большей степени. «Союз ирландцев» (United Irishmen) ставит целью превратить Ирландию в самостоятельную республику, рассчитывая на помощь Франции. В 1800 г., согласно решению британского парламента, Ирландия объявлена частью Великобритании, а с 1801 г. действует объединенный парламент, однако это не может решить всех проблем. В 1825 г. с целью борьбы за права ирландцев-католиков создается Ирландская католическая ассоциация. Наконец, в 1829 г. принят закон, в соответствии с которым католикам предоставлено право занимать официальные должности, кроме поста лорда-канцлера, а также избираться в парламент. Эта победа оживила надежды ирландцев и их борьбу за выход из союза с Англией.

горькую и трагическую участь. Исторические же лица и обстоятельства обозначены лишь в той мере, в какой автор допускает их потенциальную причастность к судьбе героев вымышленного сюжета.

Лейтмотив романа – идея о детерминированности индивидуальной судьбы. Авторские рассуждения на эту тему составляют всю первую главу книги. «Не знаю, существует ли роковая предопределенность, но безусловно, существуют роковые судьбы; есть люди, которые предназначены для несчастья; но есть и те, что становятся добычей других, отданы в их руки подобно тому, как бросали рабов в клетку с тиграми. Почему?.. Не знаю. И почему эти, а не те? Тоже не знаю...»⁷⁴. Борель пытается понять, как соотносится каждая отдельная человеческая судьба с общим замыслом сотворенного мира: «Если все предусмотрено Провидением, разве это касается только вселенной, человечества, но не конкретного человека? Для Провидения важно целое, но не частица?» Иногда людям добрым и достойным выпадает ужасная судьба из-за неожиданных обстоятельств, перед которыми добродетель бессильна. Бывает, что ошибки или даже преступления совершаются невольно, и можно ли наказанием уравнивать их со злонамеренными поступками? Если обстоятельства не позволили человеку выбирать и вынудили совершить преступление, справедливо ли судить этого невольного преступника так же сурово, как и злоумышленника? А осуждение невинного? Разве не к этому сводится идея всеобщей и вечной ответственности человека за первородный грех прародителей? Или те законы, что от Бога, имеют обратную силу, а значит, они еще хуже человеческих? Человек надеется на предстоящую загробную жизнь, в которой он будет вознагражден за добродетель и страдания, так не лучше ли было бы, вместо предустановленного Творцом двойного существования, дать человеку одну, но более отрадную земную жизнь?

От обилия и сложности подобных «неразрешимых» и «возмущающих ум» вопросов может «помутиться разум», признается Борель, и тем не менее продолжает вопрошать, формулируя свои вопросы таким образом, что в них довольно прозрачно явлена полемика и с законами Июльской монархии, и с ревнителем религиозной ортодоксии Жозефом де Местром. Последний же в потоке его вопросов фактически адресован самому Творцу: почему люди обречены страдать? Может быть, человек создан специально для удовольствия некоего высшего существа, которое наслаждается созерцанием мук и воплями страдальцев? Приглашая читателя поразмыслить над всем сказанным, автор приступает к своей миссии «бедного рассказчика», которому предстоит поведать о «судьбе самой ужасной, какую только можно встретить» (с. 45).

Мотив предопределенности индивидуальной судьбы звучит и в устах героя. В самом начале предстоящего ему мученического пути, когда жертвой покушения вместо него оказывается Дебора, Патрик умоляет ее расстаться: «Боже мой! До каких пор я буду навлекать на твою голову несчастье за несчастьем! Я уже говорил тебе, что я проклят и обречен. Полюбив тебя, я своими руками повесил тебе на шею тяжелый камень, из-за которого ты будешь падать из пропасти в пропасть. Поверь мне, нам надо расстаться, пусть твоя судьба будет счастливой! Пусть только моя будет ужасной!» (с. 89).

Когда Дебора и Патрик, избежав опасности, которая угрожала им в Ирландии, встречаются уже в Париже, то и здесь в их жизнь вмешиваются злые люди. Это все лики роковой судьбы: друг детства Патрика Фиц-Харрис, из зависти ставший предателем, ничтожный фат и интриган маркиз де Вильпастур, и, наконец, мадам Потифар. В имени Потифар и в сюжетной коллизии содержится прозрачный намек на библейский эпизод о прекрасном молодом Иосифе, оклеветанном женой Потифара, которая мстит ему за то, что он отверг ее домога-

⁷⁴ Borei P. Madame Putiphar. Texte établi d'après l'édition originale présenté et annoté par J.-L. Steinmetz. Paris, 1999. R 43. В дальнейшем роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

тельства. В такой же роли по отношению к Патрику в романе Бореля выступает королевская фаворитка. Уязвленная тем, что ее отверг показавшийся ей очень привлекательным молодой человек, и движимая тщеславием и чувством мести, она делает все возможное, чтобы погубить Патрика, превратив его в вечного узника. Ей отведена роль злого гения в судьбе героя, и ее имя вынесено в заглавие романа, чем акцентируется одна из наиболее значимых для автора идей: всевластие королевских фавориток, их роль в придворной жизни, в делах государства и даже в частной судьбе людей, далеких от светских интриг.

История Бурбонов традиционно в той или иной мере оттеняется историей фавориток. Даже во время революции 1789 г. добычей гильотины стали не только король с королевой, но и последняя из самых известных фавориток Людовика XV мадам Дюбарри, хотя по степени влияния на короля она явно уступала мадам Помпадур, «правившей» до нее в течение двадцати лет (с 1745 по 1764 г.). Прототипом мадам Потифар является именно маркиза де Помпадур. И если Борель дает персонажу другое имя, то вовсе не затем, чтобы завуалировать реальную модель, иначе зачем тогда было вводить в роман множество штрихов, прямо или косвенно указывающих на идентичность персонажа и прототипа? Так, при первом же появлении мадам Потифар рядом с ней находится ее камеристка мадам дю Оссэ (это имя первой камеристки маркизы де Помпадур)⁷⁵.

Эпизод первой встречи Патрика и мадам Потифар изобилует подробностями, не оставляющими сомнений относительно прототипов и мадам Потифар, и того, кого она называет Фараоном: роскошный будуар, на столике работы Шарля Булля томик Вольтера с автографом и его же мадригал, адресованный хозяйке будуара, рисунок Франсуа Буше, краски, карандаши, резцы, используемые при изготовлении гравюр (попутно сообщается, что в этом увлечении мадам помогает Жак Гэ – королевский гравёр с 1745 г.).

Простодушный герой просит аудиенции утром и появляется в спальне дамы, которая уже немолода (ей сорок один год – это авторское уточнение позволяет точно датировать происходящее – 1762 г.); под маской ее безразличия и пресыщенности просматривается вначале праздное желание взглянуть на докучливого утреннего визитера, а затем – едва скрываемое восхищение молодым человеком, который оказался красивым «как ангел». Лежа в постели, мадам Потифар «по неосторожности» откидывает одеяло и предстает перед посетителем в полупрозрачной кружевной батистовой сорочке.

Столь же «случайно» она длительно выдерживает кокетливую и сладострастную позу, и это дает повод к подробному описанию всего, что мог созерцать Патрик.

Весь эпизод искусно представлен как жанровая сцена, смысл которой отнюдь не ограничивается внешней пикантностью. Нравописание здесь – лишь своего рода «декорация», на фоне которой развивается диалог между просителем и повелительницей: Патрик пришел заступиться за друга, над которым нависла угроза сурового наказания за легкомысленный поступок. Эта тема беседы постепенно «обрастает» двумя мотивами подтекста: один – «галантный» (в мадам Потифар просыпается живой интерес к молодому мушкетеру, о чем Патрик едва догадывается); второй мотив – это авторские мысли о том, как далеко простирается власть королевской фаворитки.

Друг Патрика арестован за то, что продекламировал в одном из салонов четверостишие, непочтительное по отношению к мадам Потифар, и потому она считает его еще большим преступником, чем Робера Дамьена, четвертованного за покушение на Людовика XV в 1757 г. Она обвиняет Фиц-Харриса в оскорблении трона и тем самым уравнивает свою персону по значимости даже не с королем, а с троном – символом власти! Борель явно гипербо-

⁷⁵ Известны «Мемуары» мадам дю Оссе, содержащие интересные сведения о придворной жизни: *Madame du Hausset. Mémoires*. Paris, 1809 (publ. par Craufurd. *Mélanges d'histoire et de littérature*. T. IV); 1824 (Collection de Mémoires relatifs à la Révolution française. T. II).

лизирует роль фаворитки и ее властные притязания, которые оказываются сопоставимыми с известным принципом «Государство – это я!». Этой гиперболой оттеняются и непомерность ее притязаний, и степень неприятия их автором романа. Эффект усиливается еще одним штрихом – искреннее желание Патрика непременно спасти друга и чувство благодарности толкают его к невольной лесте: «В Ваших руках скипетр от Бога!.. Бог дал Вам верховную власть!»

Простодушие героя и огромное эмоциональное напряжение, которое он переживает, оставляют в его сознании место лишь для смутного беспокойства. Но для читателя, наблюдающего ситуацию со стороны, в этой сцене прозрачно уловимы авторские акценты: иронический на мысли о королевской фаворитке – держательнице верховной власти в государстве, и трагический – на том факте, что гений зла уже выбрал свою жертву.

Аналогия с библейским сюжетом в романе, едва обозначившись, нарушается: Иосиф подвергся двухлетнему заточению в темнице, но в дальнейшей долгой жизни он, в отличие от героя Бореля, был вознагражден за свою честность и незаслуженные страдания. Поскольку он не совершал преступления, в котором был обвинен, «и в темнице Господь был с Иосифом, и во всем, что он делал, Господь давал успех»⁷⁶. После освобождения Иосиф (ему в это время тридцать лет) приближен к фараону, который оказывает ему всяческие почести, так как признает, что в пророчествах Иосифа говорит Дух Божий. Иосиф становится мудрым правителем, живет до ста десяти лет и почитаем после смерти.

Участь Патрика, напротив, беспросветно тяжела. Одна только Дебора стремится спасти его. Сама Дебора тоже на время оказывается узницей, и «преступление» ее аналогично (отказалась стать любовницей самого короля), и «правосудие» в ее случае также сводится к пресловутому *lettre de cachet* – тайному приказу об аресте. После того, как и Деборе удалось бежать, месть становится для нее смыслом жизни. Даже сыну, рожденному в неволе, она дает имя Ванжанс и внушает ему мысль о мести за отца. Однако в первом же поединке Ванжанс становится жертвой Вильпастура. Последующими событиями в романе создается все более и более мрачное настроение безнадежности. Посреди этого мрака трижды вспыхивает надежда: первый раз – когда в Венсенском замке содержание узников улучшается благодаря гуманности доброго тюремщика господина де Гийонне, второй – в связи со смертью королевской фаворитки и третий, спустя десять лет, – при посещении Венсенского замка министром молодого короля Людовика XVI господином де Мальзербом, который был ярким противником *lettres de cachet*. Но и на этот раз надежды на освобождение не сбываются, и последующие пятнадцать лет для Патрика – это нечеловеческие условия заточения, издевательства тюремщиков, а после смерти Фиц-Харриса – одиночество, физическая и душевная деградация. От страницы к странице атмосфера повествования становится все тягостней, тем более, что параллельно истории Патрика читатель узнает о злоключениях Деборы и гибели Ванжанса.

Почему же Патрик, человек честный и добросердечный, не совершивший никакого преступления, оказался лишен Божественного покровительства? Почему его не защитило Провидение? Можно ли верить морали, обещающей вознаграждение праведникам? А если добродетель беззащитна, то где искать нравственной опоры? И существует ли такая опора? Подобные вопросы возникают вновь и вновь на каждом новом «витке» горестной судьбы Патрика. Сам он не раз, но всякий раз тщетно взывает к Богу. Мрачный колорит повествования сгущается до крайности, никакого просвета не видно. Поскольку события романа охватывают период с 1740-х до 1789 г., перед читателем предстает полвека, но не под светлым знаком эпохи Просвещения, а во мраке неумолимого рока. Таким было восприятие жизни «неистовыми» романтиками.

⁷⁶ Бытие, XXXIX, 6.

Диалог с маркизом де Садом

Бодлер в цитируемой выше статье ставил Борелю в заслугу принципиальное нежелание развлекать читателя, изображая всякого рода красоты и приятности, и льстить, чтобы понравиться и заслужить похвалу. Аналогичной позиции, которая шокирует благонравную публику, придерживается и сам Бодлер. Однако «лицемерный читатель» (“Нурокrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!”), – эти слова из пролога к «Цветам зла» обращены к читателю, связанному с автором бесчисленными узами порока), которому Бодлер адресовал свои «Цветы зла», и в 1850-е годы неспособен был мыслить как автор. Этому читателю понятнее было бы морализаторство, от которого принципиально воздерживался Бодлер. Два десятилетиями ранее такой же читатель еще меньше был расположен к сочувственному восприятию романа «Мадам Потифар». «Неистовство» Бореля, его «иммoralизм» и стали причиной своего рода настороженности по отношению к нему. К тому же вердиктом критики он был объявлен последователем маркиза де Сада.

Во Франции XIX в. маркиз де Сад остается непризнанным писателем, его дерзкие эротические откровения воспринимаются как непристойные, они осуждены ревнителями общественной морали и служат своего рода эталоном безнравственного в литературе.

Когда был опубликован роман Флобера «Воспитание чувств» (1869), Ф. Сарсэ отнес его к разновидности «изысков маркиза де Сада» («которого я не читал», добавляет он)⁷⁷. Благонравный и влиятельный критик возмущен «низменностью» даже упоминания об эпизоде посещения публичного дома. Сам же эпизод в конце романа Флобера сводится к тому, что Фредерик и Делорье во время своей последней встречи в подробностях и с умилением вспоминают, как много лет назад еще совсем юными в первый раз рискнули пойти в публичный дом, но, едва переступив порог заведения, Фредерик в крайнем смущении «бежал», а за ним последовал и Делорье, потому что деньги были только у его друга. «Это лучшее, что было у нас в жизни», – говорит Фредерик, вспоминая о давнем приключении. «Да, может быть, и правда, это лучшее, что у нас было!» – вторит ему Делорье. Вот и весь «изыск» в духе маркиза де Сада.

На этом фоне понятно, насколько вызывающе прозвучала та оценка, которую дает де Саду Борель: «одно из славных имен Франции» (*une des gloires de la France* – р. 360, 361). В XX столетии оценки кардинально переменятся, и сюрреалисты будут даже упрекать романтиков в том, что никто из них, за исключением Бореля, не восхищался маркизом де Садом⁷⁸. В XX в. внимание к Борелю иногда только на этом и акцентируется. Так, у А. Бретона (в статье 1923 г. о Бореле) и у П. Элюара (в статье 1927 г. о Саде) писатель предстает как восприимчивник литературной традиции Сада. Элюар уточняет, что место Бореля – «между Садам и Лотреамоном». Однако эта констатация далеко не исчерпывает вопрос. Некоторые моменты общности, как и расхождения двух писателей, нуждаются в детальном изучении.

Помимо приведенного выше прямого высказывания, своего рода декларации Бореля, в романе «Мадам Потифар» встречаются и некоторые не столь явные, но вполне уловимые созвучия, которые действительно дают повод в определенной мере считать его автора последователем маркиза де Сада.

⁷⁷ Об этом Флобер вспоминает в письме к Жорж Санд от 3 декабря 1869 г. (*Flaubert G., George Sand. Correspondance. Paris, 1981. R 255*).

⁷⁸ Деснос Р. Д.А. Ф.де Сад // Антология французского сюрреализма. М., 1994. С. 76. Деснос упоминает здесь же и книгу Жакоба Библиофила «Истина о двух уголовных делах маркиза де Сада» (1833). В комментариях Е. Гальцовой (с. 363) авторство этого сочинения приписывается Ж.Жанену, якобы скрывавшемуся под псевдонимом; однако известно, что под псевдонимом Жакоб Библиофил писал Поль Лакруа (1806–1884).

В XXII гл. второго тома Патрик и граф (так у Бореля) де Сад оказываются в одном экипаже, в котором их перевозят из Венсенна в Бастилию. «Благородный узник» потрясен видом измученного Патрика и не скрывает сочувствия. Этот эпизод и дает автору повод к высказыванию о де Саде. К тому же в биографии маркиза де Сада есть своего рода аналогия судьбе Патрика: общий срок пребывания маркиза в разных тюрьмах составил тридцать лет, и умер он в Шарантоне – доме для умалишенных, куда злая судьба приведет и Патрика⁷⁹.

Возражая всеобщему недоброжелательству, Борель дважды называет де Сада «одним из славных имен Франции» и «мучеником», перечисляя тюрьмы, в которых ему пришлось томиться. Нельзя не отметить при этом, что суждение о «мученичестве» благородного узника получает несколько странный оттенок из-за упоминания в романе о гардеробе «мученика», насчитывавшем более двухсот роскошных костюмов, которые перевозили в специальной карете графа, следовавшей за тюремным экипажем. Однако авторское сочувствие к персонажу оказывается в этом эпизоде сильнее чувства юмора.

Борель вспоминает и о «Новой Жюстине» де Сада (из-за этого романа автор был в очередной раз арестован в 1801 г., а через два года заключен в Шарантон, где и умер в 1814 г.): «...книга, которую вы осуждаете и которую, простите, дорогой читатель, все вы носите при себе» (с. 361). Даже Арно де Саду – сыну маркиза – Борель бросает упрек в отступничестве и капитуляции перед несправедливым общественным мнением.

Однако попытки защитить де Сада объясняются отнюдь не только тем, что в романе Бореля граф де Сад оказался одним из немногих, кто искренне страдает Патрику, хотя встречается с ним случайно и только один раз. Скорее всего, сам этот эпизод случайной встречи при «этапировании» из одной тюрьмы в другую вводится в роман как повод к авторской реплике. Причина же сочувственного внимания к де Саду коренится и в индивидуальном восприятии одного писателя другим, и в характере взаимодействия литературных эпох, точнее – в характере переосмысления в XIX в. некоторых традиций века Просвещения. Первые признаки такого переосмысления уловимы уже в произведениях де Сада и касаются, в частности, и жанра «моральной повести», и морализирования в литературе, и запретов, диктуемых общепринятой моралью.

В числе замыслов де Сада было произведение под названием «Сеид, моральная и философская повесть» (“*Séide, conte moral et philosophique*”⁸⁰), над которым он работал в 1787–1788 гг. во время заключения в Бастилии. Поскольку эта повесть осталась незавершенной и вскоре была уничтожена автором, о ней можно судить лишь предположительно, по косвенным свидетельствам. Другое произведение, написанное де Садом тогда же и в тех же обстоятельствах, – роман «Несчастья добродетели» («*Les infortunes de la vertu*») – был впервые опубликован в 1791 г. под названием «Жюстина, или Несчастья добродетели», затем дополнен в изданиях 1794 (в Филадельфии) и 1797 гг. (в Лондоне)⁸¹ и продолжен в «Новой Жюстине» (1797). Очевидно, что «Сеид», согласно законам жанра, должен был отвечать нравоучительным установкам «моральной повести», что противоречило изменившимся авторским намерениям, которые вполне реализовались в «Жюстине». Произведения, написанные де Садом после этого, по существу, выражают полное недоверие к рационалистической морали, аксиомой которой является абсолютное превосходство добродетели над пороком, а разума – над чувством или иными глубинными, порой темными, неясными импульсами человеческих поступков.

⁷⁹ В статье Б. Дидье, предваряющей текст «Мадам Потифар» в издании 1972 г., приводятся доводы, аргументирующие точку зрения автора статьи о том, что при написании романа Борель имел в виду общую канву жизни и творчества де Сада.

⁸⁰ *Lely G. Introduction. Marquis de Sade. Contes et nouvelles // Romanciers du XVIII siècle. IL Paris, 1985. P. 1329.*

⁸¹ Маркиз де Сад и XX век. М., 1992. С. 231. В 1797 г. в Голландии выходит и «Новая Жюстина, или Несчастья добродетели, продолженная Историей Жюльетты, ее сестры».

Подобного рода сомнения, которые де Сад испытал одним из первых в XVIII в., уже в начале следующего столетия подкрепляются все новыми доводами, и приводят, в частности, к такой вызывающей литературной акции, как «Безнравственные рассказы»⁸² (“Contes immoraux”) Бореля. Ж.-Л. Стейнмец считает, что непосредственным объектом полемики и пародирования в повестях Бореля были «Моральные повести» Ж.-Ф. Мармонтеля, о чем он пишет в комментариях к «Мадам Потифар» в издании 1999 г. Однако мы имеем основания предполагать, что Борель возражает не одному только Мармонтелю. В жанре «моральной повести» писали многие авторы XVIII в. (Мармонтель, 1761, 1790–1793; Ла Диксмери, 1765; Л. С. Мерсье, 1769; Мадам Лепренс де Бомон, 1773–1776). Вероятнее всего, Борель имеет в виду просветительскую традицию «моральной повести» как жанра, «вскормленного» дидактическими и нравоучительными устремлениями XVIII в. К этому его побуждает все усиливающийся скепсис в отношении безусловного всемогущества разума. В «Безнравственных рассказах» Бореля скепсис уступает место убеждению, что рассказываемые им истории не могут и не должны служить моральным поучением. Они «безнравственны» в том смысле, что демонстрируют реальную власть над человеком множества разнообразных внешних сил и внутренних импульсов, порой не поддающихся рациональному объяснению, прихотливых эмоций и не всегда кристально чистых побуждений, порочных чувств и корыстных расчетов, что противоречит и прекраснородушному доверию к одному только разуму, и христианским добродетелям, и руссоистским идеям об изначальной природной добродетельности «естественного» человека.

Де Сад привлекает Бореля скорее всего дерзким «зондированием» глубин человеческой души, в которой, оказывается, изначально заложены не только добрые побуждения, но и зло, проявляющееся в определенных условиях. Цель Бореля при этом – постичь двойственную природу человека, и де Сада он воспринимает как предшественника, уже начавшего осваивать пределы «внеморализаторской» мысли, своего рода философию зла.

Вместе с тем важно учитывать и то, что восприятие де Сада в начале XIX в., резко негативное в плане моральном, было пока еще свободно от наслоений позднейшего психоанализа. Специфика мысли де Сада как автора рубежа XVIII–XIX вв., проявляющаяся в морально-психологическом аспекте, нередко игнорируется в современных рассуждениях о «садизме». Однако именно в морально-психологическом плане, а не в плане психоанализа, воспринимается в XIX столетии суть «философии» де Сада. Еще в середине XX в. эта специфика принималась во внимание. Так, Жорж Батай в книге «Литература и зло» (1957) подчеркивает отличие де Сада, стремящегося объяснить «разгул», осознать себя как субъекта, от «обыкновенного садиста, себя не осознающего». От философии цель де Сада, утверждает Батай, «отличается только путями ее достижения»: тогда как философия остается в рамках умозрительности, де Сад «исходит из фактических “разгулов”»⁸³. Уточняя, добавим, что без принципиально значимых умозрительных пассажей не обходится и де Сад, например, в «Философии в будуаре». Именно философский, а не морализаторский аспект проблемы зла привлекает внимание Бореля, а чуть позднее – и Бодлера. Любопытно, что Бодлер тоже использует имя де Сада как своего рода «точку отсчета» при оценке некоторых литературных феноменов, акцентируя при этом не морализаторский, а «метафизический» аспект: «Зло, сознающее себя, менее страшно и ближе к исцелению, чем зло, себя не ведающее. Жорж Санд ниже де Сада»⁸⁴.

⁸² Эта книга – единственное изданное на русском языке произведение Бореля: *Борель П.* Шампавер. Безнравственные рассказы. Издание подготовили Т. Б. Казанская, Т. В. Соколова, Б. Г. Реизов, А. М. Шадрин. Л., 1971; Репринтное издание: М., 1993.

⁸³ *Батай Ж.* Литература и зло. М., 1994. С. 83.

⁸⁴ *Бодлер Ш.* «Опасные связи» // Бодлер Ш. Проза. Харьков, 2001. С. 312.

Таким образом, рецепция и трактовка идей де Сада у Бодлера, как и у Бореля, отличается от морализаторской, доминировавшей в XIX в., но она еще чужда и позднейшим психоаналитическим концепциям «садизма». Садизм как феномен извращенной сексуальности и объект психиатрии остается вне категорий мышления Бореля. При всем своем «неистовстве», Борель, скорее всего, был еще не готов понять де Сада так, как его восприняли на почве фрейдизма в XX в. К тому же он мог судить о де Саде лишь по «Жюстине» или «Новой Жюстине», но не по книге «Сто двадцать дней Содома», которая была опубликована только в XX в.⁸⁵ Сведений о том, была ли ему известна «Философия в будуаре» (1795), не обнаружено.

Вслед за «имморальными» повестями Бореля, которые не дают повода для просветляющих «уроков», «Мадам Потифар» – это продолжение полемики с иллюзиями XVIII в., но теперь уже с акцентом не на вопросах жанра, а на идее детерминированности судьбы: каждому индивиду предназначено или воздаяние (награда за добрые дела и кара за злые), или роль жертвы (что не всегда оказывается справедливым наказанием за какие-либо проступки или преступления, а лишь проявлением слепого Рока). Из этих двух вариантов предопределенности второй привлекает острым драматизмом, и на нем сосредоточено внимание Бореля, хотя его авторская позиция отмечена некоторой двойственностью и на первый взгляд может показаться непоследовательной, но по сути является своего рода риторическим приемом, нацеленным на то, чтобы убедить читателя.

С самого начала и на протяжении почти всего романа события развиваются под знаком декларируемого автором неверия в благоу силу Провидения. Жизнь устроена так, что добродетель далеко не всегда торжествует, а порок редко бывает наказан. Более того, иногда самые добрые и честные люди оказываются в руках злодеев и только поэтому обречены страдать. Такова судьба Патрика и Деборы: им не дано поддержки свыше, и вместо ангела-хранителя над ними неотступно витает тень гения зла в двух обличьях – мадам Потифар и маркиза де Вильпастура, которые действуют вполне согласованно; в этом тоже проявляется воля Провидения, но добрая ли воля?

Мадам Потифар движима стремлением задержать ускользающую молодость и власть королевской фаворитки, а также мстительным чувством отвергнутой женщины. Мотивация ее поведения совершенно тривиальна. Что же касается маркиза де Вильпастура, то это образ более сложный, и в нем «родство» Бореля с маркизом де Садом наиболее ощутимо. В Вильпастуре варьируется тип либертена, гедонизм которого не сводим к наслаждению естественными радостями жизни. Чувственные удовольствия увлекают его не сами по себе, а скорее как средство поправки общепринятых понятий о добре и чести, как «погружение в бездну зла», как «опьянение изощренными пороками и бесчестьем» (р. 141). Рассуждения Вильпастура вполне созвучны высказываниям одного из персонажей «Ста двадцати дней Содома»: «... само преступление так притягательно, что, независимо от силы сладострастия, его достаточно, чтобы разжечь любые страсти»⁸⁶. Самое большое наслаждение для Вильпастура – запятнать чистоту, унижить достоинство, осквернить то, что свято. Он и поступает в соответствии со своей «философией», когда приглашает Дебору «радостно» окунуться в бесчестье, пасть в «бездну зла», где ждет наслаждение, «редкостные и проклинаемые удовольствия», доступные лишь для тех, кто дерзнет вступить в эти пугающие пределы и спуститься в эти ужасные пропасти. «Давайте не будем пренебрегать злодеянием; лишь посредственность испытывает отвращение к нему, как к женщине, некрасивой внешне; но, как и в ней, в злодеянии нередко таится красота, чреватая несказанными удовольствиями» (р. 141).

⁸⁵ История этой рукописи де Сада, ее исчезновения во время восстания в Бастилии, позднейшего обретения и публикации описана в очерке Ж. Батая «Сад» (*Батай Ж.* Литература и Зло. М., 1994. С. 78). «Сто двадцать дней Содома» – книга, которая стала выражением садизма как объекта психиатрии. Восприятие де Сада Борелем лежит в другой плоскости.

⁸⁶ Цит. по: *Батай Ж.* Литература и Зло. М., 1994. С. 88.

Казалось бы, Борель близок к тому, чтобы продолжить логику де Сада, который в предисловии к «Новой Жюстине», прежде чем приступить к повествованию о новых «несчастьях добродетели», рассуждал: «...мыслящий писатель, способный говорить правду... и жестокий в силу необходимости... одной рукой безжалостно срывает суеверные покровы, которыми глупость украшает добродетель, а другой показывает человеку, которого обманывали, колдовскую силу порока и наслаждения, которые всегда из него проистекают»⁸⁷. В Вильпастуре воплощена идея воинствующего зла как пути к гедонистическому наслаждению, отмечающему все принципы и доводы морали. Однако не случайно в финале романа маркиза де Вильпастура ждет трагическая смерть: он становится жертвой разъяренной толпы. 14 июля, в этот «великий и достопамятный день» (р. 407), при попытке бежать из Парижа маркиза, переодетого лакеем, хватают и вешают на уличном фонаре, труп отдан на растерзание, а голову маркиза на пике проносят по улицам в знак устрашения тиранов. «Боже мой, как ужасно правосудие, которое вершит народ!» – этим восклицанием Деборы Борель завершает рассказ о возмездии, настигшем Вильпастура. Правосудие, вершимое толпой, ужасно, но предопределено и неминуемо – такова авторская мысль, обоснованная им в предшествующих главах (в XVII и XVIII гл. второй части романа).

И все-таки ни присутствие в романе такого персонажа, как Вильпастур, ни даже прямые похвалы де Саду не являются достаточным основанием к тому, чтобы считать Бореля последователем де Сада в полном смысле этого слова. Трагическая судьба Патрика и Деборы представлена в ракурсе, принципиально отличном от «несчастий добродетели» или «преступлений любви», как у де Сада. От «садизма» же в том смысле, в каком этот термин фигурирует в психоаналитической критике, Борель и вовсе далек. В то же время в его романе уловимы некоторые созвучия с идеями де Сада (но не «садизма»): сомнения писателя XVIII в. в рационалистической концепции человека и незыблемости общепринятой морали дают Борелю своего рода импульс к тому, чтобы в противоположность морализированию подняться в «измерение» экзистенциальных категорий мысли, таких как свобода, предопределенность, власть, насилие. Особенно значимо его обращение к проблеме зла, и в этом концепция Бореля сопоставима с идеями де Сада.

⁸⁷ *Marquis de Sade. La Nouvelle Justine. T. VI. Paris, 1966. P. 90.*

Свобода и ее антагонисты

В трактовке проблемы свободы Борель следует романтическому постулату свободы в его многогранности: романтическая свобода предполагает индивидуальный выбор, не исключаящий, однако, вовлеченности в стихию национальной жизни, свобода реализуется и в сфере чувств, и в принципах политического устройства общества. Что же касается предопределенности и власти, сопряженной с насилием, то они, согласно концепции Бореля, антагонисты свободы, причем предопределенность – начало метафизическое, а власть – явление земное и всегда в той или иной мере сопровождается попранием свободы. Об этом говорит многое и в сюжете романа, и в характерах персонажей, и в авторских суждениях, сопровождающих рассказ о событиях, и в самом названии романа, акцентирующем параллель и одновременно антитезу библейскому сюжету об Иосифе и жене Потифара.

В соответствии с романтической традицией любовь Патрика и Деборы изображается Борелем как свободное естественное чувство в его противостоянии не только условностям морали, но и национальным и социальным предубеждениям. Главные персонажи предстают в романе невинными жертвами непостижимой судьбы, роковых обстоятельств и злых людей. Им обеспечено сочувствие читателя, если только он не ретроград, т. е. не ревнитель лицемерной морали, религиозной нетерпимости, сословных или националистических предрассудков, и если он не склоняется покорно перед всевластием монархов и их фаворитов. Если же судить о Патрике и Деборе с позиции тех, кто считает непреложными эти устаревшие принципы (а таких в век Просвещения было, по всей вероятности, больше, чем в эпоху Бореля), то оба заслуживают свою участь: ведь они преступили разделяющие их социальные грани, пренебрегли волей родителей, их союз не освящен благословением церкви, Дебора пожертвовала своей честью ради свободного чувства, и, наконец, оба своим дерзким непокорством уязвили королевскую фаворитку и самого короля, а потому и стали жертвами их мести. Разумеется, все доводы лицемерно-благонамеренного моралиста – это как раз то, чему Борель противостоит. Его сочувствие, безусловно, на стороне влюбленных, а в постигших их ударах судьбы явлен неумолимый закон предопределенности – как может показаться вначале, слепой и жестокой силы, подвергающей людей чрезмерному или вовсе незаслуженному наказанию.

Мотив незаслуженного или избыточного наказания, т. е. несправедливой кары, жертвой которой становятся невинные, уже звучал в романтической литературе, например, в мистерии А. де Виньи «Потоп» (1823), в поэме В. Гюго «Небесный огонь» (1828). У обоих идея жестокосердия перерастает в инвективу Богу. Для Виньи это отправная точка его религиозного скептицизма. В своем дневнике он пишет, что единственным оправданием Богу может быть лишь признание того, что Бога нет.

Борель не повторяет романтиков старшего поколения, он говорит не о воле Бога, не о Божественном провидении, а просто о Провидении – безликой предопределенности, не персонифицированной в идеальной личности Творца, о фатальности, роке. Тем самым он игнорирует Бога и в этом расходится с собственными персонажами, которые в своем чистосердечии и наивности постоянно обращаются к Творцу, прося у него покровительства, защиты, благословения их союзу и горячо благодаря за те редкие радости, которые им выпадают. В их наивной вере Борель видит проявление особого вида религиозности – «присущей всем угнетенным веры от отчаяния» (р. 63). По сравнению с религиозным скептицизмом Виньи позиция Бореля отличается большей радикальностью и жесткостью. При этом он не задерживается на вопросах веры и религии, для него важнее иные факторы, влияющие на индивидуальную судьбу (хотя она и предопределена некоей высшей силой): это характер чело-

века, а также все, что входит в понятие «внешние обстоятельства» – от семейных традиций до условий социального бытия и даже до событий общественной и политической сферы.

Характер Патрика – вариация ирландского национального характера, не случайно герой носит имя святого покровителя Ирландии. Доброта, правдивость, мягкость, искренность и даже наивность, великодушие, гостеприимство, терпение, преданность и верность, смелость, целеустремленность – все эти и многие другие достоинства, сконцентрированные в Патрике, являются, по мысли автора, воплощением духа нации. Особенно выделяются присущие ирландцам жажда справедливости, свободолюбие, непокорство и нежелание вступать в пакт с победителями: «Даже если враг наступил им на горло, они и тогда грезят о восстании». Более того, для Патрика немислимо принять французское подданство, хотя это обеспечило бы ему скорую и блестящую карьеру. Родина может быть только одна, убежден он. «Из такого теста не вылепишь рабов», – заключает Борель (р. 63), явно сочувствуя своему герою.

Ирландский характер Патрика проявляется и в том, что он одевается и носит прическу соответственно древнему ирландскому обычаю. В этой «экстравагантности» находят отражение и его человеческое достоинство, и национальное самосознание, а также необычные для фермера познания, полученные благодаря долгой, еще с детских лет, дружбе с Деборой. Среди своих соотечественников, одетых на английский манер, он выглядит чужаком и даже слышит «безумцем». Только Дебора видит в этом знак его любви к предкам и к истории своего народа. Ни за что на свете она не хотела бы, чтобы ее возлюбленный «нарядился лондонским кокни», замечает автор, и его сочувствие обоим легко уловимо в подтексте.

Необычный и даже смешной, с точки зрения большинства окружающих, костюм Патрика дает Борелю повод не только посмеяться над «жалкими повседневными нарядами, придуманными специально для молодых франтов и щеголей» (р. 62), но и противопоставить им исконную самобытность национальных костюмов, а заодно – языка и нравов ирландцев: «Народ в неволе, не желающий говорить на языке тех, кто возобладал над ним, и с религиозным трепетом хранящий одежду предков, – это свободный народ, непобежденный и неукротимый. Его землю защищают не крепости, а нравы. <...>... Слияние побежденного и победившего народов происходит не посредством объединения, или перемешивания (букв, скрещивания – *croisement*. – Т. С.) рас, а благодаря сближению костюмов и языков. Когда жители Московии вопреки царю Петру отстаивали свои бороды и одежду, они боролись не за бороды и одежду, а за свободу» (р.62). Это свое наблюдение Борель иллюстрирует и примерами из истории других стран: Польши, Турции XIX в., сопротивляющейся попыткам европеизации, и Ирландии XVI в.⁸⁸ Лейтмотив всех авторских рассуждений один: национальная независимость превыше всего, а попытки нивелировать самобытность любой нации неприемлемы.

⁸⁸ При Генрихе VIII, в 1534 г. «Актом о верховенстве» была уничтожена власть папы в Англии, верховным главой английской церкви был объявлен король и начались преследования «папистов».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.