

# **ФРАНЦИЯ И РОССИЯ:** **от средневековой имперсональности** **к личности Нового времени**





НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ  
НИЖНИЙ НОВГОРОД

# ФРАНЦИЯ И РОССИЯ: от средневековой имперсональности к личности Нового времени

*Нижний Новгород  
2018*

УДК 94 (4) + 81  
ББК 63.3 (4) + 81  
Ф 76

**Редакционная коллегия:**

*доктор политических наук* Н.Э. Гронская  
*доктор филологических наук* К.Ю. Кашлявик  
*доктор филологических наук* З.И. Кирнозе  
*доктор филологических наук* Н.Т. Пахсарьян

**Рецензенты:**

*кандидат филологических наук* Е.В. Барина  
*доктор филологических наук* М.В. Цветкова

**Ф 76** Франция и Россия: от средневековой имперсональности к личности Нового времени. Коллективная монография. Отв. ред. К.Ю. Кашлявик. 2018. — 304 с.

ISBN 978-5-905947-02-5

В монографии помещены статьи участников Международной научной конференции «Франция и Россия: от средневековой имперсональности к личности Нового времени», прошедшей на факультете гуманитарных наук НИУ ВШЭ — Нижний Новгород 29-30 сентября 2016 года. Это была вторая конференция, посвященная исследованию XVII столетия с позиции разных гуманитарных наук: лингвистики, литературоведения, философии, истории, политологии, социологии, что отразилось на содержании предлагаемого читателю коллективного труда. Авторы статей раскрывают своеобразие XVII столетия как во Франции, так и в России, исследуют взаимовлияния и разность культур двух стран.

УДК 94 (4) + 81  
ББК 63.3 (4) + 81

© НИУ ВШЭ — Нижний Новгород, Факультет гуманитарных наук, 2017  
© Коллектив авторов, текст, 2017

## Содержание

<b>ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ К НОВОМУ ВРЕМЕНИ</b> .....	5
Куониамбек — друг французов, или Как важно быть королем. <i>О.В. Окунева</i> .....	7
Права женщин XIV–XVIII вв. в христианском контексте (на примере французских писателей). <i>М.А. Осминина</i> .....	21
Отношение к труду в средневековом обществе: противоречия духовного и социального. <i>Т.М. Хусяинов</i> .....	30
Шарль Этьен: Homo Trilinguis в культуре французского Возрождения. <i>Е.Н. Михайлова</i> .....	34
Отражение эпохи Религиозных войн во Франции в произведениях Агриппы д'Обинье. <i>А.А. Глотова</i> .....	43
Обожествление народа и культ разума в идеологии Великой Французской революции. <i>И.Б. Сазеева</i> .....	48
От русской утопии до французской Бастилии, или «Замысловатый бродяга» малороссиянин Иван Тревога. <i>Р.В. Кауркин</i> .....	57
<b>ГРАНИ КУЛЬТУРЫ XVII ВЕКА</b> .....	77
Салон как фактор паратопии в литературной коммуникации XVII века. <i>Л.Г. Викулова, С.В. Михайлова</i> .....	79
Грани автопортрета в «Мемуарах» Мадемуазель де Монпансье. <i>С.Ю. Павлова</i> .....	95
«Я» и «Он»: автор и политик в «Мемуарах» Ф. де Ларошфуко. <i>А.В. Стогова</i> .....	101
Французские актеры середины XVII века в восприятии современников (в романе П. Скаррона и в газете Ж. Лоре). <i>И.А. Некрасова</i> .....	110
«Народные» сказки и благородные сказочники: первые французские сказочные сборники на перекрестке устной и книжной культур. <i>М.А. Гистер</i> .....	119
<b>ДИАЛОГ С XVII ВЕКОВ</b> .....	136
Игра в античность: «Афинские письма» Кребийона-младшего. <i>К.А. Чекалов</i> .....	137
«Русская парижанка» Виже-Лебрэн. <i>В.Д. Алташина</i> .....	149
К определению французского sentiment (на материале романов Ретифа де ля Бретона). <i>А.Е. Бочкарев</i> .....	156

К вопросу о нарративной редупликации в исторической перспективе. <i>Л.Е. Муравьева</i> .....	165
Персоны французского Просвещения в восприятии романтиков. <i>Е.Э. Овчарова</i> .....	177
Текст как пространство возможного: биографический факт и художественный вымысел в изображении старости у Жорж Санд. <i>А.В. Попова</i> .....	185
Личность и городская культура. <i>Ева Берар</i> .....	201
Метаморфозы идей Федора Достоевского в творческом сознании Альбера Камю. <i>Б.Н. Тарасов</i> .....	209
Россия и Франция как «свое» и «чужое» пространство в цикле новелл И. Бунина «Темные аллеи». <i>Г.Н. Ермоленко</i> .....	222
О французской и русской судьбе «смешных прециозниц»: к вопросу исследовательской рецепции. <i>А.В. Голубков</i> .....	229
К истории отечественного восприятия творчества Ларошфуко в 30-е годы XX столетия. <i>З.И. Кирнозе, А.Е. Лобков</i> .....	248
Орфография Поля Клоделя. <i>К.В. Банников</i> .....	259
XVII век в романах Паскаля Киньяра. <i>О.В. Тимашева</i> .....	264
Диалог с прошлым в романе Э.-Э. Шмитта «Как я был произведением искусства». <i>Ю.У. Матенова</i> .....	273
Музыкальная репутация Ж.Б. Люлли (1632–1687) в рецепции современных англоязычных слушателей. <i>Н.Л. Шевченко</i> .....	280
Французский код и тема становления личности в романе Дж. Барнса «Метроленд». <i>Н.С. Выговская</i> .....	286
<b>IN MEMORIAM</b> .....	293
Жан Менар (1921–2016). <i>Филипп Селье</i> .....	295
Двадцать восьмое Письмо к Провинциалам. <i>Доминик Декот</i> .....	301

# От Средневековья к Новому времени



## Куониамбек — друг французов, или Как важно быть королем

О.В. Окунева

В конце XVI в. нидерландский картограф Петер Планций создал карту Южной Америки, в которой, по обычаю того времени, географическая информация соседствовала с декоративными элементами, а некоторые относящиеся к теме изображения были размещены прямо внутри контура континента.<sup>1</sup> Одним из таких элементов, который зритель замечает первым, является живописная группа из двух фигур: один персонаж в движении взмахивает рукой, другой, подбоченясь, опирается на внушительных размеров лук. Перед нами — не просто интересная картинка, но любопытный пример причудливой траектории перемещения информации в раннее Новое время. Автор карты никак не обозначил того факта, что позаимствовал (напрямую или через третьи руки) сведения об этих персонажах и их изображения из сочинений французских путешественников в Бразилию последней трети XVI века.

Странствия двух персонажей из карты в карту (поскольку, помимо Планция, в первые годы XVII в. подобные заимствования воспроизводились и у других нидерландских картографов) в некоторой степени обезличили их, сделав расхожим «атрибутом» изображений Южной Америки или всего западного полушария. С другой стороны, их полуанонимное появление на серии географических карт можно истолковать и противоположным образом: оба персонажа (и их происхождение) были слишком известны зрителю, чтобы требовалось дополнительное пояснение. В таком случае можно говорить об ином качестве имперсональности: об обрастании штампами некогда оригинального приема.

---

**Ольга Владимировна Окунева**, кандидат исторических наук, доктор университета Париж-Сорбонна, старший научный сотрудник Института всеобщей истории РАН, ассоциированный исследователь Центра имени Ролана Мунье — университет Париж-Сорбонна / Национальный центр научных исследований (Франция). Работа выполнена при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект №15-18-30005 «Наследие Аристотеля как конституирующий элемент европейской рациональности в исторической перспективе»).

<sup>1</sup> *Plancius P.* Map of the northern part of South America up to 35°, published by Cornelius Claez in the years 1592–1594 // Schilder G. (ed). *Monumenta cartographica neerlandica*. Vol. VII. Amsterdam, 2003. P. 129.



Добавим к этому, что у обоих персонажей были прототипы (в одном случае — собирательный образ, в другом — реально существовавший человек). И вот уже анонимность сведений и отсутствие указаний на авторство изображения на карте Планция в определенном смысле можно увязать с имперсональностью, а предпринятое в настоящей работе воссоздание истории образа — с вниманием к личности.

Наконец, возможно предложить еще одно видение перехода от имперсональности к личности и провести еще одну линию: от информации уникальной к информации верифицируемой. На первый взгляд, парадоксально рифмовать имперсональность (т.е. общность, неразделенность, слитность, невыделенность индивидуальных черт) и уникальность, однако в данном случае под уникальной информацией будут пониматься те сведения, которые существуют в единственном числе, более нигде не встречаются и на основании этого не могут быть подвергнуты никакому перекрестному анализу. Информация же верифицируемая — это показания второго свидетеля, подтверждающие факты, упомянутые первым<sup>2</sup>. Это иное качество информации, так же как личность Нового времени явлена нам в ином качестве по сравнению с эпохой Средневековья.

Обозначив здесь два этих полюса, отметим еще одну особенность интересующих нас изображений. Оба персонажа наделены высоким социальным статусом, о чем свидетельствуют сопровождающие портреты надписи: один из них — король, а другой — герцог или предводитель. Случаен ли данный факт, и в какой мере он обязан конкретно-историческим условиям, а в какой — отражает особенности европейского сознания раннего Нового времени, преломлявшего информацию о новых странах и континентах сквозь призму собственных представлений?

Здесь мы будем опираться на суждения современного американского исследователя У. Рэндлса, показавшего на примере хроник начала XVI в., что после Великих географических открытий европейцы в своей оценке новых человеческих сообществ в Америке, Азии и Африке продолжали руководствоваться шкалой, восходящей к Аристотелю<sup>3</sup>.

Присмотримся к персонажам внимательней. Нашим главным героем станет тот, чей портрет подписан «Imago Quoniambeci fortissimi Tououpinambaultiorum ducis» (Вид Куониамбека, сильнейшего предводителя [племени] тупинамба). Именно он является историческим персонажем, чье взаимодействие с французами в Бразилии зафиксировано в нескольких источниках различного происхождения. Транскрипция названия индейского племени уже косвенным

---

<sup>2</sup> Данилевский И.Н. Историческая реконструкция: между текстом и реальностью // Человек читающий: между реальностью и текстом источника. Под ред. О.И. Тогоевой и И.Н. Данилевского. М., 2011. С. 8-9.

<sup>3</sup> Randles W. G. L. "Peuples sauvages" et "états despotiques": la pertinence, au XVIIe siècle, de la grille aristotélicienne pour classer les nouvelles sociétés révélées par les Découvertes au Brésil, en Afrique et en Asie // *Mare Liberum*, 1991, № 3. P. 299-307.

образом указывает на заимствование из французского сочинения: только французские авторы передавали подобным образом название племени, с которым поддерживали в Бразилии торговые и политические отношения (интересно, что подчас современные исследователи, не знакомые с проблематикой французского присутствия в Бразилии XVI в., но специализирующиеся именно на нидерландской картографии, не опознают в длинном малопонятном слове этноним, настолько он связан именно с французской тематикой)<sup>4</sup>.

Первым о вожде дружественного французам племени по имени Кониан Бебе (Konyan Bebe) упомянул немец Ганс Штаден, отправившийся в 1549 г. в Бразилию на службу португальскому королю, но попавший в плен к индейцам. Поскольку речь шла о племени, которое контактировало с французами, но враждовало с португальцами, Штадену, ради спасения жизни, необходимо было выдать себя за француза. Методом проб и ошибок он нащупал правильную линию поведения, но в определенный момент индейцы привели его к своему вождю Кониан Бебу, устроившему ему очную ставку с настоящим французом. Немец не прошел этого испытания, хотя в дальнейшем ему все же удалось обмануть индейцев и освободиться, выплатив за себя символический выкуп. Штаден вернулся в Европу (на французском корабле) и написал книгу о своих злоключениях в Бразилии.<sup>5</sup> Среди иллюстраций было и изображение допроса у Кониан Беба, однако вождь на этой гравюре еще не был наделен индивидуальными портретными чертами. Его лишь изобразили с пышным султаном перьев на поясе, с несколькими рядами бус на шее и повелительно протягивающим руку к связанному бородатому пленнику-европейцу.<sup>6</sup> И султан из перьев, и бусы не являлись отличительным признаком именно вождей, но играли роль необходимых этнографических деталей.

<sup>4</sup> Приведем в качестве примера издателя важнейшего многотомного собрания «*Monumenta cartographica neerlandica*» Гюнтера Шильдера, который перевел латинскую подпись под портретом следующим образом: «*Imago Quoniambeci fortissimi Tououpinambaultiorum ducis*» — «*Image of Quoniambeci, ruler of the people who live in pine woods*» (очевидно, на мысль о сосновых лесах навел слог «*ripa*» в слове «*Tououpinambaultiorum*»; кроме того, латинское «*Quoniambeci*» из надписи стоит в родительном падеже, а при переводе его следовало вернуть в именительный — *Quoniambec*). *Schilder G.* (ed). *Op. cit.* Vol. VIII. P. 467. Процитированный пример не ставит целью уличить исследователя в ошибке, но лишь подчеркнуть, насколько французские заимствования на картах нидерландских авторов все еще остаются неясными даже для специалистов.

<sup>5</sup> *Staden H.* Nus, féroces et anthropophages / Trad. par H. Ternaux-Compans. Paris, 2005. О попытках Штадена выдать себя за француза и о том, что именно этот казус высвечивает во взаимоотношениях французов со своими индейскими союзниками в Бразилии XVI в. см.: Окунева О.В. Как важно быть французом: взгляд бразильских индейцев XVI в. // Средние века, № 73, вып. 1-2. М., 2012. 295–312 с.; Окунева О.В. Ложь во спасение, притворство из вежливости и обманчивые перспективы: несколько эпизодов из истории французской Бразилии XVI — начала XVII в. // Обман как повседневная практика. Индивидуальные и коллективные стратегии поведения. Под ред. О.И. Тогоевой и О.Е. Кошелевой. М., 2016. 243–276 с.

<sup>6</sup> Репродукцию гравюры см.: *Staden H.* *Op. cit.* P. 103.

В следующий раз имя индейского вождя (уже в транскрипции «Quoniambec» / «Quoniambech» — Куониамбек) появляется в 1557–1558 гг. на страницах книги французского путешественника, в дальнейшем придворного космографа Андре Теве «Особенности Антарктической Франции» (речь шла о первой колонии в Бразилии, получившей из-за своего расположения в Южном полушарии название «Антрактической»). Теве сообщал, что Куониамбек — самый воинственный король из всех, и что его необычайно боятся как враги его племени, так и португальцы. Этот вождь живет во дворце, который ничем не отличается от жилищ его соплеменников, разве что частокол вокруг хижины украшен насаженными головами захваченных португальцев. Узнав о прибытии французов, Куониамбек нанес им визит и оставался в их лагере восемнадцать дней, преимущественно распевая воинственные песни о своих победах и количестве съеденных врагов<sup>7</sup> (индейцы атлантического побережья Бразилии практиковали ритуальную антропофагию).

В 1575 г. Теве вновь вернется к бразильской тематике в своей «Всемирной космографии». Продолжая подчеркивать необычайную воинственность Куониамбека («это был один из самых опасных чертей во всей округе»), он добавляет еще несколько красок к его портрету: одни делают из него занимательную заморскую диковину, другие возвышают до уровня мудрого правителя и полководца. Так, Куониамбек, «изошренный в деле войны и исполненный мудрости», якобы советовал французам, какие именно реки и острова им надлежит взять под контроль.<sup>8</sup> Будучи варваром, он, в силу природной любознательности, необычайно заинтересовался тем, как молятся французы, и попросил обучить его молитвам,<sup>9</sup> а также высказал ряд суждений о бессмертии души (что практически искупает в глазах Теве дикость Куониамбека).

Один из эпизодов «Всемирной космографии» с участием Куониамбека в дальнейшем стал предметом заочной полемики Теве и другого путешественника, побывавшего в Бразилии, — Жана де Лери. Теве утверждал, что однажды Куониамбек захватил португальский корабль, забрал с него пару пушек и запас пороха, а затем якобы придумал водружать на голые плечи по стволу и давать огонь по врагам сначала из одного, а затем, когда дым рассеется, то и из другого.<sup>10</sup> Подобная «хитрость Куониамбека» была проиллюстрирована во «Всемирной космографии» соответствующей гравюрой.

При этом другие сообщаемые Теве детали больше соотносятся с известиями других путешественников о вкусах индейцев. Так,

<sup>7</sup> Le Brésil d'André Thevet. Les Singularités de la France Antarctique (1557). Ed. par F. Lestringant. Paris, 1997. P. 206-207.

<sup>8</sup> Thevet A. La Cosmographie universelle d'André Thevet cosmographe du Roi, illustrée de diverses figures des choses les plus remarquables vues par l'auteur et inconnues de nos Anciens et Modernes... // Les Français en Amérique pendant la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Paris, 1953. P. 89.

<sup>9</sup> Ibid. P. 93–94.

<sup>10</sup> Ibid. P. 232.

явившемуся с визитом к французам Куониамбеку (в 1557 г. речь шла о восемнадцати днях, в 1575 г. — уже о целом месяце)<sup>11</sup> глава экспедиции дарит два одеяния из красной и зеленой ткани, двуручный меч и несколько ножей и серпов. Когда он встречается с вождем, никто из французов не осмеливается смеяться из страха рассердить Куониамбека и его свиту.<sup>12</sup> У него несколько жен,<sup>13</sup> а при перечислении своих многочисленных побед он погибает по очереди пальцы рук и ног.<sup>14</sup> Теве утверждает, что получил от Куониамбека зеленый полированный камень,<sup>15</sup> который индейцы вставляют в нижнюю губу и которым весьма дорожат.

За всем этим на задний план отходит сообщение Теве, что Куониамбек умер от некоей моровой чумы.<sup>16</sup> То, что европейцы «наградили» индейцев инфекционными заболеваниями, к которым у коренного населения Америки не было иммунитета, известный факт; в случае с французской колонией в Бразилии мы располагаем сведениями о вспышке непонятной болезни среди окрестных индейцев, причем французы опасаются, что из-за этого дружественные или нейтральные индейцы ополчатся на них и пойдут войной.<sup>17</sup> Здесь важно подчеркнуть, что прибывший в Бразилию в 1557 г. протестант Жан де Лери уже не застал Куониамбека и воспринимает его исключительно как плод фантазии своего заклятого соперника — католика Андре Теве.

Лери написал собственную книгу о пребывании в Бразилии; она выдержала при его жизни 6 переизданий (с 1578 по 1611 гг.), разойдясь в дальнейшем во многих пересказах и прямых цитированиях<sup>18</sup> и закрепив протестантский взгляд на происходившее и во французской колонии (события там можно охарактеризовать как преддверие Религиозных войн во Франции), и в Бразилии.

Лери решительно протестовал против того, как Теве интерпретировал бразильские реалии. Речь шла о столкновении двух мировоззрений, двух методологий и двух картин мира. Камнем преткновения, несомненно, была оценка деятельности протестантов во французской колонии. Католик Теве обвинил их в крахе всего пред-

---

<sup>11</sup> Ibid. P. 92.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibid. P. 135.

<sup>14</sup> Ibid. P. 93.

<sup>15</sup> Ibid. P. 125.

<sup>16</sup> Ibid. P. 88.

<sup>17</sup> Léry J. de. Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil (1578, 2 éd. — 1580). Texte établie, présenté et annoté par F. Lestringant. P., 1999. P. 169-170; Barré N. Copie de quelques lettres sur la navigation du chevalier de Villegaignon es terres de l'Amérique... (1557) // Gaffarel P. Histoire du Brésil français au XVIe siècle. P., 1878. P. 384.

<sup>18</sup> Назовем среди них сочинения следующих авторов: *La Popelinière L. V. de*. Les trois mondes [1582]. Edition établie et annotée par A.-M. Beaulieu. Genève, 1997; *De Bry T.* Americae tertiae Pars. [ Francfort. a. Mein], apud J. Wechelum, impensis The. de Bry, MDXCII [1592]; *Lescarbott M.* Histoire de la Nouvelle France, contenant les navigations, découvertes, habitations faites par les François és Indes Occidentales & Nouvelle-France. A Paris, chez Jean Millot, 1611 (первое издание — 1609).

приятия, а протестант Лери ему этого не простил. Под горячую руку и насмешливый язык Лери попал и Куониамбек.

Так, уже во введении в свою «Историю одного путешествия в Бразилию» Лери издевается над историей с пушками, которые индейский вождь (его имя транскрибируется как «Quoniambegue») якобы носил на плечах<sup>19</sup>, но эта насмешка не смутила Теве. В 1584 г. он выпустил книгу «Подлинные портреты и жизн[еописания] выдающихся людей», куда включил главу о Куониамбеке. Индейский вождь оказался в почетной компании Цезаря, Карла Великого, Колумба, Магеллана и нескольких французских королей. Впрочем, собственно информации о Куониамбеке там не так много, и она повторяет те сведения из «Всемирной космографии», которые рисуют возвышенный образ вождя (физическая сила, мудрость, советы французам, интерес к христианским обрядам, вера в бессмертие души). Эпизод с ношением пушек на плечах был повторен, но сопровождался выпадом в сторону Лери<sup>20</sup>, а тот не смолчал и разразился ответной филиппикой в очередном переиздании (1585) своей «Истории одного путешествия в Бразилию»<sup>21</sup>.

Во всей этой заочной пикировке нас интересует мотив необыкновенной физической силы Куониамбека, то превозносимой до небес (Теве), то осыпаемой насмешками (Лери). Тут нельзя не вспомнить об определении «*fortissimus*» в латинской надписи с карты Планция. И если это обстоятельство выглядит лишь *косвенным* подтверждением знакомства нидерландского картографа с сочинением Теве 1584 г., то сравнение изображений Куониамбека у Теве и у Планция подтверждает несомненную связь между ними.

Помимо гравюры с изображением Куониамбека-«артиллериста», во «Всемирной космографии» 1575 г. и в «Подлинных портретах...» 1584 г. помещены два погрудных «портрета» вождя (о передаче индивидуальных черт персонажа мы судить не можем, поэтому обратим внимание на этнографические детали, которые в дальнейшем станут визуальными атрибутами Куониамбека на нидерландских картах). Обе щеки и подбородок вождя украшены круглыми каменными вставками, на голове убор из перьев, на шее — ожерелье из раковин, а в руках он держит деревянный меч-палицу с характерным диском на конце, также украшенную перьями.

Одновременно в тех же произведениях Теве появляются портреты другого персонажа — некоего «короля каннибалов»<sup>22</sup>. Оба раза он изображен в том же ракурсе, что и Куониамбек, но лицевые вставки

<sup>19</sup> Léry J. de. Op. cit. P. 85.

<sup>20</sup> Thevet A. Vrais portraits et vies des hommes illustres. A Paris, veuve J. Kerver et G. Chaudière, 1584. P. 662.

<sup>21</sup> Léry J. de. Op. cit. P. 136 n.1, 137.

<sup>22</sup> В «Подлинных портретах...» есть главы о шести индейских королях (включая инкского Атауальпу и ацтекского Монтесуму), однако в настоящей работе мы остановимся лишь на паре Куониамбек — «король каннибалов», поскольку именно она фигурирует на рассматриваемой карте Планция.

у него не круглые, а остроконечные, и в руках он держит не палицу, а лук и стрелы. Во «Всемирной космографии» портреты этих персонажей разделены массивом текста; в «Подлинных портретах...» соответствующие главы идут одна за другой.

На карте Планция Куониамбек появляется как раз в компании «короля каннибалов», о чем гласит соответствующая надпись. Выбор именно этих персонажей и помещение их друг рядом с другом указывают на несомненное родство с гравюрами Теве 1575 и 1584 гг.

Был ли Планций первым из нидерландских картографов, который напрямую обращался к книгам Теве, или в этой цепочке существовало еще одно или несколько звеньев? Вопрос требует дополнительных изысканий, но косвенной уликой в пользу модели-посредника между Теве и Планцием является любопытная деталь. По пути от Теве к Планцию персонажи меняются аксессуарами: у Теве король каннибалов носит остроконечные лицевые вставки и держит лук со стрелами; у Планция эти острые камни и лук со стрелами уже принадлежат Куониамбеку. Для усложнения картины добавим, что нами выявлено еще несколько нидерландских карт конца XVI — первой четверти XVII вв. с изображениями Куониамбека и короля каннибалов, где они изображены уже не в центре Южной Америки, а в картушах по краям карты; здесь персонажи тоже подчас меняются аксессуарами или изображаются в зеркальном отражении)<sup>23</sup>.

Наконец, в 1642 г. выходит посмертное издание итальянца Улисса Альдрованди «История монстров», где в разделе о разнообразии человеческой природы приводится изображение Куониамбека и короля каннибалов в варианте, близком к Планцию по набору этнографических атрибутов.<sup>24</sup>

Итак, индейский вождь («король», «предводитель») Куониамбек из реального персонажа, встретившегося в Бразилии Гансу Штадену в начале 1550-х гг. и Андре Теве в конце 1555 г.,<sup>25</sup> превратился в персонажа литературного, и в этом качестве почти на век пережил своего прототипа. Но насколько его статус был важен для его посмертной славы?

Вернемся в начало XVI столетия. Уже первые известия о контактах с коренным населением атлантического побережья Южной Америки включали в себя упоминание об отсутствии у местных индейцев рели-

---

<sup>23</sup> *Hondius J.* The extant upper sheets of the four sheet wall map of America in Mercator projection (1598) // *Schilder G.* (ed). *Monumenta cartographica neerlandica*, vol. VIII. P. 236; *Van den Keere P.* Wall map of the world (1609), later state (1618?) // *Ibid.* P. 467; *Claez C.* (ed). *Map of America (1602)* // *Ibid.* Vol. V. P. 70-71.

<sup>24</sup> *Vlyssis Aldrouandi...* *Monstrorum historia. Cum Paralipomenis historiae omnium animalium...* Bononiae: typis Nicolai Tebaldini, 1642. P. 108, 109.

<sup>25</sup> В начале 1560-х гг., вскоре после падения французской колонии, индейца со схожим именем (*Cunhambebe / Cunhambeba*) встречали португальские иезуиты, однако речь, скорее всего, шла о родственнике «того самого» Куониамбека. *Porchat E.* *Informações históricas sobre São Paulo no século de sua fundação.* São Paulo, 1993 (первое издание — 1956). P. 51-52, 76-77, 108.

гии, политической и социальной структуры и частной собственности (в том виде, который был понятен и привычен европейцам), из чего незамедлительно делался вывод об их «дикости». У ряда португальских авторов XVI — первой половины XVII в. можно найти характеристику индейцев как людей «без веры, без закона и без короля»<sup>26</sup>, которая восходит к идее Аристотеля о трех видах умственных способностей, соответствующих возможности управлять самим собой, собственной семьей и полисом. Поскольку греческий философ полагал, что человек по самой своей природе предназначен жить в сообществе, того, кто не знал государственного устройства, он предлагал считать существом или низшего порядка, или превосходящим человека<sup>27</sup>. Иногда в изображении португальских авторов отсутствие веры, закона и короля объяснялось отсутствием в языке племен атлантического побережья Бразилии звуков *F*, *L* и *R*, которые содержались в названиях этих фундаментальных понятий (*fé*, *lei*, *rei*)<sup>28</sup>. Индейцы признавались неспособными управлять собой и своими соплеменниками (в том смысле, который подразумевался определениями Аристотеля), что требовало учреждения над ними надзора, подобного опеке над несовершеннолетними или недееспособными людьми.

Французские колонисты в Бразилии не сумели продержаться там настолько долго, чтобы осуществлять целенаправленную «политику в индейском вопросе». Однако в книгах о пребывании в «Антарктической Франции», которые, как показывает история с Куониамбеком, читались не только во Франции, но и за ее пределами, фигурируют разные оценки устройства традиционного индейского общества. И вновь основными антиподами оказались Теве и Лери.

Для Теве Куониамбек — несомненный король своего народа. Уже начиная с «Особенностей Антарктической Франции» индейский вождь характеризуется только так, а первое его появление на страницах книги сопровождается сравнением с античным героем: «Их короля на их языке зовут Куониамбек; его больше, чем любого другого, боятся и опасаются во всей округе, настолько он воинственен и необычайно боевит. Я даже думаю, что Менелай, король и предводитель греческой армии, не внушал троянцам такого страха, как этот [Куониамбек] — своим врагам... Этот король, будучи извещен о нашем прибытии, поспешил навестить нас в нашем рас-

<sup>26</sup> *Osório J.* De rebus Emmanuelis Regis Lusitaniae invictissimi virtute et auspicio gestis libri duodecim. Lisboa, 1571. Цит по: *Randles W. G. L.* "Peuples sauvages" et "états despotiques"... P. 299; *Góis D. de.* Chronica do felicíssimo rei D. Manuel. Lisboa, 1556. Цит. по: *Ibidem.*

<sup>27</sup> *Аристотель.* Политика, Кн. 1, ч. 1, гл. 9. В кн: *Аристотель.* Сочинения: В 4 т. Т. 4. М., 1983. 378 с. То же положение о человеке как политическом по своей природе существе повторено в: Политика, Кн. 3, ч. 4, гл. 2. В кн: Там же. 454 с.

<sup>28</sup> *Magalhães Gândavo P. de.* História da Província de Santa Cruz // Albuquerque L. de (ed). O Reconhecimento do Brasil. Lisboa, 1989. P. 102; *Soares de Souza G.* Tratado descriptivo do Brasil em 1587. Belo Horizonte, 2000. P. 231; *Salvador V. do.* História do Brasil (1500–1627). Belo Horizonte — São Paulo, 1982. P. 78.

положении...»<sup>29</sup>; «Этот король, о котором мы ведем речь, полагает себя весьма могучим и не перестает декламировать рассказы о своем величии...»<sup>30</sup>.

Титул короля сохраняется за Куониамбеком и в бразильских главах «Всемирной космографии»: даже эпизод с ношением оружейных стволов на голых плечах — и тот начинался со слов: «Во времена, когда мы находились [в своей колонии], королем... был тот Куониамбек, о котором я вам уже рассказывал; отправляясь на войну, он полагал, что во всей округе не найдется короля, который бы... сравнился с ним в силе»<sup>31</sup>. Разумеется, в «Подлинных портретах...» 1584 г. Теве также сохраняет за Куониамбеком королевский титул<sup>32</sup>, хотя и использует его реже, чем в «Космографии». Впрочем, в сопровождающих оба произведения гравюрах параллель с монархом Старого Света недвусмысленна: головной убор из перьев оба раза выглядит наподобие диадемы или короны, а деревянный меч-палица с круглым диском на конце отчетливо имитирует скипетр в руках европейского государя.

Идея «индейской монархии», которую транслирует Теве, неслучайна. Основа ее — аристотелевская мысль о человеке как политическом по сути существе<sup>33</sup>, но не только. Схожим образом французские путешественники оценивают социальное устройство коренного населения Флориды и Канады<sup>34</sup>. Даже там, где роль вождя не постоянна, а эпизодична (ему делегируются определенные полномочия на время войны и при необходимости обеспечить группу ресурсами, но в остальных случаях у него нет особой власти), европейские наблюдатели все равно ищут и находят иерархию и властную вертикаль — такой вектор восприятия реалий Нового Света задан с самого начала колонизации<sup>35</sup>. Для тех, кто устраивает постоянные поселения на американской территории, установление отношений именно с вождями, а не предводителями по случаю — важная часть легитимации собственного присутствия в Новом Свете<sup>36</sup>. Важность фигуры вождя здесь очевидна: он воспринимается повелителем соплеменников,

<sup>29</sup> Le Brésil d'André Thevet. Les Singularités de la France Antarctique... P. 206.

<sup>30</sup> Ibid. P. 207.

<sup>31</sup> Thevet A. La Cosmographie universelle... P. 232.

<sup>32</sup> Thevet A. Vrais portraits... P. 662.

<sup>33</sup> Lestringant F. The Myth of the Indian Monarchy: An Aspect of the Controversy between Thevet and Léry (1575–1585) // Ch. F. Feest (ed). Indians and Europe: An Interdisciplinary Collection of Essays. Aachen, 1987. P. 37.

<sup>34</sup> Lestringant F. L'atelier du cosmographe ou l'Image du monde à la Renaissance. Paris, 1991. P. 136–137.

<sup>35</sup> Характерно здесь название исследования североамериканского историка Питера Кука: Cook P. "A King in Every Country": English and French Encounters with Indigenous Leaders in Sixteenth-Century America // Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada, vol. 24, n° 2, 2013. P. 1–32. См. также: Sturtevant W. Tupinambá Chiefdoms? // E.M. Redmond (ed). Chiefdoms and Chieftaincy in the Americas. Gainesville, 1998. P. 138–149; Hinderaker E. Four Indians Kings and the Imaginative Construction of the First British Empire // William and Mary Quarterly, 3<sup>rd</sup> ser., vol. 53, 1996. P. 487–526.

<sup>36</sup> Lestringant F. Atelier du cosmographe... P. 137.



а не первым среди равных, поэтому для колонизатора достаточно склонить на свою сторону именно его, а не всю массу индейцев<sup>37</sup>. Так, в описаниях Теве глава французской колонии не случайно беседует именно с Куониамбеком, а тот дает ему военно-стратегические советы. Заметим, что подобная логика вкупе с усиливающимся европейским давлением на индейцев действительно привела к возрастанию роли вождей (в частности, из-за необходимости противостоять натиску колонизаторов). Иными словами, определенное восприятие действительности, подкрепленное энергичными действиями европейцев, привело к изменению этой действительности (не в одночасье, но на протяжении нескольких десятилетий). При этом важно подчеркнуть, что идея «индейской монархии» — это один из способов структурирования этнографической реальности, но не единственный такой способ. Заочный спор Теве и Лери о фигуре Куониамбека как раз и показывает, как внутренняя установка наблюдателя приводит его к тому или иному выводу относительно одного и того же набора фактов.

Хотя Лери не довелось увидеть Куониамбека воочию, он отвергает идею индейской монархии как класс и утверждает, что у бразильских индейцев нет ни королей, ни принцев, а управляются они старейшинами («стариками»). Лери не только заявляет это в тексте одной из глав, но и резюмирует данное утверждение на полях, а затем в тематическом указателе к своей книге<sup>38</sup>. На поле боя все индейские воины — «такие же великие сеньоры, как и остальные»<sup>39</sup>, но отсутствие единого командования не мешает им действовать слаженно и эффективно ни в бою, ни во время больших переходов, когда с места снимается все племя с женщинами и детьми<sup>40</sup>. Разница между королями и «стариками» для протестанта Лери принципиальна: речь идет о вертикали власти либо о горизонтальных связях между сравнительно автономными общинами, у каждой из которых свои «старик». Подобные антимонархические установки, несомненно, связаны с общей для протестантов идеей о риске перерождения монархии в тиранию с отпадением от той церкви, которая следует истинно евангельским принципам, и готовностью к тираноборчеству; события Религиозных войн во Франции и в особенности Варфоломеевская ночь укрепляли подобные настроения<sup>41</sup>. Отсюда — не только насмешки Лери над Куониамбеком-«артиллеристом», но и полемическое снижение его образа там, где Теве, напротив, «играет на повышение». Так, в издании «Истории одного путешествия в Бразилию» 1585 г. будет якобы вскользь упомянуто о «дворце» Куониамбека, не отличающемся от свиного стойла<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> Cook P. Op. cit. P. 20, 23.

<sup>38</sup> Léry J. de. Op. cit. P. 337, 567.

<sup>39</sup> Ibid. P. 337.

<sup>40</sup> Ibid. P. 343.

<sup>41</sup> Lestringant F. The Myth of the Indian Monarchy... P. 52.

<sup>42</sup> Ibid. P. 46.

В свете этой полемики подпись под портретом индейского вождя на карте Планция обретает иное звучание. Отказ от использования наименования «гех» (король) и замена его на «дих» (герцог, предводитель) уже не выглядит случайностью. Тем самым в надписи на нидерландской карте выявляются уже два элемента, восходящие к Лери (орфография этнонима «тупинамба» и выбор титула для персонажа), в то время как иконография образа, как было показано выше, заимствована у Теве.

Приключения Куониамбека на страницах европейских изданий раннего Нового времени на этом не заканчиваются. В уже упоминавшейся книге Улисса Альдрованди «История монстров» (1642 г.) индейский вождь вновь фигурирует как король, надпись у его изображения гласит: «Icon Regis Quoniambes»<sup>43</sup>. Значит ли это, что в исторической перспективе идея «индейской монархии» оказалась сильней? Скорее, можно говорить о перипетиях выбора европейскими авторами прототипа для изображений в собственных произведениях: насколько влияние Лери прослеживается на карте Планция, настолько у Альдрованди виден «чистый и беспримесный» Теве (которого, к тому же, автор и цитирует, и называет по имени)<sup>44</sup>.

Как же оценить эволюцию образа Куониамбека-друга французов: стал ли он большей личностью на страницах европейских книг и атласов по сравнению с ситуацией, когда его соплеменников в Старом Свете мало кто знал по имени (в лучшем случае, для французских авторов они были «нашими»<sup>45</sup>) или же, наоборот, индивидуальные черты индейского вождя стерлись от воспроизведения одного и того же набора атрибутов (или и вовсе произвольного их тасования)? Дальнейшее выявление новых случаев использования образа «короля Куониамбека» в произведениях конца XVI-XVII вв. поможет статистически вычислить закрепляемость и воспроизводимость тех или иных признаков, однако одновременно с этим, как представляется, плодотворным является и взгляд на историю Куониамбека в Европе как на казус в том смысле, который вкладывают в него сторонники микроисторического подхода<sup>46</sup>. Такими казусами стали встреча европейских путешественников с Куониамбеком и спор Теве и Лери о статусе этого персонажа — но одновременно еще и выявление на карте Планция портрета индейского вождя,

<sup>43</sup> Vlyssis Aldrouandi... Monstrorum historia. P. 108.

<sup>44</sup> Ibid. P. 110.

<sup>45</sup> *Окунева О.В.* «Мы» и «наши»: французские авторы XVI – начала XVII вв. о союзнических отношениях с бразильскими индейцами // Электронный научно-образовательный журнал «История», 2014. Выпуск 4 (27). Ученые, знания и власть в колониальных и континентальных империях / под ред. В.С. Мирзеханова, О.В. Окуновой, С.Б. Вольфсона. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.history.jes.su/s207987840000711-1-1> См. также издание данного выпуска на бумаге: М., 2015. 101–114 с.

<sup>46</sup> *Бессмертный Ю.Л.* Что за «Казус»? // Казус: индивидуальное и уникальное в истории. 1996. Под ред. Ю.Л. Бессмертного, М.А. Бойцова. М., 1997. 7–24 с.; Споры о «Казусе» // Там же. 303–320 с.

разговор о котором велся историками и ранее, но в другом контексте. «В том атласе незначущая встреча» позволила перебросить мостик между столь далекими, на первый взгляд, явлениями, как философия Аристотеля и этнография Нового Света, и наметить новые исследовательские задачи в изучении путей распространения информации в раннее Новое время.



Plancius P. Map of the northern part of South America up to 35°, published by Cornelius Claesz in the years 1592–1594 // Schilder G. (ed). *Monumenta cartographica neerlandica*. Vol. VII. Amsterdam, 2003. P. 129.



Ганс Штаден на допросе у Кониан Беба (фрагмент). — *Staden H. Nus, féroces et anthropophages* / Trad. par H. Ternaux-Compans. Paris, 2005. P. 103.

De A. Theuet. Liure X XII.

952

gouïn, approchant de la grandeur d'un Leuron de pardeça. Il ne fait que faulter d'arbre en arbre, ayant tousiours ses petits entre ses bras, ainli que i'ay veu estâr à la chasse : Et bien souuent estans fort pressez, leurs petits leur eschappent, qui soudain sont pillez par les Sauuages. Ceste beste à la queuë encor plus lögue que pas vn gère ou espeece de Guenon qui soit pardelà: ou ie n'ay veu aucun Singe, ny n'en y a vn seul, comme en Afrique & Asie, ou ils sont en abondance. Mais au lieu de ceste faulte, il y a des Porcs-epics plus grâds que ceux de pardeçà, & y grâde multitude de *Tattous*, qui sont bestes armées de dents & ongles, de la grandeur d'un Cochon de huiët ou dix iours, lesquelles on chasse avec grande diligēce, à cause que c'est la chair la plus delicate, que ie pēse auoir goustē de ma vie. Et se trompent Scaliger & Gesherus en deux sortes, aux liures qu'ils ont faits des bestes quadrupedes, parlât de cest animal. Premièrement quand ils disent qu'il est gros comme vn pourceau : secondement, qu'il sen trouue en la Guynee: cē que ie ne leur accorderay iamais, d'autant qu'en toute l'Afrique ny en Asie mesme, il ne se trouue aucune espeece de ces bestes, s'il n'y ont estē portees de nostre Antarctique, cōme lon fait pardeçà les Elephās & Lyons

*Ceste terre ne produit point de singes comme l'Asie.*

*Scaliger & Gesherus se trompent.*



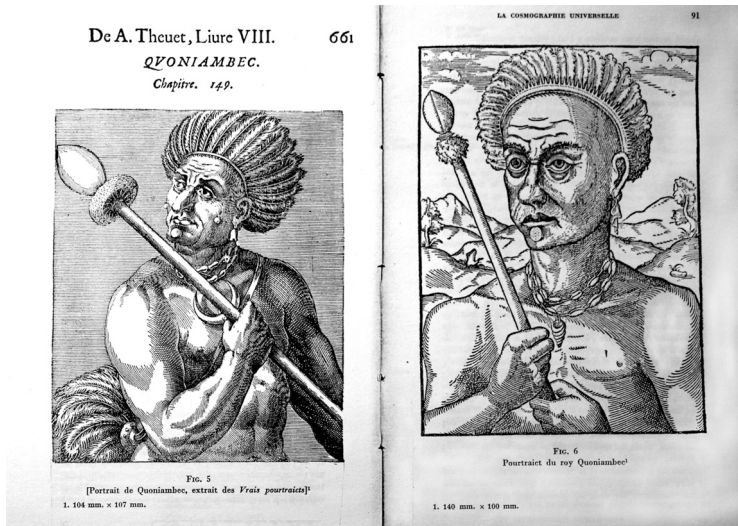
*Asie de Quoniambek.*

d'Afrique. Quât au peuple de ceste contree, il est beaucoup plus belliqueux qu'autre d'entre tous ces Sauuages, à cause qu'il est plus auoisiñé & proche de ses ennemis: ce qui le contraint de s'adextrer à la guerre, & se tenir tout prest, ayans affaire à vn peuple furieux, tel qu'est celuy des Margageaz. Du tēps que nous y estions, leur Roy estoit ce Quoniambek, duquel ie vous ay cy deuât parlé, presumoit tât de soy (pour l'experience disoit il qu'il auoit de bon, selon leur coustume & vsage, & aussi qu'il estoit heureux en ses entreprises) qu'allant en guerre contre ses ennemis, il luy sembloit qu'il n'y auoit Roy en ces pays là, qui luy sceust mettre le pied sur le ventre, ny s'egalier à luy en force: & de fait estoit si puissant, qu'il eust porté vn muy de

IIII ij

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Хитрость Куониамбека. — Thevet A. La Cosmographie universelle d'André Thevet cosmographe du Roi, illustrée de diverses figures des choses les plus remarquables vues par l'auteur et inconnues de nos Anciens et Modernes... // Les Français en Amérique pendant la seconde moitié du XVIe siècle. Paris, 1953. P. 232.



Изображение Куонамбека из двух сочинений Андре Тевет. Слева: *Thevet A. Vrais portraits et vies des hommes illustres*. A Paris, veuve J. Kerver et G. Chaudière, 1584. P. 661. Справа: *Thevet A. La Cosmographie universelle d'André Thevet cosmographe du Roi, illustrée de diverses figures des choses les plus remarquables vues par l'auteur et inconnues de nos Anciens et Modernes...* // *Les Français en Amérique pendant la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1953. P. 91.

108

Vlyssis Aldrouandi

Icon Regis Quoniambec.



Vlyssis Aldrouandi...*Monstrorum historia. Cum Paralipomenis historiae omnium animalium...*  
 Bononiae: typis Nicolai Tebaldini, 1642. P. 108.

## Права женщин XIV–XVIII вв. в христианском контексте (на примере французских писателей)

М.А. Осминина

Положение женщин в эпоху Средневековья во Франции свидетельствовало об отходе от христианских ценностей по отношению к женщинам не только в светском обществе, но и внутри самого института Церкви. Причина заключалась в том, что библейские тексты, защищающие права женщин, были преданы забвению. Как светская власть, так и церковная, стали руководствоваться собственными представлениями о роли женщин в обществе.

Женщина лишилась многих прав: ее положение ограничивалось ведением домашнего хозяйства (вспомним, что брачный возраст, официально установленный Церковью, был 12 лет для девочек и 14 лет для мальчиков), она не имела доступа к образованию, принижались достоинства ее тела и разума. Кроме того, трудность женского положения усугублялось феноменом «охоты на ведьм».

Однако в эпоху Возрождения начинают звучать голоса женщин, призывавших к соблюдению женских прав, освященных христианством. Их дискурс вполне сопоставим с высказываниями правозащитников в настоящее время.

Одна из ключевых фигур здесь Кристина Пизанская (1363–1434), писавшая трактаты против женоненавистничества писателей-мужчин своего времени.

К наиболее известным сочинениям Кристины Пизанской относится «Книга о Граде женском» (*De la Cité des Dames*, 1404–1405 гг.), в которой автор подчеркивала, что женщина ни в чем не уступает мужчине по своим способностям<sup>47</sup>. Являющаяся откликом на труд Блаженно-

---

**Мария Александровна Осминина**, кандидат политических наук, доцент кафедры истории и теории международных отношений, куратор проекта ближневосточно-африканских исследований Центра изучения проблем мира и разрешения конфликтов Института международных отношений и мировой истории Национального исследовательского Нижегородского государственного университета имени Н.И. Лобачевского.

<sup>47</sup> *Green M. Christian. Christianity and the Rights of Women // Christianity and Human Rights. Edited by John Witte, Jr. and Frank S. Alexander. Center for the Study of Law and Religion Emory University. Cambridge University Press. New York, 2010. P. 304.*

го Августина «О граде Божиим», а также навеянная произведениями Боккаччо, книга написана в форме диалога между учеником и учителем. Аллегорические персонажи Разум, Справедливость и Добродетель вступают в беседу с Кристиной Пизанской и предлагают ей возвести город для знаменитых женщин прошлого и целомудренных женщин всех времен в мире, созданном для мужчин. В «Книге о Граде женском» Кристина Пизанская, отвечая на мизогинный дискурс эпохи, пытается реабилитировать женское тело. Она называет его «сосуд драгоценный за столь благородной печатью»<sup>48</sup>, а также напоминает, что «Господь сотворил женщину из мужского тела»<sup>49</sup>:

«— Мне попадалась, госпожа, одна небольшая латинская книжница под названием “*Secreta mulierum*”, то есть “Женские тайны”, в которой обсуждается естественное устройство женского тела и особенно его наибольшие недостатки.»<sup>50</sup>

— Но, милый друг, разве ты не чувствуешь, что такое суждение идет от самонадеянной глупости и слепоты ума? Неужели Природа, служанка Господа Бога, выше своего всемогущего господина, от которого происходит ее власть? А ведь это он, однажды пожелав, создал в своих мыслях форму мужчины и женщины, дабы затем в соответствии со своей святой волей сотворить Адама из праха земного на землях Дамаска и поселить его в земном раю — в самом прекрасном месте в этом мире. А когда Адам уснул, Господь из его ребра сотворил тело женщины, дав понять, что она будет ему верной по как плоть свою. И если творец не устыдился, сотворив женское тело и придав ему форму, то с какой стати Природе стыдиться? Подобное утверждение — верх глупости. Ведь как было создано женское тело? Не знаю, поняла ли ты, что женщину Бог сотворил по образу своему. И как только смеют чьи-либо уста клеветать на нее, этот сосуд драгоценный за столь благородной печатью! Некоторые мужчины глупы настолько, что когда слышат, что мужчина сотворен по образу Божьему, то думают, будто это касается материального тела. Но это неверно, ибо Господь не тело человеческое принимает к себе, а душу, божественный вечный разумный дух. Бог же сотворил совершенно одинаковые, равно благие и благородные души и для мужского, и для женского тела. Так что по поводу сотворения тела следует сказать, что женщину создал Высший Творец. А где создал? В земном раю. Из какой субстанции? Разве из какой-то низменной? Нет, из самой благородной: Господь сотворил женщину из мужского тела».<sup>51</sup>

<sup>48</sup> Кристина Пизанская. Из «Книги о граде женском». Пер. Ю.П. Малинина // Пятнадцать радостей брака и другие сочинения французских авторов XIV–XV веков. Составитель и отв. редактор Ю.Л. Бессмертный. М., 1991. 218–256 с. URL: [http://d.theupload.info/download/zy4du7cfssrwb467fqueq7wiixwwxv6/pizanskaja\\_kristina\\_iz\\_knigi\\_o\\_grade\\_zhenskom.txt](http://d.theupload.info/download/zy4du7cfssrwb467fqueq7wiixwwxv6/pizanskaja_kristina_iz_knigi_o_grade_zhenskom.txt) (дата обращения: 19.04.2017).

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Ibid.

Автор книги затрагивает самые важные вопросы отношения к женщине. Крестине был задан вопрос, характеризующий представление во французской литературе о женщинах того времени и о критике, которой они подвергались:

«— Госпожа, а правда ли, как утверждают некоторые авторы, что женщины по природе чревоугодливы и сластолюбивы?»<sup>52</sup>.

На который она отвечает:

«— Дочь моя, ты много раз слышала пословицу: не отнять того, что дала природа. Было бы удивительно, если бы женщины действительно проявили склонность к этим порокам, но пока что их крайне редко или вовсе никогда не встретишь в местах, где им предаются. Они туда не ходят, и если кто-либо объяснит это тем, что их удерживает стыд, я возьмусь утверждать, что это неправда и что их сдерживает не что иное, как их натура, благодаря которой они вовсе не склонны к тому. Но если даже допустить, что у них есть такая природная склонность, но стыд вынуждает их ей сопротивляться, то и тогда следует отдать им должное за твердость в добродетели.

К тому же вспомни, как недавно во время праздника ты стояла у дверей своего дома, беседуя с добропорядочной молодой дамой, твоей соседкой, и заметила двух мужчин, вышедших из таверны, один из которых сказал другому: “Я потратил в таверне так много денег сегодня, что жене моей вина выпить не придется”. И когда ты спросила, почему же ей не удастся выпить вина, он ответил: “А потому, мадам, что всякий раз, когда я возвращаюсь из таверны, она утверждает, что я трачу деньги за ее счет, ибо она могла бы себе позволить израсходовать столь большую сумму”<sup>53</sup>.

— Да, госпожа моя, — сказала я, — хорошо помню.

И она мне:

— Таким образом, у тебя достаточно примеров, свидетельствующих, что по своей природе женщины не любят пить и что они против нее не идут. Нет более отвратительного порока для женщин, чем чревоугодие, и когда они оказываются все же ему подверженными, то он влечет за собой и многие другие. Но женщин скорее можно встретить в толпе народа близ церквей во время проповедей или исповедей, когда читают “Отче наш” и другие молитвы.

— Это известно, госпожа моя. Кстати, мужчины говорят, что женщины наряжаются, идя в церковь, дабы показать свои прелести и завлечь мужчин в любовные сети.

Она ответила:

— В это можно было бы поверить, если бы туда ходили только молодые и хорошенькие женщины. Но если присмотреться, то на каждую молодую придется двадцать или тридцать пожилых дам, скромных и подобающе одетых, ибо они приходят в святые места молиться. Женщины очень набожны и милосердны, а потому кому же, как не им,

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Ibid.



навещать и утешать больных, помогать бедным, заботиться о больницах и помогать хоронить усопших? Думаю, что все это женские заботы, отмеченные высшей благодатью и заповеданные нам Богом»<sup>54</sup>.

Реабилитируя женский характер в глазах современников, Кристина Пизанская вводит в произведение следующий эпизод:

«— Госпожа моя, вы правы во всем. Но вот другой автор говорит, что женщинам от природы свойственна покорность и что они подобны детям, а потому любят детей, как и дети любят их.

Она сказала:

— Дочь моя, если приглядеться к нраву детей, то станет понятно, что они естественно любят нежность и любезность. А кто нежнее и любезнее хорошо воспитанных женщин? Конечно, есть злые люди, желающие извратить добро, а нежность, от природы присущую женщинам, причислить к порокам, чтобы их ею попрекать. Но если женщины проявляют любовь к детям, то это чувство отнюдь не свидетельствует об их ущербности, ибо оно происходит от мягкосердечия. Женщины должны гордиться тем, что нежностью они подобны детям. Ведь написано в Евангелии, что когда апостолы заспорили между собой о том, кто из них выше, то Господь призвал дитя и, положив ему руку на голову, сказал: «Говорю вам, кто умалится, как это дитя, тот будет больше всех, и кто умалится, тот возвысится»<sup>55</sup>.

*Реабилитация роли женщин в обществе.*

«— Госпожа моя, мужчины обременяют нас еще одной тяжелой ношей, ставя в упрек женщинам то, о чем говорится в латинской пословице: «Бог создал женщину для слез, шитья и разговоров».

— Но, милый друг, — возразила она, — эта пословица столь справедлива, что нечего и сказать в ответ тем, кто ссылается на нее. Еще давно Господь наделил женщин этими способностями, и они часто спасали себя слезами, словами и шитьем»<sup>56</sup>.

*Слезы.*

«— Но, возражая тем, кто попрекает женщин склонностью к слезам, скажу, что если бы Господь наш Иисус Христос, для которого нет потаенных мыслей и все сердца разверсты и обнажены, считал, что женщины плачут лишь от слабости и скудоумия, то его высочайшее достоинство никогда не позволило бы ему сострадать и проливать слезы из глаз своего достохвального и славного тела при виде, как Мария Магдалина с сестрой Мартой оплакивают умершего от проказы брата своего Лазаря, а затем воскрешать его. Сколь великое благоволение Господь явил женщинам потому, что они плакали! Он не презрел слезы Марии Магдалины, но принял их и простил ей грехи, и благодаря этим слезам она удостоилась вечной славы.

Подобным же образом он не пренебрег слезами вдовы, оплакивавшей своего единственного сына, тело которого она провожала к месту

---

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Ibid.

погребения. Господь наш, источник всяческого милосердия, из сострадания к ней, увидя ее слезы, спросил: “Женщина, почему ты плачешь?” — и затем вернул ее сыну жизнь. Господь явил и другие чудеса, о которых говорится в Священном Писании, но о них всех долго было бы рассказывать, и все это благодаря женщинам и их слезам. Он и поныне продолжает творить чудеса, и я верю, что многие женщины спасаются слезами своего благочестия и спасают тех, за кого молятся.

А разве святой Августин, достославный учитель Церкви, не был обращен в истинную веру слезами своей матери? Ведь добрая женщина постоянно плакала, моля Бога, чтобы он соблаговолил пролить в сердце ее сына-язычника свет веры. Святой Амвросий, к которому эта праведная женщина часто приходила и просила помолиться за ее сына, сказал ей: “Женщина, я верю, что столько слез не может быть пролито напрасно”. Благословен Амвросий, который не считал женские слезы бесплодными! И что могли бы возразить те мужчины, которые попрекают женщин, если благодаря женским слезам на святого Августина снизошло всевышнее озарение, и он стал столпом святой Церкви, очистив ее и просветив. Так что пусть лучше мужчины помолчат».<sup>57</sup>

#### *Разговоры.*

«— Господь наделил женщин также и даром речи, и хвала ему за это, ибо иначе они были бы бессловесными. И вопреки упомянутой поговорке, которая была неизвестно кем сочинена против женщин, следует заметить, что если бы их речи были предосудительны, а слова не заслуживали доверия, как утверждают некоторые мужчины, то Господь наш Иисус Христос ни за что не снизошел бы до доверия женщине возвестить о таком святом таинстве, как его наиславнейшее воскресение. Но он повелел именно благословенной Магдалине, которой первой явил себя в день Пасхи, сообщить об этом Петру и известить других апостолов. Хвала всевышнему Богу за то, что он, помимо бесчисленных других благ и милостей, ниспосланных женскому роду, пожелал, чтобы женщина принесла эту благовую и святую весть!

— Действительно, всем завидующим нам стоило бы придержать язык, если только им достанет ума, — сказала я, — и у меня вызывает лишь улыбку глупость некоторых мужчин. Помню, слышала я однажды, как один глупый проповедник вещал, будто Господь явил себя женщине потому, что знал ее неспособность хранить молчание и решил, что через нее весть о его воскресении разнесется быстрее.

Она ответила:

— Дочь моя, ты справедливо называешь глупцами тех, кто так говорит. Они ведь кощунствуют даже о Иисусе Христе, утверждая, будто он пожелал открыть столь великое и чудесное таинство с помощью порока. Не понимаю, как мужчины осмеливаются говорить такое хотя бы в шутку, ведь насмешки над Богом недопустимы.

А что касается женской разговорчивости, то благодаря ей была осчастливлена женщина-хананеянка, которая плакала и не умолкая

<sup>57</sup> Ibid.

кричала Христу, следуя за ним по улицам иерусалимским: “Помилуй меня, Господи! Дочь моя беснуется”. И как поступил добрый Господь, кто является средоточием всякого милосердия, для кого и слова единственного, идущего от сердца, достаточно, чтобы явить милость? Он явно был благосклонен к многословию женщины, которая, не смыкая уст, настойчиво взывала к нему с мольбой. А почему? Чтобы испытать ее твердость, он весьма сурово сравнил ее с собакой, поскольку она исповедовала чужеземную веру, а не поклонялась богу евреев. Но она не обиделась и очень мудро ответила ему: “Так, Господи! Но маленькие собаки едят крохи, которые падают со стола господ их”. И тогда сказал он: “О, мудрейшая женщина! Кто научил тебя так отвечать? Ты выиграла свое дело благодаря разумным словам и доброй воле”. Все ясно слышали, как Господь повернулся к апостолам и своими устами засвидетельствовал, что он никогда еще во всем Израиле не встречал такой веры, и он исполнил ее просьбу.

Кто по достоинству сможет оценить такую честь, оказанную всему женскому роду, столь презираемому завистниками, когда Господь в сердце одной лишь женщины-язычницы нашел больше веры, чем у всех епископов, государей и священников и вообще у всего еврейского народа, считавшего себя избранником божьим?

Схожим образом и женщина-самарянка, когда встретила изнемогающего от усталости Христа возле колодца, куда пришла за водой, завела с ним разговор и говорила долго и красноречиво. О, священное божество, соединившееся с достойнейшим телом! Ты соблаговолил своими святыми устами столь долго беседовать с не заслуживающей внимания грешной женщиной, которая к тому же и жила не по твоему закону! Ты воистину показал, что не презираешь благословенный женский род. Боже, а часто ли наши нынешние первосвященники снисходят до беседы с какой-либо простой и неприметной женщиной и обеспечивают ей спасение? Выслушав речения Христа, эта женщина повела себя не менее мудро. Воодушевленная его святыми словами, она не удержалась (недаром говорят, что женщины не умеют хранить молчания) и, собрав все свои силы, радостно и громко произнесла слова, к ее великой славе записанные в Евангелии: “Благословенны чрево, носившее Тебя, и грудь, Тебя питавшая”.

Теперь ты понимаешь, милый друг, каким образом Господь показал, что он вложил язык в уста женщин для того, чтобы им пользоваться. И нельзя их бранить за то, чем они приносят столь много добра и так мало зла, лишь потому, что кто-то принимается утверждать, будто от их языка один вред». <sup>58</sup>

#### *Шитье.*

«— А что до шитья, то Господь действительно пожелал, чтобы оно было естественным занятием женщин, поскольку необходимо для божественной службы и вообще полезно для всякого разумного существа. Без этого ремесла в мире воцарился бы беспорядок. И по-

<sup>58</sup> Ibid.

тому лишь большая злоба может заставить попрекать женщин тем, за что они достойны всяческого, уважения, чести и хвалы». <sup>59</sup>

В главе 27 Кристина спрашивает у дамы Разума, изъявлял ли Господь желание облагородить женский ум приобщением к возвышенным наукам, и дама Разума дает ей свои ответы.

«Выслушав все, что она столь убедительно разъяснила, я обратилась к ней со словами:

— Госпожа моя, Господь действительно явил большое чудо, дав столько сил тем женщинам, о которых вы рассказали. Но просветите меня также и насчет того, было ли угодно Господу, осыпавшему женщин столь многими милостями, почтить их и таким достоинством, как способность к глубокому познанию и постижению высоких материй, наделил ли он их достаточно развитым для этого умом. Мое сильное желание узнать это объясняется тем, что, по утверждению мужчин, женскому уму доступно лишь малое знание. <sup>60</sup>

Она отвечала:

— Дочь моя, из моих прежних объяснений ты должна была понять, что утверждение это несправедливо. Но чтобы яснее тебе это показать, я приведу еще один довод. Если бы в обычае было посылать в школу дочерей, как и сыновей, то не сомневайся, что они учились бы столь же усердно и понимали бы тонкости всех наук и искусств столь же хорошо, сколь и сыновья. Но, как я уже говорила, с женщинами случилось так, что, будучи слабее и деликатнее телосложением, чем мужчины, они оказались менее способными к выполнению многих обязанностей, а потому их ум более широк и проницателен, нежели они могут проявить». <sup>61</sup>

*Значение «Града».* Кристина Пизанская писала: «Мужчина или женщина, к котором или в которой обитает более высокая добродетель, и является выше. Более высокое или более низкое положение не зависит от того, мужчина ли это или женщина. Оно зависит от того, насколько человек совершенен в поведении и в добродетелях».

Также она давала конкретные советы женщинам из всех слоев общества, от представительниц королевских семей до девушек, зарабатывающих на жизнь проституцией. К последним она обращалась с такими словами: «Вы должны знать, что, несомненно, как бы низко ни пала женщина, если она искренне желает отказаться от греха и примет решение более никогда к нему не возвращаться, если она раскается и будет умолять Бога о милости, Бог защитит ее и сохранит ее от всех тех, кто желает разубедить ее в ее благих намерениях». <sup>62</sup>

Произведения Кристины Пизанской восхваляют добродетели целомудрия и воздержания, которые помогут ей найти свое место в обществе и получить спасение души.

---

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid.

С творчества Кристины Пизанской начался литературный «спор о женщинах» («querelle des femmes») — берущая свое начало в XV в. полемика защитников и противников женщин, пытавшихся по-новому определить их место в мире, дать оценку их природе и достоинствам. Ренессансный этап стал одним из ключевых в развитии взглядов на женщину, определившим представления о гендерных ролях на несколько веков вперед и повлиявшим даже на сегодняшний «образ» женщины.

По мере перехода от эпохи Возрождения к раннему Новому времени защита прав женщин часто принимала более светский и рационалистический тон, однако в трудах христианских женщин-писательниц ясно прослеживалось их религиозное обоснование.

Католическая писательница Мария де Гурнэ (1565–1645) стала известна как защитница прав женщин благодаря двум трактатам: «Равенство мужчин и женщин» (1622) и «Требования женщин» (1626). Корни ее объяснения «подлинного равенства» также восходят к христианству. По ее словам: «Мужчина и женщина обладают равным достоинством, потому что Бог создал их равноценными творениями и предопределил, что они достойны одинакового уважения: *masculum et feminam fecit eos* [мужчину и женщину сотворил их]»<sup>63</sup>. По мнению М. де Гурнэ, Церковь должна была разъяснять Библейские тексты как мужчинам, так и женщинам.

Среди европейских писательниц, защищавших права женщин на основе христианской религии, можно упомянуть англичанку Мэри Эстелл<sup>64</sup>.

Вопросы прав женщин остро обсуждались и сторонниками реформирования Католической Церкви. Так, жена Мартина Лютера Катарина фон Бора внесла большой вклад в Реформацию, что позволило Мари Денсьер Женевской и Аргуле фон Грумбах Баварской рассуждать о женских правах. Они говорили о том, что женщина может учить и читать проповедь, основываясь на следующих библейских отрывках<sup>65</sup>: «Нет уже Иудея, ни язычника; нет раба, ни свободного; нет мужского пола, ни женского: ибо все вы одно во Христе Иисусе» (К Галатам 3 : 28)<sup>66</sup>, «И будет в последние дни, говорит Бог, излию Духа Моего на всякую плоть, и будут пророчествовать сыны ваши и дочери ваши; и юноши ваши будут видеть видения, и старцы ваши сновидениями вразумляемы будут» (Деяния 2: 17).<sup>67</sup>

Сводя воедино вышеизложенное, отметим, что уже в иудаизме была заложена серьезная база защиты прав человека, в т.ч. прав женщин (израильская женщина обладала властью, была социально

<sup>63</sup> Green M. Christian. Op. cit. P. 305.

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Ibid.

<sup>66</sup> Библия. Синодальный перевод. – URL: <http://www.biblioteka3.ru/biblioteka/biblija/> (дата обращения: 19.04.2017).

<sup>67</sup> Ibid.

защищена и почитаема). Часто ей отводилась роль освободительницы народа, а также ее уважали как мать и жену. Раннее христианство унаследовало и расширило традиции иудаизма. Однако в Средневековье библейские тексты, защищающие права женщин, были преданы забвению.

Французские писательницы Кристина Пизанская и Мария де Гурне ставят себе задачу реабилитировать женщин, вводя библейские тексты в литературный оборот и оказывая мощное влияние на общество. Кристина Пизанская полагает начало «спору о женщинах» («querelle des femmes»), в ходе которого общественные деятели пытаются по-новому определить их место в мире, дать оценку их природе и достоинствам. Основываясь на библейских текстах, она производит реабилитацию женского тела, характера, ума и женской роли в обществе, а также призывает общество давать женщинам образование.

Мария де Гурне также отстаивает права женщин, заявляя, что мужчина и женщина обладают равным достоинством и заслуживают одинакового уважения. Также вклад в развитие взгляда на права женщин внесла Реформация.

Таким образом, взгляд французских писательниц на права женщин сформировал переход от Средневекового образа женщины к восприятию женщины как личности Нового времени.

## Отношение к труду в средневековом обществе: противоречия духовного и социального

Т.М. Хусяинов

Труд имеет фундаментальное значение для развития человеческого общества. В своей работе А.Я. Гуревич выделяет трудовую деятельность как одну из универсальных категорий, составляющих в результате совокупность культуры.<sup>68</sup> Таким образом, труд отражает жизненные установки общества и позволяет выяснить духовный климат эпохи.<sup>69</sup> В какой бы форме ни выражался труд, он является важнейшей составляющей взаимодействия человека с миром и способом этот мир преобразить.

В поле нашего зрения попало отношение к трудовой деятельности в эпоху Средних веков. Отметим, что для предшествовавшей эпохи античности было характерно совершенно иное восприятие труда — презрительное отношение, что обусловлено большим количеством рабов в хозяйственной и производственной сферах.<sup>70</sup> Так, в работах античных философов — Платона, Аристотеля и Фукидида — физический труд соотносится с деятельностью рабов и вольноотпущенников, но никак не свободных граждан. Таким образом, труд в античную эпоху не включался в систему общественных ценностей. В «классический период» античности идеал человека-гражданина заключался прежде всего в военном деле, участии в народном собрании, спортивных состязаниях и религиозных жертвоприношениях, посещении театральных зрелищ и дружеских пиров. Аристотель в своих трудах подчеркивал политическую сущность человека и то, что лишь рабы «призваны к низшему труду»<sup>71</sup>, Платон же вовсе отвергал зримый, осязаемый мир — бледную копию мира идей<sup>72</sup>. Идеал этого времени — личность, развивающаяся вне сферы материального производства, т.е. философы, поэты.

**Тимур Маратович Хусяинов**, аспирант кафедры философии Национального исследовательского Нижегородского государственного университета имени Н.И. Лобачевского.

<sup>68</sup> Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. 318 с.

<sup>69</sup> Парамонова В.А., Милованова Е.С. Труд в системе ценностей античного и средневекового мира // PRIMO ASPECTU. 2015. Том 20. № 2 (155). 59–62 с.

<sup>70</sup> Куманецкий К. История культуры Дней Греции и Рима. М.: Высшая школа, 1990. 456 с.

<sup>71</sup> Солодова Г. С. Представление христианства о социальном неравенстве и труде // ЭКО. 2006. № 6. 138–154 с.

<sup>72</sup> Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. 318 с.

Однако трансформации, происходящие в античном обществе, привели к появлению совершенно иного восприятия и понимания труда уже в текстах Сенеки, Эпиктета и других, которое, по мнению А.Я. Гуревича, оказало существенное влияние на формирование отношения к труду в эпоху Средневековья.

Так, распространение христианского учения в культуре (признание равенства всех перед Богом), трансформации в политике и экономике позволили переосмыслить и сформировали новое восприятие труда в Средние века. Теперь он уже не был «презрительным делом рабов», а понимался как необходимое действие для всех, более того, было сформировано восприятие его как добродетели. В обществе мелких производителей, которым может быть охарактеризовано Средневековье, труд не может считаться позорным занятием, он становится нормальным состоянием человека. Однако даже в этих условиях сложилось противоречивое отношение к труду. Особое влияние на формирование нового отношения оказала урбанизация и развитие средневековых городов, ставших центрами ремесла и торговли, а ткацкий станок встал на одну ступень с конем рыцаря<sup>73</sup>. Отдельные индивиды (ремесленники) и социальные группы (отраслевые цеха) наделялись своим собственным статусом в обществе тружеников... Появляются даже поговорки вроде «Работа выше подвига», демонстрирующая, что труд намного достойнее и ценнее, чем деяния доблестных рыцарей с их сражениями и куртуазной любовью<sup>74</sup>.

В средневековую эпоху, под влиянием развития городов, урбанизации населения, совершенствования орудий труда, а также социальной структуры общества, произошли серьезные изменения в хозяйственной сфере. Как отмечает А.Я. Гуревич, отношение к труду в Средние века было противоречивым<sup>75</sup>, различимо духовное и практическое (социальное).

Духовная сторона опирается на мифологические представления о труде как о способе поддержания мирового порядка, или религиозные, где главная роль заключается в идее спасения. Этот дуализм может быть обнаружен и в самой христианской традиции. Так, сам труд возникает в жизни человека в связи с его изгнанием из Рая в результате грехопадения, а не с момента сотворения человека. Более того, существует образ мира без труда — Эдемский сад, где нет необходимости заботиться о чем-либо. Поэтому труд, несмотря на свою необходимость, имеет значение наказания. Праздность же отнесена к числу смертельных грехов.

Основой для формирования христианского отношения к труду стало Священное Писание. Вместе с этим, в русле средневековой хри-

<sup>73</sup> Гофф Ж.Ле. Другое Средневековье: Время, труд и культура Запада / перев. с франц. С.В. Чистяковой и Н.В. Шевченко под ред. В.А. Бабинцева. 2-е изд., испр. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. 328 с.

<sup>74</sup> Конопленко А.А. Труд в ментальности Средневекового общества (Об одном сюжете «Римских деяний» XIII века) // Экономическая психология: прошлое, настоящее, будущее. 2016. № 3-1. 89–97 с.

<sup>75</sup> Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. 318 с.



стианской традиции происходит выделение (оформление) нескольких подходов к пониманию и оценке трудовой деятельности. Труд понимался как жизненная необходимость и способ выживания, творческий процесс, средство покаяния и путь к спасению души, и наказание за первородный грех. Меняется отношение к категориям труда и праздности. Так, Иоанн Златоуст писал: «Не станем стыдиться ремесла и будем считать бесчестьем не работу, а праздность»<sup>76</sup>.

Однако, с практической точки зрения, в феодальном обществе, разделенном на сословия и разные социальные группы, существовало различное отношение к труду у представителей различных общностей. В рамках социального подхода можно говорить о том, что для одних сословий тяжелый физический труд не является обязательным, в то время как другие должны трудиться. Кроме того, возникает категория городских жителей, извлекающих выгоду из своего труда. Горожане начали воспринимать труд как неотъемлемую часть своей жизни, а его интенсивность — как фактор материального роста: чем больше ты работаешь, тем больше ты получаешь, независимо от природных условий, урожая или неурожая, что оказывало существенное влияние на крестьян, чей сельскохозяйственный труд зависел от метеоусловий.

Епископ города Лан Адальберт достаточно ясно определил разделение социальных функций: «Дом Божий, который люди считают единым, состоит из трех частей: некоторые в нем молятся, некоторые сражаются, а некоторые работают». Стабильность данной системы обеспечивалась наличием у первых двух сословий земли как капитала, что обеспечивало им господство и лишало необходимости заниматься ежедневным тяжелым трудом. Для третьего сословия, в которое входили крестьяне, горожане, ремесленники, купцы и др., обеспечение их трудом вышестоящих сословий — своего рода плата за заботу о духовном спасении и физической безопасности.<sup>77</sup>

Приобретение экономической выгоды в ходе трудовой деятельности средневековыми мещанами стало беспокоить церковно-религиозную среду. Если ранее в определенные религиозные даты и по воскресеньям прекращали всю экономическую деятельность, то теперь хронисты стали все чаще отмечать случаи, когда тот или иной ремесленник ослушался, за что получил наказание в виде травмы или умер. Подобные случаи демонстрировали всю сложность взаимосвязи между получением прибыли в ходе трудовой деятельности и религиозными традициями<sup>78</sup>. Другим примером стал рассказ «О совершенной жизни», входящий в «Римские деяния» — памятник литературы XIII века. Сюжет данного рассказа образно и достаточно ярко демонстри-

<sup>76</sup> Коваль Т. Этика труда православия // Общественные науки и современность. 1994. № 6. 55–70 с.

<sup>77</sup> Буассонад П. От нашествия варваров до эпохи Возрождения. Жизнь и труд в средневековой Европе / Пер. с англ. И.А. Петровской. М.: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2010. 139 с.

<sup>78</sup> Охрименко А.С. Понимание «Труда» в городах Англии XI–XIII вв. // Инновационная наука. 2016. №1. 72–75 с.

рует интересующую нас сторону жизни средневекового общества. Герой данного рассказа Фока продолжает работать даже в «большой праздник» — День рождения Императора, что полностью запрещено. В результате доноса он оказывается перед Императором и объясняет причины своего «преступления». В данном рассказе мы можем видеть аллгорию на общество, в котором был создан рассказ. В средневековом обществе праздников было много, и в подавляющем большинстве они носили религиозный характер, часть сопровождалась перерывом в труде. Работа в это время не только не поощрялась, но даже осуждалась и запрещалась. Нарушение запрета могло стать причиной публичного осмеяния и порицания, а в некоторых случаях и серьезного наказания. Так, австрийский ученый Г. Яриц приходит к выводу, что любой труд мог восприниматься отрицательно, если совершался в «ложное время». К примеру, считалось, те, кто работает в воскресенье и праздники, помогают распинать Христа.<sup>79</sup>

Всякое общество вырабатывает свое особое отношение к труду. Как мы можем видеть, труд в эпоху Средневековья приобретает в Европе новый смысл. В этот период отношение к труду базируется на религиозном мировоззрении, что, однако, приводит к его противоречию с социальным (практическим). Социальные антагонизмы средневековья находили свое выражение в концепции труда и собственности. Так, в соответствии с догмами труд выступал и как способ обрести спасение, и как способ получить наказание в результате грехопадения. При этом праздность входит в число смертных грехов. Однако при этом существовало различное отношение к труду в зависимости от сословия, а также фактически запрет на трудовую деятельность в определенные дни — религиозные праздники. Таким образом, мы видим противоречия между религиозным и социальным восприятием труда в эпоху Средневековья сразу по двум основаниям: дифференциация по социальному статусу и высокое значение религиозных праздников, в ущерб экономическому развитию и благосостоянию отдельных индивидуумов.

Отметим, что в восприятии сверхконсервативного средневекового общества труд воспринимался не как способ обогащения или «двигатель прогресса», а, скорее, как способ получения средств, позволяющих вести образ жизни, соответствующий сословному статусу, а также как фактор стабильности и сохранения общественного устройства.

Значение наемного труда в средневековом обществе стало предметом исследований с середины XIX века, когда О. Тьерри, К. Маркс и другие авторы обратили внимание на эту проблематику. Данная тема не теряет свою актуальность и сейчас, так как отношение к труду как к естественной для человека деятельности, сформированное в Средние века, нашло свое проявление и в современном обществе.

<sup>79</sup> Глушко Е.В. [Реф.:] Jaritz G. Der Kontext der Repräsentation oder: Die «ambivalente» Verbildlichung von Arbeit im Spätmittelalter // Arbeit im Mittelalter. Vorstellungen und Wirklichkeiten. В., 2006. S. 245–263 // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 5: История: реф. журнал. 2006. № 4. 22–25 с.

## Шарль Этьен: *Homo Trilinguis* в культуре французского возрождения

Е.Н. Михайлова

Эпоха Возрождения как один из наиболее ярких и плодотворных периодов в истории французской культуры своим расцветом и созданием своих важнейших духовных ценностей во многом обязана особой роли гуманитарного знания. Исключительной значимости словесности способствовала по-своему уникальная ситуация многоязычия, которая сложилась тогда не только во Франции, но и в других странах Западной Европы.

Многоязычие было представлено в то время практически во всех сферах жизни французского общества. Особенно ощутимым оно было в устной речи, представленной многочисленными диалектами. Имеется немало свидетельств самих носителей языка, отмечавших «величайшее многообразие» французского языка. Такого рода замечания получили отражение практически во всех филологических сочинениях ренессансной Франции. Одним из первых обратил внимание на высокую вариативность французского языка Ш. де Бовель, писавший: «Как показывает нам опыт, французский язык приобретает в себе самом очень большое разнообразие до такой степени, что в настоящее время во Франции имеется столько же наречий и языков, сколько народов, провинций и городов»<sup>80</sup>.

Что касается интеллектуальной жизни того времени, то лидирующие позиции в качестве языка книжно-письменной культуры, как и прежде, занимала латынь: она сохраняла статус языка религии, дипломатии, юриспруденции, науки, образования и литературы. Между тем, углубленное изучение гуманистами латинских текстов классической эпохи высветило качественное различие между цитроновской и средневековой латынью. Если первую они воспринимали как олицетворение языка-эталона, то вторую — не иначе, как ограниченный и уродливый язык.

---

**Михайлова Елена Николаевна**, доктор филологических наук, профессор кафедры романо-германской филологии и межкультурной коммуникации Института межкультурной коммуникации и международных отношений (ИМКиМО) Белгородского государственного национального исследовательского университета (НИУ «БелГУ») (Белгород).

<sup>80</sup> *Bovillus Carolus. Liber de differentia linguarum et Gallici sermonis varietate. Parisiis, apud R. Stephanum, 1533. P. 5*

В то же время, наряду с латынью, особый статус приобрели древнегреческий и древнееврейский языки. Именно тогда идеалом в среде западноевропейских гуманистов, в первую очередь сторонников Реформации, стал *Homo trilinguis* — знаток трех языков — латинского, древнегреческого и древнееврейского как языков Священного Писания. На волне этого беспрецедентного всплеска интереса к языкам классической древности в 1530 г. в Париже, вслед за Лувэном (1517) и Оксфордом (1525), был основан Коллеж де Франс (*College de France, ou la noble et trilingue académie*).

Разгадка необычайного интереса к древним языкам в эпоху Возрождения, по мнению А.Ф. Лосева, состоит в том, что они превратились в то время в стихию эстетического удовольствия и предмет эстетической рефлексии вместо прямого, непосредственного и чисто делового их использования, как это было раньше.<sup>81</sup>

Уникальность сложившейся в эпоху Возрождения ситуации многоязычия состояла еще и в том, что в течение XVI в. неуклонно и необратимо происходил процесс вытеснения латыни как языка книжно-письменной культуры молодыми национальными языками. М.М. Бахтин определил этот процесс как ситуацию языковой смены. Именно она, по мнению ученого, вызвала особое отношение Ренессанса к языку и языковому мировоззрению и привела к тому, что общественно-политическая и культурная жизнь концентрировалась тогда вокруг процессов взаимоориентации, взаимоопределения и взаимоосвещения языков, отражавших разное мировидение и разное миропонимание.<sup>82</sup>

В беспрецедентной по своим масштабам ситуации многоязычия, царившей в течение всего XVI в., для каждого из представленных на лингвистической карте Франции языков — древних и новых — существовала своя собственная ниша, своя сфера употребления, свой пользователь.

Возможность сосуществования большого количества языков в сфере устной и письменной коммуникации во многом была обеспечена интенсивным развитием книгопечатания. Первоначально внимание издателей было направлено на публикацию сочинений древнеримских и древнегреческих авторов, в том числе и сочинений филологических. Вскоре стали издаваться разноплановые учебные пособия (грамматики, разговорники, словари), дававшие возможность для овладения как старыми, так и новыми языками. В большинстве случаев это были дву- или многоязычные пособия и словари, позволявшие сквозь призму одного языка увидеть особенности другого, и, главным образом, сквозь призму «чужого» лучше понять «свое».

Среди французских издателей XVI в., специализировавшихся на филологических сочинениях, наибольшую славу снискали предста-

<sup>81</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М.: Мысль, 1998. 661 с.

<sup>82</sup> Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 514–515 с.

вители династии Этьенов. Покровительство французских монархов<sup>83</sup> и дружеские отношения с выдающимися учеными и эрудитами эпохи<sup>84</sup> выгодно отличали этот издательский дом, который долгое время был центром притяжения европейских гуманистов, оказавших влияние на культуру Ренессанса. Одним из объяснений этого притяжения была их общая страсть к изучению языков или то, что сами гуманисты называли «жаждой словесности» (*studia litterarum*). Судя по отзывам современников, все представители семейства Этьенов говорили и писали на латинском и греческом языках так же свободно, как и на родном языке. Как отмечал А. Ренуар, не только между собой, но даже со слугами в доме Этьенов говорили по-латински.<sup>85</sup>

Самыми известными представителями этой привилегированной династии печатников были отец и сын Этьены — Робер (1503–1556) и Анри (1528–1598), с именами которых принято связывать становление французской национальной лингвистической традиции. В тени своих знаменитых родственников по ряду причин оказался Шарль Этьен, младший брат Робера и дядя Анри. Имя этого эрудита, талантливого ученого, известного издателя вскоре после его смерти было предано забвению, хотя его труды оказали существенное влияние на развитие интеллектуальной жизни во Франции, причем не только в XVI в., но и в последующее время.

Между тем личность и сочинения этого незаурядного представителя «республики ученых», а также перипетии его научной и издательской деятельности представляют собой несомненный интерес как для реконструкции сложной и изменчивой ситуации многоязычия во Франции, так и для уточнения статуса языков книжно-письменной традиции, особенно в сфере науки. Кроме того, его судьба и судьба его работ являются собой один из примеров модификации гуманистического идеала *Homo trilinguis*. В то время как его старший брат Робер был типичным представителем ренессансного «человека трехязычного», т.е. знатока латинского, греческого и древнееврейского языков, Шарль служил воплощением нового типа «человека о трех языках»: этими языками для него были латинский, греческий и французский. Содружеством этих трех языков отмечено все его научное наследие.

<sup>83</sup> Так, основателю династии, Анри I Этьену, покровительствовал Людовик XII. Свое уважение к его сыну, наследнику семейного дела, Р. Этьену, выказывал Франциск I, не раз наносивший «дружеские визиты» в его типографию. См.: *Renouard A.A. Annales de l'imprimerie des Estienne ou histoire de la famille des Estienne et de ses éditions*. Paris: Chez Jules Renouard et Cie, 1843. P. 249-250; *Renouard Ph. Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires, fondeurs de caractères et correcteurs d'imprimerie depuis l'introduction de l'Imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du seizième siècle*. Paris: M.J. Minard, 1965. P. 143.

<sup>84</sup> Друзьями дома Этьенов были выдающиеся деятели французской культуры: Гийом Бюде, Ласкарис, братья Дю Белле. Свои сочинения в их типографии печатали Эразм Роттердамский, Шарль де Бовель, Жак Дюбуа, Юлий Цезарь Скалигер, Пьер де ла Раме и другие (*Ibid.*)

<sup>85</sup> *Renouard A.A.* Op. cit. P. 159; *Lau E. Charles Estienne. Biographie und Bibliographie: Inaugural Dissertation*. Leipzig, 1930. S. 9.

Сведения о жизни Ш. Этьена довольно скудны. Год его рождения известен приблизительно: это период между 1504 и 1510 гг.<sup>86</sup> По поводу даты его смерти в научной литературе также имеются разночтения.<sup>87</sup> Наиболее убедительным выглядит мнение Ф. Ренуара, согласно которому Ш. Этьен умер весной 1564 г.<sup>88</sup> Доподлинно известно лишь то, что он умер в печально известной парижской тюрьме Шатле после трехлетнего заключения, вызванного, по одной из версий, банкротством. Но более правдоподобно выглядит версия, связанная с ужесточением цензуры со стороны церкви и репрессиями по отношению к книгоиздателям, спровоцированными новым мощным наступлением Контрреформации во Франции в 50-е гг. XVI в. Веской причиной его ареста могла быть и беспощадная конкуренция между самими издателями, о чем не без горечи писали многие ученые.<sup>89</sup>

Ш. Этьен получил блестящее по тем временам домашнее образование. Формирование его как языковой личности происходило среди книг и рукописей, в атмосфере адорации языков древних и новых, воспринимавшихся в семье его отца как неотъемлемая часть всякого образованного человека.

С блеском закончив медицинский факультет Парижского университета, он еще в течение четырех лет (1531–1534) совершенствовал свои познания в медицине и ботанике в ведущих университетах Италии — Падуанском и Болонском. Кроме того, он неоднократно посещал Рим, Флоренцию и Венецию для работы в крупнейших библиотеках.<sup>90</sup> По возвращении в Париж он продолжил обучение на курсе Ж. Дюбуа, лучшего в то время преподавателя медицины и ботаники в Европе.<sup>91</sup>

Наряду с занятиями естественными науками Ш. Этьен немало времени посвящал углубленному изучению латинского и греческого языков, снискав вскоре славу одного из самых сведущих в Европе латинистов и эллинистов. Не случайно знаменитый французский ученый Лазар де Баиф пригласил его для обучения этим языкам своего сына, Жана-Антуана, впоследствии известного поэта, который с восхищением написал о достоинствах своего учителя: «*Des maistres le meilleur pour deslors m'enseigner / Le grec et le latin sans y rien espargner / Charles Estienne premier, disciple de Lascare*» (Лучший из наставников для обучения греческому и латинскому языкам – Шарль Этьен, ученик Ласкариса).<sup>92</sup>

Довольно рано получив ученую степень доктора медицины (1538), Ш. Этьен вскоре зарекомендовал себя как талантливый ученый-ис-

<sup>86</sup> Renouard A.A. Op. cit. P. 353; Lau E. Op.cit., S. 11; Renouard Ph. Op.cit. P. 142.

<sup>87</sup> Renouard A.A. Op. cit. P. 364; Lau E. Op.cit., S. 49.

<sup>88</sup> Renouard A.A. Op. cit. P. 143.

<sup>89</sup> Renouard A.A. Op. cit. P. 364; Haag E., Haag E. *La France protestante ou vie des protestants français qui se sont faits un nom dans l'histoire*. Paris-Genève, T. IV. 1853. P. 284; Renouard Ph. Op. cit. P. 145.

<sup>90</sup> Renouard A.A. Op. cit.; Haag E., Haag E. Op. cit.; Lau E. Op. cit.

<sup>91</sup> Lau E. Op. cit. S. 11.

<sup>92</sup> Renouard A.A. Op. cit. P. 353-354.

следователь. Ему принадлежит несколько важных открытий в разных областях медицины: в остеологии, неврологии и физиологии.<sup>93</sup> В то же время он успешно занимался медицинской практикой. По некоторым данным<sup>94</sup>, он сохранил ее и после 1551 г., когда в связи с отъездом Р. Этьена в Швейцарию ему пришлось взять на себя управление семейной типографией, став опекуном несовершеннолетнего племянника, А. Этьена. За десять лет издательской деятельности (1551–1561 гг.) ему удалось осуществить широкомасштабную просветительскую программу, ставшую в полном смысле этого слова воплощением эрудитского гуманизма во Франции.

Научное наследие Ш. Этьена насчитывает около двух десятков трудов, среди которых имеются разноплановые и разножанровые сочинения по естествознанию, истории и языкам — компендиумы, справочники, словари. Самой известной его работой в области медицины является анатомический атлас «*De dissectione partium corporis humani*», изданный на латинском языке в 1543 г. Примечательно, что спустя три года после первой публикации этот атлас был им переведен и переиздан уже на французском языке.<sup>95</sup>

Среди первых научных трудов Ш. Этьена имеется около десятка компендиумов, посвященных описанию разного рода естественных и искусственных ландшафтов: садов, виноградников, лесов, источников, возвышенностей.<sup>96</sup> Написанные на безупречном латинском языке, все эти работы содержат индексы терминов на трех языках — латинском, греческом и французском, что говорит не только о желании ученого с опорой на слово систематизировать имеющиеся в его распоряжении сведения о мире природы, но и о его настойчивом стремлении ввести французский язык в мир науки.

Пожалуй, самой популярной работой Ш. Этьена, свидетельствующей о его любви к миру природы, стало составленное им на латинском языке пособие по обустройству загородного дома — «*Praedium rusticum*» (1554). В течение 50-х гг. эта книга выдержала более двадцати изданий, что побудило автора подготовить ее франкоязычную версию. Работа под названием «*L'agriculture et maison rustique*» (1564) сразу же стала настольной книгой французов, а затем и европейцев, с упоением и размахом строивших загородные дома и резиденции.<sup>97</sup>

<sup>93</sup> *Fossard J.* Estienne de La Rivière, anatomiste précurseur de la Renaissance, malheureusement oublié // *Histoire des sciences médicales*, 1989, 23 (4). Pp. 261–266; *Tubbs R.S., Salter E.G.* Charles Estienne (Carolus Stephanus) (ca. 1504–1564): physician and anatomist // *Clinical Anatomy* (New York), 2006 Jan; Vol. 19 (1). Pp. 4–7.

<sup>94</sup> *Renouard A.A.* Op. cit. P. 353–354.

<sup>95</sup> *Estienne Ch.* La Dissection des parties du Corps humain. Paris, 1546.

<sup>96</sup> *De re hortensi libellus* (1535); *Seminarium, sive Plantarium earum arborum, quae post hortos conseri solent* (1536); *Vinetum* (1537); *Arbustum*; *Fonticulus*; *Spinetum* (1538); *Sylva*; *Frutetum*; *Collis* (1538), etc.

<sup>97</sup> *Renouard A.A.* Op. cit. P. 362; *Lau E.* Op. cit. S. 40–43.

Значимое место в научном наследии Ш. Этьена занимают словари, что по-своему отражает присущую гуманистам тягу к классификации «вещи» через слово. Не будет преувеличением сказать, что оба брата — Робер и Шарль Этьены — стояли у истоков французской лексикографии<sup>98</sup>.

Свои поистине энциклопедические познания Ш. Этьен продемонстрировал как составитель первого во Франции словаря по естествознанию, в котором была собрана информация об известных науке того времени растениях, животных, рыбах и птицах<sup>99</sup>. Этот словарь также был трехязычным: основным языком изложения в каждой словарной статье выступал латинский, роль вспомогательных языков играли греческий и французский.

Откликом на повышенный интерес гуманистов к событиям истории, в первую очередь истории античной, стал знаменитый «Исторический словарь» Ш. Этьена<sup>100</sup>. В его основе лежал известный «*Elucidarius carminum*», который был расширен и усовершенствован совместными стараниями Р. и Ш. Этьенов. Начиная с 1530 г., пять изданий этого словаря было осуществлено Р. Этьеном, но, как пишет А. Ренуар, именно благодаря Ш. Этьену этот словарь стал подлинно историческим словарем, который после многочисленных переизданий лег в основу работ Бейля, Проспера Маршана, Морери и других французских энциклопедических словарей<sup>101</sup>.

В числе словарей, составленных и изданных Ш. Этьеном, особое место занимает «Словарь Цицерона»<sup>102</sup>, увидевший свет в 1556 г. Этот объемный труд в более чем полторы тысячи страниц, содержащий расположенные в алфавитном порядке слова из различных произведений Цицерона, стал своеобразной вершиной культа великого римского оратора во Франции<sup>103</sup>.

Не последнее место среди написанных Ш. Этьеном сочинений занимают разного рода пособия по латинскому языку. В одном из них освещаются проблемы, особенно волновавшие утонченных латинистов эпохи: вопросы норм латинского языка («*De recta latini sermonis pronunciatione et scriptura libellus*», 1541). Другой его теоретической

<sup>98</sup> Несомненно непосредственное участие Ш. Этьена в подготовке к изданию знаменитого французско-латинского словаря, составителем которого был его старший брат. К моменту его публикации (1552) Р. Этьен уже год как находился в эмиграции в Швейцарии, а делами семейной типографии занимался Ш. Этьен.

<sup>99</sup> *Estienne Ch. De Latinis et Graecis nominibus arborum, fruticum, herbarum piscium et avium liber. Lutetiae [Paris]: Ex officina R. Stephani, 1536.*

<sup>100</sup> *Estienne Ch. Dictionarium historicum, geographicum, poeticum, omnia gentium, hominum, deorum, regionum, locorum, fluuiorum, ac montium antiqua recentioraque, ad sacras et profanas historias, poetarumque fabulas intellegendas necessaris vocabula, optimo ordine complectens. Lutetiae [Paris]: cura ac diligentia Caroli Stephani, 1553.*

<sup>101</sup> *Renouard A.A. Op. cit. P. 360.*

<sup>102</sup> *Estienne Ch. Thesaurus M. Tullii Ciceronis. Parisiis, apud Carolum Stephanum, typographum Regium, 1556.*

<sup>103</sup> Михайлова Е.Н. Судьба одного словаря: THESAURUS M. TULLII CICERONIS (1556) // Вопросы филологии. № 3-4 (48), 2014. 101–105 с.



работой по латинскому языку является объемный, в несколько книг, комментарий к знаменитой латинской грамматике Присциана<sup>104</sup>. Посвященная любимому племяннику (*Pro Henriculo meo*), эта работа сыграла не последнюю роль в формировании лингвистического кружка А. Этьена, названного еще при жизни «Великим Анри» за его познания в словесности.

Все это позволяет говорить о Ш. Этьене как об одном из тех прославленных латинистов эпохи, которые способствовали адорации латыни в ренессансной Европе, таких как Лоренцо Валла, Эразм Роттердамский, Юлий Цезарь Скалигер, Пьер де ла Раме, Франческо Санчес.

Не менее важное место среди филологических сочинений Ш. Этьена занимают работы, отражающие культ греческого языка. Судя по всему, Ш. Этьен принадлежал к числу тех немногих эрудитов,<sup>105</sup> которые отводили греческому языку высшую ступень в иерархии трех культовых языков, искренне полагая, что «не зная греческого, человек не может считать себя ученым». Между тем, как не без горечи отмечал Э. Доле, несмотря на пietet к языку Платона и Аристотеля, знания этого языка было вполне достаточно для обвинений в религиозной неблагонадежности.<sup>106</sup>

Немалая заслуга принадлежит Ш. Этьену в создании объемного (1071 стр.) латинско-греческого словаря (*Dictionarium latino-graecum*)<sup>107</sup>, в котором, кроме обозначенных в названии двух классических языков, был представлен и французский.

Новаторской была и попытка Ш. Этьена провести вслед за Присцианом сопоставление греческого языка с латинским. Результатом его изысканий стал трактат «*Latinae linguae cum Graeca Collatio*»<sup>108</sup>, опубликованный в 1554 г. Эта работа по-своему предвосхищает знаменитое сочинение его племянника «*Traité de la Conformité de la langue française avec le grecque*»<sup>109</sup> — вершину филологической мысли ренессансной Франции<sup>110</sup>.

<sup>104</sup> *Estienne Ch. Naturae pronominum; Naturae participiorum; Naturae verborum; Naturae infinitivorum; Naturae adverbiorum; Naturae praepositionum; Naturae coniunctionum; Naturae nominum. Parisiis, apud Carolum Stephanum, typographum Regium, 1545-1546.*

<sup>105</sup> К их числу относится Ф. Рабле, уделивший в своем знаменитом романе место рассуждениям о роли каждого из классических языков в системе образования. В частности, об этом речь идет в гл. VIII, в письме Гаргантюа сыну: «Моя цель и желание, чтобы ты превосходно знал языки: во-первых, греческий, как то заповедал Квинтилиан, во-вторых, латинский, затем еврейский, ради Священного писания».

<sup>106</sup> *Haag E. Op. cit., T. IV, p. 284.*

<sup>107</sup> Этот словарь выдержал два издания (1554, 1555) еще при жизни Ш. Этьена.

<sup>108</sup> *Estienne Ch. Latinae linguae cum Graeca Collatio ex Prisciano & probatiss. quibusque authoribus per locos communes literarum, partium orationis, constructionis ac totius grammatices. Parisiis, apud Carolum Stephanum, typographum Regium, 1554.*

<sup>109</sup> *Estienne H. Traicté de la conformité du langage françois avec le grec. (1565). Genève, 1569.*

<sup>110</sup> *Clément L. Henri Estienne et son oeuvre française. Paris: A. Picard, 1898. P. 198-199; Chevalier J.-Cl. La notion de complément chez les grammairiens. Etude de grammaire française (1530-1750). Genève: Libr. Droz, 1968.*

Однако особая заслуга Ш. Этьена состоит в том, что он с настойчивостью и педантизмом истинного ученого продвигал французский язык, причем не только в мир науки, но и в мир литературы и в повседневную жизнь. Расширению коммуникативных возможностей французского языка способствовали как выполненные им переводы собственных научных работ, так и его переводы популярных комедий: итальянской пьесы «Gli Ingannati» («Des Abusez», 1540) и пьесы известного римского комедиографа Теренция «Андриянка» («l'Adrie», 1542)<sup>111</sup>. Внес Ш. Этьен свою лепту и в развитие отечественной историографии, опубликовав в 1552 г. на французском языке две работы: «Abrégé de l'histoire des vicomtes et ducs de Milan» и «Discours des histoires de Lorraine et de Flandre». Их появление было продиктовано событиями недавней истории, связанными с расширением границ французского государства.

Неподдельный интерес к миру родной природы, а также естественное для ученого стремление все систематизировать и педантично описать привело к тому, что Ш. Этьен составил и издал один из первых французских путеводителей — «Le Guide des chemins de France» (1552). В том же году им была издана его расширенная версия — «Les voyages de plusieurs endroits de France, et les fleuves du royaume de France» (1552). Обе эти работы, изначально написанные на французском языке, выдержали несколько переизданий еще при жизни ученого, а затем послужили прообразом для путеводителей более позднего времени.

В связи с вышеизложенным возникает закономерный вопрос: почему имя одного из ярчайших представителей французского гуманизма, талантливого французского ученого, выдающегося эрудита, так много сделавшего не только в области медицины и естествознания, но и в сфере филологии, было предано забвению?

Одну из причин сдержанного и исполненного почтения молчания по отношению к Ш. Этьену и со стороны его племянника, и со стороны узкого круга друзей семьи объяснил в своем исследовании, посвященном истории издательского дома Этьенов, А. Ренуар. По его мнению, к этому их вынудил сам факт его ареста и трехлетнего тюремного заключения, что бросало тень на репутацию семьи.<sup>112</sup>

Не последнюю роль в том, что труды Ш. Этьена оказались надолго забытыми, сыграло и то, что основным языком изложения в них выступала латынь, статус которой в сфере научного знания во второй половине XVI в. несколько изменился: она олицетворяла собой уже уходящую научную традицию, чему в немалой степени поспособствовал и он сам.

Значимость многогранного наследия Ш. Этьена для последующего развития французской культуры и французского языка несомненна. Благодаря его педантизму и трудолюбию французская

<sup>111</sup> Lawton H.W. Ch. Estienne et le théâtre // Revue du XV-e siècle. 1928. T. XIV. P. 336.

<sup>112</sup> Renouard A.A. Op. cit. P. 361.

лексикография получила фундамент и прекрасные образцы лингвистических, переводных и энциклопедических словарей, которые в дальнейшем совершенствовались, пополняясь новыми сведениями. Благодаря его усилиям был сделан важный шаг вперед в деле становления французской естественнонаучной терминологии. При его непосредственном участии произошла модификация гуманистического идеала *Homo trilinguis*, результатом чего стало введение французского языка в круг избранных языков наряду с латинским и греческим. На этом основании можно говорить о том, что он был активным участником процесса «защиты и прославления» французского языка, его совершенствования и кодификации, в чем в полной мере преуспел его ученик — А. Этьен.

## Отражение эпохи Религиозных войн во Франции в произведениях Агриппы д'Обинье

А.А. Глотова

Теодор Агриппа д'Обинье (1552–1630), чаще называемый по своему второму имени Агриппой д'Обинье, — французский писатель, религиозный и политический деятель эпохи позднего Возрождения. Его перу принадлежат поэтические и прозаические произведения, наиболее известные из которых — сборник стансов, од и сонетов «Весна», монументальные «Трагические поэмы», роман «Приключения барона де Фенеста», мемуары «Жизнь, рассказанная его детям». Также Т.А. д'Обинье является автором труда «Всеобщая история» (в трех томах, 1616–1626, первый том издан в 1618 г.) Д'Обинье был гугенотом и около тридцати лет на протяжении Религиозных войн (1562–1598) сражался против католиков в войсках Генриха Наваррского, ставшего в 1593 г. королем Франции Генрихом IV. Это определило занимаемую автором в его исторических и других сочинениях позицию — он целиком на стороне протестантов и не скрывает своих симпатий. Работа «Всеобщая история» описывает историю Франции второй половины XVI века, а также (в меньшей степени) историю других стран Европы этого же периода. Д'Обинье был очевидцем многих исторических событий и рассказал о них в данном труде и своих мемуарах.

А.Д. Михайлов называет Религиозные войны во Франции гражданскими по сути, «лишь рядившимися в конфессиональные одежды»<sup>113</sup>. С этим нельзя не согласиться. Религиозные войны были затяжным

---

**Анна Александровна Глотова**, аспирантка кафедры философии Национального исследовательского Нижегородского государственного университета имени Н.И. Лобачевского.

<sup>113</sup> Михайлов А.Д. От Франсуа Вийона до Марселя Пруста. Страницы истории французской литературы Нового времени (XVI–XIX века). Т. 1. М.: Языки славянских культур, 2010. 472 с.; URL: <http://iknigi.net/avtor-andrey-mihaylov/43333-ot-fransua-viyona-do-marselya-prusta-stranicy-istorii-francuzskoy-literatury-novogo-vremeni-xvi-xix-veka-tom-i-andrey-mihaylov.html> (дата обращения: 04.07.2017); Михайлов А.Д. Агриппа Д'Обинье, или Осень Ренессанса // От Франсуа Вийона до Марселя Пруста. Страницы истории французской литературы Нового времени (XVI–XIX века). М., Языки славянских культур, 2009. Т. 1. С. ...; Великовский С. ТЕОДОР АГРИППА Д'ОБИНЬЕ (1552–1630) // «Писатели Франции.» Сост. Е. Эткинд, Издательство «Просвещение», М., 1964 г.; Пахсарьян Н.Т. СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА Д'ОБИНЬЕ В «АВАНТЮРАХ БАРОНА ФЕНЕСТА» (Актуальные вопросы курса истории зарубежной литературы XVII века. Днепропетровск, 1976. 3–11 с.); Подгаецкая И.Ю. Агриппа д'Обинье и гугенотская поэзия XVI в. // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1983–1994. Т. 3, 1985. 276–283 с.

конфликтом принцев Бурбонов и их сторонников с фактической правительницей государства королевой Екатериной Медичи и, позднее, Католической лигой, созданной герцогами Лотарингскими. Агриппа д'Обинье, принимавший непосредственное участие в происходивших в стране событиях, живо откликался на них не только своими действиями, но и своим пером.

Т.А. д'Обинье родился 8 февраля 1552 г. в замке Бри в Сентонже (Юго-Западная Франция) в семье городского судьи Жана д'Обинье де Бри и его супруги Катрин л'Этан, которая при родах (это был ее первый ребенок) скончалась. Мальчику дали второе имя Агриппа, что означает на латыни «рожденный в страданиях». Его отец был убежденным протестантом, и сын получил соответствующее воспитание и очень хорошее образование. В раннем детстве он уже знал несколько древних языков; в возрасте семи лет с некоторой помощью своих учителей переводил Платона. Затем учился в Париже и кальвинистской Женеве. В шестнадцать лет Агриппа поступил на службу к Генриху Наваррскому, отношения с которым у него были сложными из-за прямоты и религиозного пыла д'Обинье. На протяжении трех десятилетий он воевал в армии короля Наварры (войны то затихали, то начинались вновь), но после перехода Генриха в католичество, ради французской короны, служба эта прекратилась, д'Обинье, ревностный протестант, отвернулся от короля. Последующие годы жизни он посвятил литературному творчеству.

В «Трагических поэмах» (начаты в 1577, завершены в 1616), произведении поэтическом, он рисует, тем не менее, достаточно ясную картину королевства, разоренного и измученного войнами, страдающего под властью. Конечно, поэт не обходится без страшных образов: это и страдающая Франция, и казнимые и мучимые пытками люди, и реки крови, — но в целом в его произведении нет расхождения с реальностью; в особенности страдает от войн, как это и было в действительности, французское крестьянство. Страна, как и на самом деле, измучена. Однако следует заметить, что д'Обинье, создавая в «Трагических поэмах» портреты французских монархов-католиков, изображая их, особенно Екатерину Медичи, весьма темными красками (в этом он следует традиции протестантской литературы вообще), многое преувеличивает. Вот портрет королевы и одного из ее сыновей-королей, Карла IX:

Безнравственная мать искусней всяких своден  
Прельщала сыновей: один ей был угоден  
Как дикий лесовик, дававший волю ей,  
Когда охотился, разя лесных зверей,  
По воле матери король сей стал Исавом  
С ухмылкой деспота с неукротимым нравом,  
Он стал с младых ногтей безумен и жесток,  
Лишь крови жаждая, по следу рыскать мог...<sup>114</sup>

<sup>114</sup> Обинье Т.А. д'. Трагические поэмы. М.: Издательство «Присцельс», 1996. 143-144 с.

Таким же образом Агриппа изображает другого сына Екатерины Медичи, последнего короля из династии Валуа Генриха III, известноего своими «нетрадиционными» склонностями:

А младший брат его, большой знаток по части  
Нарядов светских шлюх, знал толк в любовной страсти,  
Сей бледный, женственный, как царь Сарданапал,  
Всегда жеманничал и бороду сбрасывал:  
Таким сей странный зверь, безмозглый и безлобый,  
В канун Крещенья бал почтил своей особой.  
Под женской шапочкой на итальянский лад  
Сверкал в его власах отборных перлов ряд  
Двумя излуками, а бритый лик тирана  
Вовсю раскрасили белила и румяна...<sup>115</sup>

В течение многих лет своего фактического правления, до Варфоломеевской ночи, Екатерина Медичи проводила политику веротерпимости. Варфоломеевская ночь была ее ошибкой, но в целом королева как правительница не выглядит хуже других политиков своего времени, тоже не всегда разборчивых в средствах на пути достижения целей. В своем произведении д'Обинье явно идеализирует другую королеву — Елизавету I Английскую, создавая несколько одноплановую антитезу между «хорошей» королевой и «плохой» — Екатериной Медичи. Так выглядит у него Елизавета Английская:

Ты из узилища попала в тронный зал,  
Столь высоко взошла от смертного порога,  
Что осуждать могла свою же плаху строго,  
А тот, чей взгляд узрел, как ты стремилась в печь,  
Готова умереть, чтоб душу уберечь,  
Опасности твои узрел, отвел их дланью,  
Победу дал и мир по твоему желанью.  
Господь наш обучил тебя искусству слов,  
Уменью говорить на языках послов,  
Избавил он тебя от вражьего коварства,  
От двадцати крамол избавил государство...<sup>116</sup>

Его перо не пощадило и Генриха IV. Д'Обинье показал французский двор того времени как растленный, грязный, преступный (вторая часть «Трагических поэм» — «Властители»). Легкость нравов и легкость совершения преступлений отличали этот двор и по другим свидетельствам, однако Агриппа, как это вообще свойственно протестантским авторам, касающимся данной темы, довольно сильно сгустил краски. Тем не менее, А.М. Ревич называет «Трагические по-

<sup>115</sup> Там же. 144 с.

<sup>116</sup> Там же. 208 с.

эмы» «энциклопедией того времени» и «важным историческим документом эпохи»<sup>117</sup>. Интересным и существенным остается вопрос о том, как Генрих IV относился к произведениям Агриппы, особенно к «Трагическим поэмам», в которых наиболее яростно обличалась в том числе и королевская персона. Генрих никогда не подвергал своего соратника немилости и, тем более, преследованиям. Король имел достаточно легкий нрав, это отмечалось многими современниками, и, видимо, это и было причиной того, что Агриппа мог свободно говорить о нем в своих сочинениях то, что считал нужным.

«Трагические поэмы» представляют собой действительно трагический взгляд автора на жизнь и на ситуацию, сложившуюся в королевстве. Этот трагизм вызван и воспитанием, которое получил Агриппа, и обстоятельствами его жизни. Он рос без матери, с мачехой, которая относилась к нему холодно. Во время тяжелых родов своей первой супруги Жан д'Обинье, которому нужно было выбрать между жизнью ребенка и матери, отдал предпочтение ребенку. Отец и сам умер, когда Агриппа находился еще в детском возрасте. Автор «Трагических поэм» получил суровое протестантское воспитание, которое сильно сказалось на его мировосприятии. А.М. Ревич в своем предисловии к этому переведенному им на русский язык сочинению пишет, что российский читатель знает об Агриппе д'Обинье, одном из ярких представителей Возрождения, очень мало, и знание это в основном связано с известными романами Генриха Манна о короле Генрихе IV «Молодые годы короля Генриха IV» и «Зрелые годы короля Генриха IV», в которых образ Агриппы, фигуры скорее трагической, Манном весьма искажен: у него Агриппа комичен. Да и наперсником Генриха Наваррского, как дело стремится представить Манн, Агриппа никогда не был.

Необходимо отметить, что «Трагические поэмы», произведение, как уже говорилось, монументальное, ставит Агриппу в один ряд с титанами Возрождения, такими, как Данте. Это произведение многоплановое, там содержится и большое количество отсылок к Библии, и вневременной план; оно не сводится только к описанию жизни во Французском королевстве. Исследователи видят в нем и элементы барокко — художественного стиля Нового времени. Да, по своей глубине и широте охвата «Трагические поэмы» достойны быть отнесенными к лучшим образцам Возрождения, однако нельзя не сказать, что мировоззрение Агриппы оставалось средневеково-религиозным, хотя в нем уже видно и начало Нового времени — по масштабности личности автора, который является и теологом, и переводчиком, и поэтом, и историком.

Во «Всеобщей истории» Агриппа д'Обинье писал о подготовке и о ходе Варфоломеевской ночи<sup>118</sup>, как называется резня гугенотов

<sup>117</sup> Ревич А.М. О Теодоре Агриппе д'Обинье и его времени // Обинье Т.А. д'. Трагические поэмы. М.: Издательство «Присцельс», 1996. 19 с.

<sup>118</sup> Хрестоматия по истории средних веков. Т. 3. М., 1950; URL: <http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/France/XVI/1560-1580/Agrippa/text.htm> (дата обращения: 04.07.2017).

католиками, организованная в Париже в ночь на 24 августа 1572 г. (канун праздника св. Варфоломея). В столице Франции в эти дни собралось большое количество протестантов, съехавшихся на свадьбу одного из своих предводителей Генриха Наваррского с французской принцессой Маргаритой де Валуа, которая состоялась 18 августа. Агриппа д'Обинье представляет Варфоломеевскую ночь, наряду с другими событиями Религиозных войн, которые он видел и изложил (очевидцем Варфоломеевской ночи, впрочем, он не являлся), так, как относились к ним протестанты. На протяжении всей жизни он не отступал от позиций своей партии. Впрочем, в своих произведениях он показывает Варфоломеевскую ночь не только как спланированное предприятие, задуманное и осуществленное Екатериной Медичи и герцогами Лотарингскими, на организацию которого ими было получено согласие поначалу колеблющегося короля Карла IX, но и как стихийное безумие, охватившее жителей французской столицы. Организаторы резни во многом воспользовались нарастанием недовольства католического большинства в Париже по отношению к съехавшимся в город гугенотам. Об этом говорит и волна прокатившихся вслед за Варфоломеевской ночью по другим городам Франции избиений протестантов, вызванных тем же недовольством.

Последние годы жизни Агриппа провел среди протестантов в Женеве. Жить во Франции в период регентства вдовы Генриха IV королевы Марии Медичи он, будучи в немилости у нее, не мог.

Творчество Т.А. д'Обинье во многом остается недооцененным. Это касается и поэзии, и прозы. Интерес к нему возник только в XIX в., до этого оно недооценивалось как современниками, так и в более поздние эпохи. На русский язык «Трагические поэмы» были полностью переведены лишь к 1996 г. А.М. Ревичем. Полного перевода на русский «Всеобщей истории» до сих пор не существует. Остается выразить надежду, что богатое литературное и историческое наследие Агриппы еще найдет своего читателя.



## Обожествление народа и культ разума в идеологии Великой Французской революции

*И.Б. Сазеева*

Великая французская революция стала, несомненно, главным политическим событием эпохи Просвещения, которое во многом определило политическую идеологию Европы (если точнее, европейского либерализма). Процитируем В.И. Ленина: «Французская революция... называется великой именно потому, что она сумела поднять на защиту своих завоеваний широкие народные массы, давшие отпор всему миру; тут и лежит одна из ее больших заслуг».<sup>119</sup> Высказывание Ленина интересует нас как оценка Великой Французской революции политиком, который осуществил наиболее значительную попытку развития идеологии якобинцев, поклонником которых он был, и воплощения этой идеологии на практике. В этом выражении ключевым словом является «народ (народные массы)» как главная движущая сила революции и главный ее субъект. Можно сказать, что Великая французская революция становится неким архетипом революций вообще, поскольку в ее идеологии и практике наметились те характеристики, которые были присущи всем последующим революционным идеологиям и процессам. Революции, как мы знаем, совершались и раньше, но только в 1789–1793 годах революция получила значительное философское и политическое обоснование в трудах просветителей и практике революционеров, среди которых мы выделим фигуры Ж.Ж. Руссо и Л.А. Сен-Жюста. Заметим также, что проблема эта, исследованная достаточно полно, всегда остается актуальной, особенно для нашей страны, в которой совершилась наиболее значимая для истории человечества революция.

Чтобы понять особенности революционной идеологии, необходимо обратиться к характеристике культа разума, сложившегося в эпоху Просвещения.

На первый взгляд, культ разума — это процесс естественный и прогрессивный, поскольку Просвещение — эпоха бурного развития наук и начала промышленной революции. Просвещение противостоит мракобесию, возвеличивает способность человека к по-

---

**Ирина Борисовна Сазеева**, кандидат философских наук, доцент кафедры современных образовательных технологий Российского университета кооперации (Арзамас).

<sup>119</sup> Ленин В.И. Успехи Советской власти // Ленин В.И. Полн.собр.соч. Т.38. 52 с.

знанию мира и его покорению, закладывает основы дальнейшего развития западной цивилизации. С другой стороны, в это время возникает представление о разумном устройстве природы, человека и общества и, соответственно, возможности не только их изучения, но и покорения, а также переустройства. Покорение в данном случае относится к природе, а переустройство — к обществу (соответственно перевоспитание по отношению к человеку). Животное и человек при этом понимаются как механические устройства, которые доступны рациональному познанию («Животное-машина» Р. Декарта, «Человек-машина» Ж. Ламетри). Общество, по мнению просветителей, должно быть переустроено на разумных основаниях, что приведет к всеобщему благоденствию. Установка на перевоспитание человека и переустройство общества приводит к социальным экспериментам, начавшимся с Великой Французской революции. Это была первая попытка установить культ разума в социуме. Однако, не только тоталитарные режимы, но и западное общество испытали на себе влияние диктатуры разума. В предисловии к второму изданию книги Т. Адорно и М. Хоркхаймера «Диалектика Просвещения» говорится: «Прогноз... превращения Просвещения в позитивизм, в миф того, что имеет место быть, в конечном счете — идентификации интеллекта со всем тем, что враждебно духу, самым убедительным образом подтвердился»<sup>120</sup>.

Схожие мысли высказывает и канадский ученый и писатель Дж. Р. Сол, который в своей книге «Ублюдки Вольтера. Диктатура разума на Западе» называет разум «тонкой системой, переходящей в идеологию», становящимся «догмой без ориентиров», религией, «решающей проблемы, которые сама же и создает»<sup>121</sup>.

Французское Просвещение представляет человека как существо прежде всего разумное. И хотя Паскаль не отрицает иррационального начала в человеке, его философия «мыслящего тростника» по достоинству будет оценена много позже. Главная же линия Просвещения направлена, как указывалось, на возвеличивание разума.

Одновременно с процессом возвеличивания разума формируется идея политического человека. С одной стороны, она лежит в русле все большей персонификации — появляется представление о гражданине и его правах, высшим выражением которой, как мы знаем, стала «Декларация прав человека и гражданина», а с другой — формируется представление о массовом политическом субъекте — народе — как суверене. И в этом массовом политическом субъекте растворяется человек и гражданин. Кроме того, разум всегда предполагает обобщение, унификацию. Один гражданин равен другому и имеет такие же права, уникальность каждого отбрасывается. Человек как обладатель политических прав — прежде всего человек

<sup>120</sup> Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.-СПб: Медиум, Ювента, 1997. 6 с.

<sup>121</sup> Сол Д.Р. Ублюдки Вольтера. Диктатура разума на Западе. М.: АСТ, 2007. 9 с.

разумный и в качестве гражданина — часть коллективного разума, носитель которого — народ (или политическая нация).

Народ, понимаемый как суверен, становится заменой монарху — помазаннику божьему. Соответственно, он тоже понимается как представитель Бога (Бог в это время понимается фактически как универсальный разум). Латинская поговорка «*Vox rōpuli vox Déi*» приобретает свое новое звучание и новое обоснование в трактате Руссо (1717–1778) «Об общественном договоре» (1762), представляющем собой исследование природы власти. Здесь закладываются те основные принципы, которые лягут впоследствии в основу конституций демократических государств. Но прежде всего они окажут решающее влияние на революцию — как ее теорию, так и практику.

В своем трактате Руссо доводит до логического завершения теорию общественного договора Т. Гоббса и Дж. Локка, разработав наиболее радикальный ее вариант. Революция 1789–1793 гг. во Франции, вдохновленная во многом идеями Руссо, завершает опыт английской и американской революций на практике. В конце XVIII в., как видим, формируются теоретические основы и намечается практический опыт разумного переустройства общества.

«Каждый из нас, — говорит Руссо, характеризуя принципиально новый тип политической власти, — передает в общее достояние и подчиняет высшему руководству общей воли свою личность и все свои силы; в результате для всех нас вместе каждый член превращается в неотделимую часть целого. Договор создает “условное коллективное Целое”, состоящее из стольких членов, сколько голосов насчитывает общее собрание». <sup>122</sup> Руссо полагает, что это Целое обретает свое единство и становится юридическим лицом, которое именуется республикой, или политическим организмом. Когда политический организм пассивен, он называется государством, когда активен — сувереном. Здесь же появляется и понятие народа: «Что до членов ассоциации, то они в совокупности получают имя народа, а в отдельности называются гражданами как участвующие в верховной власти, и подданными как подчиняющиеся законам Государства» <sup>123</sup>.

Общая воля, т.е. воля народа, становится аналогом воли Божьей, народ становится обожествленной политической личностью. Эта политическая личность — суверен, источник власти, а также носитель социального разума, что делает ее непогрешимой. Так же, как и Бог, политическая личность является абсолютно свободной, поскольку в данном случае абсолютная свобода — это свобода по отношению к себе самому. Поэтому Руссо заявляет: если бы суверен предписал сам себе такой закон, от которого он не мог бы себя освободить, это противоречило бы самой природе политического организма: «акт ассоциации содержит взаимные обязательства всего народа

<sup>122</sup> Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре // Электронная библиотека «Гражданское общество». URL: <http://www.civisbook.ru/> (Дата посещения 20 сентября 2017).

<sup>123</sup> Там же.

и частных лиц, и... каждый индивидуум, вступая, так сказать, в договор с самим собой, оказывается принявшим двоякое обязательство, именно: как член суверена в отношении частных лиц и как член Государства по отношению к суверену»<sup>124</sup>. Каждый гражданин, таким образом, принимает обязательства перед самим собой, т.к. он является частью народа, то есть суверена. Решения, принятые народом, обязательны для каждого гражданина, но не для самого суверена: «решение, принятое всем народом, может иметь обязательную силу в области отношений всех подданных к суверену, но не может, по противоположной причине, наложить на суверена обязательства по отношению к себе самому...»<sup>125</sup>

Политическое лицо является неотчуждаемым, неделимым и, наконец, оно ставит себе целью разрешить проблему противоречия между всемогуществом и безвинностью божества. Общая воля принудительна; ее власть не имеет границ. Но наказание, которое она налагает на того, кто отказывается ей повиноваться, представляет собой не что иное, как способ «принудить быть свободным». Сам по себе политический организм не может причинить вред гражданину, поскольку «невозможно, чтобы организм захотел вредить всем своим членам»<sup>126</sup>.

Так народ, выступающий как суверен, становится обладателем практически божественной непогрешимости: «Суверен уже в силу того, что он существует, является всегда тем, чем он должен быть»<sup>127</sup>. Поэтому суверен вправе заставлять подданных, в случае необходимости, выполнять свои обязательства перед ним.

Народ ставится на место Бога и становится базовым элементом новой религии. А. Камю в своем философском эссе «Бунтующий человек» пишет, что в этой религии «богом является разум, совпадающий с природой, а его представителем на земле вместо короля — народ, рассматриваемый как воплощение общей воли»<sup>128</sup>.

Обожествление народа завершается, когда Руссо, отделяя суверена от самых его корней, приходит к различению общей воли и воли всех. Эти рассуждения исходят из того, что человек по природе своей добр, его природа отождествляется с разумом, следовательно, если он будет вести себя естественно, то он будет демонстрировать превосходство разума.

Общая воля — это прежде всего выражение категоричного и абсолютного универсального разума: «Первым и самым важным следствием из установленных выше принципов является то, что одна только общая воля может управлять силами Государства в соответствии

---

<sup>124</sup> Там же.

<sup>125</sup> Там же.

<sup>126</sup> Там же.

<sup>127</sup> Там же.

<sup>128</sup> Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика, Искусство / Пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. 206 с.

с целью его установления, каковая есть общее благо»<sup>129</sup>. Воля отдельного человека всегда направлена к его выгоде, а общая воля — к всеобщему равенству, как считает автор «Общественного договора».

Как отмечает Камю, политический организм, т.е. суверенный народ, становится заменой «мистического тела исторического христианства»<sup>130</sup>. Законом политического тела становится «священная власть». К тому же, «Общественный договор» завершается описанием гражданской религии, что делает Руссо предшественником современных обществ, исключая не только оппозицию, но даже нейтралитет: «А для Государства весьма важно, чтобы каждый гражданин имел религию, которая заставляла бы его любить свои обязанности; но догматы этой религии интересуют Государство и его членов лишь постольку, поскольку эти догматы относятся к морали и обязанностям, которые тот, кто ее исповедует, обязан исполнять по отношению к другим»<sup>131</sup>. Руссо первым в новое время устанавливает гражданское вероисповедание: «Существует, следовательно, исповедание веры чисто гражданское, статьи которого надлежит устанавливать суверену; и не в качестве догматов религии, но как правило общежития, без которых невозможно быть ни добрым гражданином, ни верным подданным»<sup>132</sup>. При этом каждый не исповедующий эту религию может быть изгнан, т.к. эта религия представляет собой необходимые правила человеческого общежития. Человек, нарушивший догматы этой религии, может быть наказан смертью, т.к. «он совершил наибольшее из преступлений: он солгал перед законами»<sup>133</sup>.

Поскольку новая гражданская религия регулирует отношения совместной жизни людей, ее догматы, по мнению Руссо, должны быть «просты, немногочисленны, выражены точно, без разъяснений и комментариев»<sup>134</sup>.

Это, во-первых, существование божества, атрибуты которого — могущество, разумность, благодетельность, предусмотрительность и забота. Так называемые положительные догматы включают, кроме того, веру в загробную жизнь и счастье праведных. Входят в положительные догматы и наказание злых, и святость общественного договора и законов. Из отрицательных догматов Руссо указывает только нетерпимость, означающую следующее: «Невозможно жить в мире с людьми, которых считаешь проклятыми; любить их, значило бы ненавидеть Бога, который их карает; безусловно необходимо, чтобы они были обращены в нашу веру или чтобы они подверглись пресле-

<sup>129</sup> Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре. // Электронная библиотека «Гражданское общество». URL: <http://www.civisbook.ru/>

<sup>130</sup> Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика, Искусство / Пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. 207 с.

<sup>131</sup> Руссо Ж.-Ж. Об общественном договоре. // Электронная библиотека «Гражданское общество». URL: <http://www.civisbook.ru/>

<sup>132</sup> Там же.

<sup>133</sup> Там же.

<sup>134</sup> Там же.

дованиям»<sup>135</sup>. Гражданская религия для Руссо становится высшей инстанцией в обществе: «С этих пор священнослужители, это настоящие повелители, а короли суть лишь их чиновники»<sup>136</sup>.

Он первым оправдывает и смертную казнь в гражданском обществе, и абсолютное подчинение подданного власти суверена. И поскольку короли — лишь чиновники новой религии, короли, нарушающие ее догматы, должны быть уничтожены. Ради торжества новой религии, религии народа и человечества, необходимо уничтожение служителей старой религии: «Убийство короля-священника ознаменует новую эпоху, длящуюся до сих пор»<sup>137</sup>, — замечает А. Камю.

Луи Антуан де Сен-Жюст (1764–1794) становится наиболее ярким и наиболее последовательным практиком, воплотившим в жизнь идеи Руссо.

Основной труд Сен-Жюста «О духе революции и конституции во Франции». Сен-Жюст выступает обвинителем на судебном процессе над королем, используя при этом аргументы Руссо. Он заявляет, что короля должно судить Национальное собрание, а не трибунал, поскольку именно оно является представителем народа, т.е. носителя общей воли. Сен-Жюст провозглашает нерушимость и трансцендентность общей воли. Особа короля лишена неприкосновенности, поскольку он не является более помазанником Божьим. Новый бог — разум, носитель его — народ, поэтому народ вправе осудить и казнить короля, нарушающего общую волю.

А. Камю называет речь Сен-Жюста на суде «образцовым теологическим трудом»<sup>138</sup>. Сен-Жюст заявляет, что короля нужно судить как врага, а не как простого гражданина. Главная цель процесса — не просто судить, а поразить короля, поскольку король находится вне общественного договора и вне народа: «Теперь же, насколько мне известно, не существует более естественной связи между королем и народом»<sup>139</sup>. Если король и народ ничем не связаны, между ними нет никаких взаимных обязательств. Более того, Сен-Жюст призывает судить короля как мятежника, как внешнего узурпатора, который отнимает у народа принадлежащий ему по праву суверенитет. Любая монархия — это преступление: «Невозможно царствовать и не быть виновным»<sup>140</sup>.

Король, следовательно, априори является преступником, узурпировавшим власть у суверена, а поскольку суверен и носитель общей воли — народ, то только народ в лице Национального собрания должен судить короля по законам международного права как внешнего преступника, как тирана, захватившего власть. Сен-Жюст руковод-

<sup>135</sup> Там же.

<sup>136</sup> Там же.

<sup>137</sup> Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика, Искусство / Пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. 208 с.

<sup>138</sup> Там же, 209 с.

<sup>139</sup> Сен-Жюст, Луи Антуан. Речи. Трактаты. / Пер. с фр. СПб.: Наука, 1995. 12 с.

<sup>140</sup> Сен-Жюст Л.А. Указ, соч. 15 с.

ствуется, как видим, теоретическими положениями Руссо как догматами новой религии — религии обожествленного народа.

После казни короля перед революционерами встает задача установления новой религии. Народ божественен в той мере, в какой его воля совпадает с волей природы и разума. «Если общая воля выражается свободно, она не может быть ничем иным, кроме универсального проявления разума. Если народ свободен, он непогрешим. Поскольку король мертв и цепи старого деспотизма сброшены, народ теперь может высказать то, что всегда и везде было, есть и будет истиной»<sup>141</sup>. Верховное существо — это Истина, Справедливость и Разум. Камю называет это божество «богом философов и адвокатов»<sup>142</sup>. Соответственно этот бог обладает только силой доказательств.

Искусство управления состоит в том, что править нужно в соответствии с природой. Революция, по мнению Сен-Жюста, создает условия для осуществления этого принципа: «Сердце человеческое восходит от природы к насилию, от насилия — к морали»<sup>143</sup>. Мораль является, как считает революционер, естественным состоянием, возвращенным после веков отчуждения. Для того чтобы в обществе утвердилась справедливость, а граждане были бы счастливы и добродетельны, нужны законы, соответствующие природе и разуму: «Всякий политический закон, не основанный на природе, — плох; всякий гражданский закон, не основанный на политическом законе, — плох»<sup>144</sup>. И далее: «Законы стоят в одном ряду с Богом, природой и человеком...»<sup>145</sup>. Сен-Жюст провозглашает, что «единственной первоосновой законов должна быть мораль и общественная польза»<sup>146</sup>. Мораль должна как бы растворяться в законах.<sup>147</sup>

Верховное существо включает в себе моральные принципы: «Эти отношения суть мораль, природа и гармония»<sup>148</sup>. Добродетель утверждается силой законов: «...Общественная добродетель... зависит от силы законов»<sup>149</sup>. А. Камю отмечает: «Совершенно естественно, что религия разума устанавливает республику законов. Общая воля выражается в законах, кодифицированных ее представителями». И далее: «Бессмертные, бесстрастные, защищаемые отважными людьми» установления будут, в свою очередь, управлять жизнью всех людей во всеобщем согласии, исключая возможность противоречий, поскольку, повинаясь законам, все повинуются».

<sup>141</sup> Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика, Искусство / Пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. 211 с.

<sup>142</sup> Там же.

<sup>143</sup> Сен-Жюст Л.А. Указ, соч. 220 с.

<sup>144</sup> Там же.

<sup>145</sup> Там же 230 с.

<sup>146</sup> Там же 13 с.

<sup>147</sup> Там же 17 с.

<sup>148</sup> Там же 357 с.

<sup>149</sup> Там же 42 с.

ся лишь самим себе.<sup>150</sup> «Вне законов, — заявляет Сен-Жюст, — все бесплодно и мертво»<sup>151</sup>.

Добродетель — соответствие природе, а в политике — соответствии законам: «Принципом республиканского правления является добродетель...»<sup>152</sup>. Всякое неповиновение закону обуславливается не его изъянами, что считалось невозможным, а недостатком добродетельности у строптивного гражданина. Вот почему республика — это не только сенат; республика, подчеркивает Сен-Жюст, — это добродетель.<sup>153</sup> Всякая моральная развращенность есть вместе с тем и развращенность политическая, и наоборот. И потому устанавливается принцип постоянных репрессий, вытекающий из самой доктрины. Сен-Жюст, как указывает Камю, был искренен в своем стремлении установить всеобщую идиллию. Он, как истинный романтик, мечтал о гармоничном человечестве под управлением мудрых старцев. Как и Робеспьер, Сен-Жюст поначалу высказывался против смертной казни. Наказание, по его мнению, должно было быть мягким, в обвиняемом нужно было видеть не виновного, но слабого. Однако формальные принципы, диктуемые универсальным разумом, приводят в конечном счете мучениям и казням. Пламенные революционеры приходят к террору. Формальная мораль беспощадна. Люди, нарушающие единство, формирующееся при заключении договора, виновны в нарушении закона (вспомним, как Руссо рекомендовал наказывать нарушителей священного закона). Фракционеры нарушают единство суверена, следовательно, они виновны и подлежат казни.

Камю так описывает эволюцию взглядов Сен-Жюста на террор: «Следовательно, фракция святотатственна и преступна. Нужно покончить с нею, с нею одной. Ну а если фракций много? Все будут разгромлены раз и навсегда». Сен-Жюст восклицает: «Или добродетели, или Террор!» Нужно закалить свободу, и в проекте конституции, обсуждаемом в Конвенте, появляется упоминание о смертной казни. Абсолютная добродетель невозможна; в силу неумолимой логики республика прощения превращается в республику гильотин. Таким образом Сен-Жюст, сторонник добродетели, становится «теоретиком террора»<sup>154</sup>.

Всякая революция в своем стремлении установить разумное правление приходит в конечном счете к диктатуре разума, который считается совпадающим с природой и добродетелью. И любой несогласный с этим разумом подлежит уничтожению. Поэтому любые революционные диктатуры уничтожают тысячи своих граждан. Однако и любое либеральное государство, основанное на принципах, провозглашенных Руссо, также предпочитает разум живому человеческому существованию.

<sup>150</sup> Камю А. Бунтующий человек. 212 с.

<sup>151</sup> Сен-Жюст Л.А. Указ, соч. 42 с.

<sup>152</sup> Там же 288 с.

<sup>153</sup> Там же 342 с.

<sup>154</sup> Камю А. Бунтующий человек. 213 с.



Камю прослеживает судьбу законов, которые якобы совпадают с законами разума и природы: «Буржуазные юристы XVIII в., уничтожая своими принципами справедливые и живые завоевания народа, подготовили сразу два вида современного нигилизма: нигилизм индивида и нигилизм государства»<sup>155</sup>. Логика здесь такова. Законы общества совпадают с законами универсального разума и в состоянии регулировать общественные отношения только в идеале. Реальная жизнь этим законам никогда не подчиняется. Оправдание закона в понимании просветителей и революционеров возможно лишь в том случае, если человек добр по природе.

Приходит день, когда идеология сталкивается с психологией. И тогда уже не остается места для законной власти. Закон в таком случае видоизменяется в соответствии с особенностями законодателя и теряет свою четкую формулировку, давая место произволу. Моральные ориентиры теряются, разумная природа закона размывается, что дает простор различным, в том числе абсолютно неразумным и несправедливым толкованиям. Закон все еще управляет, но он уже не имеет твердо установленных границ.

Из сказанного выше можно сделать вывод, что культ разума на Западе приводит не только к установлению революционных диктатур, но и к деформации либеральных обществ. Канадский исследователь Д.Р. Сол, цитаты из главного труда которого приводились выше, делает вывод: культ разума приводит к разрушению гуманизма. Рациональность приводит к тому, что разум отдаляется от реальной жизни, отделяет себя от других свойств человеческого сознания — интуиции, веры, эмоций, воли и опыта. И далее: «Таким образом, Век Разума оказался Веком Структуры; временем, когда при отсутствии цели стремление к власти как к самодостаточной ценности превратилось в основной индикатор социального одобрения. А достижение власти стало мерилom социальной добродетели»<sup>156</sup>. Знание становится гарантом моральной силы, цивилизация превращается в цивилизацию ответов. Признание разума ведущей силой общественного развития не исключает таких деформаций этого развития, как преступления нацизма. Поиски готовых ответов вместо размышления над реальными проблемами заводят цивилизацию ответов в тупик. И только отказ от культа разума может эту цивилизацию спасти.

Итак, видим, что уже в XVIII в. стремление к установлению справедливого, разумно устроенного государства ведет к формированию массового суверена — народа, в котором полностью растворяется отдельный гражданин, а также к обожествлению безличного разума, занимающего место личностного бога. Возвеличивание человека оборачивается унижением и уничтожением тысяч и тысяч конкретных людей во имя абстрактных истин.

<sup>155</sup> Камю А. Бунтующий человек. 219 с.

<sup>156</sup> Сол Д.Р. Указ. соч. 25 с.

## От русской утопии до французской Бастилии, или «Замысловатый бродяга» малороссиянин Иван Тревога

*Р.В. Кауркин*

Весной 1783 г. в Бастилию был доставлен из русского посольства в Париже обвиненный в воровстве молодой человек, который называл себя поначалу Иваном Тревогой, а затем стал утверждать, что он наследный голкондский принц. Вскоре его под строгим караулом доставили в Россию и поместили в Тайную экспедицию Сената — орган политического сыска. Первая научная публикация этого дела относится к середине XX в.<sup>157</sup> В 80 – 90-е гг. в научный оборот был введен значительный массив документов, связанных с И. Тревогой<sup>158</sup>. В 2007 г. ему была посвящена заметка в историческом путеводителе по русским утопиям. В целом восстановлена и описана биография И. Тревоги, частично опубликованы его проекты, проанализированы литературные сочинения. В ряду этих публикаций качественно выделяются работы А.Л. Топоркова и Е.Е. Дмитриевой, в которых представлен текстологический анализ двух автобиографий Тревоги, одна из которых была написана также и по-французски.

Наряду с этим, особый интерес представляет само следствие, которое проводила французская полиция по делу И. Тревоги. На первом непрономерованном листе дела, которое хранится в фондах РГАДА, после обложки написано: «По реляции к Ея Императорскому Величеству от пребывающего в Париже министра князя Борятинского о арестованном там малороссиянине Иване Тревогине, которой оказался в краже и вымышленное названии себя азиатском принцем

---

**Радислав Вячеславович Кауркин**, кандидат исторических наук, доцент НИУ «Высшая школа экономики» в Нижнем Новгороде.

<sup>157</sup> *Светлов Л.Б.* Неизвестный литератор XVIII в. Иван Тревогин и его утопические проекты. // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. Т. XX. Вып. 4 июль – август. М.: АН СССР. 1961.

<sup>158</sup> *Курмачева М.Д.* Крепостная интеллигенция России (вторая половина XVIII – начало XIX века). М., 1983. 221–235, 322–340 с.; *Топорков А.Л.* История Ивана Тревоги // Публицистика и исторические сочинения периода феодализма. Новосибирск, Наука. Сиб. Отделение. 1989. 246–276 с.; *Дмитриева Е.Е., Топорков А.Л.* Авантюрная биография И.И. Тревогина // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1990. М.: Круг, 1992. 49–75 с.

<sup>159</sup> *Егоров Б.Ф.* Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб.: «Искусство-СПб», 2007. 84–86 с.

и о посажении его на два года в смирительный дом». Датировано июлем 1783 года.<sup>160</sup>

Во Франции это дело квалифицировалось как уголовное — кража чужого имущества, за которое грозила смертная казнь. В России же оно рассматривалось как политическое. Переквалификация произошла в силу целого ряда объективных (например, побег за границу) и субъективных (подследственный выдавал себя за некоего наследного принца) причин.

В своем донесении «генерал-поручик Ордена святыя Анны кавалер и полномочный министр при Его Христианнейшем Величестве Короле французском», князь Иван Сергеевич Борятинский писал Екатерине II, что в феврале месяце «представился ко мне» в крайне бедном состоянии малороссиянин Иван Тревогин (л. 2), который рассказал, что прибыл в Париж из Голландии, где был «на службе солдатом под названием француза по имени Франсуа la Fondre» (л. 2 об.)

Данное обстоятельство не могло не вызвать определенного рода подозрения, и поэтому князь И.С. Борятинский попросил незваного посетителя более подробно рассказать, каким образом он оказался на чужбине. В ответ Иван Тревога поведал «следующую басню»: «Родом он Малороссиянин, житель города Харькова, в малолетстве обучался в Киеве. По окончании своих наук был в Воронеже директором одной школы, из сего города была ему нужда ехать в Черкессы, на пути напали на него разбойники, [а на каком месте, и какие они люди, сказать не знает] его связали и чрез Кубань отвезли в Смирну, где на торгу продали его туркам; Он от сего турка нашел способ уйти на Голландской корабль; шкипер сего судна скрыл его у себя, и привез в Голландию, где он взял службу солдатом; из Голландии отправлен был на купеческом корабле в Мартинику; туда пришед сведения, что здесь заключен мир; тот корабль на котором он находился, возвратился паки в Голландию. Сюда же он пришел с тем дабы меня просить отправить его в Россию» (лл. 2 об. – 3).

Услышанное вызвало у дипломата целый ряд вопросов: где и как И. Тревога попал в неволю? Кому и при каких обстоятельствах был продан? Каким образом он так скоро оказался в Париже? — «...ибо по изчислению времени быть того не может. Мирные прелиминарные пункты здесь подписаны 20-го января а он со мною разговаривает в феврале». Задав несколько уточняющих вопросов и не получив на них сколько-нибудь правдоподобных ответов, князь Борятинский сделал вывод: «что он (т.е. И. Тревогин — Р.К.) конечно человек непорядочного поведения» (л. 3 об.)

Несмотря на это, вероятнее, в силу своего человеколюбия и добросердечия, екатерининский чиновник отдает распоряжение снабдить явившегося к нему российского подданного «с помощью наших здесь соотчицей всем нужным, сходственно с его состоянием и до

<sup>160</sup> РГАДА. Ф.7. Оп. 2. Д. 2631. Далее все сноски на это дело даются в тексте с указанием листа в круглых скобках.

отправления первых отсюда кораблей, на счет Государственной Коллегии Иностранных дел, определил ему по двадцати по четыре копейки на день кормовых денег» (лл. 5 об. – 6).

Беднейшее состояние, застенчивость и скромное поведение И. Тревоги вызвали сочувствие и сострадание у посольского актуариуса П. Дубровского — «человека жития добропорядочного». Он предложил «полномочному министру» определить своего земляка (Дубровский тоже был малороссиянином) в один из предместных парижских пансионеров, в котором проживал сам, и где, по его словам, «верность и спокойствие пребывает совершенное так, что все пожитки хозяина и пансионеров в поставцах и сундуках бывают почти незаперты» (л. 6). Князь И.С. Борятинский поддался этим уговорам, и И. Тревога был заселен в «пансион» аббата Ванье. Помимо «малолетних пансионеров», там проживали и взрослые разных сословий, волею судеб оказавшиеся в Париже по тем или иным делам.

Содержатель «пансиона» и его постояльцы «имели к нему Тревогину некоторой род уважения, как в разсуждении его бедности, так и от того, что он имеет несколько знаний, и оказывал любопытство к большему приобретению оных. Все сие и продолжалось... от февраля месяца почти до исхода апреля» (л. 7). Именно в этом месяце сложилась явно конфузная и крайне пренеприятнейшая ситуация — у хозяев и постояльцев пансиона стали пропадать ценные вещи: серебряные коллекционные монеты и деньги у Дубровского, серебряные стаканы и ложки у хозяев, серебряная медаль у одного из постояльцев и другое. Обсудив случившееся, все пришли к выводу, что «таковые воровства делаются от посторонних людей», и решили тщательнее запирать на ночь окна и двери.

Все бы так и осталось, если бы в конце апреля не пришел в этот пансион ювелир Вальмон, который «наведывался о состоянии Тревогина, и спрашивал, можно ли ему делать кредит» (лл. 7 об. – 8).

Заинтригованные столь необычными вопросами, Дубровский и жена хозяина пансиона стали расспрашивать гостя о том, чем вызван подобный интерес. И сколько же было сильно их удивление, когда «сей ювелир ответственвал: Тревогин ему принес рисунок звезд, цепей орденских и самые знаки оных сказал, что имеет приказание от одного азиатского принца по оным рисункам все сии ордена делать напервой момент для пробы из восточных хрусталей и разноцветных камней; что сей принц в скором времени приедет в Париж; и естли все сии зделанные орденские знаки будут ему угодны; то по тем образцам все оные зделает из драгоценных камней» (лл. 8 об. – 9).

Обезумевшими от удивления глазами русский актуариус и французская пожилая мадам рассматривали причудливые медали, ордена и звезды. Чуть позже и вовсе были подвержены шоку, когда ювелир представил перед ними оставленный И. Тревогой задаток:

«...изломанную серебрянную ложку... медаль... которая пропала... и... ложка... была из пропавших в пансионе» (лл. 9 – 9 об.)

Придя в себя, хозяйка «начала было делать шум, дабы Тревогина взять под караул, яко домашнего вора». Однако Дубровский отговорил ее от подобного шага, заплатил за все пропавшие вещи и строго-настрога наказал не говорить ни о чем своему земляку, когда тот вернется домой. Бдительный посольский чиновник за банальной бытовой кражей увидел дело политической важности — государственную измену.

И, как оказалось позднее, был прав, если и не по сути дела, то по его форме. Это явствовало из показаний Вальмона, данных русскому послу и французскому полицейскому инспектору: «Ювелир... отвечал: оные ему заказаны делать для одного азиатского Владетеля, чрез Россиянина, по имени Тревогин... Сей комиссионер называл сего Владетеля Государем над Козаками, который вскоре будет в Париже; что он и вся его свита носят козацкое платье... что козацкие области весьма обширны и богатства того государя неизчислимы. В продолжении сих разговоров вынул он Комиссионер из кармана план дому... Я оной зделал здесь по повелению того принца... он здесь намерен прожить более двух лет, что для него... никакая сумма важную быть не может, в разсуждении неисчислимого богатства... Потом де он (т.е. Тревога — Р.К.) отозвался: Я еще позабыл вам заказать зделать скипетр и державу; и взяв у меня карандаш... оные в малой пропорции начертил, — и далее, — я должен иметь свидание с нашими банкирами и оттуда идти понуждать мастеров которым заказаны мною делать инструменты для битья монеты. Вот все, что я слышал от сего Комиссионера, заключил ювелир» (лл. 11 – 13).

Прибывший в канцелярию князя Борятинского И. Тревога долго отрицал все выдвинутые против него обвинения, а про Вальмона заявил, что тот возводит на него напраслину и хулу, т.к. упоминаемые им рисунки он рисовал по просьбе пансионских школяров. После же резонного замечания посла о том, что эскиз очень похож на русский орден апостола Андрея Первозванного<sup>161</sup>, а цепь к нему украшена императорскими гербами, И. Тревога «стал мяться и путаться в словах так, что никакого смысла почти вынести было невозможно. В сей

<sup>161</sup> Орден святого апостола Андрея Первозванного был учрежден Петром I в 1698 г. и являлся высшим в Российской империи. Знаком кавалеров Ордена было «изображение святого Андрея», распятого на синем кресте, с двуглавым орлом на тыльной стороне. Дополнительным знаком была серебряная восьмиконечная звезда с крестом на золотом поле в центре. Знак ордена в особо торжественных случаях носился на цепи ювелирной работы, на которой изображен был девиз «За веру и верность». Коронованным особам и членам царской фамилии этот орден давался автоматически. См.: *Шепелев Л.Е.* Титулы, мундиры, ордена в Российской империи. Л.: Наука. 1991. 191, 192, 205 с.; *Лотман Ю.М.* Очерки по истории русской культуры XIII – начала XIX века // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII – начало XIX века). М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 190 с.

момент я (т.е. князь И.С. Борятинский — Р.К.) ему показал все те рисунки и вылитые модели. Робость его преумножалась, однако тотчас стал мне отвечать: Я признаюсь в том виноватым... но конечно ни в каком худом намерении противу России — а я имел сие приказание от одного Персидского Принца... с которым я свел знакомство в королевской библиотеке» (л. 15 об.) Посол не поверил этому, т.к. изготовленная печать явно ассоциировалась с российскими аналогами «императорского герба, на подобие такового, каковой употребляется при грамотах, патентах и пр...» (л. 471 об.). Она представляла собой изображение двуглавого орла, вписанного в круг.<sup>162</sup> Над орлом нависала корона, не соприкасаясь с головами, а над ней — крест по примеру мальтийского. По краю печати шла надпись «REX ET AUTOCRATOR BORNEI: GRATIA DEI IOHANNES I» (л. 390). В переводе с латыни это означает: «Царь и самодержец борнейский: Божьей милостью Иоанн I». Помимо печати, большие подозрения вызвали и эскизы И. Тревоги.

Рисунок звезды сопровождался подписью «ET IUSTUM EST», которая в переводе с латыни означает «И справедливость есть»<sup>163</sup>. В центре изображен мальтийский крест, между концами которого в верхней правой части нарисован осмиконечный православный крест;<sup>164</sup> в верхней левой — кадуцей (?), вероятнее всего, несущий смысловую нагрузку о гарантии владельцу неприкосновенности;<sup>165</sup> в нижней части — два морских якоря, которые в культуре барокко означали — «спасение и вера»; в центре по кругу прописано на латыне «DIGNUM», что означает «Достоинство (честь)» (л. 405). К звезде предполагалась цепь с двуглавыми орлами и замысловатым бантом с драгоценными камнями (лл. 406, 407).

На следующем рисунке был представлен орден «означенной литерами тако: S. IOHANNES» (л. 408). Под большой императорской короной, которая венчает круг с надписью «PRO FIDES PATRIA FIDELITAS. ET PRO AMORES»<sup>166</sup>, помещен мальтийский крест, очень схожий с описанным выше. В его четырех концах написаны буквы латиницы: в верхнем — S; в правом — IO; в нижнем — HAN; в левом — NES. Между концами слева вверху слабо прорисован кадуцей, слева внизу — основание якоря. Во всех четырех пространствах между концами изображены расходящиеся трехсоставные лучи. На другом эскизе были изображены и другие награды: «Два малые крестика, в коих: в одном изображено всевидящее око, а в другом кажется образ человеческой. Третий орден в малой пропорции С-го Иоанна».

<sup>162</sup> Рисунок данной печати опубликован. См.: Дмитриева Е.Е., Топорков А.Л. Указ соч. 60 с.

<sup>163</sup> В статье Е.Е. Дмитриевой и А.Л. Топоркова представлен другой перевод — «И воистину». См.: Там же. 63 с.

<sup>164</sup> Святловский А.В. «Кресту твоему поклоняемся...». История, символика и формы православного креста. 2-е издание. М.: Древлехранилище. 2007. 50 с.

<sup>165</sup> Шейнин Е.Я. Энциклопедия символов. М.: Издательство АСТ. 2001. 14 с.

<sup>166</sup> За веру, родину, верность и за любовь (латынь).

И, кроме этого, рисунок эфеса сабли в виде орла с императорской короной (лл. 409, 471).<sup>167</sup>

Доводы князя о том, что персиянам не подобает иметь императорских гербов и корон и что они не могут почитать христианских святых, не вразумили И. Тревогу: «Сей замысловатый бродяга паки стал... отзываться что сие... не в злоумышление противу России». Он продолжал настаивать на том, что все им сказанное «относительно до персидскаго принца есть самая суцная и истинная правда» (лл. 16 – 16 об.).

Утомившись от лжи и вконец изверившись, князь Борятинский отдает распоряжение о передаче И. Тревоги в руки французской полиции. После соблюдения ряда процедур полицейский офицер приказал задержанному следовать за ним.

Реально осознав перспективу быть посаженным в тюрьму, И. Тревога с отчаяньем требует вновь отвести его к князю, которому «всю уже истинную и настоящую правду о себе скажет» (л. 19). Не смея преступить человеческую жалость, а еще больше, видимо, желая докопаться до истины, князь И.С. Борятинский благосклонно согласился на встречу. Вот как она представлена в его реляции: «Сей бродяга упал пред моими ногами и с плачем сказал мне: я пред вами признаю себя виновным, ибо все то, что я вам сказывал и отвечивал нет ни одного слова, которое было бы справедливо. Я родом не Россиянин, а иноверец, сын Голкондскаго Короля. Зять наш, после смерти моего отца меня и брата в малолетстве выгнал из нашего государства и мы были проданы туркам, с оными были мы с братом в прошедшую войну противу России, и на одной баталии [но на которой, и в каком месте того я неупомню] взяты мы были в полон, и я в России был пленником четыре года, откуда паки возвратился в Азию, а оттуда на голландском корабле приехал в Голландию. Что заказные орденны я делаю для моего брата, которой теперь в изрядном состоянии и недавно отсюда поехал в Голландию за деньгами, и мы намерены были отсюда ехать чрез Россию в Персию, а оттуда пробратся на остров Борнео. Тамо заложить город и крепость под именем Иоанния. Знаки же орденские для того делали, чтоб чрез проезжающие земли Персидскому Шаху импозировать» (лл. 19 об. – 20).

Никакие увещевания князя Борятинского поведать ему правду не возымели успеха. Иван Тревога настаивал, что «последнее его... откровение, есть истинная и суцная правда». На вопрос, «в каком он намерении вырезал печать императорского герба», обнаруженную при обыске, тот отвечал, что «на его печати орлы императорскими почи-

---

<sup>167</sup> Ордена в то время не выдавались официальными инстанциями — давалось лишь право на их ношение, а затем награжденный сам заказывал его изготовление. Поэтому кавалер мог по собственному вкусу менять величину ордена, а иногда и так или иначе украшать его. Самовольное украшение орденских знаков драгоценными камнями было запрещено лишь указом Павла I в 1797 г. См.: *Лотман Ю.М.* Указ соч. 189 с; *Шепелев Л.Е.* Указ. соч. 197 с.

таемы быть немогут, понеже на главах оных орлов не имеется корона, и всреди герба означены звезды и полумесяц» (л. 20 об. – 21). Не смутили его и вопросы о хорошем владении русским и французским языками. Иван Тревога стал твердо и последовательно отстаивать версию о том, что он является наследным голкондским принцем. Дело явно зашло в тупик, и русский посол передал его вновь в руки французского полицейского господина де Лонгпре — королевского советника и полицмейстера, «употребляемого по всем делам до иностранных касающихся» (л. 141). Офицер доставил арестованного к парижскому генерал-полицейстеру господину Леноару. Туда же вскоре прибыл и князь И.С. Борятинский.

Ивану Тревоге вновь был учинен допрос, во время которого он, как и прежде, утверждал, что является индийским принцем, «...отвечал частию то же... но не теми изражениями, и не тем порядком... а во многих вещах... делал совсем разные донесения» (л. 23 – 23 об.). Имея большой опыт общения со всевозможными прохиндеями и не поверив в истинность данных показаний, господин Леноар, тем не менее, заподозрил опасность для русского престола и французской короны. Он сказал князю И.С. Борятинскому: «...В первом аспекте кажется хотя и баснословная история, но может быть, что есть в оной еще и такое сокровенное, которое подлинно заслуживает внимания. Если вам угодно, — продолжал он, — я никакого допроса сему арестанту без вашего присутствия... делать не буду, — и далее, — мы с своей стороны, пред вами наблюдаем всю деликатность и должное уважение...» (л. 24 об., 26 – 26 об.) Русский посол по достоинству оценил позицию парижского полицмейстера и уверил его, что об этом будет доложено ее императорскому величеству. Он попросил Леноара дать распоряжение допросить еще раз Ивана Тревогу, «...разпросить о его похождении: что же касается до его намерений, то о сем допросов бы ему не делали...» (л. 25 об.) и предпринять меры о нераспространении информации о случившемся: «...Не для того, что бы сему делу на сей момент придать великую важность, понеже я заключаю, что оное нечто иное есть, как замыслы разстроенной головы; но секрет нужно хранить в разсуждении живности здешней нации, ибо естли сие дело огласится, сплетут тотчас роман» (л. 28 об.). Полицейстер еще раз заверил российского министра, что предпримет все необходимые меры по сохранению конфиденциальности. В соблюдении тайны были заинтересованы обе стороны — и русская, и французская. Первая — в силу опасения возникновения очередных самозванных проявлений, вторая — по причине возможного нанесения экономического ущерба национальной валюте.

Господин Леноар счел важным поставить русского посла в известность о том, что будет «изпрашивать повеления у Короля... дабы от Иностранного Департамента даны» ему были определенные полномочия и бумаги в Голландию, «...с коими пошлю своего офицера, чтоб от Генеральных Статов требовать выдачи нам упоминаемого



в письмах Тревогина друга его Сальгария... потому, что Тревогин ему Сальгарию и писмянно сообщает о зделании здесь инструментов для битья монеты, и что бумажные деньги уже зделаны, и все онаго ремесла мастеровые подговорены. Нам без изыскания сего оставить невозможно; ибо неделаает ли уже сия шайка французской фальшивой монеты» (лл. 27 – 27 об.). Вероятно, именно это подозрение и определило местом заключения Ивана Тревоги в Бастилию.

Согласно дипломатическим правилам, русский посланник подробно рассказал о случившемся министру иностранных дел Франции графу Верженну. «Сей Министр... отзывался: Как может войти в человеческую голову сплести таковое баснословие (?). Сего арестанта, говорил он, должно почитать... с разстроенною головою; но совсем тем безточнаго изследования о спознании истинны оставить неследует» (л. 30 об.). Вникнув в суть услышанного, граф Верженн написал официальное письмо французскому поверенному в делах в Голландию, «...дабы упоминаемого Сальгария и мнимаго брата Тревогина требовал он от Голландских Статов» (л. 32 об.). Дело приобретало международный оборот, что должно было, несомненно, привести к ухудшению участи русского арестанта Бастилии.

Князь И.С. Борятинский счел нужным поставить в известность обо всем происходящем и статского советника А.И. Моркова (л. 31 об.), уполномоченного Екатериной II представлять Россию на переговорах о заключении мирного договора между Англией, Францией и Испанией, прибывшего в Париж в это время.<sup>168</sup>

Однако вскоре дело приняло совсем иной оборот. Через день после визита к министру иностранных дел Франции князь Борятинский встретился с парижским полицмейстером Леноаром. Последний сообщил русскому посланнику, что офицер, который командирован им «с известным поручением» в Голландию, ждет от князя (!) распоряжения и инструкций (л. 32 об.) Генерал-поручик, полномочный министр при его Христианнейшем Величестве короле французском опешил и, вероятно, на какое-то время потерял дар речи. Вот, что он писал позднее: «Показал он господин Леноар мне те графа Верженна писма. В оных написано от сего Министра как к нему господину Леноару, так и к поверенному в делах в Голландию, чтоб арестование Сальгария и мнимаго брата Тревогина требовать якобы по учиненному от меня здешнему правительству представлению, как таких людей, на коих имею я подозрение по некаким делам» (лл. 32 об. – 33).

Придя в себя, опытный дипломат в крайне мягких выражениях ответственвал французскому стражу порядка, что как ему «...помнится о таковых письмах графа Верженна я просил не от себя, а по согласию с ним господином Леноаром об оных только от его имени... Может быть я невнятно ему графу Верженну о сем пересказал, или он худо вслушался... Ибо никак невозможно мне требовать от здешняго

<sup>168</sup> Черкасов П.П. Екатерина II и Людовик XVI. Русско-французские отношения: 1774–1792. — М.: Наука, 2001. 116 с.

правительства, дабы в другом государстве арестовали людей неподданных Франции ни России...» (л. 33 – 33 об.).

Князь Борятинский имел богатый опыт общения с французским министром иностранных дел, знал прекрасно его манеру на словах проявлять себя русофилом, когда по сути был русофобом, о чем ярко свидетельствует спровоцированная им война Турции против России 1768 г.<sup>169</sup> Посему русский посланник поспешил заявить Леноару: «Итак немогу я согласиться, дабы таковыя писма были посланы в Голландию; ибо по оным все сие дело переменяет теперь свое существо. Мы прежде условились, что бы все оное дело вести в крайнейшем секрете и чтобы Салгария требовало французское правительство от Голландскаго, яко нужнаго человека имянно для Франции, а не по моему представлению: Естли же таковыя писма были бы посланы в Голландию... неминуемо бы сие разгласилось, и секрет бы сохранен небыл, то и прошу... что бы отправление в Голландию полицейского офицера остановил...» (л. 34 – 34 об.).

Для прояснения сложившейся ситуации и выявления сути столь радикального смещения акцентов в этом деле французской стороной, князь И.С. Борятинский поинтересовался у полицейского чина, по какой причине они оставляют розыск возможного фальшивомонетчика Сальгари? Господин Леноар отвечал: «...они по сему пункту теперь уже удостоверены, что сие объявление Тревогин зделал подлинно ложное» (л. 35).

Данное обстоятельство еще больше насторожило русского посланника, т.к. ему доподлинно было известно о том, что следствие еще не окончено, и он «зделал возражение»: «Следовательно оной арестант для них уже стал никак ненужен? В таком случае я прошу, чтобы мне выдали его, яко российского подданного для отправления в Россию» (л. 35). Парижский полицмейстер никоим образом не возражал против этого, однако заявил, что на это требуется разрешение господина министра иностранных дел и короля.

Все окончательно прояснилось для русской стороны во время последующего визита князя Борятинского к графу Верженну. Российский посланник доносил Екатерине II: «Он мне, со своей стороны подтвердил... что Тревогина мне выдадут для отправления в Россию. Причем сей министр еще прибавил, что естли Салгарий и мнимой брат бродяги и впредь будут надобны Вашему Императорскому Величеству, они неоткажутся во всякое время оных отыскать в Голландии. Естли Вашему Императорскому Величеству угодно будет оное им поручить. Мы часто с Республикою по делам такового рода, — продолжал он, — имеем взаимное сношение, и посему находим более способов нежели другие державы, подобных бродяг брать их тамо под караул» (л. 35 об. – 36).

Хитроумный граф Верженн, вероятнее всего, хотел получить некие преференции от самой российской императрицы в преддверии

<sup>169</sup> Там же. 58 с.

подписания англо-франко-испанского договора, т.к. Россия совместно с Австрией выступала посредником на переговорах в Париже и Версале. Однако прозорливость и дипломатическое чутье русского чрезвычайного посланника, потомка Рюриковичей князя Ивана Сергеевича Борятинского не позволили «худородному» Шарлю Гравье в очередной раз провести российский двор. Несмотря на тяжелую болезнь<sup>170</sup>, князь Борятинский в кратчайшие сроки добился «Королевского повеления о выдаче Тревогина из Бастилии» (л. 41 об.) и организовал отправку его в г. Руан, где готовился к отплытию в Россию русский корабль.

Поняв, что французская полиция, в силу известных причин, отстранилась от продолжения следствия, он решил самостоятельно предпринять расследование. Ему удалось установить личность и разыскать резчика, к которому обращался Иван Тревога. Князь И.С. Борятинский выкупил у него штампеля для битья монеты и орденового креста, образцы и рисунки печати. Особый интерес представляла заготовка монеты в виде рубля. В материалах дела читаем: «О рубле я его спросил: Точно ли стемпель монеты должен быть сделан по оному? Резчик мне отвечал: именно сей величины, но герб долженствовало быть по рисунку; а о портрете сказано де ему было, что еще оной рисуют» (лл. 45 об. – 46). Данные улики были представлены господину Леноару, который, несколько смутясь, заверил русского посланника в том, что не оставит этого дела без должного внимания и если что-то откроется по нему дополнительно — то он всенепременнейше сообщит об этом в русское посольство. К чести сказать, парижский генерал-полицмейстер сдержал свое обещание<sup>171</sup> и передал князю И.С. Борятинскому все оригиналы бумаг, изъятых у Ивана Тревоги и материалы всех допросов, которые вскоре были переправлены в Санкт-Петербург.

Одним из первых по делу русского арестанта был допрошен 27-летний уроженец Нормандии Симон Мишель Ванье, который, будучи аббатом, обучал детей в пансионе Фонтена, где и познакомился с Иваном Тревогой. Поводом для допроса послужило то, что в бумагах «замысловатого бродяги» были обнаружены — «...его Прощение к Тревогину и Латинской Паспорт, которой писан рукою сего аббата» (л. 27 об.)

---

<sup>170</sup> 24 апреля 1783 г. князь И.С. Борятинский писал Екатерине II: «Я болен тринадцатый день подагрой и не могу еще не только выезжать, но и ходить свободно...». Цит. по: Черкасов П.П. Указ. соч. 116 с.

<sup>171</sup> 27 июня 1783 г. Екатерина II высочайше повелела генерал-прокурору князю А.А. Вяземскому вручить господам Лонгпре и Леноару «средняго сорта золотые медали на открытие монумента Государя императора Петра великаго» (л.146) за помощь, старание и усердие в столь противоречивом и неоднозначном деле. Но распорядилась сделать не от своего имени, а по ведомству Бергколлегии. Это вызвано было, скорее всего, нежеланием русской императрицы дать хоть малейший повод министру иностранных дел Франции Верженну использовать эту историю в своих целях.

Ванье рассказал следователю, что, несомненно, знает указанного господина и имел с ним в последнее время частые беседы. Именно во время одной из встреч Иван Тревога предложил своему собеседнику перевести на французский язык подготавливаемую им историю жизни принца борнейского. Аббат любезно согласился. В благодарность за это ему было предложено, «от искренности возможнейшего счастья», самолично вручить принцу свой труд, что «послужит к доставлению ему сенаторского места в королевстве Борнео, которое... приносить ему будет двадцать тысяч ливров ежегодного дохода» (л. 93 об.) Учитель от такого предложения пришел в восторг и находился в «величайшем удовольствии», строя всевозможные радужные планы на будущее. Пребывая в эйфории, нормандец вручил малороссиянину около восьми луйдоров на «паргаментной лист» для изготовления борнейского «патента», который бы удостоверял вышеназванные договоренности. При очередной встрече Иван Тревога попросил доверчивого аббата «переложить на латинской язык» паспорт, который он якобы получил от борнейского короля «яко генерал над войсками Его Величества», с той целью, «дабы он с оным путешествовал по всей России для некоторого дела» (л. 94 об.) Более того, как показал при допросе Ванье, он «перевел также пашпорт от Короля борнейского принцу» (л. 95). Данный документ, представленный на последующих листах дела, выглядит так:

«Божиею милостью Отомат первый, Король и повелитель над всеми борнейцами и проч., и проч., и проч.

Я даю сей паспорт любезному моему сыну Олзаву, желающему путешествовать для обозрения света... дабы он мог иметь везде свободный проезд. В разрешении чего и прошу вообще всех владельцев... и всех жителей населяющих обширность шара делать ему возможнейшее вспомоществование везде и во всяком случае... в проезде, в обороне, деньгами и всем протчим... Обязуюсь я изъявить благодарность мою целому свету с уверением моего дружества, почтения и должного с моей стороны награждения. Во удостоверение чего подписываю сей пашпорт собственною моею рукою... и прикладываю большую мою печать.

Борнео. Июля восемнадцатого дня тысяча семьсот семдесят восьмого года, а от восшествия моего на престол четырнатцаго года» (лл. 125 – 125 об.).

Иван Тревога, готовя почву для своего перевоплощения, достаточно реалистично разыграл перед своим визави придуманную им историю, в подтверждение которой просил прислать к нему портного для пошива наряда «сообразно обыкновению своего отечества»; возил своего собеседника к золотых дел мастеру, которому он намеревался заказать «осыпанную драгоценнейшими бриллиантами корону» (лл. 94 об., 98 об.); приглашал оказать ему помощь в выборе места в «окрестностях Монтмартра для постройки небольшого домика на подобие Сената» (л. 96 об.); обещал представить его «герцогам Гиркусу и Ришелье»

(л. 95 об.); предлагал, как только «получит ожидаемую им некоторую знатную сумму от голландских банкиров», поехать с ним в его отечество для «принятия команды над войсками, ибо отец его, который занимал прежде сего означенный пост, по отъезде его скончался, и две державы соединились воевать против борнейского короля...» (л. 97). В подтверждение всего вышеперечисленного и своего полного любезного расположения к Ванье Иван Тревога вручил ему «токмо шелковую ленту темнопурпуроваго цвету», которую он сам прежде «имел счастье носить» (лл. 95 об. – 96). Получив столь бесценный подарок-награду, аббат готов был следовать за своим благодетелем хоть на край света, хоть в мятежную Азию, хоть в заснеженную Россию, т.к. «...желает он всегда не разлучным быть со мною.» (л. 98 об.)

21 мая 1783 года «стряпчей Парламента, королевской советник и парижской юстиц коллегии коммисар» Петр Шенон и «Королевской советник и Полицмейстер» господин де Лонгпре взяли показания у тридцатидевятилетнего золотых дел мастера Жана Мари Вальмонта. Он рассказал, что Иван Тревога, представившись «поверенным в делах некотораго Азиатского принца», сначала попросил изготовить свинцовые модели по принесенным с собой рисункам, а затем «два серебряных листа для государственнаго ордена», обещая в скором будущем увеличить заказ до сорока листов. В подтверждение своей кредитоспособности заказчик купил у Вальмонта пару запонок ценою в пятнадцать франков и оставил задаток: «Попорченную столовую серебряную ложку и медаль с изображением портрета Ея Императорскаго Величества Государыни всея России» — общей стоимостью около тридцати ливров. Вся же цена заказа, по вычислениям мастера, равнялась сумме в сто луидоров. Именно данное обстоятельство и подтолкнуло Вальмонта пойти в пансион с целью выяснить у хозяев платежеспособность своего клиента и более подробно разузнать о его личности» (лл. 119 – 120).

В этот же день был допрошен еще один свидетель по делу русского арестанта. Во время своего первого допроса в Бастилии Иван Тревога упомянул имя трактирщика, у которого он жил одно время в Севе — одном из предместий Парижа, в феврале месяце. Данный постоялец очаровал сорокавосемилетнего Карла Приено своими манерами и рассказами про «некоторых довольно значущих в России людях», о многих из которых трактирщик слышал и ранее во время своего восьмилетнего пребывания в России. Иван Тревога представился ему дворянином из «Белгородской губернии состоящей в Украине». Когда же он стал кадетом, то «старанием Графа Разумовскаго получил дозволение от Всемиловивейшей Государыни ехать на три года во Францию для обучения французскому языку и математике с производением на каждый год по шести сот рублей...» (л. 121 об. – 124 об.).

Значимые противоречия и расхождения в показаниях подследственного и свидетелей вызвали явное недоумение у следователей и крайнюю озабоченность у русского посла.

По условиям достигнутой договоренности между русским посланником и французскими властями Иван Тревога давал свои показания в Бастилии в письменной форме. Всего в деле представлены материалы трех допросов. Начальный из них озаглавлен: «Первый допрос, или показания о себе»<sup>172</sup>; следующий — «Второй допрос. Допрос сделанный по королевскому указу в Бастильском Замке, через Петра Шенона адвоката парламентского Советника Королевского и парижской юстиц коллегии Коммисара Ивану Тревогину задержанному под стражею в упомянутом замке по указу Его величества, по учинению им присяги в показании истинны. 1783 года 17 мая в субботу по утру»; третий — аналогичный второму с указанием даты «1783 года 22 мая в четверг по утру» (лл. 100, 112, 126).

В целом материалы этих допросов представляют собой изложение Иваном Тревогой все той же «замысловатой сказки» о том, что он является наследным принцем «владельца Голкондского». Необходимо отметить, что арестант достаточно логично описывает перипетии «своей жизни», приводя множество второстепенных фактов, в подтверждение «истинности» этих показаний. Ему это не составляло особого труда, т.к. в его бумагах есть черновики неоконченного произведения «Нещастный принц восточный или жизнь Хольсава сына царя Голкондскаго» (лл. 360 – 362) и утопического проекта «Царства Борнейскаго» (лл. 224 об. – 238). Более того, по существу произведения и «Первый допрос», как отмечают исследователи, соотносятся между собой как полный текст и его конспект<sup>173</sup>.

Свое повествование, а именно так в силу изложения воспринимаются листы первого допроса, лжепринц начинает с характеристики «своего отца»: «Мизам-ел-Мулук довольно известный во всей восточной Индии как славными своими делами, так и браком с дочерью великого Могола...» Датой своего рождения он обозначает 29 июля 1761 года, которая полностью совпадает при учете разницы Григорианского и Юлианского календарей, с настоящей датой, указанной Иваном Тревогой позднее в распросе в Тайной экспедиции — «в 1761 году июля 18 дня».

Отец его, после смерти жены во время рождения второго сына, назначил опекуном над братьями «своего зятя Отомата» по той причине, что находился «в крайней печали, от которой сделавшись он смертельно больным». Вскоре после смерти отца братья оказываются в тюрьме, а затем их продают «персидскому купцу производившему свою торговлю рабами». Одновременно с принцами Голкондское королевство покинули и все их родственники, кроме сестры — жены нового правителя.

Работорговец уступил свой бесценный товар «правителю Кеды», который желал присоединить к своим владениям и «Голкондское

<sup>172</sup> Именно данный текст Е.Е. Дмитриева и А.Л. Топорков полностью приводят в своей работе вместе с французской версией и характеризуют как автобиографический. См.: *Дмитриева Е.Е., Топорков А.Л. Указ. соч. 49, 64 – 75 с.*

<sup>173</sup> Там же. 57 с.

королевство» (лл. 100 – 101). Мальчикам, которым отроду было двенадцать и одиннадцать лет, «кедский король» даровал «чины калихана с большими доходами» и ввел в «диван или в первой Государственной Совет». За это он просил одобрить планируемую им войну против их родины и получил отказ. «Хотя я не навидел моего зятя, но любил отечество мое, мою сестру а особливо лаская себя надеждою быть когда нибудь Голкондским Самодержцем; тех же самых мыслей был и брат мой...» (лл. 101 об. – 102). Опасаясь преследований со стороны «Кедского короля», братья бегут в Дамаск к «Баха Али бею», который с радостью их принял и дал «чины бунчучных». Новый покровитель взял их с собой в военный поход против России.<sup>174</sup> Во время одного из боев на реке Дунай, когда «великой фельдмаршал России называемой Румянцов атаковал», войска Али бея потерпели сокрушительное поражение. Лжепринц печально констатирует: «Здесь лишился моего брата, а сам взят в полон... и послан в Россию в Харьков, который назначен был для нашего заключения» (лл. 102 об. – 103). Пленники жили на квартирах и получали от «Ея Императорскаго величества все одеяние и прочия жызненные вещи». Одним из знакомых принца Толонды (этим именем И. Тревога подписал свои показания) становится «губернатор Щербинин», который советует ему обучаться русскому языку и другим некоторым наукам. Толонде столь понравилось в России, что он даже «не хотел возвращаться в Турецию». Щербинин определил его в училище. А когда он выучил русский язык — то посоветовал ему «принять греческую веру, и сам был крестным отцом» (л. 103).

По прошествии трех с половиной лет обучения решил он, – как повествует Лжетолонда далее, – искать службу в Санкт-Петербурге при Сенате. Для этого он обратился к «губернатору» за паспортом и рекомендациями, которые вскорости и получил. Выправив документы и имея у себя более тридцати тысяч Левков, поехал в российскую столицу. По пути, а точнее в Твери, он ограблен был своим слугою и прибыл в Санкт-Петербурге «с великою нуждою, нещастием и бедностью» (л. 103).

Искусно переплетая реальность и выдумку, Иван Тревога заявляет, что поначалу он явился к генерал-прокурору и, после его ознакомления с рекомендацией Щербинина, был принят в сенатскую службу (л. 103 об.). Однако, в силу отсутствия жалованья, «ибо уже до двадцати человек было сверх комплекту», которое планировалось получать лишь через год, вынужден был искать «партикулярной службы» в типографии корректором. Определившись с местом службы и получая жалованье «во сто пятидесяти рублях на год, жил я с умеренностию весьма благополучно». Все это неожиданно за-

<sup>174</sup> Если Иван Тревога имел в виду мамлюкского правителя Али-бея, который в союзе с кайситским шейхом Дагиром захватил Дамаск в 1769 г., то он воевал против Турции, а не против России. См.: Всемирная история в десяти томах. Т. V. М.: Изд. социально-экономической литературы, 1958. 231, 233 с.

кончилось после разговора с одним греческим купцом, который сообщил ему о том, что его брат жив и находится в Стамбуле. Толонда уволился от службы и поехал в Харьков, где губернатор Наров выдал ему «пашпорт для выезда из России в которой находился... более четырех лет». (лл. 104 – 104 об.)

Далее Иван Тревога переносит свое «повествование» в Турцию. Он пишет, что когда прибыл в Стамбул — то брата там не застал. Отсутствии денег заставило его «ходить на публичное место, на котором всегда берут рабов, для служения Султану». Он был замечен и приведен во дворец. Начальник евнухов определил ему прислуживать в Серале «вне женских покоев». Фантазируя дальше, Иван Тревога вставляет в свой рассказ любовную историю: «Поелику вход в Серал мне не был запрещен, то я и влюбился в дочь Алепского баха, которая говорила нашим языком и меня весьма любила» (л. 104 об.). Встречи влюбленных прекратились как только «первая Султанша» обнаружила в покоях наложницы постороннего. Убоявшись того, что будет схвачен на месте, молодой повеса бежал, забыв взять с собой возлюбленную. «По силе законов... дерзнувший влюбиться в любовницу Султана, или... разговаривать с нею о деле не относящемся к службе, или войти в ее покой, должен быть удушен на том самом месте...» Добравшись до причала, он уговорил капитана одного из кораблей спрятать его и вывезти из страны. (л. 105)

Сначала Толонда прибывает «в Ливорну», оттуда перебирается в Рим, а затем «в Женев», из которого переезжает в Париж. Далее Иван Тревога и вовсе представляет французским следователям замысловатый рассказ о своих приключениях, где фигурирует Мальта, кораблекрушение у берегов «Нигриции», служба в «Королевстве Тамбута», участие в войне «с Кассинскими народами», побег от «черных людей», Амстердам, Гаага и, наконец, Роттердам. (лл. 105 об. – 107 об.)

Осознав в какой-то момент, что нельзя писать одну только ложь, Иван Тревога повествует о своей службе на военном корабле под именем «Ла Фудре», побег с него, суд, наказание и отставку от службы. При этом упоминаются как настоящие, так и вымышленные имена: «Оранжевый принц», который помог избежать ему сурового наказания; некий господин «Петр де Клос», который доставлял ему «сведения о брате»; «начальник под солдатами... француз Салгарий», с которым он якобы познакомился еще в Санкт-Петербурге. Именно последний, со слов бастильского арестанта, рассказал ему: «...много о переменах в России, между коими сказывал и историю о знатном Иване Тревоге, коего принял я имя с тем только, что переменял имя Тревога на Тревогина» (подчеркнуто в материалах дела лл. 108 – 109 об.).

О своем пребывании в Париже, которым особо интересовался комиссар П. Шенон, лжепринц рассказал, что по приезде во французскую столицу он обратился к русскому послу князю Борятинскому, «пришедши к нему представил себя ему как несчастного россиянина, который взят был в полон некоторым народом и прочая в той надежде,



что уже никогда не найду моего брата, и что будучи в России могу легко пройти в Персию, или к великому Моголу...» (л. 110) Однако вскоре он меняет свои планы, т.к. ему, якобы, удастся найти «своего брата» и они решают вместе отправиться из Парижа «в Персию к Королю, или к великому Моголу, или в Борнео, где ныне обретается наша сестра». Чтобы осуществить данное намерение, нужны были деньги, и поэтому его брату предстояло совершить поездку в Голландию к некоему купцу И.В. Борнемману, который обещал голкондскому наследнику тысячу червонцев. «По сей причине послал я брата моего к нему... для принятия денег и для нанятия там... корабля, который идет в восточную Индию». Вместе с ним должен был ехать и старый знакомец Клос, которому Толонда отдал все свои деньги в количестве десяти луидоров. «Сия то причины ради унес я тарелку со всем прибором из пенсионна» — писал далее бастилийский затворник. (л. 110 об.) После их отъезда пришло ему на ум «убрать себя как должно; и для того заказал сделать себе платье, ордена и другия знаки, которыя я нарочно сам поделал, и которые никому не приличествуют. Но бог не дал еще времени чтоб быть благополучну...» (л. 111).

В конце своих показаний по первому допросу, вероятнее всего, с целью расположить к себе следователя, «голкондский принц» патетично пишет следующее: «О небо! Желал бы я лучше чтобы ты окончило здесь жизнь мою: ибо сие есть истинное освобождение от всех несчастий и от всех нужд». Неизвестно, насколько это было искренним. Одно несомненно — на опытного королевского советника П. Шенона они не произвели никакого впечатления. И даже призыв к нему арестанта — «...нежели я не достоин вашего прощенья, то обещайте мне смерть, которая для меня драгоценнее жизни моей», — комиссар воспринял с должным хладнокровием. За всем этим заподозрил он лишь уловку и стремление к сокрытию истины и избежанию наказания.

Из данных следственного дела, письменных и устных показаний, набросков «Истории о восточном принце» можно сделать вполне определенный вывод о том, что Иван Тревога мало был знаком с историей Индии и слабо представлял современное ему положение дел на полуострове Индостан. Султанат Голконда прекратил свое существование в 1687 г., когда был присоединен к Могольскому государству падишахом Аурангзебом. В начале 60-х годов XVIII в. при распаде империи Великих Моголов на территории Голконды возникло княжество Хайдарабад, во главе которого встал бывший могольский наместник в Декане Чин-Килич-хан. Называя «своего отца» Мизам-ел-Мулук или Мизамел-Мулук И. Тревога, вероятно, и не подозревал, что произвел это имя от титула Чин-Килич-хана — Низам-ул-мульк, который он передал своим наследникам.<sup>175</sup> И никак не мог быть его отцом Аурангзеб (л. 468) — правнук третьего могольского императора Великого Акбара, т.к. он умер в 1707 г.<sup>176</sup>

<sup>175</sup> Новая история Индии. М.: Изд-во восточной литературы, 1961. 12, 76, 81 с. и след.

<sup>176</sup> Бэшем А.Л. Чудо, которым была Индия. М.: Наука, 1977. 505 с.

Напрасно выдавал себя Иван Тревога и за внука делийского повелителя, т.к. и у Аламгира II, и у Алам-шаха с правителями Хайдарабада были крайне нестабильные, а временами враждебные отношения,<sup>177</sup> да и неясно — как же звали «его мать» по этой легенде? То ли Амалисса (л. 112 об.) то ли Алебеса (л. 360)? И не мог его «отец» отдать ей во владение «Бангурскую землю» (л. 362), т.к. город Бангалур был на территории государства Майсур, как правило враждебно настроенного в отношении низама. О действительном же состоянии дел в этом регионе в Париже хорошо было известно из донесений и докладов Ш.-Ж.П. де Бюсси, Т.А. Лалли-Талландаля<sup>178</sup> и других.

Наряду с этим и все остальные экскурсии Ивана Тревоги исторического и географического характеров не выдерживают критики. Возможно, это результат недостаточного образования, или же влияние развлекательного чтения того времени. «Одним из прямых литературных источников мог послужить для Ивана Тревоги роман Ф. Эмина “Непостоянная фортуна, или похождение Мирамонда”, второе издание которого вышло незадолго до его прибытия в Петербург, в 1781 г.»<sup>179</sup>

Как бы то ни было, но все это вызывало у французских властей большие подозрения и крайне негативную реакцию. Вот как характеризовал Ивана Тревогу позднее парижский полицмейстер титулярному советнику Обрезкову, которого русский посол определил арестанту в приставы до Санкт-Петербурга: «Вы имеете в руках человека умного и хитраго... Я конечно много видел людей в положении сего... но такового холодного духом и твердостию еще не видывал» (л. 42).

Из всего вышеизложенного Иваном Тревогой, можно сделать вывод, что он во время написания данных показаний еще до конца не осознал всей сложности своего положения и тех обвинений, которые вскоре ему будут предъявлены. Выдавая себя за голкондского принца Нао Толонда, он старался избежать смертной казни и отвести подозрения в причинении какого-либо политического ущерба Франции и России.

Материалы второго и третьего допросов представлены в деле как опросные листы. Заключение давал ответы на представленные ему вопросы. Все это фиксировалось, а затем подписывалось сначала отвечающим, потом следователем. Второй допрос, как показывает анализ вопросов, преследовал следующие цели: во-первых, определить происхождение и родственные связи подсудимого; во-вторых, выяснить, в каких странах, как долго он был и в каком качестве; в-третьих, установить круг общения и знакомств в разных странах; в-четвертых, выявить, на какие средства жил и что плани-

<sup>177</sup> Ашрафян К.З. Дели: история и культура. М., 1987. 194-195 с.

<sup>178</sup> См.: Всемирная история в десяти томах. Т.V. ... 282-283 с. Скорее всего, как верно отмечают Е.Е. Дмитриева и А.Л. Топорков, толчком для фантазий И. Тревоги послужило знакомство с русским переводом повести С. Буфлера «Алина, королева Голконды», опубликованным в 1780 г. См.: Дмитриева Е.Е., Топорков А.Л. Указ. соч. 56 с.

<sup>179</sup> Там же. 55 с.

ровал предпринять в скором будущем. Помимо этого, следователя особо интересовал вопрос об орденах, которые Иван Тревога заказал ювелиру. В отдельный блок выделяются вопросы, связанные с выяснением, какими языками владеет бастилийский узник. Третий допрос касался вопросов, связанных с обнаруженными во время ареста всевозможными бумагами и письмами подследственного.

Необходимо особо отметить, что Иван Тревога во время допросов в Бастилии проявил себя как великолепный рассказчик и эрудит, как вертуозный лгун и искусный манипулятор. Перемежая ложь и истинные события, которые ему пришлось пережить, он нарисовал перед следователем Шепоном логически выверенную, детализированную картину своей вымышленной судьбы. С военными баталиями, заговорами, романтической любовью, тюремными заключениями, побегами, кораблекрушениями, предательствами, бескорыстной дружбой и всепоглощающей братской привязанностью.

Уже ответ на первые вопросы об именах, под «какими был он известен в разных королевствах», показывает нам, что Тревога идет на усложнение представленной им в своих письменных ответах сконструированной биографии. «Я был в Персии, Турции, в России известен под именем Нао Толонда до моего крещения, а потом под именем Петр Голконд, во Франции и Мальте под тем же именем, в Голландии под именем француз Ла Фудре, и во Франции в другой раз под именем Иван Тревогин» (л. 112). Выдавая себя за крещеного басурманина, Иван Тревога тем самым, во-первых, старался придать большую правдоподобность своим показаниям о пребывании в России; во-вторых, логически обосновывал свое обращение в русское посольство; в-третьих, пытался вызвать христианское сострадание у следователя.

Сообщает дополнительные сведения «Петр Голконд» и о своих родственниках. «Отец мой Мизамел-мулук... умер в 1765 году. Мать моя называлась Амалисса... умерла в 1764 году; брат мой называется Половд... а сестра моя называется Меила, которая находится в Борнео в замужестве за королем сея земли». (л. 112 об.) Слова о сестре вызвали у П. Шенона недоумение: каким образом она может быть одновременно замужем и за правителем Голкондии Отоматом, о чем ранее говорил заключенный, и быть женой короля борнейского? Поняв, что попал впросак, лжепринц пространными рассуждениями про местные обычаи попытался снивелировать свои показания. «По нашему обычаю можно иметь столько наложниц, сколько кто хочет, однако должно иметь единою только жену... Притом выдают в замужество девиц пяти и восьми лет во ожидании совершенного их возраста. Таким образом и сестра моя была еще малолетна, когда отец мой... выдал ее в замужество за короля Ориксаго... Но когда он нас выгнал... а равно родственников и приятелей наших. То по сей причине и сестра не хотя более с ним жить пошла к своему отцу...» Под «своим отцом» Иван Тревога подразумевал скорее все-

го отца мужа — т.е. тестя, так как «родной отец» к этому времени уже скончался. Видимо, растерявшись и осознав, что дальнейшие его выдумки по поводу сестры могут окончательно завести в тупик, он категорично заявляет: «...а каким образом я и сам того не знаю, а я сказываю только то, что слышал» (л. 113).

По поводу своего пребывания в разных странах и королевствах лжевнук могольского падишаха практически не сообщил ничего нового. Круг европейских и русских знакомых он расширил лишь ничего не значащими именами «своих слуг», которые невозможно было проверить. Источником своих финансовых поступлений лжепринц обозначил жалованье, которое получал во время той или иной службы, начиная от «королевского советника в Кедском королевстве» и заканчивая «тередорщиком в России». Не совсем понятно почему, указанная ранее должность корректора, здесь обозначена как тередорщика<sup>180</sup> — т.е. печатника.

На вопрос: какие имеет он проекты? — последовал следующий ответ: «Мои проекты состоят в том, чтобы возвратиться... к Великому Моголу, которой мне доводится дед... и склонить его к уступке мне Голкондского королевства котораго он ныне сделался владетель, убив на войне моего зятя... обещал мне.. но я его просил чтоб мне остаться несколько в Париже, дабы нам вместе с братом соединиться». И здесь вновь возникает противоречие с предыдущими показаниями, т.к. И. Тревога в них указывал, что планировал ехать на Борнео.

С поразительной ловкостью мнимый новокрещенец Петр Голконд уходит от обвинения в том, что заказал изготовление наград, очень схожих с российскими. Он говорил: «...заказал сделать ордена с тем... чтобы показать как должны оные делать. Поелику у нас нет таких художников, — и далее, — я заказал сделать оные, чтоб ввести моду у нас носить сии украшения: ибо государь нашей земли не носит оных ныне» (лл. 114 – 117 об.)

Наибольшую изворотливость, изобретательность и даже талантливость «замысловатый бродяга» проявил при выяснении вопроса о том: «Многими ли он языками говорит?» Не подозревавший подвоха И. Тревога заявил: «Я говорю совершенно матерним языком (т.е. на том, на котором говорила его мать — Р.К.), языком авоадским, по-русски, несколько по-французски, языком коптическим и несколько по голандски, язык голкондский, который несколько походит на персидский». (л. 113 об.) Но каково же было его удивление, когда к нему в камеру пожаловал лучший парижский переводчик азиатских языков и попросил его продемонстрировать свои языковые знания. Иван Тревога написал несколько десятков строчек разными «азиатскими письменами», но отказался их перевести. Переводчик стал задавать ему вопросы «разными азиатскими языками», но заключенный отвечал ему только по-французки. По результатам про-

<sup>180</sup> *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М.: Русский язык. 1991. 400 с.

веденной экспертизы «переводчик ориентальных языков» сделал следующий вывод: «...сей бродяга конечно россиянин, а по наречию... он запорожский козак» (лл. 38 об. – 41). В следственном деле представлена также «грамматика Тревогинова языка» и образцы текстов на выдуманных им языках.<sup>181</sup>

Третий допрос Ивана Тревоги в Бастилии касался изъятому у него при аресте «письма писанного им на русском языке и латинским характером» к некоему французу Салгари: «Благодарение богу... мы заняли денег пятьсот тысяч гульденов, помощью коих нашел я двух инженеров, двух архитекторов, землемеров, одного директора и сто солдат с пятью офицерами, коих всех послал я к назначенному месту снабдив их... инструкциею и планом города с крепостью, которой приказал я делать... под именем Иоганния приняв титулу короля борнейского и купив там некоторую часть земли» (лл. 126 – 126 об.) У комиссара П. Шенона данные строчки вызвали определенного рода опасения, и поэтому он решил еще раз допросить странного русского арестанта. В целом ответы «короля борнейского» свелись к следующему: во-первых, деньги он хотел занять у саксонского купца В. Борнеммана; во-вторых, солдат планировал «купить как рабов на острове Борнео»; в-третьих, что с офицерами он вел переговоры, будучи в Голландии; в-четвертых, никаких инженеров, архитекторов и др. — «никого еще не нашел»; в-пятых, подготовленные инструкции касались лишь постройки крепости; в-шестых, титул короля борнейского еще не принимал и землю на острове еще не купил, но ее обещали дать брату моему «которой был там у любезной нашей сестрицы» и т.д. (лл. 127 – 129 об.). Ссылаясь на то, что письмо это не отправлено и показывает лишь намерения, а не деяния, Иван Тревога отвел от себя если не подозрения — то, по крайней мере, прямые обвинения в неправомочных действиях на территории других государств, в частности, в деле вербовки наемников.

По результатам допросов, французские власти сделали вывод, что Иван Тревога, вероятнее всего, не опасен французской короне. Но в то же время, он представляет большой интерес для русских органов политического сыска. «При выходе из Бастилии в Записном Журнале он Тревогин подписался тако: Pirre d'Holkhonde» (л. 42 об.)

<sup>181</sup> Дмитриева Е.Е., Топорков А.Л. Указ. соч. 68–74 с.

# Грани культуры XVII века



## **Салон как фактор паратопии в литературной коммуникации XVII века**

*Л.Г. Викулова, С.В. Михайлова*

Исследование литературной коммуникации в рамках художественного дискурса не может, на наш взгляд, ограничиваться рамками собственно лингвистического анализа. Будучи результатом человеческой деятельности, художественный дискурс реализуется в определенном событийном и социальном контексте, следовательно, обусловлен как лингвистическими, так и экстралингвистическими факторами.

В сфере внимания исследователей на современном этапе развития антропологической лингвистики находятся способы объективации гендерной идентичности в художественной литературе Франции XVII века — периода, отмеченного кардинальными изменениями в общественном сознании, переосмыслением аксиологических установок и норм, и, как следствие, осмыслением человеческой индивидуальности, что в дальнейшем привело к эмансипации личности.

К числу экстралингвистических факторов (прагмалингвистических, психолингвистических, социокультурных и др.) становления личности писателя отнесем:

а) социальный и культурно-исторический контекст периода, в рамках которого создавались литературные тексты;

б) особенность адресанта (авторитетность писателя) и адресата (высокий социальный статус читателя); основные темы и ценностные доминанты, соотношенные с реалиями определенного социума;

в) ритуализованность коммуникативной ситуации, в рамках которой формировались гендерно обусловленные варианты художественного дискурса XVII века.

Гендерная идентичность как предмет исследования и способы ее объективации в художественном дискурсе XVII века имеют одно

---

**Лариса Георгиевна Викулова**, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры романской филологии Института иностранных языков Московского городского педагогического университета.

**Светлана Владиславовна Михайлова**, кандидат филологических наук, доцент кафедры французского языка и лингводидактики Института иностранных языков Московского городского педагогического университета.



из пространств реализации — литературную сказку<sup>182</sup>. *Гендерная идентичность* понимается нами как ядерная структура, где ядро структуры представлено жестко закрепленной когнитивной схемой о традиционных нормах и ценностях, реализация же ядра изменчива во времени и пространстве. Это дает большую вариативность в коллективном и индивидуальном проявлении маскулинности и фемининности. Для понимания маскулинной и фемининной идентичности, анализа способов объективации гендерной идентификации в художественном дискурсе XVII века необходимо рассмотреть социокультурную обстановку во Франции этого периода.

Считаем необходимым обратиться к метафорическому понятию коммуникативное пространство как фактору возникновения и расцвета французской литературы обозначенного периода. В толковании известного лингвиста и литературоведа Б.М. Гаспарова *коммуникативное пространство* представляет собой особую мысленную сферу, «в которой говорящий субъект ощущает себя всякий раз в процессе языковой деятельности и в которой для него укоренен продукт этой деятельности»<sup>183</sup>. Согласимся с авторитетным специалистом в том, что *коммуникативное пространство* в совокупности всех своих аспектов образует «целостную коммуникативную среду, в которую говорящие как бы погружаются в процессе коммуникативной деятельности».

*Коммуникативное пространство*, в первую очередь, может рассматриваться как «пространство живых людей». С.Н. Плотникова справедливо подчеркивает, что «нахождение человека в коммуникативном пространстве зависит от его нахождения в нужном дискурсивном пространстве — от его способности производить такие дискурсы, которые, во-первых, будут понятными для других людей и, во-вторых, будут востребованными ими»<sup>184</sup>. Переноса это утверждение в контекст XVII века, отметим, что такой подход неизбежно заставляет обратиться к фактору *паратопии* как социокультурно значимому в контексте салонной литературной коммуникации.

В сфере литературной деятельности в эпоху Людовика XIV происходило смещение от поиска покровителя и потакания вкусам аристократии к ориентации на разношерстную публику, аудиторию салонов и академий, а «идея независимого творчества, автономного гения, — отмечает философ И.Т. Касавин, — приобретала статус закона»<sup>185</sup>. В дискурсивной стратегии писателя исторически значимым становится фактор паратопии (*paratopie*), определяемой Д. Менгено как прагмати-

<sup>182</sup> Михайлова С.В. Фемининная идентичность и способы ее объективации в художественном дискурсе XVII века: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19; МГПУ. М., 2012.

<sup>183</sup> Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное собрание, 1996. 223 с.

<sup>184</sup> Плотникова С.Н. Языковое, дискурсивное и коммуникативное пространство // Вестник ИГЛУ: сб. науч. статей. 2008. № 1. 134 с.

<sup>185</sup> Касавин И.Т. Текст. Дискурс. Контекст. Введение в социальную эпистемологию языка. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2008.

чески и социокультурно значимое коммуникативное пространство, где происходит процесс общения, в том числе и литературного.<sup>186</sup>

Таким полифункциональным местом литературной коммуникации в XVII века стал *салон*, где обсуждались вопросы языка и литературы, стиль сочинений литераторов. Там знакомились, как отмечает М. Фюмароли<sup>187</sup>, с новыми литературными жанрами до публикации произведений, оценивая их филологическую и эстетическую значимость.

Салонная культура сыграла значительную роль в укреплении престижа французского языка и литературы. В салон приглашались те, чьим главным достоинством было умение владеть пером, писать — философы, ученые, писатели. Салон предпросветительской эпохи был, в определении И.Т. Касавина, «общественно-бытовой лабораторией». Читательская публика, ожиданиям которой соответствовали новые жанры как культурные знаки, может быть определена как «культурная семья» писателя, а для текстов произведений в данную языковую эпоху характерны «внешние, рефлексивные и рассчитанные на публику слои текста»<sup>188</sup>.

Укрепление идентичности во Франции конца XVII века стало возможным благодаря локализации интеллектуальной жизни общества в определенном пространстве, которое представлено индексальным словом *salon* (*салон*). Этот «пространственный идентификатор» (по Л.Р. Дускаевой<sup>189</sup>) обозначил то место, где, по мнению Б.Н. Тарасова, «обычный сословный аристократизм становился явно недостаточным для его существования. Культурная элита, аристократизм своеобразно понимаемого ума, когда литераторы и артисты, ученые и философы, выходцы из нижних слоев, вставали почти на одну ступень с великосветской знатью, — вот что выражало новые веяния времени»<sup>190</sup>.

Сама лексема *salon* может быть отнесена к разряду культурно значимых. Это бытийное пространство стало знаковым для раскрытия маскулинной и фемининной идентичностей. В салоне человек предстает как лицо публичное, а его приватная жизнь отступает на второй план: «la personne publique avec bien plus d'apparence, de force et de volonté politique que chez ses prédécesseurs, relègue à l'arrière-plan la personne privée»<sup>191</sup>.

<sup>186</sup> Maingueneau D. Le contexte de l'oeuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société. Paris: Dunod, 1993. P. 28.

<sup>187</sup> Fumaroli M. Otium, convivium, sermo: la conversation comme «lieu commun» des lettrés // Le loisir lettré à l'âge classique: Essais réunis par M. Fumaroli, Ph.-J. Salazar et E. Bury. Genève, 1996. P. 29–52.

<sup>188</sup> Касавин И.Т. Миграция. Креативность. Текст. Проблемы неклассической теории познания. СПб.: РХГУ, 1999. 332 с.

<sup>189</sup> Дускаева Л.Р. Диалогическая природа газетно-речевых жанров: монография. Пермь: Пермск. гос. ун-т, 2004.

<sup>190</sup> Тарасов Б.Н. «Мыслящий тростник»: Жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей. 2-е изд. М.: Языки славянских культур, 2009. 79 с.

<sup>191</sup> Croix A., Quéniart J. Histoire culturelle de la France: en 4 t. / Sous la dir. de J.-P. Rioux, J.-F. Sirinelli. Paris: Éditions du Seuil, 1997. T.2: De la Renaissance à l'aube des Lumières. P. 290.

Обратимся к семиотическому анализу<sup>192</sup> слова *salon*, пришедшего к 1664 г. во французский язык из итальянской культуры (ит. *salone*, аугментатив от *sala*, комната) и демонстрирующего следующие значения:

1. *Pièce d'un appartement, d'une maison destinée à recevoir les visiteurs, à se réunir en famille ou entre amis.*

2. *Lieu où l'on s'adonne à une occupation particulière: salon de musique, de thé, de coiffure, d'exposition etc.*

3. *Réunion de personnalités des lettres, des arts et de la politique qui, particulièrement au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles se tenait chez une femme distinguée; les salons eurent une influence capitale, au XVII<sup>e</sup> siècle, sur l'évolution des manières et du goût littéraire et, au XVIII<sup>e</sup>, — sur la diffusion des idées philosophiques.*

Выражения *faire salon, tenir salon* употребляются в значении принимать гостей или собираться, чтобы *побеседовать*.

4. *Société mondaine.*<sup>193</sup>

Таким образом, актуальная семиотика слова *salon* показывает, что в своей семантике лексема включает следующие основные компоненты:

— идею ограниченного и отграниченного от остального мира пространства, предназначенного для организации какого-либо рода деятельности,

— общество, собирающееся в этом пространстве (следствие метонимического переноса).

Семантические компоненты лексемы, имеющие негативную окраску (пункт 2), свидетельствуют о девальвации ценностей, присущих периоду расцвета салонной культуры (XVII–XVIII вв.) и охарактеризованных как *стратегия притворства (stratégie du paraître)*.

Отметим, что в конце XVII века лексема *salon* употреблялась лишь в первом из приведенных выше значений, фиксация же полной парадигмы значений отмечается в конце XIX века. Понимание лексемы *salon* как локуса (лат. *locus*, место), связанного с определенным видом деятельности, связано с утверждением места проведения официальных выставок изобразительных искусств в период 1737–1838 гг. в Квадратном салоне Лувра (*Salon carré du Louvre*). До этого времени топографическое понимание слова *salon* как части жилого помещения не применялось в характеристике рода деятельности. В приглашениях на дамские вечера топография дома не рассматривалась: в воспоминаниях, описывавших званые вечера, чаще упоминались слова: *ruelle* (альков, где высокопоставленные дамы принимали приглашенных), *cabinet* (кабинет), *chambre* (спальня, покои, будуар).

<sup>192</sup> Серебренникова Е.Ф. Семиотика слова «странный» в сравнительном культурологическом аспекте анализа // Этносемиотика ценностных смыслов: колл. монография. Иркутск: ИГЛУ, 2008. 445–458 с.

<sup>193</sup> Dictionnaire de la langue française Lexis / Sous la direction de J. Dubois. Paris: Larousse, 1994. P.1683; Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales. URL: <http://www.cnrtl.fr/definition/salon>, свободный.

Таким образом, расширение семантики слова за счет появления значения *собрание светского общества* произошло постфактум. Полагаем, что именно коммуникативная практика участников салонного общения способствовала амплификации смысла и закреплению в дальнейшей социофилологической традиции понимания *salon* как *собрания влиятельных и авторитетных особ, определяющих развитие общества и культуры*.

В салонах собирались лучшие умы эпохи — литераторы, политики, юристы, ученые, — метко определяемые в словаре Larousse как «аристократия словесности» (*aristocratie des lettres*)<sup>194</sup>. Полагаем, что данное понятие шире, чем сословная атрибуция, поскольку оно относится в равной мере к лицам, не являвшимся аристократами по рождению, но вполне соответствовавших значению древнегреческого этимона (*αριστενς* — лучший и *κρατος* — власть) — *власть лучших*. Предлагаем рассматривать французское салонное общество конца XVII века как *культурную аристократию*.

Основным занятием элитарной публики в салоне была светская беседа, которая почиталась великим искусством того времени, прежде всего для женщин. *Светская беседа* — это стоящая за жанром система коммуникативных норм, ценностей и приоритетов. Такая беседа, как считает В.В. Фенина, является «сильно социально детерминированным жанром: это тип общения привилегированного сословия»<sup>195</sup>, где важна элитарность участников общения. Элитарность как социальный феномен объединяет следующие характеристики: престижность, влиятельность, публичность, труднодоступность, избранность, право на отступление от нормы.

Ученые отмечают, что в означенный период салон стал необходимой частью аристократического быта, где важны коммуникативные условия, жесткий ритуал, высокий уровень языкового табуирования общения. Светское общение справедливо определяется И.А. Стерниным как тип закрытого общения, когда «важно придерживаться темы и соблюдать форму и правила», принятые в этой среде. Такой тип этикетного и фатического общения ученый квалифицирует емким определением — «общение-времяпрепровождение», целью которого является заполнение времени, демонстрация социальной принадлежности и соблюдение принятого в обществе ритуала.<sup>196</sup> А светская беседа является наиболее формальной разновидностью *праздноречевого общения*, представляющего собой ядро поля фатики<sup>197</sup>.

Описывая состояние французского языка XVII века, французский историк и литературовед Ж. Роу подчеркивает важность *фатического компонента общения*, отмечая, что в этот период язык приобретает

<sup>194</sup> Le Petit Larousse illustré. Paris: Larousse, 2001. P. 83.

<sup>195</sup> Фенина В.В. Непрямая коммуникация в smalltalk // Прямая и непрякая коммуникация. Саратов: ГосУНЦ «Колледж», 2003. 274 с.

<sup>196</sup> Стернин И.А. Почему русский человек не любит светское общение? // Прямая и непрякая коммуникация. Саратов: ГосУНЦ «Колледж», 2003. 278 с.

<sup>197</sup> Дементьев В.В. Теория речевых жанров. М.: Знак, 2010. 340 с.

замечательную ясность (удивительно неопределенную), в основном, благодаря его «шлифовке» в беседах и упражнениях в обольщении, а не потому, что его используют для передачи информации: *la langue acquiert à cette époque une remarquable clarté (curieusement imprécise) <...> parce qu'elle est polie pour la communication et la séduction, plutôt qu'utilisée pour véhiculer une information*<sup>198</sup>. Искусство вести беседу — *l'art de converser* — нашло высокую оценку, в частности, в литературной сказке, где дар красноречия является одной из выдающихся характеристик героев и рассматривается как волшебный дар.

В салоне общение было обусловлено статусными отношениями собеседников, ограничиваясь рамками действующих в этом социуме стандартов поверхностного видения коммуникантов — *stratégie du paraître*. Постоянное участие в жизни салона способствовало сохранению единства коммуникативного пространства между его посетителями и поддержанию социальной иерархии в целом, так называемого *promotion sociale*, по определению Л. Бели<sup>199</sup>.

Литература, по меткому замечанию М. Сориано, стала одним из салонных развлечений: *la littérature est une sorte de jeu salonnier*<sup>200</sup>. Это предполагало, наряду с другими светскими забавами, как считает Ф. Арьес, демонстрацию игры разума и красноречия: *les jeux de société sont des jeux d'esprit et de conversation*<sup>201</sup>.

Отметим, что в 60–80-е гг. XVII века термин *littérateur*, в основном, имел применение в отношении авторов художественных произведений, композиция и стиль которых носили «стратегический» характер, вызывая в читателях эмоции и даруя им наслаждение (*producteurs d'émotions et de plaisir*). В указанный период этот термин постепенно вытеснял свой синоним *lettré*. А слово *littérature* понималось как светское знание человека высокого звания (*savoir mondain de l'homme de qualité*), представителя культурной аристократии, собиравшейся там, где был возможен диалог — в салонах.<sup>202</sup>

Салоны в XVII веке выполняли роль «инновационной площадки» и «места для публичных лекций» (*lieu d'innovation et de conférences publiques*)<sup>203</sup>. Там писатели находили читателей и покровителей, которые были способны оценить новые произведения, их филологическую и эстетическую значимость. Салон предпросветительского

<sup>198</sup> Rohou J. Le XVIIe siècle, une révolution de la condition humaine. Paris: Éditions du Seuil, 2002. P. 391.

<sup>199</sup> Bély L. La France au XVIIIe siècle. Puissance de l'État, contrôle de la société. Paris: PUF, 2009. P. 460.

<sup>200</sup> Soriano M. Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires. Paris: Gallimard, 1984. P. 259.

<sup>201</sup> Ariès Ph. L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime. Paris Éditions du Seuil, 1973. P. 129.

<sup>202</sup> Rohou J. Op. cit. P. 392; Викулова Л. Г. Французский литератор XVII века: энциклопедическая доминация, лингвистическая компетенция, коммуникативное лидерство // Древняя и новая Романия. 2016. Вып. 17. 266–278 с.

<sup>203</sup> Drévilion H. Introduction à l'histoire culturelle de l'Ancien Régime. XVIe–XVIIIe siècles. Paris: Sedes, 1997. P. 90.

периода предоставлял литератору связь со светским обществом и властью, а вместе с тем определенную литературную нишу, где произведение подвергалось *допечатной читке вслух* и обработке в зависимости от оценки слушателей. Прочтение текста в салоне открывало возможность его издания большим тиражом. Ведущее место в салонах отводилось лапидарным жанрам: портрет, мадригал, максимы, сказка, новелла, которые могли быть рассказаны или прочитаны читательской публике в короткий временной промежуток.

Французская исследовательница женских литературных сказок этого периода Р. Робер приводит отрывок из воспоминаний сказочницы мадемуазель Леритье, которая описывает эпизод *представления нового жанра высокой публике*, где передана сцена общения в салоне и повествовательных игр: «<...> dans une compagnie de personnes d'un mérite distingué, <...> la conversation tomba sur les Poèmes, les Contes et les Nouvelles. On s'arrêta beaucoup à raisonner sur cette dernière sorte d'ouvrages <...>. On en raconta quelques-uns et cela engagea insensiblement à en raconter d'autres»<sup>204</sup>.

Реакция завсегдатаев салонов во многом определяла дальнейшую судьбу произведения, поэтому автор обязан был предложить читателям текст, написанный на языке, соответствующем их литературным вкусам. Таким образом, дамские аристократические салоны во Франции стали *полифункциональным коммуникативным пространством* для литературного дискурса в XVII веке.

Ряд ученых высказывает мнение, что развитие салонной культуры во Франции XVII века стало ответом на предпринятую Людовиком XIV институционализацию науки и искусства.<sup>205</sup> Косвенное подтверждение этому мнению видится в том, что столичные дамские салоны находились в Париже, в достаточном удалении от Версаля, королевской резиденции, т.е. в определенной оппозиции двору. После создания в 1635 г. по инициативе кардинала Ришелье (*Richelieu*), Французской Академии, чьей миссией стали регуляризация и нормирование французского языка и литературного творчества, были учреждены Королевские Академии надписей и изящной словесности (*Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, 1663 г.), естественных наук (*Académie royale des sciences*, 1666 г.), архитектуры (*Académie royale d'architecture*, 1671 г.) и музыки (*Académie royale de musique*, 1672 г.). Во Франции установилась практика государственного меценатства и государственных заказов, а также ежегодная гратификация писателей, достойных королевской награды. До середины XVII века судьба сообщества зависела в значительной степени от покровительства, финансового или социального. В этой связи неслучайны *посвящения влиятельным особам (dédicaces)*,

<sup>204</sup> Robert R. Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle: thèse de Doctorat d'État. Nancy: Université de Nancy, 1981. P. 92–93.

<sup>205</sup> Неклюдова М.С. Искусство частной жизни: век Людовика XIV. М.: ОГИ, 2008. 29–30 с.; Drévilon H. Op. cit. P. 98.

предварявшие практически каждое литературное произведение. В 1600–1634 гг. — 82,4% всех романов предварялись посвящением и/или посланием, в 1635–1661 гг. — 77,6% , в 1662–1685 гг. — 49% и в 1686–1700 гг. — только 26,7%.<sup>206</sup>

Однако с развитием экономических отношений статус и финансовое положение писателей в обществе изменилось. Годы правления Людовика XIV во Франции характеризовались сменой ориентиров, когда потакание вкусам церкви и аристократии заменилось ориентацией на более широкий круг слушателей и читателей, на аудиторию салонов и Академий. Автор искал уже не защитника и мецената, но читателя-партнера по творчеству, так как в зависимости от ожиданий адресата выстраивалась стратегия повествования. Вкусы читателей диктовали моду на литературу.<sup>207</sup>

Именно во второй половине XVII века, как справедливо полагает Ж. Роу, родился писатель-творец, а не писатель-копиист установленных моделей. Писатель-творец выполнял двойную прагматическую задачу:

- в качестве новатора он призван был оспорить литературную традицию и выступить против навязываемых ему образцов для подражания;
- в качестве светского человека, завсегдагая салонов, где читались новаторские произведения, писатель должен был выработать стратегию угождения вкусам читателей и стиль письма, который бы получил одобрение читающей публики.

В своем фундаментальном исследовании французских фольклорных сказок М. Симонсен подчеркивает, что этот жанр не имеет строго определенного адресата, им может стать каждый, независимо от возраста, образования, социального статуса. Тогда как адресатом авторской сказки XVII века предполагался завсегдагай литературных салонов, т.е. высокообразованный аристократ, хорошо разбиравшийся в искусстве, литературе, истории, политике, государственном устройстве, одинаково свободно владеющий как древними языками (латинским, греческим), так и французским.<sup>208</sup> Именно на такого читателя, своеобразного «эксперта», ориентировались авторы сказок. Только такой читатель был в состоянии правильно прочитать, истолковать и оценить литературное произведение и таким образом способствовать его признанию в результате процедуры, которую И.Т. Касавин называет «общественным договором»<sup>209</sup>.

Литературная сказка как новый жанр приобретает светский характер именно в силу смены места и адресата этого жанра, вышедшего из фольклора. Дискурсивная стратегия писателей-сказочников заключалась, по мнению Л. Зейферта<sup>209</sup>, в том, чтобы через развлекательный жанр, изна-

<sup>206</sup> Rohou J. Op. cit. P. 552.

<sup>207</sup> Rohou J. Op. cit. P. 291.

<sup>208</sup> Simonsen M. Le conte populaire français. Paris: PUF, 1981.

<sup>209</sup> Касавин И.Т. Op. cit. 341 с.

<sup>210</sup> Seifert L. C. Création et réception des conteuses du XVII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle // Tricentenaire Charles Perrault. Les Grands contes du XVII<sup>e</sup> siècle et leur fortune littéraire/ Sous la direction de J. Perrot. Paris: In PressEditions, 1997. P. 193–194.

чально считавшийся маргинальным, показать креативные возможности языка, доступные как мужчинам, так и женщинам-писателям.

В каждую текстовую эпоху определенные жанры могут представлять собой отличительные знаки элитарных читателей. Сословно-иерархическая дифференциация читателя способствует появлению моды на определенный литературный жанр и является фактором общественного признания, что и наблюдается в отношении литературной волшебной сказки. Основным адресатом сказки в салонах XVII века выступали знатные дамы, поэтому авторы сказок, как женщины, так и мужчины, выбирали дискурсивную стратегию угождения вкусам великосветских дам. Данный факт повлиял на внутреннюю, дискурсивную, составляющую персональной идентичности авторов сказок — *идентичность позиционирования*, объективирующую критерии личной и коллективной гендерной идентичности.

Рассмотрим систему ценностей, принятую в салонах Франции XVII века в отношении прежде всего фемининного стереотипа. Писатели, жившие результатами своего пера, в основном, принадлежали к буржуазии. Тогда как аристократы, по мнению М.С. Неклюдовой — «принципиальные противники профессионализации знания»<sup>211</sup>, — и те, кто в силу общественных устоев, не мог считаться профессионалом от литературы и науки (например, женщины), сформировали салоны, подлинный микрокосмос (*un véritable microcosme*), в терминологии Э. Древилона<sup>212</sup>, где определялась новая интеллектуальная мода, выработывались прогрессивные принципы литературной деятельности. Салоны как локальные культурные очаги стали, по определению Д.Н. Замятина, «интеллектуальными укрытиями» и «естественным выражением пространственно-временной ритмики жизни значительной части образованных и высших слоев общества».<sup>213</sup>

Развитие салонной культуры привело к тому, что все большее число женщин получало доступ к сочинительству. В XVI–XVIII вв. светская жизнь являлась для женщин фактором приобщения к культуре, возможностью самопрезентации.<sup>214</sup> Философ и культуролог Л.А. Мацих отмечает, что женщина традиционно была вытеснена из трех основных социальных институций, определяющих развитие общества — политики, религии, армии, — и лишь в период расцвета салонной культуры она «заставила мужчин говорить с собой на равных», тем самым совершив определенную ментальную революцию.<sup>215</sup>

<sup>211</sup> Неклюдова М.С. *Op. cit.* 30 с.

<sup>212</sup> Drévilion H. *Op. cit.* P. 98.

<sup>213</sup> Замятин Д.Н. *Культура и пространство: моделирование географических образов*. М.: Знак, 2006. 184 с.

<sup>214</sup> Дюлон К. *От беседы к творчеству// История женщин на Западе : в 5 т. / Под общ. ред. Ж. Дюби и М. Перро; под ред. Н. Земон Дэвис и А. Фарж. СПб.: Алетейя, 2008. Т. III: Парадоксы эпохи Возрождения и Просвещения. 407–408 с.*

<sup>215</sup> Мацих Л.А. *Всемирная история женщин: лекции из цикла программы «Academia»*. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=pzdDip8Gvgo>; <http://www.youtube.com/watch?v=doJRtnokk5s&feature=relmfu>, свободный.



Подчеркнем, что в салонах культивировался образ просвещенной женщины, интеллектуально равной мужчине. Вкус светской женщины считался безукоризненным, об этом свидетельствует совет авторитетного филолога того времени Клода Фавра де Вожла<sup>216</sup> обращаться во всех сомнениях по поводу языка к женщинам.

В салонах образованные светские дамы могли с успехом продемонстрировать «женскую» версию естественного красноречия. Хозяйки салонов считали, что именно естественное красноречие, приобретаемое в процессе общения в течение жизни и идущее от сердца (*une éloquence naturelle, celle du Monde, venue du coeur*), должно одерживать верх над красноречием, полученным мужчинами в ходе учебы в коллеже, — над книжным красноречием (*une éloquence enseignée, celle du Collège, tirée des livres*). Ум светской дамы, ее умение рассуждать сравнивались с мужской силой и храбростью в бою. Считалось, что благодаря этим качествам женщина может даже соперничать с мужчиной в сфере политики (примером тому служили годы регентства Екатерины Медичи, Марии Медичи, Анны Австрийской и других особ королевской крови). А в области культуры и литературы образованные светские дамы способны стать творцами собственной славы и, обессмертив себя сочинительством, превратить свою жизнь в судьбу, вписанную в Историю (*devenir les artisanes de leur propre gloire et, en s'immortalisant elles-mêmes par l'écriture, transformer une vie en destin inscrit dans l'Histoire*)<sup>217</sup>.

Вместе с тем историк Ф. Арьес отмечает, что женщины, вне зависимости от социального статуса, оставались практически неграмотными (*quasi-analphabètes*): не имея права посещать учебные заведения наравне с мужчинами, женщины вынуждены были учиться устной культуре. Приоритет в этом ракурсе рассмотрения фемининной идентичности отдавался культурной пассивности женщин.

Светская активность женщин подвергались общественному осуждению: женщин призывали прежде всего подчиняться мужу, заниматься домоводством, материнскими заботами. Подобные идеи нашли свое отражение в переписке религиозного деятеля, писателя, члена Французской Академии Ф. Фенелона и второй жены Людовика XIV Мадам де Ментенон, в произведениях Н. Буало-Депрео и Ш. Перро. В эпоху, когда не только пишущая, но и читающая женщина, вызывала у современников осуждение, писательницы-сказочницы заявили о своих творческих способностях, не вступая, впрочем, в открытую полемику с моралистами того времени.

Франция предпросветительского периода являлась максимально иерархизированным государством. Как утверждает историк и фе-

<sup>216</sup> Vaugelas C.F. de. Remarques sur la langue françoise utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84316s.image.r=Vaugelas.f1.langEN>, свободный.

<sup>217</sup> Pascal C. Les recueils des femmes illustres au XVIIe siècle // Connaître les femmes de l'Ancien Régime. La question des recueils et des dictionnaires / Premières Rencontres de la SIEFAR. URL: <http://www.siefar.org/>, свободный.

министка К. Паскаль, французское общество XVI–XVII вв. вело одновременно андроцентристскую и андрократическую политику, а женщина находилась под мужской опекой (*sous une tutelle masculine*), сначала отца, затем мужа или Бога, если вместо того, чтобы выйти замуж, принимала монашеский обет. Предполагалось, что наряду с кодексом поведения *honnête homme* (благородного дворянина) возможны правила для *honnête femme* (знатной дамы аристократического происхождения).<sup>218</sup> Вслед за трактатом Н. Фаре «О порядочном человеке» появился ряд сочинений, посвященных воспитанию женщин, например, «О благородной даме» Жака дю Боска (1632), «О порядочной барышне» Франсуа де Гренаяя (1639–1640). Как полагает британский лингвист В. Айрес-Беннетт, подобные сочинения способствовали созданию нового образа женщины, социально равной мужчине (*tous ces livres contribuent à fournir une nouvelle image de la femme, mise sur un pied d'égalité avec l'homme*), воплощения «элегантности души и манер» (*élégance du coeur et des manières*).<sup>219</sup>

В таком социокультурном контексте творческая активность писательниц-сказочниц, правильно и грамотно писавших наравне с образованными мужчинами, создавших новый жанр женской литературной сказки, может рассматриваться как вызов общественным устоям. Сам факт сочинительства в ту эпоху классифицируется как интеллектуальный феминизм (*féminisme intellectuel*)<sup>220</sup>.

Как отмечает писатель-историк Л. Адлер<sup>221</sup>, чтение в женском кругу сочинений, написанных женщинами и адресованных женщинам, позволило создать узы солидарности между женщинами и способствовало развитию женского сознания: «В кружках и салонах, под предлогом чтения переделывали мир (*dans les cercles et les salons, sous prétexte de lire, on refait le monde*)». Открыто заявляя о своих личных и творческих контактах, писательницы учреждали новую практику совместной литературной деятельности. В частности, в своем «Письме к Мадам Д.Ж\*\*\*» («Lettre à Madame D.G\*\*\*») Мадемуазель Леритье упомянула о беседе, касавшейся литературных сказок, которая состоялась между ней и адресатом письма, и выразила свое желание примкнуть к тому большому числу Дам-сказочниц, чьи достоинства и характеры, казалось, возвращают нас во времена Фей, эпоху совершенных личностей: «Je me suis hazardée à me mettre sur les rangs, pour marquer mon attachement à de charmantes Dames, dont vous connoissez les belles qualitez. Les personnes de leur mérite &

<sup>218</sup> Pascal C. Op. cit.

<sup>219</sup> Ayres-Bennett W. Le rôle des femmes dans l'élaboration des idées linguistiques au XVII<sup>e</sup> siècle en France // Histoire Épistémologie Langage. 1994. T. 16. Fascicule 2. P. 35–53.

<sup>220</sup> Patard G. De la quenouille au fil de la plume : histoire d'un féminisme à travers les contes du XVII<sup>e</sup> siècle en France // Tricentenaire Charles Perrault. Les Grands contes du XVII<sup>e</sup> siècle et leur fortune littéraire / Sous la direction de J. Perrot. Paris: In PressEditions, 1998. P. 235–245.

<sup>221</sup> Adler L., Bollman S. Femmes et livres, histoire d'une affinité secrète // Les femmes qui lisent sont dangereuses. Paris: Flammarion, 2006. P. 13–22.

de leurs caracteres, semblent nous ramener le temps des Fées, où l'on voyoit tant de gens parfaits»<sup>222</sup>.

Эти писательницы, «современные феи» (*fées modernes*), как назвала их Мадам де Мюра в своем «Посвящении Современным Феям» («*Épître aux Fées Modernes*»), в отличие от «прежних фей» (*anciennes fées*), сказочниц из народа, не создают сказки, призванные развлекать. Их задачи более значимы: награждать умом тех, кто его лишен, красотой — дурнушек, красноречием — необразованных, богатством — бедных и прояснять все самое непонятное: «donner de l'esprit à ceux & celles qui n'en ont point, de la beauté aux laides, de l'éloquence aux ignorans, des richesses aux pauvres, & de l'éclat aux choses les plus obscures»<sup>223</sup>. Таким образом, литературный жанр, заимствованный из народных традиций, превратился сначала в изысканную литературную игру для образованной элиты высшего общества (*jeu de salon*), а затем в сознательный творческий акт высокостатусных авторов.

Говоря о просветительской функции салонов, К. Дюлон особо подчеркивает заслуги литераторов, которые «служат добровольными наставниками для дам, устраивают для них чтение своих новых произведений и предлагают темы для бесед»<sup>224</sup>. Заметим, что ведущая роль мужчин-литераторов в просвещении дам, на наш взгляд, в данном случае преувеличивается. Анализ глубоких работ о салонной культуре показал, что сами женщины выступали как просветители: именно по инициативе образованных дам читались новые литературные и научные сочинения с последующим обсуждением.

Смена адресата ведет к смене культурного эталона: для осуществления коммуникации с адресатом высокого статуса необходим иной, чем в народной сказке, набор языковых средств, отражающих определенную социокультурную задачу, а именно, *описать модель поведения в обществе и выразить свою оценку этой модели*. Смена коммуникативного пространства (переход сказки в салон) повлекла за собой смену задач автора. Через новый литературный жанр писатели стремились показать реальные и возможные способы общения на французском языке, укрепляя, таким образом, позиции национального языка и воспитывая языковые вкусы говорящих на родном языке.

В условиях подобного сдержанного и даже негативного отношения к женскому сочинительству, салонное литературное творчество было призвано разрушить стереотипность поведения женщины. А речепорождение в такой ситуации носит *общественно вынужденный характер* (по И.В. Пешкову<sup>225</sup>), оно максимально осознается «человеком, действующим словом» (*homo verbo agens*) и становится в полной мере ответственным речевым поступком.

<sup>222</sup> *L'héritier de Villandon M.-J.* Oeuvres meslées. Paris: J. Guinard, 1696. P. 302.

<sup>223</sup> *Seifert L.C.* Op. cit. P. 194.

<sup>224</sup> *Дюлон К.* Op. cit. 407–434 с.

<sup>225</sup> *Пешков И.В.* Введение в риторику поступка: уч. пособие. М.: Лабиринт, 1998.

Полагаем ключевым в данном контексте мнение писателя, переводчика и издателя А. Мангуэля: «Быть одновременно создателем и любителем литературы — образовывать закрытый круг, который производит и потребляет то, что производит, все это в жестких рамках общества, желающего подчинить себе этот замкнутый круг, — должно рассматриваться как акт небывалой смелости» (*être à la fois le créateur et l'amateur d'elalittérature — former un cercle fermé qui produit et consomme ce qu'il produit, le tout dans le cadre strict d'une société qui veut que ce cercle soit soumis – doit être considéré comme un acte de courage extraordinaire*)<sup>226</sup>.

В дискурсивной стратегии литераторов главенствующим становится фактор *паратопии* (*paratopie*), которую Д. Менгено определяет как прагматически и социокультурно значимое коммуникативное пространство.<sup>227</sup> По мнению французского ученого, паратопия, инвариантная по своей сути, может принимать различные облики в зависимости от эпохи, общества и типа дискурса. Ни один вид дискурса (религиозный, философский, литературный) не фиксируется в строго определенном, замкнутом, коммуникативном пространстве. Этимологически термин *паратопия* объясняет открытость коммуникативного пространства дискурса, невозможность его стабилизации, отсутствие четких географических и социальных границ.

Паратопия характеризует как состояние самого дискурса, так и состояние его создателя, который самоидентифицируется через дискурс. Д. Менгено считает, что личность творческая — это та, «которая должна создать “территорию” для своего произведения». Автор выстраивает произведение, пытаясь найти собственное дискурсивное поле и одновременно определить свое место в обществе: «Паратопия действительно делает ставку на два термина — [дискурсивное] поле и общество, — а не только на отношение между автором и обществом», утверждает французский лингвист.

Вслед за французским дискурсологом, мы различаем *паратопию* и *маргинальность*: паратопия существует только в интеграции с творческим процессом. В литературной коммуникации творить — значит одновременно выстраивать текст и создавать условия, позволяющие его выстраивать. Когда сказка читалась вслух в ходе литературного вечера, чтец или чтица, как и присутствующие, отождествляли себя с героями и героинями произведения. Затем в дискуссиях, следовавших за чтением, дамы обсуждали мысли, чувства и поступки персонажей, выступали интеллектуальными и моральными арбитрами в этой игре разума и, тем самым, способствовали созданию новых форм фемининного поведения.

Считаем невозможным согласиться с мнением отечественных историков об очевидной склонности салонно-аристократической

<sup>226</sup> Manguel A. Une histoire de la lecture. Paris: Éditions Actes Sud, 1998. P. 271.

<sup>227</sup> Maingueneau D. Glossaire: paratopie. URL: <http://pagesperso-orange.fr/dominique.maingueneau/index.html>, свободный.

культуры к отвлеченному теоретизированию, к поиску оригинальной формы выражения идеи в ущерб возможности ее практического применения.<sup>228</sup> С нашей точки зрения, авторы сказок во Франции конца XVII – начала XVIII вв. задались целью показать креативные возможности французского языка на жанре краткой формы, который идеально подходил к чтению вслух в салоне, и тем самым заявить о своей идентичности, согласно гендерным представлениям, бытовавшим в означенный период. Применительно к литературной и социокультурной коммуникации XVII века именно великосветские салоны сыграли роль фактора паратопии. Они стали тем внетерриториальным открытым пространством, которое объединило людей, профессионально владевших книжным знанием.

По мнению Н.А. Фатеевой, «тексты женской прозы ориентированы на определенный круг читателей (читательниц) и связаны с определенной социокультурной нормой ожидания»<sup>229</sup>. Подчеркнем, что эмпирические гендерные исследования показали, что «наиболее ярко дифференциальные черты коммуникативного поведения мужчин и женщин проявляются в неофициальных ситуациях общения, в *однородных группах общения*»<sup>230</sup>.

Соблюдение нормы «текстового ожидания» объективирует, таким образом, типичные схемы фемининного речевого поведения и восприятия. Писатель не только стремится к максимальному сближению с адресатом, но и сам облегчает *контакт* путем раскрытия собственной интимности (императив женской солидарности). Примером такого контакта применительно к объекту нашего исследования являются дамские салоны предпросветительского периода. Именно поэтому «апробация» литературных сочинений проходила в дамских салонах, определяемых метафорами «общественно-бытовая лаборатория»<sup>231</sup>.

Термин *лаборатория* представляется знаковым применительно к салону. В научной традиции лаборатория трактуется как специально оборудованное помещение для проведения различных экспериментов или, в широком смысле, учреждение, где проводятся такие эксперименты. Неслучайно французский философ Поль Рикер характеризовал художественную литературу как «обширную лабораторию для мыслительных опытов, где испытанию подвергаются ресурсы вариативности нарративной идентичности»<sup>232</sup>.

<sup>228</sup> Кисунько В.Г., Ревякин А.В. УЕвропейское Просвещение // История Европы: в 4 т. М.: Наука, 1994. Т.4 : Европа Нового Времени (XVII–XVIII века). 298–327 с.

<sup>229</sup> Фатеева Н.А. Языковые особенности современной женской прозы. Подступы к теме // Русский язык сегодня: сб-к статей / РАН; Инс-т русск. яз. им. В.В. Виноградова; отв. ред. Л.П. Крысин. Вып. 1. М.: Азбуковник, 2000. 585 с.

<sup>230</sup> Гетте Е.Ю. Речевое поведение в гендерном аспекте: проблемы теории и методики описания: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Воронеж, 2004. 223 с.

<sup>231</sup> Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. : учеб. для филол. фак. ун-тов. 3-е изд. М.: Высш. шк., 1982. 157 с.

<sup>232</sup> Рикер П. Я — сам как другой / Пер. с фр. М.: Изд-во гуманитарн. лит-ры, 2008. 181 с.

Относительно образованной мужской части общества XVII века отмечается их стремление к объединению в так называемые «réunions littéraires entre amis», которые кардинал Ришелье не замедлил преобразовать в Академию, поставив серьезную задачу перейти от любительских посиделок к написанию словаря, риторики и поэтики. Обращается внимание на стремление к диалогу, современники дали образное определение активности интеллектуальной мужской части элиты Франции как *La République des Lettres*: так обозначали ученых и эрудитов, создавших целую сеть переписки с представителями других европейских стран: «La curiosité intellectuelle permet le rapprochement d'hommes venus de milieux relativement divers. Des cercles de sociabilité érudite naissent autour d'une personnalité qui reçoit des amis et qui dispose le plus souvent d'une bibliothèque. <... > Les sciences dites exactes rassemblent d'autres groupes et animent d'autres réseaux»<sup>233</sup>. В частности, ученые, объединявшиеся в небольшие группы, куда приглашались философы, медики, литераторы, физики, математики, создавали небольшие любительские академии или кружки, где после ужина можно было порассуждать на какую-нибудь серьезную тему (*converser sur les sujets d'érudition*). Вместе с тем, ученые круги в отличие от дамских салонов избегали публичности, поскольку считали ее (публичность) компрометирующей для их статуса.

Итак, мы принимаем термин лаборатория для определения деятельности как отдельных посетителей дамских салонов, так и самих салонов предпросветительского периода в совокупности. Светские салоны XVII века объединили теоретиков и практиков языка для экспериментирования в области французской литературы и родного языка. Действительно, как отмечает Э. Древион, салонная практика формировала «подлинное научное сообщество, жаждущее обмена идеями и дискуссий» (*une véritable communauté scientifique avide d'échanges et de débats*)<sup>234</sup>.

В рамках приведенных выше рассуждений считаем необходимым опереться на метафорический термин «индивидуальная культурная лаборатория» (ИКЛ), предложенный отечественным философом И.Т. Касавиным. Данный термин представляется важным для характеристики деятельности творческих индивидов XVII века. Такая лаборатория предполагает, что субъект сам выбирает себе авторитеты и не подвержен сиюминутным групповым интересам.

По мере развития ИКЛ творческий индивид последовательно занимает позиции *инициатора*, *медиатора* и *наследника* культуры. В частности, сочинители литературной волшебной сказки проходили все указанные этапы. Опираясь на хорошо известное им, в силу их высокой образованности, фольклорное и литературное наследие, писатели переосмысливали художественный материал, формируя новые культурные традиции с тем, чтобы передать их последующим поколениям.

<sup>233</sup> Bély L. Op. cit. P. 390–392.

<sup>234</sup> Drévilon H. Op. cit.

Понятие «культурной миграции жанра», предложенное И.Т. Касавиным, неразрывно связано с восприятием творчества как части культурно-исторического процесса. По сути своей «творчество есть не однократный индивидуальный акт, а цепь мыслей и поступков, которые осознаются некоторым сообществом в качестве целостного культурного архетипа»<sup>235</sup>.

Таким образом, считаем плодотворной идею творческого сообщества (применительно к нашему материалу — образованных мужчин и женщин высокого социального статуса, писавших сказки), которое в различных исследованиях получило разные определения: «литературное поле» (*champ littéraire*)<sup>236</sup>, «культурная семья»<sup>237</sup>, «дискурсивное сообщество» (*communauté discursive*)<sup>238</sup>.

Мы солидарны с мнением И.В. Силантьева<sup>239</sup> в том, что социокультурный феномен *общности* людей выступает основным дискурсогенным фактором. В данном случае, творческое сообщество должно толковаться шире, чем простое объединение писателей, работающих в одном жанре или принадлежащих к одному литературному течению. Авторы, посредством своих текстов как культурных знаков, создают свое интеллектуальное поле, стремясь расширить круг своих читателей.

В свете вышеизложенного можно заключить, что паратопический характер салонов позволил писателям найти и реализовать свою авторскую и гендерную идентичность, сформировать собственное дискурсивное сообщество, повлиять на развитие французской литературы того этапа. Постепенно произведения писателей вышли из разряда литературной маргиналии и приобрели новый смысл, воплощенный в новой жанровой форме и нацеленный на определенное социальное воздействие.

<sup>235</sup> Касавин И.Т. *Op. cit.* 235–238 с.

<sup>236</sup> Bourdieu P. *Le sens pratique*. Paris: Éditions du Minuit, 1980.

<sup>237</sup> Касавин И.Т. *Op. cit.*

<sup>238</sup> Maingueneau D. *Op. cit.*

<sup>239</sup> Силантьев И.В. Газета и роман: риторика дискурсных смешений / отв. ред. Ю.В. Шатин. М.: Языки славянск. культур, 2006. 191 с.

## Грани автопортрета в «Мемуарах» Мадемуазель де Монпансье

С.Ю. Павлова

Герцогиня де Монпансье (1627–1693), старшая дочь Гастона Орлеанского, племянница Людовика XIII, кузина Людовика XIV, была одной из самых известных придворных дам своей эпохи. Ее удивительная жизнь отразилась в знаменитых «Мемуарах» (опубл. 1717), представляющих собой блестящий образец мемуарно-автобиографической прозы второй половины XVII века. В культуре этой эпохи «размышление о человеке служит отправной точкой»<sup>240</sup>, что подтверждают мемуары Мадемуазель. Исследователи сходятся на том, что она «в сущности, интересуется только собой»<sup>241</sup> и своеобразие ее мемуаров «состоит именно в том, что не события внешнего мира, но она сама является их центром»<sup>242</sup>. Герцогиня, именуемая согласно титулу Мадемуазель, по сути, создает развернутый автопортрет, в основе которого лежит представление об образе великой принцессы (*grande princesse*) и «сильной женщины» («*femme forte*»). Она «была принцессой крови до того, как стать женщиной»<sup>243</sup> и через всю жизнь пронесла высокое понимание своей миссии. Попытаемся обозначить основные грани автопортрета Мадемуазель, эксплицированные в тексте в виде самооценок и прямых авторских характеристик.

«Мемуары» дают представление о внешности Мадемуазель, ее физических, морально-психологических и поведенческих особенностях, интересах, способностях, мыслях, чувствах, взглядах. По преимуществу она характеризует себя с положительной стороны, но не скрывает и отрицательных качеств, признается как в похвальных делах, так и в слабостях, страхах, даже ошибках. «Я очень ис-

---

**Светлана Юрьевна Павлова**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского национального исследовательского университета имени Н.Г. Чернышевского.

<sup>240</sup> Mesnard J. La culture du XVII<sup>e</sup> siècle: Enquêtes et synthèses. Paris: Presses univ. de France, 1992. P. 116.

<sup>241</sup> Garapon J. La culture d'une princesse. Ecriture et autoportrait dans l'œuvre de la Grande Mademoiselle (1627–1693). Paris: Honoré Champion éd., 2003. P. 115.

<sup>242</sup> Алташина В.Д. Роман-мемуары во французской литературе XVIII века: генезис и поэтика: дисс. ... доктора филологических наук. СПб, 2007. С. 175.

<sup>243</sup> Craveri B. L'âge de la conversation. Paris, 2002. P. 210.



кренняя»<sup>244</sup>, — говорит о себе мемуаристка, и эта характеристика «имплицитно распространяется в нашем сознании на <...> повествовательницу»<sup>245</sup>, позволяя надеяться, что ее самописание будет правдивым. Многочисленные автобиографические детали мемуаров позволяют убедиться в искренности автора. Это наглядно демонстрирует В.Д. Алташина, сопоставляя автобиографические элементы в мемуарном повествовании с автопортретом герцогини.<sup>246</sup> Последний был создан для сборника «Разнообразные портреты» (1659) и представляет собой семистраничное описание тела, ума, души и нрава Мадемуазель,<sup>247</sup> то есть включает основные компоненты салонного портрета второй половины XVII века.<sup>248</sup> Исследовательница выявляет константные характеристики, на которых автор строит свой образ в мемуарах и автопортрете. К чертам характера и эмоционально-психологическим особенностям герцогини она относит стойкость, смелость, гордость (особенно собственным происхождением), твердость, жертвенность, самоотверженность, милосердие, естественность, искренность, склонность к меланхолии, отсутствие набожности, способность открыто проявлять разнообразные чувства. В.Д. Алташина отмечает присущее Мадемуазель стремление властвовать, умение дружить, вести беседу, развлекаться, ее любовь к роскоши и порядку, интерес к военным, страх смерти и воды, отсутствие склонности к кокетству, а также разнообразные увлечения (танцы, чтение, конные прогулки, охота, музыка, театр).

Почти сорокалетний период работы над мемуарами позволяет увидеть, как менялись предпочтения Мадемуазель. Так, увлеченность чтением проснулась в ней только после отъезда в ссылку осенью 1652 года, а любовь к танцам, напротив, с годами пропала. Она полюбила собак только после того, как графиня де Фиеска подарила ей щенка левретки, а вот удовольствие от прогулок пронесла через всю жизнь. Мемуаристка несколько раз указывает на то, что у нее плохой почерк (I, 192; II, 19, 96), и признается, что не прилагала должных усилий к изучению иностранных языков, поскольку «есть так много прекрасных и хороших книг на нашем языке, что [она — С.П.] довольствуется ими, не ища ничего в других» (3, 140). Мадемуазель не замалчивает свои слабости и недостатки, в числе которых называет склонность порицать других (I, 251), некоторую ребячливость поведения (например, при радостном лицезрении своего полка

<sup>244</sup> *Montpensier A.-M.-L.-H. d'Orléans. Mémoires. En 2 t. Paris: Librairie Fontaine éd., 1985. Т. I. P. 138.* Здесь и далее текст цитируется по этому изданию с указанием номера тома и страницы в круглых скобках.

<sup>245</sup> *Garapon J. La culture d'une princesse. Ecriture et autoportrait dans l'œuvre de la Grande Mademoiselle (1627–1693). Paris: Honoré Champion éd., 2003. P. 132.*

<sup>246</sup> *Алташина В.Д.* Роман-мемуары во французской литературе XVIII века: генезис и поэтика: дисс. ... доктора филологических наук. СПб, 2007. С. 176–182.

<sup>247</sup> *Montpensier A.-M.-L.-H. d'Orléans. Divers portraits. Caen, 1659. P. 29–36.*

<sup>248</sup> О структуре портрета см.: *Planté J. La mode du portrait littéraire en France (1641–1681). Paris: Honoré Champion, 1994. P. 359–360; Трыков В.П.* Французский литературный портрет XIX века. М.: Флинта, Наука, 1999. С. 55.

(I, 256), ревностное отношение к почестям, которые оказывают другим (II, 145). Она не скрывает того, что ошибалась в некоторых людях, в частности, в госпоже де Марэ, Генриетте Английской, госпоже де Ножан и, конечно, в графе де Лозене.

Особое значение в «Мемуарах» имеет краткий портрет Мадемуазель, представляющий собой характеристику ее физических и моральных черт. Для того, чтобы ввести его в повествование, мемуаристка использует прием фиктивного или ложного автопортрета. Это термин использует Ж. Плантье применительно к типологии портретов, созданных Мадемуазель для сборника 1659 года.<sup>249</sup> Фиктивный автопортрет предполагает повествование якобы от лица модели, но в действительности передает представление о ней портретиста. В «Мемуарах» этот прием используется как бы в перевернутом виде. Мадемуазель вкладывает свой портрет в уста монаха-якобинца, но на деле получает возможность описать себя. Формальным поводом для его включения в повествование стал эпизод, связанный с изгнанием герцогини из Парижа после поражения фрондеров осенью 1652 года. Опасаясь преследований, она выехала из столицы инкогнито и скрывала свое лицо под маской. Случайно встретившийся на ее пути монах описал облик принцессы в таких словах: «Это высокая девушка красивого телосложения, высокая, как Вы, довольно красивая, у нее удлиненное лицо, большой нос» (I, 281). Все отмеченные черты лица и тела присутствуют в автопортрете Мадемуазель 1659 года.<sup>250</sup> Что касается личностных качеств, то среди них собеседник герцогини выделил отвагу, смелость и ум. На вопрос о набожности принцессы он дал отрицательный ответ, что также согласуется с автопортретом<sup>251</sup>, однако не исключает и глубокой религиозности.

Элементами автопортрета Мадемуазель являются описания ее нарядов, встречающиеся в «Мемуарах» неоднократно. Детали костюма (ткани, цвет, отделка, драгоценности) помогают мемуаристке подчеркнуть свой высокий статус и продемонстрировать величие королевского рода Бурбонов. Ее внешний вид становится зримым маркером духовного величия, того, что в автопортрете 1659 года обозначается как неспособность «к деяниям низким и темным»<sup>252</sup>, а в мемуарах подтверждается многочисленными примерами верности семье и королевскому дому, достойного отношения к друзьям и врагам, личного мужества и самоотверженности. Внешний облик протагонистки дополняют детали, связанные с жизнью тела. Мадемуазель периодически упоминает о своих недомоганиях и болезнях (простудах, коликах, оспе и других). Физические страдания нередко сопровождаются душевными и находят выражение в слезах. «До-

<sup>249</sup> Plantié J. La mode du portrait littéraire en France (1641–1681). Paris: Honoré Champion, 1994. P. 225.

<sup>250</sup> Montpensier A.-M.-L.-H. d'Orléans. Divers portraits. Caen, 1659. P. 30.

<sup>251</sup> Montpensier A.-M.-L.-H. d'Orléans. Divers portraits. Caen, 1659. P. 34.

<sup>252</sup> Montpensier A.-M.-L.-H. d'Orléans. Divers portraits. Caen, 1659. P. 32.

вольно часто бурные столкновения с тем или иным из близких приводят к приступам столь сильного плача, что принцессе необходимо лечь в постель»<sup>253</sup>. Ее горькие и нескончаемые рыдания особенно ярко передаются в той части мемуаров, где речь идет о расстройстве брака с графом де Лозеном. Слезы, будучи привычным для литературы эпохи способом передачи сильных эмоций, в мемуарах Мадемуазель не просто выполняют эту функцию, а в силу тесной и нюансированной связи с автобиографическим образом свидетельствуют о тонкой душевной организации протагонистки.

Не будучи главным предметом изображения, ее внутренний мир отражается в мемуарах, что позволяет говорить не только о душевных качествах, но и духовной составляющей автопортрета, понимаемой как нетелесная, нематериальная сущность человеческого «Я». В любом мемуарном повествовании в той или иной мере проявляются разные грани духовности автора: его эмоции, чувства, мораль, интеллект, ценностные ориентации и взгляды. В сравнении с другими мемуаристами, герцогиню де Монпансье отличает особое внимание к сверхъестественному не только в религиозном, но и мирском смысле, как к тому, что не объяснимо законами наличной действительности и имеет иррациональную природу.

В судьбе Мадемуазель большую роль играют предчувствия и разного рода знаки, связанные с устойчивыми суевериями, предсказаниями или астрологией. В.Д. Алташина верно указывает, что «предчувствия будут сопровождать все знаменательные события жизни героини»<sup>254</sup>. Попытаемся развернуть этот тезис. Начнем с того, что зимой 1659–1660 года, оказавшись проездом в городке Салон-ан-Прованс, она посетила могилу Мишеля Нострадамуса. Воспоминание об этом становится поводом для выражения восхищения его дарованием: «Этот выдающийся человек стал настолько знаменитым благодаря своим предсказаниям, что этого достаточно, чтобы сделать его знаменитым в грядущих веках» (II, 124). Мадемуазель верила в предсказания и имела возможность убедиться в их действенности во время поездки в Орлеан, предпринятой с целью сохранения власти фрондеров над этим важным в стратегическом отношении городом. В годы Фронды она испытала не только силу предсказаний, но и собственных предчувствий, поскольку дважды накануне значимых в биографическом плане событий (въезда в Орлеан и сражения в Сент-Антуанском предместье) интуитивно чувствовала, что ей предстоит совершить нечто необычайное. Ее обостренное чутье несколько раз проявилось в преддверии несчастья. Мемуаристка рассказывает, что в день смерти Гастона Орлеанского, 2 февраля 1660 года, во время праздничной церковной службы не смогла разделить с присутствующими

<sup>253</sup> *Garapon J.* La culture d'une princesse. Ecriture et autoportrait dans l'œuvre de la Grande Mademoiselle (1627–1693). Paris: Honoré Champion éd., 2003. P. 127.

<sup>254</sup> *Алташина В.Д.* Роман-мемуары во французской литературе XVIII века: генезис и поэтика: дисс. ... доктора филологических наук. СПб, 2007. С. 174.

щими всеобщую радость. «Моя душа, — пишет она, — неизвестно почему была смущена тревогой. Я вернулась в свои покои плача, и мои слезы лились два часа. Я сказала Комменжу: “Со мною случилось что-то, чего я не знаю, но предчувствую”» (II, 125). Спустя неделю до нее дошло известие о смерти отца, случившейся именно в этот день.

Предчувствия Мадемуазель в связи с утратой близких не всегда носили беспричинный характер, а могли провоцироваться внешними знаками, которые впоследствии интерпретировались ею как предвестники смерти. Так, она увидела комету незадолго до кончины королевы-матери или услышала, как ночью кто-то открывал полог ее кровати, и позднее не сомневалась, что таким образом с нею прощался ее молочный брат, убитый в сражении. В связи с предвосхищением несчастий обращает на себя внимание еще один эпизод, в котором супруга Филиппа Орлеанского рассказывала Мадемуазель о своих сновидениях. Ее первый сон предсказал травму короля, а второй — смерть королевы. Мемуаристка фиксирует, как во время этого диалога ее испугало совпадение сновидения с реальностью: если вначале она отреагировала на слова Мадам фразой «сны ничего не значат», то в завершении разговора попросила никогда не видеть себя во сне (II, 437). В приведенных примерах Мадемуазель фиксирует присутствие в своей жизни высших, неведомых сил, находящихся за пределами доступной человеческому пониманию реальности.

Развивая любовно-брачный сюжет, мемуаристка также обращает внимание на то, что не поддается объяснению с точки зрения законов «посюстороннего» мира. Еще на этапе знакомства с графом де Лозеном она с удовольствием слушала похвалы короля в его адрес, словно «обладала каким-то инстинктом в отношении того, что должно было случиться» (II, 238). Предчувствия сопровождали герцогиню и накануне предполагаемой свадьбы. В среду семнадцатого декабря, когда началось составление брачного контракта, она призналась Лозену в том, что видела растущую луну и сохранила воспоминание об этом важном для астрологии знаке. Когда же на следующий день Мадемуазель узнала, что контракт еще не подписан и бракосочетание невозможно совершить в четверг, то отреагировала так: «Я сказала: “Значит, это случится завтра вечером, потому что я не буду выходить замуж в пятницу.” Меня словно ударило обухом по голове, казалось, что это было предвестие того, что случится» (II, 310). Наконец, за несколько часов до рокового разговора с королем, простившись с графом, герцогиня совершенно неосознанно «начала плакать, видя, как он уходит» (II, 312). Обостренная интуиция и вера в предзнаменования характерны как для героини, так и для повествовательницы. Обратим внимание, что «суеверие и искренняя вера в XVII веке часто сосуществуют»<sup>255</sup>, поэтому отмеченные выше особенности мировосприятия Мадемуазель отнюдь не противоречат ее религиозности.

<sup>255</sup> *Garapon J.* La culture d'une princesse. Ecriture et autoportrait dans l'œuvre de la Grande Mademoiselle (1627–1693). Paris: Honoré Champion éd., 2003. P. 334.

Являясь одной из областей духовной жизни человека, религия также обусловлена верой в сверхъестественное.<sup>256</sup> «Равновесие между религиозным и человеческим составляет одну из особенностей и глубинных идей XVII века. Каждая из этих областей обладает своей автономией, устойчивостью, шкалой ценностей»<sup>257</sup>. Неудивительно, что отношение к религии является важной гранью автопортрета принцессы крови, воспитанной в лоне Католической Церкви. «Мемуары» являются свидетельством развития ее религиозности от неизменного соблюдения ритуалов церковной службы и особой симпатии к ордену кармелиток до усилившейся в зрелые годы благотворительности и сосредоточенности на внутренней жизни. Пережитые невзгоды и несчастья (несостоявшиеся надежды на трон, изгнание, размолвки с отцом, потеря близких, расстройство брака, предательство Лозена) наложили отпечаток на автопортрет герцогини, в котором по мере развития повествования не только на уровне биографических фактов, но также отступлений рефлексивного характера, строгих моральных оценок, интонационного рисунка все больше преобладают разочарование и печаль. Нарастающее равнодушие Мадемуазель к придворной жизни, мысли об одиночестве и людях, которые «удалялись от двора, не будучи отвергнуты» (II, 146) свидетельствует о тяге к уединению и покою. По всей видимости, путь к духовному равновесию виделся герцогине именно в религии, что подтверждают «Размышления о восьми блаженствах» (1685) и «Моральные и христианские размышления и первой книге "Подражания Иисусу Христу"» (1693), — два религиозных сочинения, написанных ею на склоне лет. Размышляя о двух концепциях религиозной жизни в семнадцатом столетии, Ж. Менар задается вопросом о том, как она должна разворачиваться: посредством явленного всеобщему взору чудесного и необычайного или путем внутреннего самоуглубления перед лицом Бога. Мемуары Мадемуазель подтверждают справедливость ответа исследователя: «Нельзя сказать, что французский XVII век выбрал одно решение, абсолютно исключив другое, но он высказался, главным образом, за внутреннее»<sup>258</sup>.

В целом, можно заключить, что в автопортрете Мадемуазель-мемуаристки очерчены разные грани ее «Я», сочетающие телесное, рациональное, иррациональное, моральное, эмоциональное, душевное и духовное начала. Каждая из этих составляющих может стать предметом самостоятельного анализа, способного углубить представление о самосознании личности в раннее Новое время и способах его письменной самопрезентации.

<sup>256</sup> Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. М.: Республика; Современник. 2009. С. 572.

<sup>257</sup> *Mesnard J.* La culture du XVII<sup>e</sup> siècle: Enquêtes et synthèses. Paris: Presses univ. de France, 1992. P. 120.

<sup>258</sup> *Mesnard J.* La culture du XVII<sup>e</sup> siècle: Enquêtes et synthèses. Paris: Presses univ. de France, 1992. P. 118.

## «Я» и «Он»: автор и политик в «Мемуарах» Ф. де Ларошфуко

А.В. Стогова

Изучение становления индивидуальности, интимности, идеала личности в европейской культуре модерности неразрывно связано с пристальным интересом исследователей конца XX – начала XXI века к возможным способам говорения о себе — исповедям, дневникам, мемуарам. Во Франции раннего Нового времени расцвет мемуарного жанра связан с целой волной текстов, написанных после окончания Фронды, преимущественно в 1650–1670-е гг. и в основном — фрондерами, потерпевшими политическое фиаско, что неизбежно ставит в центр внимания исследователей вопросы взаимосвязи между поэтикой и политикой. Мемуары Франсуа де Ларошфуко, которым посвящена данная статья, привлекали внимание исследователей по большей части не столько в силу литературных достоинств текста (тут Ларошфуко явно проигрывает своему оппоненту кардиналу де Рецу), сколько из желания найти в тексте «Мемуаров» всемирно известного моралиста.<sup>259</sup> На фоне этого интереса, сконцентрированного все же на тексте «Максим» как более интересного авторского высказывания, удивительным, хотя и понятным образом, был оставлен практически без внимания общеиз-

---

**Анна Вячеславовна Стогова**, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Отдела историко-теоретических исследований Института всеобщей истории РАН, доцент кафедры Истории и теории культуры Факультета культурологии Российского государственного гуманитарного университета.

<sup>259</sup> На смену тенденции выделять в его творчестве отдельные «этапы», характеризующие как раз различным отношением к идее субъектности, эго, Я и ассоциируемые с его «Мемуарами» и «Максимами» (см., например: *Thweatt V.* La Rochefoucauld and the seventeenth-century concept of the self. Genève: Droz, 1980; *Hepp N.* Idealiste chevaleresque et réalisme politique dans les «Mémoires» de La Rochefoucauld // *Images de La Rochefoucauld: actes du tricentenaire, 1680–1980* / ed. par Jean Lafond et Jean Mesnard. P.: PUF, 1984. P.125–140; *Lafond J.* L'homme et son image, morale et littérature de Montaigne à Mandeville Paris : H. Champion, 1996) в последнее время пришли попытки увидеть преемственность между разными его текстами и авторскими позициями (*Galland-Szymkowiak M.* La mérite chez La Rochefoucauld ou l'héroïsme de l'honnêteté // *Revue d'Histoire littéraire de la France.* 2002. N. 5. P. 806-807; *Darmon J.-Ch.* Moralistes en mouvement : L'Amitié entre morale et politique (La Rochefoucauld, Sorbière, Saint-Évremond // *Le moraliste, la politique et l'histoire* / sous dir. de Jean-Charles Darmon. P. : Desjonquères, 2007. P. 31-61; *Wyrzykowska K.* Action éclatante, action éclatée dans les *Mémoires de La Rochefoucauld* // *Le moraliste, la politique et l'histoire* / sous dir. de Jean-Charles Darmon. P. : Desjonquères, 2007. P. 69–79).

вестный факт, делающий «Мемуары» Ларошфуко текстом, быть может, наиболее интересным из всех образчиков жанра, появившихся после Фронды. Речь идет о том, что текст мемуаров писался в несколько приемов на протяжении нескольких лет, отделяющих опыт Ларошфуко-политика от опыта автора-моралиста, и под влиянием различных обстоятельств. Отдельные части мемуаров соединены лишь хронологической последовательностью: начав писать непосредственно о событиях Фронды, герцог впоследствии обращается ко все более и более ранним временам. Однако, до последнего времени никаких серьезных попыток исследовать «Мемуары» как текст, имеющий свою историю и отражающий изменение авторской позиции, не предпринималось.<sup>260</sup> Лишь в 2017 г. вышла статья Брюно Тибу, посвященная проблеме генеалогии мемуаров, в которой ставится вопрос о том, что же мы можем считать «окончательной» версией текста.<sup>260(доп.)</sup>

Вместе с тем, именно это изменение бросается в глаза любому читателю. Если первые две части написаны от первого лица, то в третьей–шестой частях герцог пишет о себе в третьем лице. Исследователи, конечно, не обошли вниманием это изменение и его значение, но почти не связывали его с историей создания текста и обстоятельств, побудивших Ларошфуко иначе конструировать образ собственного «Я».

В целом последовательность написания и редактирования отдельных частей текста воспоминаний Ларошфуко была установлена Анри Рамбо, представлена в его издании работ герцога 1929 г.,<sup>261</sup> и до сих пор в целом не оспаривалась. В современных изданиях выделяют 6 частей текста, охватывающих период с 1624 по 1652 г., которые были созданы, начиная приблизительно с 1654 г. (начало ссылки в Вертей), преимущественно с 1657 г. В 1662 г. вышло два опротестованных Ларошфуко издания мемуаров. Об одном почти ничего неизвестно, даже дата выхода вызывает сомнения, но из упомянутых в названии дат (1649–1652) можно предположить, что были опубликованы 3–6 части мемуаров, которые были посвящены собственно событиям Фронды и которые, как полагают исследователи, были созданы ранее других.

Позднее, в том же 1662 г., в Голландии вышло новое издание. Едва ли треть текста в действительности принадлежала перу Ларошфуко и также содержала отрывки 3–6 частей мемуаров, плюс отрывки 2 части, посвященные событиям перед Фрондой (1643–1649), объясняющие причины, приведшие Ларошфуко к участию в ней. Ее написание датируют временем между «окончанием ссылки» (т.е. 1659 г., когда Ларошфуко вновь поселился в Париже) и 1662 г.

<sup>260</sup> Из специально посвященных этому работ можно отметить, пожалуй только исследование Д. Секретана о стилистических изменениях в тексте «Мемуаров»: *Secretan D.E. Aspects stylistiques des «Mémoires» de La Rochefoucauld // The Modern Language Review. V. 63. N. 2. 1968. P. 352–360.*

<sup>260(доп.)</sup> *Tibout B. Le livre à venir : le genèse des Mémoires de La Rochefoucauld // Revue d'histoire littéraire de la France. 2017. № 3. P. 549–566.*

<sup>261</sup> *La Rochefoucauld. F. de. Oeuvres de La Rochefoucauld / ed. Par H. Rambaud. V. 1-2. P., 1929.*

Именно в этой части автор изменяет свою стратегию и ведет повествование от первого лица. Это издание вызвало большой скандал, который интересен сам по себе и, кроме того, имел большое влияние на последующие изменения в тексте. Отголоски этого скандала можно обнаружить в мемуарах Луи де Сен-Симона<sup>262</sup>, чей отец также участвовал во Фронде. Сен-Симон-старший обвинял Ларошфуко во лжи и желании поквитаться за свои неудачи. Эта история демонстрирует, что восприятие текста балансировало между его оценкой как политического шага, преследовавшего определенные цели, и этической критикой, которая этот механизм разоблачает. И под ее влиянием Ларошфуко существенно переработал 2 и 3 части мемуаров. Наконец, еще через несколько лет (исследователям так и не удалось установить более или менее точную дату) он дописал еще одну часть, посвященную самым ранним годам своей светской и политической жизни вплоть до смерти кардинала Ришелье.<sup>263</sup>

Описанный Сен-Симоном скандал вскрывает тесную взаимосвязь между репутацией Ларошфуко как политика и как автора. Его отец предъявлял обвинения в первую очередь автору, выбирая и соответствующее наказание — дискредитировать книгу своей надписью «Автор солгал», и вместе с тем рассматривал текст как действие, имеющее политические цели — поквитаться за свои неудачи.<sup>264</sup>

Сен-Симон-сын вставляет эту историю в свои воспоминания значительно позже, когда скандал давно забылся, оба его участника были уже мертвы, а Ларошфуко был известен более всего как моралист. Для него оказывается совершенно естественным связать содержание «Мемуаров» с «Максимами», но в иной плоскости, нежели это делают современные исследователи. Вольно или невольно он проводит связь между событиями Фронды, скандалом 1662 года и последующей репутацией Ларошфуко как автора-моралиста, завершая этот пассаж сентенцией, весьма близкой к афоризму из «Характеров» Лабрюйера: «Эти разговоры не вызвали иной реакции кроме той, что заслуживали, ибо невозможно оспаривать известное стольким, тогда еще здравствовавшим людям, занимавшим видное положение, непосредственно участвовавшим в тех событиях и знавшим истину, каковую до того момента никто не ставил под сомнение. Постепенно шум и толки, вызванные этой историей, стихли, а на большее мой отец не мог и рассчитывать. Однако, ни отец, ни

<sup>262</sup> Сен-Симон Л. де. Мемуары. 1691–1701. М.: Ладомир, Наука, 2007. С. 71.

<sup>263</sup> Нам уже приходилось рассматривать изменения репрезентации политики в «Мемуарах» Ларошфуко в процессе дописывания и переработки текста (Стогова А.В. Обман между политикой и этикой в «Мемуарах» Ф. де Ларошфуко // Обман как повседневная практика. Индивидуальные и коллективные стратегии поведения / коллективная монография под ред. О.И. Тогоевой и О.Е. Кошелевой. М.: ИВИ РАН, 2016. С. 111–142.). Эти изменения неразрывно связаны с трансформацией авторской позиции и того образа самого себя, который Ларошфуко конструировал в этом сочинении. И в данной работе мы сосредоточим свое внимание именно на них.

<sup>264</sup> Сен-Симон Л. де. Указ. соч. С. 71.



сын Ларошфуко никогда этого моему отцу не простили, ибо, как известно, собственные обиды забываются легче, чем те, что вы сами нанесли другому»<sup>265</sup>. Дискредитация нейтральности автора мемуаров, который оказывается политиком (по прежнему неудачливым), выливается в косвенную дискредитацию автора афоризмов, также претендовавшего на объективность и приложившего немало усилий для того, чтобы свести к минимуму возможность видеть за его пессимизмом и сарказмом любые личные мотивы и собственный жизненный опыт.

Соотнесение «частного» опыта создателя текста с его содержанием, которое принято выражать в понятии «автор» (также связанного с модерностью), было весьма болезненной проблемой для довольно узкого и закрытого придворного сообщества XVII века. И это, пожалуй, основная проблема, с которой столкнулся Ларошфуко в ходе скандала 1662 года, спровоцировавшая дальнейшие поиски оптимальной модели соотношения автора, рассказчика и героя. Самым очевидным и известным их следствием считается переход от повествования, ведущегося от третьего лица, в пользу первого лица в более поздних частях мемуаров. Этот выбор в середине XVII века был не так очевиден, как кажется с позиции современных представлений, — традиция писать мемуары от первого лица установилась только во второй половине столетия. И, как свидетельствуют исследования, выбор между «Я» и «Он» означал не только и не столько дистанцию между индивидуальностью/объективностью или интимностью/героичностью, но мог определяться степенью значительности своей роли в описываемых событиях, положением в обществе, потенциальным читателем и т.п.,<sup>266</sup> и даже «Я» мемуариста могло иметь совершенно различные коннотации, в зависимости от того, было ли оно вдохновлено традицией героических романов или «Исповедью» Августина<sup>267</sup>. В первую очередь, как отмечает Дени Комбле, этот выбор для мемуаристов раннего Нового времени был связан с тем, какое соотношение своего образа с историей они хотели представить читателю.<sup>268</sup>

Характерной чертой частей текста, которые были написаны ранее всего, является подчеркнутое различие позиций участника событий (описываемого в третьем лице) и изредка появляющегося Я-мемуариста<sup>269</sup>. Выбирая такую модель повествования, Ларошфуко следовал существо-

<sup>265</sup> Там же. Ср.: «Мы преисполнены нежности к тому, кому делаем добро, и страстно ненавидим тех, кому нанесли обиду» (*Лабрюйер Ж. де. Характеры или нравы нынешнего века // Парадоксы души: Теофраст. Характеристики; Лабрюйер Ж. де. Характеры или нравы нынешнего века. Симферополь, 1998. 112 с.*)

<sup>266</sup> См. об этом: *Combet D. Les mémoires du duc de La Rochefoucauld : autobiographie et tradition héroïque. Thèse pour le doctorat de langue et littérature française. Université de Nancy II. 1998. P. 426–429; Bertière A. Le Cardinal de Retz mémorialiste. P.: Klincksieck, 1977. P. 25–46.*

<sup>267</sup> *Fumaroli M. Les Mémoires du XVIIe siècle au carrefour des genres en prose // La diplomatie de l'esprit de Montaigne à la Fronde. P.: Gallimard, 1998. P. 209.*

<sup>268</sup> *Combet D. Op. cit. P. 426.*

<sup>269</sup> Например, по данным В.Д. Алташиной в третьей части «Я» мемуариста появляется всего 10 раз. *Алташина В.Д. Поэзия и правда мемуаров (Франция XVII-XVIII вв.). СПб., 2005. С. 35.*

вавшей аристократической традиции, которая отсылает, по словам исследователей, к «Комментариям» Цезаря<sup>270</sup>, и позволяет подчеркнуть весомость собственного вклада в происходившие события.

Формально такое разделение уравнивало Ларошфуко с другими героями повествования. С одной стороны — помещало герцога в круг основных действующих лиц Фронды, что было немаловажно, ибо речь шла о периоде его наибольшего политического влияния. С другой — придавало тексту объективность и достоверность. Ареол «подлинности» описываемой истории создавался и благодаря осведомленности повествователя, не просто фиксирующего детали событий, которые могли остаться неизвестными, но объясняющего причины этих событий и мотивацию поступков его участников. Мемуарист открывал своим читателям потаенную часть «барочной политики», что было необходимо для понимания смысла и логики произошедших событий.

Но вместе с тем, образ, который в результате создал себе Ларошфуко, существенно отличался от образов остальных персонажей, ибо подразумевал исключительно благородные и бескорыстные мотивы его собственных поступков, что Ноэми Эпп обозначила как «рыцарский идеализм»<sup>271</sup>. По сути дела, — это романная модель героя, отсылающая к «Астрее» Оноре д'Юрфе, в рамках которой собственное «Я» конструируется не через внутреннюю борьбу, сомнения и переживания, а через противопоставление внешнему миру, в котором существует герой.

Важность намерения сконструировать себе определенный образ, а не просто «рассказать о событиях» подтверждается тем, что Ларошфуко вскоре посчитал необходимым создать еще одну часть мемуаров о годах предшествовавших Фронде, посвященную по большей части объяснению причин своего участия в ней,<sup>272</sup> такого объяснения, которое в еще большей степени подчеркивало бы отсутствие каких-либо личных интересов и преданное служение королеве. Переходя к более автобиографичному ракурсу изложения событий, Ларошфуко изменяет и форму повествования, отказываясь от разделения героического Я-политика и Я-мемуариста. Эмманюэль Лен связывает этот отказ со скандальной историей публикации ранней версии мемуаров.<sup>273</sup> Но, учитывая, что новое единое «Я» появилось уже в публикации 1662 г., можно предположить, что, напротив, скандал был связан именно с тем, что оказались изданы вместе части текста со столь разной авторской позицией в отношении описываемых событий. Претензия на объективность и отчетливое желание создать собственный благоприятный образ взаимно проблематизировали друг друга, дискредитируя при этом Ларошфуко и как политика, и как автора. Наиболее уязвимыми оказались части о Фронде, написанные от третьего лица. Разделение Я-политика

<sup>270</sup> *Comblet D.* Op. cit. P. 428.

<sup>271</sup> *Hepp N.* Op. Cit.

<sup>272</sup> Речь идет о 2 части в современных изданиях.

<sup>273</sup> *Lesne E.* La poétique des mémoires (1650–1685). P. : Honoré Champion, 1996. P. 342.

и Я-мемуариста (когда мы уже знаем, что это один человек и у него были свои частные причины участвовать во Фронде), учитывая, что речь шла о политике, потерпевшем поражение, делали осведомленность и способность к трезвой оценке событий чертой полезной, но несколько запоздалой для автора, оставшегося не у дел как раз потому, что как политик Ларошфуко потерпел поражение. Все это «выдает» как необъективность автора (обман, вызванный желанием оправдаться), так и политическую несостоятельность героя, делающую это оправдание необходимым. На этом и базировалось обвинение Сен-Симона, относящееся к данной части текста. Причем он справедливо указывает, что в действительности разделить позицию мемуариста и позицию героя повествования было невозможно, поскольку речь шла не о воспоминаниях в привычном смысле слова, когда автора и героя разделяет изрядная временная дистанция, а о почти хроникальном (по тем временам) изложении событий. Со времени окончания Фронды прошло менее 10 лет, и не только были живы почти все участники событий, но многие из них рассчитывали после смерти своего главного противника Мазарини, в марте 1661 г., на дальнейшее смягчение позиции короля. В этой ситуации было очевидно, что автор, выпустивший мемуары как раз вскоре после смерти кардинала, также продолжал оставаться политиком, преследовавшим определенные цели, причем политиком не столь безусловно благородным, как он стремился продемонстрировать, раз он тщательно скрывает свои действительные интересы.

Если различия между «Он»-частями и «Я»-частями мемуаров Ларошфуко всегда привлекали внимание исследователей, то изменения, которые он вносит в текст после скандала 1662 г., остались почти неизученными. Между тем, они делают различия между первой и второй редакцией быть может даже более значительными, чем отличие «Он»- и «Я»-частей. Во всяком случае, внося правку в написанные к тому времени части текста, Ларошфуко не считал необходимым привести их к единой нарративной стратегии.

Эту связь подчеркивает и Брюно Тибу, отмечая, что по сути дела вторая часть мемуаров представляет собой переписанную в новой форме «Апологию принца Марсийяка», созданную еще в 1649 г. «Апология» являлась сугубо политической прокламацией, осуждавшей Мазарини и объяснявшей причины, побудившие будущего герцога Ларошфуко выступить на стороне фрондеров. Именно из этого текста мемуарист заимствует повествование от первого лица, а также образ «мученика королевы», который конструируется во второй части мемуаров.<sup>273(доп.)</sup>

Ларошфуко окончательно уходит от идеи беспристрастности повествования, делая акцент на разоблачении интриг, тайных себялюбивых, корыстных целей, которые скрываются за публично явленными словами и поступками, переводя описание политики в этический дискурс и тем самым проблематизируя ее. Он изменяет свое отношение ко всем геро-

<sup>273(доп.)</sup> *Tibout B. Op. cit. P. 557.*

ям повествования, включая себя самого: разоблачение чужих политических действий как интриг позволяет еще лучше оттенить благородство и бескорыстие собственных, для которых автор не оставляет сомнений.<sup>274</sup> Однако, как справедливо заметил Жан-Шарль Дармон, в таком постмакиавеллиевском мире политики невозможно следовать идеалам чести и благородства, ибо они становятся предметом манипуляции со стороны всех остальных.<sup>275</sup> Благородный герой с неизбежностью должен оказаться либо одураченным, либо еще большим хитрецом и интриганом, чем все те, кто пытается им манипулировать. Сконструировать такую версию событий, которая не делала бы автора обманщиком, подобным всем остальным, и одновременно выводила бы его из категории «одураченных», было непросто, учитывая очевидную победу Мазарини, имевшего устойчивую репутацию ловкого интригана. Вопрос вновь упирается в возникающее расхождение собственного опыта автора как участника событий (по сути дела проигравшего) и как мемуариста, эти события осмыслившего. Все это способствовало поискам таких моделей описания, которые позволили бы устранить это противоречие.

В новой редакции текста Ларошфуко приписывает себе как участнику событий всю осведомленность, которой обладает автор мемуаров, наделяя деятеля свойствами проницательного наблюдателя-моралиста, обладающего не только знаниями, но и умением разбираться в чужих характерах («я видел, что доверие королевы к герцогу де Бофору сходит на нет»; «герцог де Лонгвиль был умен и опытен; он легко входил во враждебные двору партии и еще легче из них выходил; он был малодушен, нерешителен и недоверчив» и т.п.)<sup>276</sup>.

Собственно говоря, амплуа моралиста рождается в тот момент, когда позиции рассказчика и героя оказывается почти невозможно различить в тексте. Моралист соединяет деятельный опыт политика с текстуальным опытом высказывания мемуариста. Этот опыт высказывания также очень сильно трансформируется — в текст вводятся портреты основных героев повествования, которые описывают их характер и обосновывают природу тех или иных действий. Эти портреты имеют еще одну немаловажную функцию — даже такой ловкий и удачливый политический противник как Мазарини заведомо лишен превосходства перед тем, кто умеет распознать отнюдь не блестящую суть его поступков.

В этом смысле тот моралист, который появляется в этой редакции, еще весьма далек от образа человека, от лица которого написаны «Максимы», прежде всего как раз укорененностью суждений о природе человека в частном опыте как политика, так и мемуариста,

<sup>274</sup> Сравнение отдельных отрывков двух редактур текста, демонстрирующих эти изменения, можно найти в приложении к указанной выше статье (Стогова А.В. Указ. соч. С. 137–142.)

<sup>275</sup> Darmon J.-Ch. Op. cit. P. 35.

<sup>276</sup> Ларошфуко Ф. де Мемуары // Ларошфуко Ф. Мемуары. Максимы. М., 1993. С. 26. (Р. 65), С. 40. (Р. 82). Здесь и далее в скобках будут указаны страницы, соответствующего отрывка во французском издании серии «Bibliothèque de la Pléiade»: La Rochefoucauld F. de. Oeuvres complètes. P. : Gallimard, 1964. — А.С.

который тоже оказался опытом политическим. Это опыт наблюдения конкретного лица за поведением конкретных лиц.

Написанная еще через несколько лет первая часть мемуаров вновь изменяет соотношения между автором и субъектом высказывания и само высказывание. Текст отделяется от описываемых событий, превращаясь, наконец, в классические семуары, а, следовательно, и само высказывание перестает определяться теми же целями, что и поведение героя, а опыт мемуариста уже не сводим к опыту персонажа, тем более, что теперь речь идет о самых ранних годах публичной активности.

Эта часть текста пишется в тот период, когда уже идет длительная и кропотливая работа над «Максимами», и этот новый опыт рассуждений накладывается на текст мемуаров. В первую очередь он заметен в отстраненном и ироничном отношении и к героическому «Я» политика, и к «Я» мемуариста.<sup>277</sup> Эта интериоризация скептицизма и самоирония, как отмечали Ж.-Ш. Дармон и К. Выжиковская,<sup>278</sup> особенно важна в «Максимах». В этой части мемуаров собственный политический опыт в той же мере, как и опыт остальных, становится объектом наблюдений моралиста,<sup>279</sup> интересы которого теперь лежат не в разоблачении тайной стороны политики, а в выявлении скрытой стороны человеческой натуры.<sup>280</sup> Опыт моралиста оказывается более значимым в получившемся высказывании, чем описываемый опыт политика. И тем не менее, Ларошфуко, посмеиваясь над собственной наивностью и страстностью, по-прежнему противопоставляет собственное благородство и бескорыстие себялюбивым интригам всех прочих. Это благородство (и интриги политиков) получает теперь совершенно другое значение: на место рыцаря, не имеющего своих собственных интересов, приходит человек достойный, который умеет обуздывать свое себялюбие во имя более высоких целей.

Многие исследователи отмечали, что этот же идеал человека достойного стоит за критикой себялюбия в «Максимах». И в первую очередь этот идеал важен самому автору для обоснования претензий моралиста судить окружающих.<sup>281</sup> Возможно, эта связь была одной из

<sup>277</sup> «Последние годы правления кардинала Мазарини я провел не у дел, на что обыкновенно обрекает опала; тогда я описал те волнения времен Регентства, которые произошли у меня на глазах. Хотя участь моя изменилась, досуга у меня несколько ни меньше: я захотел использовать его для описания более отдаленных событий, в которых по воле случая мне нередко приходилось участвовать». *Ларошфуко Ф. де. Указ. соч. С. 5. (Р. 39).*

<sup>278</sup> *Darmon J.-Ch. Op. cit. P. 37; Wyrzykowska K. Op. cit. P. 79.*

<sup>279</sup> Кинга Выжиковская обозначает это как противоречие между героем, вдохновленным высокими идеалами и иронизирующим над ним мемуаристом, но относит эту характеристику ко всему тексту в целом. *Wyrzykowska K. Ibidem.*

<sup>280</sup> «Итак, было бы достаточно и гораздо менее веских оснований, чтобы ослепить человека, еще почти ничего не успевшего повидать, и повести его по пути, который обрек его к стольким невзгодам». *Ларошфуко Ф. де. Указ. соч. С. 11. (Р. 47).*

<sup>281</sup> Некоторые аспекты этой проблемы в отношении «Максим» Ларошфуко были рассмотрены нами в статье: *Стогова А.В. О пагубной любви к морковному супу: литературное творчество и эпистолярная коммуникация // Ляпсусы и казусы в европейской эпистолярной культуре. М.: ИВИ РАН, 2016. С. 72–101.*

причин, по которой после перерыва в несколько лет Ларошфуко вновь возвращается к тексту мемуаров. Дописывая ее, Ларошфуко пытается решить все ту же проблему влияния репутации в придворном сообществе на оценку литературного произведения, с которой он столкнулся в 1662 г., только теперь его волновала оценка «Максим». Общеизвестно, что многие современники видели в его пессимистической критике человеческой природы свидетельство испорченности сердца. К этому же отсылает и Сен-Симон, делая уже самого Ларошфуко объектом наблюдений и морализаторства и выводя из истории скандала 1662 года сентенцию об испорченности человеческой природы.

Как отмечает в одной из недавних работ Милдред Галлан-Шимковьяк, быть человеком достойным означает не только умение сопротивляться своему себялюбию, страстям и слабостям. Она видит в этом идеале, стоящим за текстом «Максим», еще один важный аспект — необходимость прилагать постоянные усилия, работать над собой для того, чтобы суть, реальное поведение человека соответствовало той видимости, которую он стремится создать, чтобы заслужить одобрение остальных.<sup>282</sup> Эти усилия Ларошфуко и приписывает себе как герою мемуаров в первой (и последней по времени создания) их части, то и дело отмечая, что он действовал вразрез с собственными интересами (в отличие от всех прочих), обрекая себя на опалу и неудачи, «упорно впадая в одну и ту же вину из-за неотвратимой необходимости исполнить свой долг»<sup>283</sup>. Статус проигравшего, который создавал проблемы и нуждался в объяснении покуда в центре внимания автора воспоминаний стоял собственный образ как политика-рыцаря, теперь превратился в подтверждение образа человека достойного.

Сен-Симон, имевший свои причины, чтобы вставить эту и другие скандальные истории в текст своих воспоминаний, вновь размыкает эту связку «сущности» и «видимости», дискредитируя как фальшь не только мемуары о Фронде, но и афоризмы человека, который «так и не простил» разоблачения своих попыток выглядеть лучше в глазах других и чей желчный пессимизм, по его мнению, — не более, чем бессильная злоба разоблаченного интригана. В какой мере это могло определить восприятие «Максим» в начале XVIII века, когда их автор и большинство тех, кто знал его лично, уже умерли — это отдельная история, но выпад Сен-Симона показывает, что сама по себе проблема взаимосвязи личной репутации и репутации автора продолжала оставаться актуальной.

<sup>282</sup> Galland-Szymkowiak M. La mérité chez La Rochefoucauld ou l'héroïsme de l'honnêteté // Revue d'Histoire littéraire de la France. 2002. N. 5. P. 809-810.

<sup>283</sup> Ларошфуко Ф. де. Указ. соч. С. 20. (P. 57).

## Французские актеры середины XVII века в восприятии современников (в романе П. Скаррона и в газете Ж. Лоре)

И.А. Некрасова

XVII век во Франции — не только «великий век» драматургической классики, но и эпоха профессионализации сценического искусства, становления национальной актерской школы, которая затем оказала влияние на весь европейский (и российский) театр. Процесс формирования самостоятельной актерской профессии, в противовес средневековым традициям гистрионов-жонглеров, в Италии и в других странах Западной Европы был активизирован в середине предшествующего столетия — в контексте нового, ренессансного понимания искусства. Напомним, что изобретенный в эту эпоху в Италии термин *commedia dell'arte* своей важнейшей частью имеет именно *arte* — в значении творческого мастерства. Во Франции со второй половины XVI в. актерские сообщества также организовывались по образцу гастролировавших повсюду трупп комедии дель арте, которые, что было принципиально новым, включали в свой состав женщин-актрис. Этот процесс был сопряжен со многими сложностями, и едва ли не самой большой из них являлось предубеждение со стороны церкви, по старинной, восходящей ко временам раннего христианства традиции видевшей в гистрионах-жонглерах-фарсерах служителей сатаны. Предубеждения такого рода были глубоко укоренены в народном сознании и всячески подогревались ненавистниками нового искусства. Однако в первой половине XVII в. восприятие актерской профессии во французском социуме стало кардинально меняться. Как важнейшие вехи на этом пути могут быть отмечены, во-первых, фактическое исчезновение лицедейства из перечня «позорных занятий» по итогам Тридентского собора,<sup>284</sup> а во-вторых, официальный документ прави-

**Инна Анатольевна Некрасова**, доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российской государственного института сценических искусств, Санкт-Петербург.

<sup>284</sup> В многочисленных средневековых списках такого рода всегда упоминались гистрионы, плясуны, мимы. Однако в официальном церковном уставе, вступившем в силу после Тридентского собора, — «Римском ритуале» 1614 г., при перечислении тех, чьи занятия считаются «позорными» (блудницы, сожительствующие, ростовщики, колдуны, гадатели и проч.), актеры-гистрионы уже не названы (См.: *Kenrick F.P. Theologiae morales: in III vol. Philadelphia, 1843. Vol. III. P. 79.*)

тельства Людовика XIII — Указ о снятии с актеров бесчестия, принятый в 1641 г.<sup>285</sup> В эту эпоху разными путями начал формироваться «положительный образ» актера в общественном мнении, подтверждения чему мы находим как в теоретических трудах (остающихся за рамками настоящей статьи), так и в художественной словесности.

Соображения о том, что роль театра и актеров в обществе изменилась, и изменилась к лучшему, не раз возникали в литературе XVII в. Такая мысль звучит, например, из уст персонажа комедии Пьера Корнеля «Иллюзия» (1636 г.), посвященной театру:

... Театр в наше время  
Достиг таких высот, что обожаем всеми.  
С презреньем на него смотрели в ваши дни,  
Теперь же слышатся лишь похвалы одни.  
Париж им покорен, в глуши о нем мечтают,  
Все образованные люди почитают...<sup>286</sup>

Сходное утверждение обнаруживается в «Комическом романе» Поля Скаррона, произведении близком по времени и также посвященном театру: «С наших дней к их [актеров] профессии относятся некоторым образом справедливо и ценят их больше, чем прежде. Да и правда, в комедии народ находит развлечение самое невинное, но кое может одновременно наставлять и забавлять. Она теперь, по крайней мере в Париже, очищена от всего, что в ней было непристойного»<sup>287</sup>. Эти и иные литературные примеры позволяют утверждать, что представления о смене «старого»<sup>288</sup> театра «новым», о «прежнем» и «современном» понимании актерского искусства постепенно приобретали в коллективном сознании французского «великого века» отчетливый смысл.

Принципиальные перемены явственно обозначились как раз в середине XVII в., на переходе от раннего (корнелевского) к зрелому театру классицизма — к эпохе Мольера и затем Расина. Ценные материалы, позволяющие судить о том, как менялось понимание актерской профессии в общественном сознании Франции, предоставляют нам два специфических литературных источника. Один из них — уже названный роман, посвященный театру, второй — авторская газета, в которой объ-

<sup>285</sup> В русском переводе см.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С.С. Мокульского: в 2 т. Изд. 2-е испр. и доп. М., 1953. Т. 1. С. 604.

<sup>286</sup> Корнель П. Иллюзия / пер. М. Кудинова // Корнель П. Театр: в 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 215.

<sup>287</sup> Скаррон П. Комический роман / пер. с франц. и статья Н.И. Кравцова. Комментарии Н.И. Кравцова под ред. И.А. Некрасовой. СПб., 2012. 296 с. (Автор настоящей статьи принимал участие в подготовке нового издания этого романа; в его основу положен перевод, опубликованный в 1934 г. издательством «Academia» и давно ставший библиографической редкостью.)

<sup>288</sup> Оговорим, что «старый» театр в интерпретации писателей XVII в. мог пониматься и как средневековый, и как доклассицистский, непосредственно предшествующий корнелевско-мольеровским временам. Но в любом случае подразумевалась смена эпох и «прогресс».



емно отразились театральные реалии тех же срединных десятилетий XVII в. Подчеркнем, что в это время образованное сословие было основательно захвачено театральной рефлексией, постоянно возникали дискуссии о «пользе» и «вреде» театральных зрелищ, инициированные как людьми искусства, так и людьми Церкви.<sup>289</sup> В то же время королевская власть (и персонально кардинал Ришелье) открыто покровительствовала сценическому искусству. Становится понятно, что формальное «снятие бесчестья» с актерской профессии, хоть и не избавило театр навсегда от «сатанинского» клейма, но способствовало распространению толерантности, а это обеспечило благодатную атмосферу для формирования устойчивого интереса к актерским персоналиям, равно как и для признания за актерами права на творческую индивидуальность. С другой стороны, в литературе и в изобразительном искусстве тогда же возникает тенденция — едва ли не впервые в истории, — к идеализации образа актера и даже актрисы.

«Le Roman comique» Поля Скаррона (1610–1660) — одно из самых первых произведений о людях театра<sup>290</sup> в истории западноевропейской художественной прозы. Роман создавался в 1640-е гг., был издан частями в 1651 и 1657 гг., а после смерти автора, вследствие его успеха у читающей публики, стали множиться продолжения<sup>291</sup>. Этот роман в значительной мере отразил настоящую театральную жизнь своего времени. И хотя действие разворачивается во французской провинции, герои — бродячие комедианты, но при изучении текста сразу становится ясно, что автор опирался прежде всего на свои познания в театральной жизни Парижа: там очень много имен (включая имена реальных актеров) и названий пьес, явных и скрытых отсылок именно к столичной профессиональной драматургии и сценической практике<sup>292</sup>.

Газету в стихах «La Muse historique» («Историческая муза») с 1650 по 1665 гг. единолично выпускал в Париже литератор Жан Лоре (ок. 1600–1665), адресуя ее в первую очередь великосветской аудитории<sup>293</sup>. В еженедельных выпусках Лоре сообщал о чем угодно — от

---

<sup>289</sup> Дискуссии о театре во Франции XVII в. — объемная и неоднозначная тема, изученная в трудах многих западных ученых. См., например, современную монографию: *Thirouin L. L'aveuglement salutaire: Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*. 2-e éd. Paris, 2007.

<sup>290</sup> Предшествовало роману Скаррона сочинение испанского автора Агустина де Рохаса Вильяндрандо «Занимательное путешествие» (1603), правда, написанное в диалогической форме.

<sup>291</sup> Одно из продолжений, автором которого был малоизвестный провинциальный литератор Антуан Оффре (1663), включено в цитируемое русское издание «Комического романа».

<sup>292</sup> Подробнее об этом аспекте «Комического романа» см., в частности: *Некрасова И.А. Реалии французской сцены XVII в. в «Комическом романе» Поля Скаррона // Литература и театр: Коллективная монография*. М., 2016. С. 4–11.

<sup>293</sup> Полное авторское название: «Историческая муза, или Собрание писем в стихах, содержащих современные известия и сочиненных для ее высочества мадемуазель де Лонгвиль, впоследствии герцогини Немурской, Жаном Лоре». Первоначально была рукописной, однако успех сочинений побудил Ж. Лоре выпускать печатное издание.

политики до кулинарии, и отразил абсолютно все виды театральных представлений: придворные балеты, школьные и ярмарочные спектакли, постановки профессиональных трупп, гастроли. Если сделать выборку его высказываний о театре, то они сложатся в подобие хроники парижской театральной жизни, воспринимаемой со стороны публики, где главными героями выступают именно актеры-современники, с именами и фактами личной и творческой биографии.

В романе П. Скаррона мы видим скитающуюся по провинции труппу, члены которой, бесспорно, талантливы, профессионально состоятельны и выдерживают сравнение с первыми лицами парижской сцены. Молодого премьера труппы, выступающего под значимым псевдонимом Дестен (т.е. «судьба»), романист сравнивает с Мондори — первым исполнителем корнелевского Сиды, руководителем парижского театра Марэ. Предположительным прототипом этого героя мог быть Флоридор, лучший столичный трагик эпохи. (Бытовавшая в исторических трудах XIX в. гипотеза о молодом Мольере как прототипе Дестена, пусть даже ничем не подтвержденная, в этом ракурсе не менее показательна.) Отметим, что все эти реальные актеры рассматриваются автором романа как объекты подражания, то есть в его представлении они уже бесспорно обладали индивидуальной, узнаваемой манерой и игры на сцене.

Несмотря на тяготы кочевого быта, герои Скаррона относятся к своему занятию как к высокому искусству, не допуская, насколько это в их силах, его профанации. Взять хотя бы первый эпизод в романе: труппа, оказавшись в безвыходном положении, играет модную новинку парижской сцены (трагедию «Мариамна» Ф. Тристана л'Эрмита<sup>294</sup>), — играет, казалось бы, в безобразном виде: разложив все роли на троих. Но автор подчеркивает, что Дестен «на манер Мондори читал роль Ирода» и проявил себя как «превосходный комедиант», госпожа Каверн «делала чудеса в ролях Мариамны и Саломеи», говоря попеременно то за одну, то за другую, Ранкюн «удовлетворял всех в прочих ролях пьесы»<sup>295</sup>. Спектакль сопровождают нелепые происшествия, спровоцированные не актерами, а публикой, при этом выстраивается контраст, необходимый для внутренней логики романа: между низкой «комической» реальностью, окружающей бродячую труппу, и высоким искусством в представлении «комедиантов».

При внимательном чтении в «Комическом романе» П. Скаррона можно найти отображение двух разных типов спектаклей. Первый тип — это представления, разыгрываемые труппой Дестена и мадемуазель Этуаль по ходу романа. Второй — спектакли, возникающие в воспоминаниях, то есть относящиеся к недавнему прошлому (это еще явственнее потому, что П. Скаррон называет и драматургов,

<sup>294</sup> Эта трагедия была поставлена в Париже в 1636 или 1637 г.

<sup>295</sup> Скаррон П. Комический роман. С. 20. (В трагедии Ф. Тристана л'Эрмита имя Саломеи носит сестра заглавной героини.)

и пьесы). Различия между ними отчетливо прописаны и даже оцениваются персонажами. Репертуар труппы Дестена составляют самые лучшие современные трагедии и комедии, авторы которых принадлежат к столичной литературной среде, и их исполнение отмечено всеми достоинствами. В действии романа «низко-комическое» существует вокруг этих спектаклей, но не вторгается внутрь.

А вот спектакли в воспоминаниях, то есть старый театр, вполне допускали и профанацию, и грубое вторжение реальности в сценическую иллюзию. Примером такого разрушения границы между театром и жизнью служит рассказанная госпожой Каверн история про давнюю постановку трагикомедии Робера Гарнье «Роже и Брадаманта», во время которой исполнитель роли пажа в двух строчках отведенной ему роли «испортил рифму», заставив публику и партнеров хохотать там, где нужно было сочувствовать, и пришел в такую ярость от издевок, что застрелил товарища по сцене.<sup>296</sup>

Актеры «старой школы» предстают, скорее, карикатурами на профессию. Из членов труппы Дестена только один, Ранкюн, «состарился на этом ремесле». Он приобрел сценический опыт еще в старом театре, где господствовала «неправильная» барочная драматургия, представленная таким автором, как Александр Арди (ок. 1570–1633). «В то время, когда еще ставили пьесы Арди, он играл фальцетом и в маске роли кормилиц, а когда комедии стали совершенствоваться, он стал надзирателем за привратниками и начал исполнять роли наперсников, послов и свидетелей... он пел отвратительным тенором в трио и пудрился мукою в фарсах»<sup>297</sup>. Ранкюн хвалится своими актерскими навыками: «Я игрывал пьесы и один... Я был в одно и то же время королем, королевой и послом. Я говорил фальцетом, когда изображал королеву, говорил в нос, когда представлял посла и обращался к короне, которую клал на стул, а когда я был королем, то садился на трон, надевал корону, принимал важный вид и говорил басом»<sup>298</sup>. Ко времени, когда происходят события романа, то есть к середине века, такие актерские приемы, как исполнение женских ролей мужчинами в маске, требовавшие виртуозного в своем роде мастерства, воспринимаются как бесповоротно устаревшие. В романе это предмет осмеяния, критики, ибо ничто подобное уже не входит в профессиональные умения. Про актера нового склада (романного Леандра, прототипом которого был успешный актер провинциальных трупп Филандр), в романе говорится, что он хорошо играл именно потому, что «понимал, что говорил, и был умен»<sup>299</sup>. Высокий уровень игры своих главных ге-

<sup>296</sup> Скаррон П. Комический роман. С. 254–257.

<sup>297</sup> Скаррон П. Комический роман. С. 30–31.

<sup>298</sup> Скаррон П. Комический роман. С. 18–19.

<sup>299</sup> Скаррон П. Комический роман. С. 46. Вопрос о прототипах героев «Комического романа» был разработан в трудах французских историков XIX – начала XX вв., прежде всего у А. Шардона (*Chardon H. Scarron inconnu et les types des personnages du Roman comique: In 2 t. Paris, 1904, и др.*)

роев-актеров автор акцентирует не только хвалебными эпитетами но и, если можно так выразиться, методом «вычитания» из их профессионального арсенала всего того, что перестало требоваться с развитием нового театра.

Обозначим, не углубляясь в вопросы полемики П. Скаррона с прециозной беллетристикой его предшественников, разработанные в литературоведении («комический» роман как антитеза «галантным»), что в своих персонажах — молодых актерам (Дестене и Этуаль, Леандре и Анжелике) автор акцентирует не только душевное благородство, возвышенность чувств и иные качества романтических влюбленных, но также преданность профессии, заставляющую их преодолевать реальные препятствия самого разного рода. Вот пример того, как автор связывает характеристику личности с театральными реалиями в описании наиболее идеализированной героини, мадемуазель Этуаль: «...Не было в мире более скромной девушки и более мягкого характера: она была столь вежлива, что не могла прогнать из своей комнаты всех этих льстецов, хотя ее вывихнутая нога сильно болела и сама она очень нуждалась в отдыхе. Совершенно одетая, она сидела на постели, окруженная четырьмя или пятью самыми отчаянными любезниками, оглушавшими ее бесчисленными двусмысленностями, называемыми в провинции остротами, и часто улыбалась вещам, которые ей совсем не нравились. А в этом-то и заключается одна из неприятностей ремесла, которое заставляет смеяться и плакать, когда хотят делать совсем другое, и уменьшает для комедиантов удовольствие представлять королей и королев и слушать, когда им говорят, что они прекраснее дня, и находить в этом более половины лжи, — или что они молоды и красивы, когда они уже состарились на сцене, а их волосы и зубы составляют часть их туалета»<sup>300</sup>.

Можно также заметить, что вымышленные П. Скарроном превосходные провинциальные актеры всегда сознают различие между собственной жизнью, полной всяческих неурядиц, и своими спектаклями, уровень которых обеспечивает прежде всего литературный репертуар. Это, конечно же, отражает общую тенденцию эпохи формирующегося театрального классицизма с его господством литературного слова.

Соображения о смене «старого» театра «новым» мы обнаруживаем и в «Исторической музе» Ж. Лоре, которая касалась исключительно реальной сцены и актеров — и только в том аспекте, в каком это могло интересовать великосветскую аудиторию данной газеты.

Возьмем для примера публикацию от 2 марта 1658 г., где Лоре восхваляет утонченный вкус европейской знаменитости — Христины Шведской. Она несколько раз побывала в Бургундском Отеле не для того, чтобы поглядеть «На госпожу Жигонь, Гаргиля, / Иль Тюр-

<sup>300</sup> *Скаррон П.* Комический роман. С. 47–49.

люпена, иль Мишо»<sup>301</sup>, ибо она не любит «ни фарсы, ни фарсеров», презирует их грубое кривлянье и «низкий слог». «Северная королева» наслаждалась просмотром трагедий — ей по вкусу «серьезная поэзия», отмеченная «ученостью», «галантностью» и даже «загадочностью». Из своего отчета Лоре делает вывод:

Так вот, актеры короля,  
Сыгравши пьесы по ролям,  
Явили в каждом представленьи  
Нам совершенства исполненья.  
Пусть проповедники бранят —  
В театр пойдет и стар, и млад  
(О нем так много умных споров),  
И будут все хвалить актеров.<sup>302</sup>

Не особенно разбираясь в сценическом искусстве и в литературной драме, газетчик ясно улавливал различия актерских школ и традиций. Так, в эпитафии на смерть знаменитого Жодле (кстати, исполнителя многих ролей в комедиях П. Скаррона) в апреле 1660 г., Лоре сравнивал его с фарсерами предшествующей эпохи — «обсыпанными мукой» (*enfarinés*), такими как Гро-Гильом и Жан-Фарин (похвала звучит так: Жодле «лучше всех из них гнусавил»). Восхваляя покойного комика за его бесспорные и признанные таланты, Лоре иронически заметил, что хотя товарищи по сцене и «натерли луковицей глаз», но оплакивать Жодле будут недолго, как и публика, так как ему на смену пришел Гро-Рене, «стоящий троих Жодле»<sup>303</sup>. А Гро-Рене (Рене Дюпарк) — это уже актер мольеровской труппы, в восторженной оценке которой Лоре разделял мнение многих современников. Весьма показательно при этом, что в «Исторической музе» имена и персональные характеристики актеров начинают упоминаться не ранее 1659 г. — со времени появления в Париже труппы Мольера, получившей официальное покровительство Людовика XIV.

Некоторые приемы Лоре — театрального обозревателя — весьма выразительны. Он, к примеру, даже пользовался разными речевыми приемами для описания актеров разных традиций. Когда он писал о любимых им итальянцах во главе со знаменитым Скарамушем

<sup>301</sup> Здесь и ниже названы сценические псевдонимы популярных фарсеров крупнейшего театра Парижа — Бургундского Отеля, труппа которого официально именовалась «королевской». Фарсы в старинном духе, для которых актеры — как на площадной сцене — обсыпали лица мукой, по традиции разыгрывали в конце спектакля, после основной пьесы. Порой они собирали более многочисленную публику, чем «правильные» трагедии.

<sup>302</sup> *Loret J. La Muze historique ou Recueil des Lettres en vers contenant les nouvelles du temps / Ed. par J. Ravenel, E.V. de La Pelouse: in 5 t. Nouvelle éd. Paris, 1877. T. 2. P. 450.* (Поскольку рифмованные строки Лоре далеки от высокой поэзии, автор статьи взял на себя смелость версифицировать перевод цитаты.)

<sup>303</sup> *Loret J. La Muze historique. T. 3. P. 187.*

(Тиберио Фиорилли), то прибегал к комическим эпитетам, к преувеличениям, желая повеселить своих читателей, как Скарамуш веселил публику (даже тогда, когда сообщал новость о гибели актера — впрочем, оказавшуюся «газетной уткой»). Но совсем иная интонация звучит у него, когда речь заходит о Флоридоре — первом трагике парижской сцены, благородном и изысканном актере новой школы. Спектакли с участием Флоридора Ж. Лоре удостаивал самых высоких похвал и особо восторгался ораторскими способностями актера, которому не раз приходилось произносить речи перед королем. Французский ученый Ж. Монгретьен писал в своем исследовании жизни и творчества Флоридора: «Начиная с 1658 г. мы регулярно получаем сведения об его самых больших успехах из “Исторической музыки” Лоре и газет его продолжателей, которые прилежно, всегда посредством лестных эпитетов, отмечают различные роли, сыгранные Флоридором»<sup>304</sup>. Лоре выделил трагикомедию Готье де Ла Кальпренеда «Велизарий» на сцене Бургундского Отеля, в которой «...исполнил Флоридор / Ума и грации в расцвете, / Прекраснейшую роль на свете»<sup>305</sup>. От Лоре мы знаем также, что Флоридор принимал участие в королевских балетах: в 1664 г. в представлении «Перодетые амур» он танцевал бога Меркурия и выглядел, по словам журналиста, «героической фигурой»<sup>306</sup>. Для Лоре, как и для Скаррона, творчество Флоридора — эталон искусства, и сравнение с ним служит похвалой.

Значительную ценность представляют сообщения Лоре о спектаклях мольеровской труппы, об ее необыкновенных успехах и о трудностях во взаимоотношениях со светской публикой (в частности, в связи со «Смешными жеманницами» и «Школой жен»). Многие датированные сведения о творчестве Мольера и его товарищей по сцене известны нам только из «Исторической музыки».

Лоре отмечал насыщенность и разнообразие парижской театральной жизни. В публикации за 1 января 1661 г. им перечислены все выступающие труппы: «актеры короля» в Бургундском Отеле, труппа театра Марэ, «актеры Месье» под руководством Мольера, новая труппа под покровительством Мадемуазель, испанские гастролеры, а вскоре должны прибыть итальянцы во главе со Скарамушем. Подчеркнуто, что Париж — единственный город, в котором открыты сразу пять театров, «чтоб декламировать стихи», и это никак нельзя считать «пустяками».<sup>307</sup>

На протяжении многих лет в газете Лоре, пусть под слоем комических мелочей и случайных наблюдений, складывалось устойчивое представление об актерах и об актрисах — профессионалах сцены. Мы можем найти там, помимо сведений о спектаклях и о разных про-

<sup>304</sup> *Mongrédien G.* Les grands comédiens du XVII-e siècle. Paris, 1927. P. 138.

<sup>305</sup> *Loret J.* La Muze historique. T. 3. P. 78.

<sup>306</sup> *Loret J.* La Muze historique. T. 3. P. 164.

<sup>307</sup> *Loret J.* La Muze historique. T. 3. P. 303-304.

исшествиях с участием актеров, и рассуждения о природе сценического таланта, как он понимался в те времена: для трагика, например, обязательны привлекательная внешность, благородный вид, грация и интеллект, понимание смысла высокой трагедии. Это, безусловно, возвышало актеров в глазах их зрителей — современников Корнеля, Мольера и Расина.

В двух рассмотренных литературных источниках середины XVII в., отнюдь не схожих, мы обнаруживаем немало перекликающихся суждений об актерском искусстве. Конечно, П. Скаррон был успешным драматургом, и его мнения опирались на знание профессиональной сцены. Ж. Лоре скорее можно считать театралом-дилетантом. Но и романист, и газетчик, каждый со своей стороны, отмечали как значимый фактор художественной жизни своего времени смену театральных школ, уход в прошлое фарсеров — наследников площадных традиций, и формирование нового поколения актеров, мастерство которых отвечает требованиям высокого литературного репертуара, актеров-личностей.

## **«Народные» сказки и благородные сказочники: Первые французские сказочные сборники на перекрестке устной и книжной культур**

*М.А. Гистер*

Жанр литературной сказки формируется во Франции на рубеже XVII-XVIII вв. Это литературное событие уже давно привлекает пристальное внимание исследователей. М.-Э. Сторер посвятила книгу феномену моды на литературную сказку во второй половине XVII в., и в частности, салонной моде на рассказывание сказок, еще задолго до их появления в литературе.<sup>308</sup>

Истории этого литературного жанра посвящена монография Раймонды Робер<sup>309</sup>. Интересные собрания статей, посвященных литературной сказке, вышли во Франции вскоре после трехсотлетия первой публикации сказок Шарля Перро<sup>310</sup>. Фольклорной традиции в сказках Перро посвящена большая часть монографии Марка Сорьяно<sup>311</sup>. Фольклорное происхождение сказок Перро и его современников стало предметом оживленной полемики.<sup>312</sup> Уте Хайдман указывает в качестве источника многих сюжетов и тем в «Сказках Матушки Гусыни» «фабеллу», т.е. «сказочку» об Амуре и Психее в романе Апулея «Золотой Осел», а в качестве источника знаменитой акварели Перро, ставшей форзацем к его сказкам — иллюстрацию к «Золотому Ослу», изображающую старушку-рассказчицу за прялкой, ее юную слушательницу и самого осла — слушателя сказки и «автора» рамочного повествования.<sup>313</sup> Эта и подобные иллюстрации соответствовали стереотипному

---

**Марина Александровна Гистер**, кандидат филологических наук, доцент кафедры европейских языков института лингвистики РГГУ, г. Москва.

<sup>308</sup> *Storer M.-E.* Un épisode littéraire de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle: La mode des contes de fées (1685–1700). Genève: Droz, 1972.

<sup>309</sup> Robert [1982] 2002 — *Robert R.* Le conte des fées littéraire en France: de la fin du XVII<sup>e</sup> me à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris, H. Champion, 2002.

<sup>310</sup> Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII<sup>e</sup> siècle et leur fortune littéraire. Ed.: Perrot J. Paris: Press Editions, 1998.

<sup>311</sup> Soriano 1996 — *Soriano M.* Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaire. Paris: Tel, Gallimard, 1996.

<sup>312</sup> Частичный обзор этой темы см., например, в статье: *Velay-Vallantin C.* Les Contes de Perrault entre ethnologie et histoire // Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII<sup>e</sup> siècle et leur fortune littéraire. Ed.: Perrot J. Paris: Press Editions, 1998.

<sup>313</sup> *Heidmann U., Adam J.-M.* Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier,.. Paris, Éditions Classiques Garnier, Collection «Lire le XVII<sup>e</sup> siècle», 2010.



представлению о том, что авторы сказок узнали их в детстве от своих кормилиц, нянюшек и служанок — безграмотных женщин из народа. Они же и способствовали укреплению этого стереотипа. Задолго до У. Хайдман, Марк Фюмароли интерпретирует две сказки с похожим сюжетом («Фей» Перро и «Очарования красноречия» Мадемуазель Леритье) как обыгрывание риторических упражнений, которым обучались в колледжах современники Перро<sup>314</sup>. Там же М. Фюмароли пишет о посреднической роли, которую придворная культура в эпоху Людовика Великого играла между ученой, латинизированной культурой, близкой «древним», и устной народной культурой, которую Марк Сорьяно и его последователи считают одним из основных источников сказок Перро и многих современников и современниц академика.

Даже из самого беглого обзора исследований, посвященных первым литературным сказкам во Франции, видно, что данный жанр, еще в момент своего становления, предстает как поле для различных игр: сочинение сказок — одно из развлечений аристократического салона. Сами сказочники, люди преимущественно благородного происхождения, то настаивают на фольклорном происхождении своих сказок, как Шарль Перро, то указывают в качестве их источника куртуазную литературу, как Мадемуазель Леритье<sup>315</sup>.

В отдельной статье Р. Робер пишет о двух играх, характерных для первых французских литературных сказок: игре в народность (характерной, прежде всего, для Шарля Перро) и игре в детскость (характерной, в частности, для Мадам д'Онуа)<sup>316</sup>. Риторические упражнения Перро и Мадемуазель Леритье, о которых пишет М. Фюмароли — тоже своеобразная игра. Перро маскирует «народностью» ученую риторику и светскую «нежность», Леритье с самого начала настаивает на благородном происхождении народных сказок<sup>317</sup> — тех самых, которые — в этом она согласна с Перро — просвещенный сказочник узнает от малограмотных нянек и служанок. Согласно Леритье получается, что сказки, бывшие некогда частью куртуазной культуры, снова возвращаются в среду благородных, просвещенных людей, когда сказочник рассказывает их в салоне или придает тиснению.

#### *Сочетание устной и книжной традиций в литературных сказках.*

В большинстве литературных сказок как XVII, так и XVIII в. легко вычленишь соответствующий тип фольклорной сказки. Это касается и «фавеллы» об Амуре и Психее (тип 425А по указателю сказочных типов Аар-

<sup>314</sup> Fumaroli M. Les enchantements de l'éloquence : Les Fées de Charles Perrault ou de la littérature // Le Statut de la littérature : mélanges offerts à Paul Bénichou. Genève : Droz, 1982. А также: Fumaroli M. «Les Contes de Perrault, ou l'éducation de la douceur», La Diplomatie de l'esprit De Montaigne à La Fontaine. Paris : Gallimard, 1998.

<sup>315</sup> L'héritier de Villandon M.-J. La Tour ténébreuse et Les Jours lumineux, contes anglais. Paris: C. Barbin, 1705.

<sup>316</sup> Robert R. L'infantilisation du conte merveilleux au XVIIème siècle // Littératures Classiques, 14, 1991.

<sup>317</sup> Гистер М.А. Литературная сказка во Франции в XVII и в России в XVIII веке. Рождение жанра // ФРАНЦИЯ И РОССИЯ: ВЕК XVII. Нижний Новгород: Радонеж, 2016.

не-Томпсона<sup>318</sup>, далее — Аа-Тн), и сказки об учтивой и грубой девушках (тип Аа-Тн 480). Оба эти сказочных типа впоследствии станут довольно частотны во французской литературной сказке, о чем речь еще пойдет ниже. Наличие для какой либо сказки типологического соответствия в устной традиции, на наш взгляд, безусловно, говорит о том, что автор литературной сказки сознательно использует данный тип в качестве исходной синтаксической структуры. Далее автор нагружает эту структуру нужной ему (и не обязательно близкой фольклору) семантикой и прагматикой. Спектр здесь весьма богат, и возможности игрового использования устной сказки весьма многообразны. Общеизвестно, что многие французские литературные сказки, для которых прослеживается фольклорный сказочный тип, одновременно могут быть ориентированы на ту или иную сказку или новеллу из «Декамерона» Боккаччо, «Пентамерона, или Сказки сказок» Базиле, «Приятных ночей» Страпаролы, а иногда и иные литературные тексты. Но и в этом мы не видим противоречия, так как и эти литературные произведения, в свою очередь, имеют в своей основе тот же фольклорный сказочный тип. Встает вопрос, не из литературы ли, напротив, пришел этот тип в фольклор, ведь появление того или иного сказочного типа до выхода в свет названных выше сборников сказок и новелл не всегда возможно отследить и датировать, однако, для многих фольклорных сказок указатель Аарне-Томпсона, а также его версия, дополненная в 1961 г. Утером<sup>319</sup>, дает неевропейские версии.

То, что тот или иной сказочный тип встречается не только в Европе, но и, например, на Дальнем Востоке, в Средней Азии, в Африке, или в Мезоамерике, и там он иной раз фиксируется до проникновения в эти страны соответствующих европейских литературных текстов, доказывает его фольклорное происхождение. Не будем также забывать об аналитическом каталоге Ю.Е. Березкина «Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам»<sup>320</sup>, который позволяет локализовать, а иногда и примерно датировать тот или иной мифологический мотив или сказочный мотив мифологического происхождения по всему миру.

В упомянутой выше книге Р. Робер, а также в монографии Надин Жасмен о Мадам д'Онуа<sup>321</sup>, читателю предлагаются таблицы, по которым прослеживается история создания и публикации сказок и сказочных сборников, а также номера фольклорных сказочных типов Аа-Тн для тех сказок, в которых прослеживается подобный сюжет. В русском издании

<sup>318</sup> Aarne A., Thompson S. The types of Folktale. A classification and bibliography, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1964.

<sup>319</sup> Hans-Jörg Uther The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Part I-III. Appendices (FF Communications), Suomalainen Tiedekatemia, Academia Scientiarum Fennica, 2004.

<sup>320</sup> Березкин Ю.Е., Дувакин Е.Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог.

<http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/>

<sup>321</sup> Jasmin N. Naissance du conte féminin: les contes de fées de Mme d'Aulnoy (1690–1698). Paris.: H. Champion, 2002.

сказок Мадам д'Онуа<sup>322</sup> они объединены. Из сводной таблицы видны некоторые тенденции формирования жанра литературной сказки:

1. Подавляющее большинство сказок выходит не отдельно, а внутри сборников.

2. Для подавляющего большинства сказок можно проследить соответствующий сказочный тип по указателю, то есть так или иначе можно говорить об их устных корнях.

3. В момент формирования жанра сказочниц намного больше, чем сказочников.

Если речь идет преимущественно о сборниках сказок, то имеет смысл рассматривать и сопутствующие им метатексты — посвящения, которые непременно предшествуют сказкам, а иногда и служат для них своеобразным обрамлением, как, например, в случае «Сказок фей» и «Новых сказок или Модных фей» Мадам д'Онуа.

В данной статье мы рассмотрим еще одну игру, характерную для первых французских сказочных сборников, а именно, игровые посвящения, где и выбор адресата, а часто и образ-маска, за которым скрывается автор, задают определенную художественную программу. Также ниже речь пойдет о том, что сближает литературную сказку с народной (помимо сказочных типов по Аа-Тн, это и традиционность в более широком смысле), и о том, что резко отделяет ее от последней (это характерный скорее для придворной культуры индивидуализм).

Мы предлагаем еще одну таблицу, сокращенный вариант предыдущих (только сборники сказок; среди них — только те, где есть сказки «устного» происхождения и где имеется та или иная рамка или игровое посвящение. Мы добавили в таблицу еще два столбца; в одном указываем адресата посвящения, предпосланного данному сборнику, в другом (последнем) — литературный источник сказки. Далее дается расшифровка сказочных типов, указанных в предпоследнем столбце. Временные рамки таблицы заданы условно: 1694 — год публикации первого во французской литературе сборника сказок («Историй и сказок былых времен» Шарля Перро); 1705 — год смерти Мадам д'Онуа, автора первой французской литературной сказки («Остров Отрады») и большей части сказок, изданных во Франции на рубеже веков.

### **Расшифровка сказочных типов по указателю Аарне-Томпсона**

Из фольклорных сюжетов авторы рубежа XVII–XVIII вв. используют только сюжеты волшебных сказок.

310 — Девушка в башне («Рапунцель»); 312 — Синяя борода; 313 — Волшебный полет (побег); 316 — Русалка из водоема; 327 — Дети у ведьмы, Ганзель и Гретель, Мальчик-с-Пальчик; 327С — (по указателю Деларю-Тенез) — Ребенок в мешке (у людоеда); 333 — Красная Шапочка; 401 — Заколдованная принцесса в замке; 402 — Невеста-мышка; 403 — «Белая птица и черная птица» или Подмененная

<sup>322</sup> *Мари-Катрин д'Онуа* Кабинет фей / Изд. подготовила М.А. Гистер. Отв. ред. Н.Т. Пахсарьян — М., Ладомир, Наука, 2015. С. 1000.

**Сказки и сборники сказок  
1694—1705 гг.**

Дата	Автор	Название сборника	Посвящение	Сказки	Сказочный тип по указателю АаTh	Литературный источник
1694	Шарль Перро	Гризельда, новелла. Вместе со сказками «Олиная шкура» и «Потешные желания». (Grisiicdis, nouvelle. Avec le conte de Peau d'Ane, et celui des Souhairs ridicules)	Мадемуазель, принцессе Елизавете-Шарлотте Орлеанской	Гризельда	887	Боккаччо
1695	Мадемуазель Леритье де Виллондон	Смесь (Euvres meslés)	Мадемуазель Перро Герцогине д'Эпернон	Мармуазан Очарование красноречия; Приключения Вострушки	480 875	Базиле, Страпарола Базиле, Страпарола
1696 изд. 1697	Шарль Перро	Сказки Матушки Гусыни (рукопись) Истории или Сказки былых времен. С моральями	Мадемуазель, принцессе Елизавете-Шарлотте Орлеанской	Спящая Красавица Красная Шапочка Синяя Борода Кот в сапогах Феи Золушка, или хрустальная туфелька Рике-с-Хохолком Мальчик с пальчик	410 333 312 545 480 510А 425? 327	Базиле  Базиле Базиле Базиле Апулей, Базиле, Лафонтен (?) Базиле, Страпарола
1696	Мадемуазель Бернар	Инеса Кордовская, испанская новелла	Принцу Домбскому	Принц – Розовый Куст	425?	Апулей, Базиле
1697	Мадемуазель де Ла Форс	Сказки сказок (Les contes des contes)	Читателю	Персинетта	310	Базиле

Дата	Автор	Название сборника	Посвящение	Сказки	Сказочный тип по указателю АаТп	Литературный источник
1697	Мадам д'Онуа	Сказки Фей Том I - IV	Мадам, герцогине Орлеанской, княгине Пфальцской	Прелестница и Персинет Красавица Золотые Кудри Голубая птица Апельсиновое дерево и Пчела Принцесса Розетта Барашек Вострушка-Золянка Фортуната Побрякушка Зеленый Змей	425 531 432 313 403 425+725 327+510 А 425 ? 401+402 425	Апулей, Базиле Лафонтен (Мария Французская) Базиле Базиле Апулей, Базиле-Лафонтен Страпарола Апулей, Базиле Лафонтен Апулей, Базиле Лафонтен
1697-1698	Мадам д'Онуа	Новые сказки или Модные Феи Том I - IV	Мадам, герцогине Орлеанской, княгине Пфальцской	Лесная лань Белая кошка Белль Белль, или рыцарь Фортунат Голубь и Голубка Принцесса Ясная Звездочка и принц Милон Принц Вепрь Дельфин	403 402+ 310 513 327 С (начало сказки) 707 433В 675	Базиле Базиле, Страпарола, Онуа (автоцитирование <sup>323</sup> ) Базиле, Страпарола Страпарола Страпарола Страпарола

<sup>323</sup> Ситуация, когда женщина высокого ранга влюбляется в гонимую судьбой другую женщину, переодетую юношей, есть в романе Мадам д'Онуа «История Ипполита, графа Дугласа», столь актуальном для истории жанра сказки во Франции.

Дата	Автор	Название сборника	Посвящение	Сказки	Сказочный тип по указателю AaTh	Литературный источник
1697	Графиня де Мюра	Волшебные сказки	Принцессе де Конти	Угриха	(чудесный помощник-рыба, как в сказках типа 675)	
1699	Шевалье де Майи	Знаменитые Феи, галантные сказки (Les Illustres Fées, contes galants)	Дамам	Blanche Belle Фортунио Принц Герини Благодетель, или Кири-бирини (Le Bienfaisant ou Quiribirini)	403 316 502 678	Базиле, Страпарола Базиле, Страпарола
1699	Мадам де Мюра	Истории возвышенные и аллегорические	Новым Феям	Король-Кабан (Le Roi Porc) Дикарь Тюрбо Отец и четверо сыновей	433B 502 675 653	Страпарола Страпарола Страпарола Базиле, Страпарола
1705	Мадемуазель Леритье де Виллондон	Темная башня и светлые дни, английские сказки (La Tour ténébreuse et les jours lumineux, contes anglais)	Марии Немурской	Рикдэн-Рикдон	(500) <sup>324</sup>	

<sup>324</sup> В скобках даны номера сказочных типов, отмеченные для данной сказки нами и отсутствующие у Р. Робер.

невеста; 410 — Спящая Красавица; 425 — Необыкновенный супруг; 425А — Поиски пропавшего супруга; 425В — Амур и Психея; 425С — Красавица и чудовище; 432 — Возлюбленный-птица («Финист-Ясный Сокол»; «Йонек»); 433 — Возлюбленный-дракон; 433В — Король-Кабан; 480 — Добрая и злая девушки, «Феи»; 502 — Дикий человек; 510А — Преследуемая героиня; 513 — Необыкновенные помощники, наделенные необыкновенными качествами; 531 — Благодарные животные; 545 — Кот в сапогах; 675 — Мудрая рыба помогает лодырю («Емеля»); 678 — Благодетель; 707 — Птица правды; 725 — Сны; 750А — Смешные желания; 875 — Мудрая дева; 887 — Гризельда.

Данная таблица говорит о сосуществовании внутри жанра сказки вещей, которые могут казаться взаимоисключающими. Мы видим, что одни и те же тексты оказываются одновременно и фольклорного, и литературного происхождения, что заставляет думать о некотором родстве фольклорной и литературной традиций. В XVII в., предлагая читателю сказочные сборники, авторы еще не занимаются мистификацией, не пытаются выдавать свои произведения за подлинно фольклорные, поэтому неудивительно, что почти в каждом сборнике французских литературных сказок имеется посвящение — деталь, невозможная в фольклоре.

Нельзя не заметить, что среди сказочных типов, которые мы встречаем в первых французских сказочных сборниках, многие повторяются: один и тот же тип может встречаться у разных авторов, или/и несколько раз повторяться одним автором. Так, тип Аа-Th 425 (разные его подтипы, А, В и С) имеет литературные источники (Апулей, Базиле, Лафонтен). Его часто использует Мадам д'Онуа, но встречается он и у Катрин Бернар, и сюжет сказки Перро «Рике-с-Хохолком» тоже ей сродни. В сказке Мадам д'Онуа «Белая Кошка» часть истории героини представляет собой вариант сказки мадемуазель де ла Форс «Персинетта» (тип Аа-Th 310), которая в свою очередь является пересказом сказки Базиле «Петрушечка» (Petrosinella). В уже упоминавшейся выше статье М. Фюмароли подробно разобраны и сопоставлены сказки Ш. Перро «Феи» и Мадемуазель Леритье «Очарование красноречия», принадлежащие к одному сказочному типу и имеющие общий литературный источник — сказку Базиле «Три феи», а в книге М. Сорьяно одна из глав посвящена сопоставлению сказок Ш. Перро и К. Бернар, носящих одно название — «Рике-с-хохолком» и сказку Мадемуазель Леритье «Рикден-Рикдон», имеющую с этими двумя сказками важные общие черты. Подобное же сознательное обыгрывание двумя авторами одних и тех же сказочных типов, известных французскому читателю из «Приятных ночей» Страпаролы, встречаем у Мадам д'Онуа и у графини де Мюра. Речь идет о сказках типа Аа-Th 433В («Принц-Вепрь» у Мадам д'Онуа, 1698 г., и «Король-Кабан» у графини де Мюра, годом позже; общий литературный источник — сказка 1 из Второй ночи в «Приятных ночах» Страпаролы) и Аа-Th 675 («Дельфин» у Мадам д'Онуа и «Тюрбо»

у графини де Мюра; сказка 1 из Третьей ночи Страпаролы). Мадам д'Онуа и графиня де Мюра были подругами, последняя несколько раз упоминает первую, как в воспоминаниях, так и в сказках.<sup>325</sup>

То, что в последние шесть лет XVII столетия некоторые сказочные сюжеты неоднократно обыгрываются разными авторами, и все это — с одной стороны, сюжеты фольклорного происхождения, а с другой — версии одних и тех же сказок-новелл Страпаролы или Базиле, или же варианты фавеллы об Амуре и Психее, заставляет вспомнить о свойствах фольклора: традиционности и вариативности. Очевидно, что общие места свойственны литературе не в меньшей степени, чем фольклору, но здесь речь идет о чем-то большем. Сказок-версий типа Аа-Th 425 только во Франции в XVII и в XVIII веках столько, что смело можно говорить о литературной традиции обыгрывания данного фольклорного и литературного сюжета.<sup>326</sup> При этом сознательное обыгрывание Мадам д'Онуа и графиней де Мюра одного и того же сюжета, заимствованного у Страпаролы (о чем молчит первая, но открыто заявляет вторая) выглядит в точности так, как могли бы выглядеть варианты одной фольклорной сказки, записанные в разных регионах — не считая того, что в случае французских сказочниц нарушается еще один важный принцип фольклора: анонимность. Мадам де Мюра сознательно выбирает те сюжеты, которые уже появлялись у Мадам д'Онуа; последняя по тому же принципу обыгрывает сюжет Мадемуазель де ля Форс. Если продолжать говорить о свойствах фольклора, то во французской литературной сказке вместо устности мы наблюдаем «ученость», «нежность» (*douceur*) и «вежество» (*honnêteté*). Вместо анонимности мы найдем подчеркнутую персональность, самое пристальное внимание к личностям автора, его литературных предшественников, адресата посвящения и его прославленных предков: все это хорошо видно на примере посвящений, с которых начинаются сказочные сборники.

#### *Общие места и игровые моменты в посвящениях.*

Разговор о посвящениях, посланиях и предисловиях, с которых начинаются сказочные сборники, мы начнем с самого, на наш взгляд, нетипичного из подобных текстов — послания к «Новым Феям» (*Fées Modernes*), которым начинаются «Возвышенные и аллегорические сказки» графини де Мюра. Адрес послания недвусмысленно отправляет к «Новым сказкам, или Модным феям» Мадам д'Онуа и к «Новым сказкам» самой графини де Мюра. В послании сопоставляются «древние» и «новые» феи, и это сопоставление — не в пользу пер-

<sup>325</sup> Например, в сказке «Угриха» говорится о том, что принц, герой сказки, происходил по прямой линии от принцессы Карпийон (героини одноименной сказки д'Онуа), о которых рассказала «одна из новых фей, более ученая и учтивая, нежели феи древности». *Murat Henriette-Julie Castelnau, comtesse de. Contes de fées Le Nouveau Cabinet des Fées, t. 2 ; Genève, Slatkine Reprints, 1978.* Перевод цитаты наш.

<sup>326</sup> Гистер М. Проблема ключницы Пелагеи: сюжет о красавице и звере и сказка С. Т. Аксакова «Аленький цветочек» // Слово устное и слово книжное. Москва : РГГУ, 2009.



вых. «Древними» феями оказываются те, что фигурируют в «Сказках Матушки Гусыни», но сразу следует оговорить, что упоминание этого сборника делается не только и не столько с целью осудить сказки Перро: антитеза «древние»/«новые» носит явно неслучайный характер и недвусмысленно отсылает к Спору Древних и Новых. О предшественницах своих адресатов, «древних феях», говорится, что они, по сравнению с «новыми феями», были «простушками»<sup>327</sup> (*badines*), «забавляясь делами служанок и кормилиц» (*ne s'amusant qu'aux Servantes et aux Nourrices*), что главной их заботой были хозяйственные дела, а главные достижения их искусства заключались в том, чтобы заставить «плакать жемчугом и алмазами, сморкаться изумрудами и отхаркиваться рубинами» (*à faire pleurer des perles et des diamantes, moucher des émeraudes et cracher des rubis*), и потому все, что от них осталось — это «Сказки Матушки Гусыни». Такая шпилька в адрес Перро может носить отчасти игровой характер.

Впрочем, стилистические и методологические приемы у Перро и у «новых фей» (Мадам д'Онуа, самой графини де Мюра и Мадемуазель Леритье) весьма различны. В отличие от «древних», «новые феи» занимаются «великими делами, наименьшие из коих заключаются в том, чтобы давать ум тем, кто его лишен, красоту безобразным, красноречие невеждам, богатство бедным и блеск самым мрачным предметам» (*dont les moindres sont de donner de l'esprit à ceux et celles qui n'en ont point, de la beauté aux laides, de l'éloquence aux ignorants, de la richesse aux pauvres et de l'éclat aux choses les plus obscures*). Физиологические отправления драгоценными камнями недвусмысленно отсылают не только к сказке Перро «Феи», но и к сказке Леритье («Новой Феи») аналогичного типа — к «Очарованию красноречия», неслучайно красноречие упоминается в качестве одного из даров «новых фей». Ум, красоту и богатство получают многие герои и героини сказок всех дам-сказочниц XVII столетия, то есть «новых фей»; в то же время все эти дары есть и у Перро (ум, красноречие и красота в сказке «Рике-с-Хохолком»; богатство в сказках «Феи», «Синяя Борода», «Золушка» и «Мальчик-с-пальчик»). Именно поэтому нападки на «Сказки Матушки Гусыни» у графини де Мюра не стоит воспринимать слишком всерьез.

В то же время, нельзя не заметить, что Перро и «новые феи» (главная из которых, безусловно, Мадам д'Онуа) играют в принципиально разные игры, для Перро характерна игра в народность, а для д'Онуа — игра в детскость. Далее в предисловии к сборнику графиня де Мюра пишет о том, что сюжеты некоторых своих сказок она взяла из «сказок одного древнего автора, под названием “*Приятные ночи Сеньора Страпаролы*”» (*dans un Auteur ancien intitulé Facécieuses nuits du Seigneur Straparole*), «в шестнадцатый раз напечатанных в 1615 г.».

<sup>327</sup> Murat H.-J. de, *Histoires sublimes et allégoriques*, par Mme la Comtesse de\*\*. Paris, 1699. Здесь и далее перевод цитат наш.

Игра в «древних» и «новых» продолжается не без некоторых противоречий: у «древнего» автора заимствуются сказки, посвященные «новым феям». При этом все предшественники, кроме Страпаролы, упоминаются у графини де Мюра без имен. Если имя Перро не названо напрямую, то можно рискнуть предположить, что подобная же фигура умолчания касается еще одного, вовсе не названного Мюра сборника «древних» сказок: это «Пентамерон» («Сказка сказок») Базиле, сюжеты которого используют как Перро, так и Мадемуазель де ла Форс, и Мадемуазель Леритье, и Мадам д'Онуа. Заметим, что для Базиле, как и позднее для Перро, игра в народность более характерна, чем для Страпаролы. Далее Мадам де Мюра говорит, что многие Дамы, писавшие с тех пор, черпали из того же источника (т.е. из сказок Страпаролы), «*au moins pour la grande partie*», а затем — что в апреле 1699 г. (т.е. именно в тот момент, когда, согласно Привилегии, ее сказки были напечатаны), она встретила «одну из этих Дам (авторов сказок — М.Г.), использующих мои сюжеты, я же пользовалась лишь моделью оригинала, что легко подтверждается тем, что пошли мы разными путями» (*je n'ai point pris d'autre modèle que l'original, ce qui seroit aisé à justifier par les routes différentes que nous avons prises*). Совершенно очевидно, что речь идет о сказках Мадам д'Онуа, и не без некоторого лукавства, ибо все тома ее «Новых сказок, или Модных фей» вышли в 1698 г. Именованное Мадам д'Онуа «новой феей» становится своеобразным общим местом в сказках мадам де Мюра.

Литературная сказка — жанр не только легкий и несерьезный, но и синтетический. Здесь активно используются литературные аллюзии на самых разных авторов, от античных классиков, до недавних предшественников, вроде Мольера. Но для этого жанра, возможно, в большей степени, чем для многих других в это время, характерна саморефлексия: прямые упоминания или скрытое цитирование других сказок, а то и собственных произведений. Особенно заметно это у Мадам д'Онуа в короткой новелле-посвящении «Сен-Клу», где она недвусмысленно намекает на количество и разнообразие собственных сказок. В таблице, приведенной выше, мы видели, как в сказке «Белль-Белль...» она использует сюжетный ход из собственного романа «История Ипполита, графа Дугласа». Этот же роман она напрямую упоминает в другой сказке — «История принцессы Ясной Звездочки и принца Милона»<sup>328</sup>. Наконец, в новелле «Новый дворянин от мещанства», которая служит рамкой томам II–IV «Новых сказок, или Модных фей», провинциальных барышень, прециозниц и сказочниц, именуют «деревенскими феями» и «нормандскими музами». В посвящении у графини де Мюра, «дере-

<sup>328</sup> Принцесса и влюбленный в нее принц считают себя братом и сестрой, а в реальности приходится друг-другу кузенами, как Ипполит и Юлия в романе д'Онуа. Однажды этот роман попадает им в руки: «— Ах, сестрица! — воскликнул Милон, выпустив книгу из рук и обратив на Звездочку полный печали взор. — Ах, сестрица! Как счастлив был Ипполит, узнав, что не приходится братом Юлии. / — Увы! Не будет нам подобного утешения! Неужели мы меньше заслуживаем его?» Мадам д'Онуа. Указ. соч., С. 656.

венскими» можно назвать скорее «древних» фей; впрочем, в том же посвящении между сказочницами и феями как бы ставится знак равенства. Определение «нормандская муза» хорошо применимо к самой Мадам д'Онуа, благодаря нормандскому происхождению писательницы и тому, что она была причислена к французским музам академии Риковрати (под именем Клио).

Неблагодарно упомянутые графиней де Мюра «Истории и сказки былых времен» («Сказки Матушки Гусыни») подписаны именем младшего сына автора, Пьера Перро Дарманкура. Практически все современные исследователи (исключая, может быть, одного М. Сорьяно) считают эту атрибуцию чисто игровой.<sup>329</sup> «Посвящение» этого сборника (как и сам сборник) недолго остается единственным в своем роде, и вскоре оказывается весьма типичным. Пьер Дарманкур — не единственный из детей Ш. Перро, фигурирующий в посвящениях к французским сказочным сборникам; «Oeuvres meslées» Мадемуазель Леритье посвящены дочери академика, Мадемуазель Перро<sup>330</sup>. Это посвящение носит столь же игровой характер, как и атрибуция «Сказок Матушки Гусыни» Пьеру Дарманкуру.

В качестве адресатов большинства сказочных сборников выступают члены королевской семьи, в том числе и представители бастардных ее ветвей. Внутри королевской семьи в приоритете оказывается Орлеанская ветвь. Также заметно, что дамы лидируют не только среди авторов сказок, но и среди адресатов посвящений.

В посвящениях царственным особам одним из общих мест становится восхваление деяний и талантов адресата, а также его (ее) предков. В посвящении Мадемуазель Перро пишет:

«Стремление узнать это приводило доблестных мужей, притом и мужей, принадлежавших к Вашему роду, в бедные хижины и лачуги, дабы вблизи и собственными глазами увидеть то примечательное, что делается там, ибо такое знание казалось им необходимым для полноты их просвещения»<sup>331</sup>.

Этим «доблестным мужем», несомненно, оказывается прадед адресата, Генрих IV. Подобное упоминание короля — народного любимца в посвящении, где говорится о похвальных народных традициях, и которое предпослано «народным» сказкам, таким образом оказывается включено в важную для Перро игру в народность. Восхваление Генриха IV — не просто дежурная часть посвящения, необходимая для текстов подобного жанра.

«Испанская новелла» К. Бернар «Инесса Кордовская» посвящена младенцу Принцу Домбскому (Луи-Константину, сыну Луи-Огюста

<sup>329</sup> Soriano M. Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaire. Paris: Tel, Gallimard, 1996. P. 21–34; Gélinas G. Enquête sur les contes de Perrault. Paris: Imago, 2004. P. 209–223.

<sup>330</sup> О «Мадемуазель Перро» известно так мало, что есть сомнения в реальности ее существования.

<sup>331</sup> Перро Ш. Истории, или Сказки былых времен. М.: Радуга, 2002. С. 121–122.

де Бурбона, герцога Мэнского, принца Домбского, узаконенного сына Людовика XIV и мадам де Монтеспан). На момент посвящения адресату еще нет года, и Катрин Бернар уверена в уместности и своевременности своего подарка:

«...В вашей семье умнеют рано, и Монсеньор ваш батюшка проявил свой разум в детстве, и даже в семилетнем возрасте придал тиснению свои произведения; после подобного чуда не будет ошибкой думать, что сын его умен уже в полгода; быть может, нам не придется долго ждать какого-нибудь шедевра и от вас...»<sup>332</sup>

Это посвящение младенцу, как и упоминание трудов его отца, написанных в семилетнем возрасте<sup>333</sup> — несомненно, игровой момент, который сродни именованию «ребенком» мнимого автора «Сказок Матушки Гусыни». Спустя меньше года с момента создания и в один год с публикацией сказок Перро, посвященных Мадемуазель, выходят «Сказки фей» Мадам д'Онуа, посвященные ее матери, Мадам, Елизавете-Шарлотте Пфальцской. Велик соблазн думать, что, будь сказки Перро опубликованы от имени самого академика, а не его сына, их также пришлось бы посвятить Мадам, а не Мадемуазель.

Мадемуазель Леритье, восхваляя предка своего адресата, идет еще дальше. Ее сборник «Темная башня и светлые дни» посвящен Герцогине Немурской (Марии Орлеанской, Мадемуазель де Лонгвиль). В посвящении (точнее, стихотворном послании), как и у Шарля Перро, имеет место игровая самоидентификация, но в данном случае совсем неожиданная. Автор послания просит:

«...Видеть во мне короля Ричарда<sup>334</sup>,  
Который явился к вам показать,  
Что породила моя проза и моя рифма.<sup>335</sup>  
«Король Ричард» говорит:  
Хотя среди ваших предков, коих чтит весь мир  
(Я разумею великого ДЮОНУА),  
И был один грозный воин, опасный для англичан;  
Хоть и одержал он победу над принцем из моей семьи,  
Блеск ваших достоинств не менее опасен для меня».<sup>336</sup>

Жан Дюнуа, «Бастард Орлеанский», соратник Жанны д'Арк и герой эпопеи Жана Шапелена — родоначальник той ветви Орлеанского

<sup>332</sup> Bernard C. Inès de Cordoue, Nouvelle espagnole. Paris, 1697

<sup>333</sup> Oeuvres diverses d'un auteur de sept ans: «Recueil des ouvrages de M. le duc du Maine qu'il a fait [sic] pendant l'année 1677 et dans le commencement de 1678»; «Lettres de M. le duc du Maine». Publié par Mme de Maintenon, d'après Brunet.

<sup>334</sup> Напомним, что в следующее за посланием предисловие говорит о благородном происхождении «народных» сказок (см. об этом подробнее:), а в рамочном повествовании король Ричард рассказывает сказки своему оруженосцу и жонглеру Блонделю.

<sup>335</sup> *L'Heritier de Villandon M. -J. La tour ténébreuse et les jours lumineux, Contes anglais.* Paris, 1705. Здесь и далее подстрочный перевод наш.

<sup>336</sup> Ibid.

дома, к которой принадлежит адресат посвящения, герцогиня Немурская. Упомянув в послании-посвящении и Дюнуа, и короля Ричарда, делая их, таким образом, причастными к созданию своих сказок, Мадемуазель Леритье как бы возносит сказку до ранга эпопеи.

Помимо коронованных особ, в посвящениях к сказочным сборникам нередко фигурируют феи, а также различные божества античного пантеона, низшие или высшие. Мадам де Мюра посвящает свои «Волшебные сказки» («Contes de Fées») принцессе де Конти, Мари-Анне де Бурбон, «Мадемуазель де Блуа», дочери Людовика XIV и Луизы де Ла Вальер. В посвящении она именуется королевой Амуров:

«Вы умеете лучше, чем бог Ипокрены,  
Облекать в слова приятное очарование,  
Трогательное очарование, идущее прямо к сердцу.  
И Музы не так сильны в науках,  
Вы можете больше, чем иная Фея или Волшебник.  
Явитесь, Амуры: я пою вашу королеву.  
Сколько красоты, какой величавый вид!  
Божественный ум, всегда новое очарование,  
Горделивое благородство, достойное бессмертной...»<sup>337</sup>

По своему происхождению феи в европейских сказках родственны мойрам (богиням судьбы, т.е. «фатам»), а также иным низшим божествам титанического происхождения — нимфам и музам.<sup>338</sup> Принцесса де Конти в данном посвящении превосходит фей и низших божеств, муз, а заодно и самого их предводителя, Аполлона (вспомним, что в виде Аполлона изображали Короля-Солнце, отца принцессы де Конти), и равна своими достоинствами Венере (королеве Амуров); впрочем, она даже в определенном смысле превосходит богиню, так как в числе достоинств последней никогда не упоминалось владение науками и искусствами.

То же сопоставление адресата (в данном случае, Мадам, супруги «Единственного Брата Короля») с низшими божествами и феями видим у Мадам д'Онуа (собственно, Герцогине Орлеанской посвящены все ее сказки):

«Такие великие принцессы, как Вы, Мадам, вне всякого сомнения, и дали повод вообразить себе королевство фей: тогда все и решили, что надобны особые гении, которые бы заботились о таких несравненных особах, в коих все волшебно. Если это так, — а сомневаться в этом не приходится, — то Вы сами изволите видеть, Мадам, что у меня были самые веские причины посвятить все эти рассказы о феях Вашему Королевскому Высочеству»<sup>339</sup>.

<sup>337</sup> Murat H.-J. de. Contes de Fées. Paris, 1698.

<sup>338</sup> Harf-Lancner L. Les Fées au Moyen Age : Morgane et Melusine : La naissance des fées. Paris : Champion, 1984.

<sup>339</sup> Мадам д'Онуа. Цит. соч., С. 9-10.

В этом посвящении, предпосланном как первому тому, так и, в некотором роде, всем томам «Сказок Фей» о феях пока говорится как о покровительницах особ, подобных адресату. Сказки третьего тома «Сказок фей» имеют, фактически, тройное обрамление: первой рамкой оказывается «испанская новелла» «Дон Габриэль Понсе де Леон», второй — «Сен-Клу», новелла-посвящение, а третьей — собственно, послание-посвящение в начале первого тома. В новелле «Сен-Клу» госпожа Д\*\*\* (т.е. сама Мадам д'Онуа) желает отдохнуть у ручья в одиночестве, без своих спутников, которые собираются осматривать дворец и парк Мадам и Месье. Ей предлагают томик сказок для развлечения, на что она говорит: «Хорошо бы это были не те, которые я же и написала»<sup>340</sup>. Она имеет полное право на подобное заявление, ибо из двадцати шести сказок, имеющих к 1697 г. (году публикации «Сказок фей») во французской литературе, десять написаны ею. Когда общество скрывается из виду, госпоже Д\*\*\* является фея, которая славит парк Сен-Клу и его прекрасную хозяйку в длинных стихах, завершающихся следующими строками:

«И всякий, кто здесь был, хвалить не устает  
Прелестные края, обитель наслажденья,  
Где, не иначе, сонм богов живет.  
<...>  
И все же этих мест услады и забавы  
Равняться недостойны с той,  
Чьей августейшей ради славы  
Природа здешняя увенчана красой»<sup>341</sup>.

Нимфа, низшее божество и родственница фей, прославляет «сонм богов», к которому, несомненно, относится сама хозяйка, Мадам, герцогиня Орлеанская. Таким образом, из всех посвящений к «Сказкам фей» следует, что адресат их превосходит не только фей, то есть собственных покровительниц, но и богов, к коим она сама принадлежит.

Подытожим то, о чем говорят нам посвящения и предисловия к первым французским сказочным сборникам.

1. Сказки воспринимаются как развлечение, как правило, детское. Поэтому авторы, преподнося свои сказки особам королевской крови, либо извиняются за свой несерьезный подарок, либо указывают на то, что их ученый и мудрый адресат из любой безделки способен извлечь пищу для ума и сердца.

2. Сказка — несерьезный жанр, поэтому и сами сказки, и посвящения к сказочным сборникам немедленно становятся полем для самых разнообразных смысловых и стилистических игр.

3. Часто сказки позиционируются как жанр детский, отсюда особые игры в посвящениях: Перро надевает маску сына, «ребенка» (ка-

<sup>340</sup> *Мадам д'Онуа*. Цит. соч., С. 188.

<sup>341</sup> Цит. соч., С. 189.

ковым молодой Пьер Дарманкур в 1696 г. уже не является); Катрин Бернар посвящает свое собрание младенцу.

4. Обыгрывается народное или, наоборот, благородное происхождение сказок: Перро пишет о хижинах и о достохвальном обычае крестьян наставлять своих детей, рассказывая им сказки; Леритье, напротив, возводит происхождение сказок к поэзии трубадуров.

5. В посвящении нередко упоминаются феи, но оказывается, что дары, которыми наделен адресат, превосходят те, что они расточают своим протече, и что принцесса-адресат сама превосходит и фей, и родственных им нимф и муз, что она равна богам, к коим непосредственно и принадлежит. Заметим, что в самих сказках никогда не упоминается Бог, а только боги. Это происходит потому, что в таком несерьезном жанре, как сказка, уместен лишь вымысел, а любое упоминание священного рискует оказаться «всуе». Подобным же образом ни один сборник сказок не посвящается самому Королю-Солнце, а лишь его более или менее близким родственникам. По видимому, посвящение самому Людовику XIV выглядело бы почти кощунственно: он воспринимается, если не как Единый Бог, то, по меньшей мере, как верховное божество. Напротив, члены королевской семьи выступают скорее в роли полубогов или божеств античного пантеона.

6. Адресатами посвящений сказочных сборников нередко оказываются незаконнорожденные дети (принцесса де Конти у Мадам де Мюра) или их близкие или дальние потомки (младенец принц Домбский, сын герцога Менского у Катрин Бернар; Герцогиня Немурская у Мадемуазель Леритье). Велик соблазн провести такую параллель: сами сказки среди более серьезных, уже прочно вошедших в литературный обиход, жанров, оказываются как бы незаконнорожденными, и нуждаются в «узаконивании». Такую узаконивающую роль и играют посвящения и предисловия.

# Диалог с XVII веком





## Игра в античность: «Афинские письма» Кребийона-младшего

К.А. Чекалов

В 1992 году Н.В. Забабурова справедливо сетовала на то, что Клоду Кребийону «не посвящено ни одного обобщающего монографического исследования»<sup>342</sup>; если же говорить о последнем сочинении писателя — романе «Афинские письма», то оно долгое время пребывало в глубокой тени литературоведческой науки. Правда, к настоящему времени исследовательская ситуация вокруг Кребийона-младшего значительно улучшилась, так что защищенная в 2008 году диссертация о романе, автор которой — шведская исследовательница Наташа Борзе Шеберг (Гетеборгский университет)<sup>343</sup>, выглядит как вполне закономерный итог накопленного материала.

В свое время Ф.-М. Гримм отзывался об «Афинских письмах» следующим образом: «Вот уж пятнадцать лет Кребийон живет сплошными поражениями и привлекает внимание публики исключительно тем, что на разные лады перелицовывает старый свой наряд»<sup>344</sup>. Никто не в состоянии читать эту книгу, хотя замысел ее занятый, указывает автор «Переписки»; но в итоге получились весьма скучные «галантные письма», где под античными именами действуют современники. Кребийону «захотелось сделать из Алкивиада Ришелье — да не удалось», заключает Гримм. Итак, Алкивиад сравнивается Гриммом (а в дальнейшем и другими авторами, без ссылки на Гримма) с Ришелье (правнучатым племянником кардинала и дедом дюка, статуя которого украшает Одессу). Кстати, и Пушкин в «Арапе Петра Великого» (1827) назвал Ришелье «Алкивиадом новейших Афин», а вслед за ним Оноре де Бальзак (в романе «Пьеретта», 1839) аттестовал его как «одну из замечательнейших личностей прошлого века, французского Алкивиада».

**Кирилл Александрович Чекалов**, доктор филологических наук, заведующий Отделом классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН.

<sup>342</sup> Забабурова Н.В. Французский психологический роман (эпоха просвещения и романтизм). Ростов-на-Дону, Ростовский университет, 1992. С. 65.

<sup>343</sup> Borzee Sjöberg N. Le «roman de Némée» dans les Lettres athéniennes de Claude Crébillon. Göteborg: Göteborgs universitet, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2008.

<sup>344</sup> Grimm F.M. Correspondance littéraire, philosophique et critique. P., 1879. T. 9. P. 323-324. Мы пользовались электронной версией: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57209329.r=grimm+correspondance.langFR>

Известна эпитафия литератора Пьера-Антуана де Лапласа на смерть Кребийона (они были сверстниками, но Лаплас пережил Кребийона на шестнадцать лет):

Dans ce tombeau git Crebillon,  
Qui? Le fameux tragique? Non!  
Celui qui le mieux peignit l'ame  
Du petit-maître et de la femme.

[В могиле сей покоится Кребийон. / — Кто-кто? Автор знаменитых трагедий? — Нет! / Тот, что лучше всех сумел живописать / душу педиметра и женщины]

Эпитафия эта как нельзя лучше подходит именно к «Афинским письмам».

Первоначальное название последнего романа Кребийона – «Алкивиад» (именно так он именовал свою книгу, когда просил о королевской привилегии). По Жану Сгару<sup>345</sup>, книга создавалась параллельно с «Письмами герцогини», ведь в письме от 27 апреля 1767 года писатель указывает: «Я окончил письма добродетельной моей герцогини и снова примусь за письма Алкивиада». Вышел роман в 1771 году,<sup>346</sup> в итоговом варианте названия Кребийон вполне определенно подключил свое произведение к жанру фиктивного эпистолярного — подобных сочинений во Франции XVII-XVIII вв. было создано чрезвычайно много (разумеется, соответствующая традиция восходит к «Португальским письмам» Гийерага, опубликованным в 1669 году). В общей сложности после выхода в свет «Новой Элоизы», в период с 1761 по 1782 годы, во Франции вышло около трехсот эпистолярных романов.<sup>347</sup> При этом существовали определенные внутренние модификации жанра: для Кребийона наиболее существенной являлась та линия, которую Л. Версини назвал «экзотическим эпистолярным романом»<sup>348</sup>. В этом ряду высятся, подобно монументу, «Персидские письма» Монтескье (1721); менее известны «Еврейские» и «Китайские письма» маркиза Д'Аржана (соответственно 1736 и 1739), «Письма перуанки» госпожи де Графиньи (1747), «Сиамские письма» Жозефа Ландона (1751), «Ирокезские» Мобера де Гуве (1752); одновременно с «Афинскими» вышли в свет «Африканские письма» Бутиньи. Еще более примечательно, что в том же 1771 году вышла книга «Литературное путешествие в Грецию» марсельского купца,

<sup>345</sup> Sgard J. Catalogue des oeuvres de Claude Crebillon // Revue d'histoire de la littérature française, 1996, N 1. P. 13.

<sup>346</sup> Lettres Athéniennes, extraites du Porte-Feuille d'Alcibiade. Vol. 1–4. A Londres — Chez Pierre Elsmey, 1771. Мы пользовались электронной версией: <http://books.google.com/books?id=IMU0AAAAMAAJ&oe=UTF-8>

<sup>347</sup> Melancon B. Diversité de l'épistolaire // Histoire de la France littéraire. Classicismes. XVII -XVIII siècles. P., Presses Universitaires de France, 2006. P. 828.

<sup>348</sup> Versini L. Le roman épistolaire. P., Presses Universitaires de France, 1979. P. 62.

путешественника и литератора Пьера-Огюстена Гюи, также выполненная в эпистолярной форме. Но самое важное событие с точки зрения формирования неоклассического вкуса было еще впереди. Мы имеем в виду публикацию выдержанной в наукообразном духе книги аббата Бартелеми «Путешествие молодого Анахарсиса в Грецию» (1788). Книгу высоко оценила вся Европа (кроме разве что Г.Р. Державина). Примечательно, что во второй ее части фигурирует Алкивиад (в первую очередь как политик, а уже затем как приверженец распутного образа жизни).

Каковы были причины обращения к античности современников Кребийона и самого Кребийона? Тут возможны разные объяснения. Античность — эпоха моралистов, а именно этой проблематике уделено немало внимания в «Античных письмах». Античность — это и Сократ, французский текст жизнеописания которого вышел в Амстердаме в 1751 году (в переводе с английского, автор Джон Купер) и, по словам Гримма, не возымел никакого успеха. Между тем Дидро перевел еще ранее, в 1749 году, «Апологию Сократа» Платона — и даже сам себя именовал Сократом; Сократ стал также персонажем одноименной пьесы Вольтера (1759). Кроме того, известно опубликованное в 1767 году «Письмо Овидия Юлии, написанное им из ссылки» некоего «драгунского капитана» (Гримм) Массона де Пезэ<sup>349</sup>. Ранее, в 1764 году, маркиз де Пезэ — он был мушкетером и переводчиком, переводил Катулла и Тибулла, дослужился до полковника и в 36 лет умер — совместно с поэтом и основателем «Дамского журнала» Клодом-Жозефом Дора опубликовали неприязнительные стишки под названием «Письмо Алкивиада Гликерии, афинской цветочнице».<sup>350</sup> Вполне возможно, что эта бесхитростная рокайльная безделушка стала одним из импульсов к написанию книги Кребийона. Вот только одна цитата из нее:

De beaux oeuillets par toi-meme cueillis  
Formoient chez toi mon daïs et ma couronne,  
Nous n'avions pas de superbes habits,  
Le gout faisait notre magnificence,  
Mais nous avons, Glycere, en recompense  
De bien beaux jours et de plus belles nuits.

*<Собранные тобою прелестные гвоздики / стали мне в покоях твоих и венцом, и балдахинном; / не было на нас роскошных одежд, / если чем-то мы и блистали, так это вкусом; / но зато наградой стали нам, Гликерия, / прекраснейшие дни и чудеснейшие ночи>*

<sup>349</sup> Pezay A.-F.-J. Masson, marquis de. Lettre d'Ovide à Julie, précédée d'une lettre en prose à M. Diderot. Paris: Sebastien Jorry(?), 1767.

<sup>350</sup> Lettre d'Alcibiade à Glicère, bouquetière d'Athènes [Texte imprimé], suivie d'une lettre de Vénus à Pâris, et d'une épître à la maîtresse que j'aurai. Genève-Paris, 1764.

В 1771 году состоялось выступление аббата Арно во Французской академии, где сравнивалось афинское и парижское красноречие (об этом можно прочесть все у того же Гримма). В 1754 году вышла (посмертно) книга под названием «Философия, примененная ко всем объектам ума»<sup>351</sup>; ее автор — аббат Террассон, участник «Спора о древних и новых», прямой последователь Шарля Перро [в «Критическом рассуждении об Илиаде» (1714) резко критиковавшего античность как эпоху варварства]. Книга «Философия, примененная ко всем объектам ума» была весьма благожелательно отрецензирована Гриммом как высшее достижение «новых».

Нельзя обойти вниманием вопрос о том, какую позицию занимал по поводу «Спора древних и новых» Кребийон; особенно интересно его восприятие второй фазы «Спора», его отношение к «спору о Гомере», развернувшемуся во втором десятилетии XVIII века. Прямых высказываний на этот счет у Кребийона нет; по самой сути своего творчества он, конечно, принадлежал к «новым», как и его оппонент Мариво — достаточно сказать, что сама по себе артикуляция «галантной» проблематики была четким образом выдвинута Перро в качестве сверхзадачи на страницах «Параллели древних и новых» (1688). Между тем, в тексте «Афинских писем» проблема исторического развития морали Алкивиадом намеренно отмечается: «Следует или не следует отдавать нравам ушедших столетий предпочтение сравнительно с нынешними — спор, который тут представляется мне весьма неуместным, а следовательно, позвольте мне и не касаться этой темы». Тем самым Кребийон намеренно уклоняется и от четкого определения своей позиции в «споре древних и новых».

Античность во времена Кребийона обычно трактовалась как эпоха Эроса, хотя все тот же Гримм, в том же 1751 году, заметил: «как вы знаете, древние писатели, если не считать нескольких пассажей из Горация и Петрония, не ведали ни галантности, ни чувственности». Овидий, по Гримму, — не исключение; поэтому его трактовка любви отмечена утонченностью, *délicatesse* (Гримм упрекает современного ему переводчика «Искусства любви» за грубость). Складывается ощущение, что Кребийон своим романом отчасти полемизирует с Гриммом и, скорее, идет по стопам Ларошфуко, упомянувшего в своих «Размышлениях» Алкивиада как образец великого развратника, на которого потом ориентировались все последующие апологеты чувственных наслаждений.

Античность, наконец, — эпоха высокой эпистолярной культуры. В какой мере данная составляющая античности была известна Кребийону? Его предшественники, авторы знаменитых эпистоляриев XVII века, в этой культуре уверенно ориентировались; так, госпожа де Севинье читала Цицерона, Сенеку и Плиния Младшего; в своем эпистолярии она как бы синтезировала различные стили античного

<sup>351</sup> *Abbé Terrasson. La Philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison. P. Prault, 1754.*

письма.<sup>352</sup> Между тем, было бы преувеличением сказать, что Кребийон прилежно следует правилам античной эпистолографии. Правда, есть основания сравнивать «Античные письма» с эпистолярным греческого поэта III века Алкифрона (в его сборнике, время действия которого отнесено к периоду классической Греции, имеются письма гетер и упомянуты некоторые фигурирующие у Кребийона лица — Алкивиад, Сократ, Гликерия). Но все-таки для автора «Софы» (1742) опыт галантных писем Вуатюра (опубликованных посмертно, в 1649 и 1729)<sup>353</sup> неизбежно являлся более существенным (правда, Гримм в 1754 году писал, что писем Вуатюра и Геза де Бальзака ныне уже почти никто не читает). В то же время сам факт локализации книги Кребийона в Афинах говорит о том, что автор переносит читателя в «пренатальную стадию» развития эпистолярного романа. Но в целом, разумеется, Кребийон воспринимает античность примерно так же, как воспринимают в его эпоху экзотический Восток — иначе говоря, «под прозрачным и волнующим воображение флером проступает припудренная картина своего времени».<sup>354</sup>

«Афинские письма» включают в себя в общей сложности 138 писем (несколько меньше, чем в книге Монтескье). Если в книге аббата Бартелеми действие происходит между веком Перикла и веком Александра (переход от V века до н.э. к IV), то Кребийон локализует события в периоде правления Перикла (афинский стратег умер в 429 году до н.э.) Некоторые из писем носят отчетливый историко-политический характер (18, 24, 31, 40, 65, 71, 84), но таковых явное меньшинство. Здесь описывается, например, восстание на острове Самос против притеснения со стороны Афин (440 г. до н.э.); осмысливаются победа Фемистокла над персами в ходе Саламинского сражения (480 г. до н.э.; письмо 65) и военные действия под руководством Кимона Афинского; воссоздаются подвиги Перикла и его смерть от чумы (соответствующие сведения изложены по Плутарху и «Истории Пелопоннесской войны» Фукидида, но с элементами амплификации). Более того, в 71 письме Кребийон создает своеобразный «пастиш» «Параллельных жизнеописаний»<sup>355</sup>.

<sup>352</sup> Grassi M.-C. Lire l'épistolaire. P., DUNOD, 1998. P. 21.

<sup>353</sup> Символика смирившегося перед женской красотой и «укрощенного льва» на разные лады отыграна в письмах Вуатюра, который к тому же имел возможность лицезреть вполне реальных львов в Африке. Примечательно, что «Письма Аристенета» были известны Вуатюру — он ссылается на них в одном из писем Костару. Вуатюр ссылается и на Квинтилиана, и на Цицерона; в целом галантный поэт вполне уверенно ориентировался в античной риторической культуре.

<sup>354</sup> Barguillet F. Le roman au XVIII siècle. P., Presses Universitaires de France, 1981. P. 75. По мнению Баргийе, главным источником Кребийона в «Афинских письмах» был все-таки Монтескье. Точка зрения довольно спорная: как в содержательном, так и в структурном плане здесь мало общего. Между тем Алкивиад упомянут в другом знаменитом сочинении Монтескье — «Дух законов»: «не всегда люди, развращенные роскошью, могут полюбить воздержание; если бы этот переход был явлением естественным и обычным, то Алкивиад не стал бы предметом восхищения всего мира».

<sup>355</sup> Hölzle D. Poétique des ruines: le délabrement du roman dans Les Lettres athéniennes de Crébillon // Eighteenth-century fiction, vol. 16, N 4, 2004. P. 660.

И все-таки в целом автор «Афинских писем» скуп и лаконичен в освещении событий истории. Он не увлекается погружением в соответствующую проблематику — как бы соблюдая те правила, что были сформулированы еще в Древнем Риме: «Если тебе придется в письме освещать какое-то историческое событие, то следует уклониться от полного соблюдения правил писания истории, чтобы не нарушать очарования письма» (отрывок из компилятивного трактата «О письмах» Юлиа Виктора, IV век н.э.)<sup>356</sup>. В еще более «гомеопатических» дозах присутствует и пейзаж, нередко обращающийся в повод к социальным умозаключениям: «Я обозревал то Родосский порт и море, то плодородные равнины, где в беспорядке теснились дворцы и хижины, одновременно рисуя картины и глубочайшей нищеты, и непомерной роскоши» (здесь можно усмотреть параллель к тем выкладкам, которые развивает Руссо в своем трактате «Об общественном договоре»). Наконец, в «Афинских письмах» встречаются эпистолы собственно морального содержания (27, 46), отдаленно напоминающие о традиции Сенеки.

Так или иначе, в книге Кребийона безусловно и определенно доминирует «галантная» разновидность эпистолярного жанра. Во многом писатель здесь воспроизводит мотив «антивоспитания» героя, который четко артикулирован в «Заблуждениях сердца и ума»<sup>357</sup>; самого Алкивиада исследователи нередко сопоставляют с персонажем этого романа — галантным соблазнителем Версаком (отчасти он предвосхищает Вальмона из «Опасных связей»). Перед читателем разворачивается также галерея возлюбленных Алкивиада: Гликерия, Эльпиника, Фрасиклея, Феогнида, Фемистея, Аспасия (последняя принимает решение покинуть своего кавалера, после чего тот ударяется во все тяжкие), Неменя. Особое внимание уделено «куртизанке-эрудитке», известной своей красотой и изяществом Аспасии, которая как будто бы играла важную роль в политической жизни Греции (по Аристофану, именно из-за нее и разгорелась Пелопоннесская война); с другой стороны, есть основания считать ее своего рода античной бандершей. Обстоятельства доноса на Аспасию воссозданы в романе в соответствии с историческими сведениями.

Как писала в связи с «Афинскими письмами» И.В. Лукьянец, «множество вариантов человеческого поведения заставляет нас вспомнить “Софу” с ее новеллистической композицией»<sup>358</sup>; сам Кребийон использует по отношению к этой аккумуляции «случаев» понятие «gradations». В целом его книга тяготеет не к «монодийному»<sup>359</sup>,

<sup>356</sup> Античная эпистолография. М., Наука, 1967. С. 20.

<sup>357</sup> Hartmann P. Le contrat et la séduction. Essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières. P., Champion, 1998. P. 90. Термин «антивоспитание» применяет по отношению к романам Кребийона А.Ф. Строев.

<sup>358</sup> Лукьянец И.В. Французский роман второй половины XVIII века (автор, герой, сюжет). СПб, Санкт-Петербургский государственный университет культуры, 1999. С. 181.

<sup>359</sup> Rousset J. La monodie épistolaire: Crébillon fils // Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman. P., Corti, 1986. P. 114–126.

а к «полифоническому» типу эпистолярного романа; сказанное не мешает писателю имитировать неполноту сборника, где часть писем якобы оказывается элиминирована, сознательно выведена за пределы эпистолярия. Например, в переписке с Аспасией Алкивиад мельком упоминает о своих успехах на Олимпийских играх, зато о своих любовных переживаниях не пишет совсем ничего. Таким образом, читатель «Афинских писем», как и в случае с другими эпистолярными сборниками Кребийона, призван активно заняться сотворчеством и мысленно достроить недостающую часть эпистолярия.

Алкивиад предстает не просто как «беспорядочная и неуравновешенная натура», как окрестил его некогда Лев Шестов; не просто как «игравший афинянами гений легкомыслия» (аттестация, которую выдает ему Гегель в «Лекциях по истории философии»), но как светский лев, эдакий античный петиметр<sup>360</sup>. Напрашивается следующая юмористическая характеристика образа: от Гиласа до Фобласа, минуя Ловеласа. Любовь, как справедливо отмечает Л. Шельд, в случае с Алкивиадом подвергается «распылению» и оборачивается чувственным наслаждением.<sup>361</sup> Соответственно развивается и надлежащая любовная риторика — собственно, «риторика страстей» (термин Ж. Матье-Кастеллани); риторика уже не прециозная, а именно галантная. Пьер Артман считает возможным говорить в этой связи о «галантном контракте»<sup>362</sup>. Вот лишь один образец этой риторики: «Как! — с жаром говорил я ей, — можно ли пресытиться и утомиться от ощущения, что на тебя с нежностью взирают столь дивные очи! Как! Вам улыбаются столь прелестной улыбкой, вы прилагаете усилия к тому, чтобы она стала еще обольстительнее — и в то же время полагаете, будто можно отыскать подобную же прелесть в другом месте, и пускаетесь на ее поиски!». Кребийон не только удачно стилизует любовный дискурс вуатюровского типа, но и подвергает его рефлексии («tout l'appareil d'une séduction en forme»). Впрочем, и политическая риторика оказывается отрефлектирована — устами Перикла: «Искусство убеждения неизменно представлялось мне насущнейшей необходимостью для государства».

При этом Кребийон обходит вниманием как политическую карьеру протагониста (фактически действие романа заканчивается раньше, чем Алкивиад становится стратегом), так и излишне пикантные аспекты его взаимоотношений с Сократом; наконец, как и в других сочинениях писателя, сведена к минимуму «жанровая» сторона происходящего — никаких «пьяных Алкивиадов» в духе диалогов Платона в романе не наблюдается. Вообще к «Афинским письмам» впол-

<sup>360</sup> «Петиметром» Алкивиада именует, в частности, Л. Версини (*Versini L. Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique narrative des LIAISONS DANGEREUSES. P., Klincksieck, 1968. P. 103*).

<sup>361</sup> *Scheld L. Crébillon // Dictionnaire des lettres françaises du XVIII siècle. Vol. I. A-K. P., Fayard, 1960. P. 354.*

<sup>362</sup> *Hartmann P. Le contrat et la séduction. Op. cit., P. 97.*



не применима формулировка И.В. Лукьянец: «Романы Кребийона довольно бедны внешними событиями»<sup>363</sup>. Таким образом, в книге доминирует «несколько суховатое воспроизведение греческой жизни»<sup>364</sup>, где социально-политическое и страноведческое измерения сведены к минимуму.

Заслуживают внимания искусные манипуляции Кребийона с пространственными в культуре барокко и рококо концептами. Так, весьма существенное для прециозниц понятие «*tendre*» подвергается новому осмыслению в «Афинских письмах». Собственно, уже Мариво в «Острове рабов» (1725) прибегает к лукавой интерпретации этой категории, исподволь развенчивая ее культуuroобразующую роль (беседа двух слуг, Клеанты и Арлекина, в сцене 6). Очень трудно передать соответствующую словесную игру по-русски:

CLEANTHIS: Il fait le plus beau temps du monde; on appelle cela un jour *tendre*.

ARLEQUIN: Un jour *tendre*? Je ressemble donc au jour, Madame (Курсив наш — К.Ч.)

КЛЕАНТА: Какая чудная нынче погода; такие-то деньки именуют *погожими*.

АРЛЕКИН: *Погожими*? Так, стало быть, я погож как день, сударыня.

Что касается «Афинских писем», то здесь слово *tendre* и его производные встречаются очень часто и с разными оттенками смысла: *l'air de l'intérêt le plus tendre* — *langueur tendre* — *ami tendre* — *l'instruire de ma tendresse* — *sourire fort tendrement* — *très tendre souvenir*... Аспасия сообщает Алкивиаду: «ничто до сей поры не могло никоим образом поколебать мои нежные чувства к вам» (*rien n'a pu encore donner à ma tendresse pour vous, la plus légère atteinte*). Она же: «Хоть в моем письме и содержались сплошные оскорбления, но сами эти оскорбления исполнены были такой нежности... (*Quoique je ne vous écrivisse que des injures, ces mêmes injures avoient un caractère si tendre*). Наконец, *une tendresse éternelle* в контексте «Афинских писем» — это, конечно же, «вечная любовь» (слово же *amour* встречается в романе не слишком часто; то же самое относится и к слову *galant* и его производным — у Вуатюра частотность их употребления много выше).

Особенно примечательна, на наш взгляд, следующая фраза из письма Аспасии: «Мне представляется, что я устроена совершенно на манер милетской повести — ведь мне нет равных по части нежности и одновременно неправдоподобия» («*Je ressemble parfaitement, selon moi, à une fable milésienne: c'est-à-dire, qu'on ne sauroit être plus tendre, et moins vraisemblable*»). Здесь важно подчеркнуть, что Аспасия была именно уроженкой Милета. В «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера (1751) милетские повести упоминаются наряду с сюжетом о Психее

<sup>363</sup> Лукьянец И.В. Французский роман второй половины XVIII века (автор, герой, сюжет). СПб, Санкт-Петербургский государственный университет культуры, 1999. С. 151.

<sup>364</sup> Versini L. *Laclos et la tradition*. Op. cit., p. 268.

и Купидоне, который, как представляется, был использован в одном из «Афинских писем» (письмо это анализирует в своей книге И.В. Лукьянец): Алкивиад и Ампелис, не будучи знакомы друг с другом, становятся любовниками, поскольку Ампелис как бы обозначалась в сумерках; на самом деле ошибка эта мнимая. И.В. Лукьянец дает интересную социально-психологическую интерпретацию эпизода: «отрицание индивидуального начала в поступках героев»<sup>365</sup>.

Как представляется, приведенная нами цитата из письма Аспасии вдвойне интересна. Во-первых, здесь налицо отдаленные отзвуки литературно-эстетической полемики Кребийона с Мариво<sup>366</sup>; кроме того, здесь проступает «метатекстуальный» план книги Кребийона, в других отношениях выраженный менее рельефно. К пассажам метатекстуального характера можно отнести также 97 письмо, где разворачивается обсуждение различных моделей историографического дискурса (имена при этом не названы, но можно предположить, что имеются в виду модель Плутарха и модель Корнелия Непота).

В письме Антипу (102) Алкивиад пересказывает один эпизод своих взаимоотношений с Немеей и указывает: вот отличный сюжет для комедии Аристофана! В своем письме Алкивиаду Немеея заявляет: когда-нибудь о вас скажут — Алкивиад всю жизнь обольщал женщин и ни одну из них не любил (письмо 56). Далее речь заходит о неназванных писателях, которые, возможно, в будущем воссоздадут жизнь Алкивиада; о том, что он составил «донжуанский список» своих побед и лишь благодаря этому к концу своей карьеры смог удержать в памяти всех соблазненных им женщин. Одним словом, есть основание говорить о своеобразном самоощущении персонажей Кребийона как литературных героев. Думается, перед нами и своеобразное проявление присущего романам рококо игрового начала,<sup>367</sup> и в то же время отражение существенных особенностей салонной культуры своего времени, доминантой которой являлся артистизм.<sup>368</sup>

Еще одно важное понятие для «Афинских писем» – *goût*. Оно играет важную роль и в других сочинениях Кребийона, например, в повести «Ночь и мгновение» (1755): в любви *le goût seul existe*, то есть периодическая смена партнеров рассматривается как закон любовных взаимоотношений (см. анализ различных граней данного понятия в творчестве писателя, осуществленный И.В. Лукьянец<sup>369</sup>). *Goût* может относиться к области чувственного, а может и к области воображения; так, в «Заблуждениях сердца и ума» упоминается о том, что иногда встречаются любовные связи безо всякого *goût*, как некая

<sup>365</sup> Лукьянец И.В. Цит. соч., С. 167.

<sup>366</sup> Разумовская М.В. Становление нового романа во Франции и запрет на роман 1730-х годов. Л., ЛГУ, 1981. С. 102–104.

<sup>367</sup> Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов. Днепропетровск, Пороги, 1996. С. 156.

<sup>368</sup> Lauersdorf J. La guerre des sexes dans les Égarements du coeur et de l'esprit de Crébillon // French Forum. Winter 2006. Vol. 31, No. 1, p. 11. С. 7.

<sup>369</sup> Лукьянец И.В. Цит. соч., С. 159.

социальная необходимость. *Amour-goût* — ключевое понятие в книге «Письма маркизы де М\*\*\* графу де Р\*\*\*» (1742); причем этому типу любовного переживания отдается предпочтение перед *amour-passion*. Герои Кребийона вообще-то очень хорошо чувствуют разницу между различными модальностями любовного чувства и находят удовольствие в раскладывании по полочкам этих оттенков. Перикл, например, утверждает следующее: «Мне также хорошо известна существенная разница между «прихотью» и «страстью»» (*Je n' ignore pas, non plus, toute la différence qu' il y a entre un travers, et une passion*) [см. анализ разграничения у Кребийона понятий *occasion (moment)*// *amour, caprice*//*sentiment* в работе Л. Версини<sup>370</sup>].

Приведем одну максиму из «Афинских писем» со словом *goût* — из тех, которые были столь излюблены Кребийоном: «уж лучше пусть у женщины сложится дурное мнение о сердце мужчины, чем об его вкусе» (*il vaut mieux donner aux femmes, mauvaise opinion de son coeur, que de son goût*). Другой образец максимы: «женщины скорее прощают дурные поступки, чем комичные» (*les femmes pardonnent les ridicules beaucoup moins aisément que les torts*). При этом сами персонажи романа отчетливо осознают, что выражаются при помощи максим. Алкивиад, например, говорит о Гликерии следующее: «та самая Гликерия, что причинила столь сильное беспокойство Периклу и побудила его произнести его блистательные максимы»: (*cette Glycérie qui a causé à Périclès, de si vives inquiétudes, et lui a fait débiter de si brillantes maximes*). Точно так же и Аспасия шлет Алкивиаду письма с максимами, причем именно они оказываются центральным событием письма. Наиболее известна следующая максима из 25 письма Алкивиада: «С женщинами надлежит говорить таким образом, как если бы вы верили в их добродетельность; действовать же следует так, как если бы вы в нее не верили» (*Il faut toujours parler aux femmes comme si on leur croyoit de la vertu, et agir avec elles, comme ne leur en croyant pas*). В том же 25 письме представляется очень существенной развиваемая Алкивиадом философия «подходящего момента»: надлежит «отыскать подходящий момент и превратить в решающий, ни в коем случае не упуская возможность» (*trouver le moment* [курсив в оригинале — К.Ч.]), *et en ne le méconnoissant plus, le rendre décisif*.<sup>371</sup> Обольститель Алкивиад, как и другие обольстители у Кребийона, еще не становятся демонами совращения, в отличие от персонажей Шодерло де Лакло или тем более маркиза Де Сада; они еще сохраняют связь со стратегией *honnête homme*<sup>372</sup>. Галантный мужчина еще может любить *tendrement* — об этом речь идет и в «Письмах марки-

<sup>370</sup> *Versini L. Laclos et la tradition. Op. cit., p. 103.*

<sup>371</sup> А вот как определяется момент в повести «Случай у камина» (1763): (перевод И.В. Лукьянец): «некоторое состояние чувств, столь же реальное, сколь и непредвиденное, которое женщина может скрыть, но которое, будучи замечено или почувствовано кем-либо, кто заинтересован в том, чтобы им воспользоваться, ставит ее в опаснейшее положение».

<sup>372</sup> *Versini L. Laclos et la tradition. Op. cit., p. 198.*

зы...» Кроме того, в отличие от Вальмона, Алкивиаду еще не ведомо совращение при помощи письма, он лишь уведомляет письмом о своих победах. Да и вообще, лишь на поверхностный взгляд книга может показаться апологией либертинажа — по справедливому замечанию Ж. Сгара, под покровом гедонизма у Кребийона обнаруживается «требовательный морализм»<sup>373</sup>.

Фактически книга Кребийона находится на полпути между собранием максим и трактатом о женщинах, своего рода сводом будуарной философии. И это вполне логично, так как между эпистолярным жанром и философским диалогом в интересующий нас период явно имеют место переключки<sup>374</sup>. Это не значит, что в «Афинских письмах» представлена исключительно «философия будуара». Есть здесь, как и в других сочинениях писателя, отклик на современные ему философские теории, в том числе на Локка.

Если в «Заблуждениях сердца и ума» (1736) воссоздан «преимущественно женский фон»<sup>375</sup>, то и в анализируемой нами книге значимость женского круга персонажей очень высока. Это, несомненно, дань стилю рококо, как и характерная для «Афинских писем» своеобразная эстетика беспорядка. Алкивиад следующим образом вспоминает о своей встрече с Аспасией (в ее «кабинете»): «внезапно... она сказала мне, что прическа моя чересчур правильна и что это ей решительно не по вкусу; порывисто поднявшись с места, она придала моим волосам столь милый ее сердцу беспорядок» (*tout d' un coup ... elle m' a dit que mes cheveux étoient arrangés avec une symétrie qui ne lui plaisoit point, s' est levée avec vivacité, et a travaillé elle-même à leur donner cet air de desordre qu' elle desiroit qu' ils eüssent*). Но существеннее всего, конечно, не беспорядок шевелюры, а неупорядоченность чувств (*desordre de mes sens*), о которой также пишет Алкивиад в другом письме.

Продуманная неупорядоченность — это и основополагающий принцип организации самого же романа Кребийона, которому свойственны «дробление романной материи» и «смешение эпох и дискурсов»<sup>376</sup>. В письмах политического характера поддержание романной интриги как бы отступает на второй план, да и в любовных очень часто начинают превалировать моральная рефлексия или же портретирование тех или иных персонажей; ничего удивительного поэтому, что отдельные письма Алкивиада приводят к существенной

<sup>373</sup> *Sgard J.* Dix ans avec Crébillon // *Rivista di Letterature moderne e comparate*, 56 (2003), P. 23. По мнению Ж. Голдценка, Алкивиад у Кребийона стремится прежде всего не к наслаждениям, а к славе (*Goldzink J.* *Lettres athéniennes*// *Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française*. Т. 3. К-Р. Р., Bordas, 1994. P. 1107).

<sup>374</sup> *Melançon B.* Diversité de l'épistolaire// *Histoire de la France littéraire*. Classicismes. XVII-XVIII siècle. P., PUF, 2006. P. 830.

<sup>375</sup> *Lauersdorf J.* La guerre des sexes dans les Égarements du coeur et de l'esprit de Crébillon // *Op. Cit.*, p. 3.

<sup>376</sup> *Hölzle D.* Poétique des ruines: le délabrement du roman dans *Les Lettres athéniennes* de Crébillon // *Eighteenth-century fiction*, vol. 16, N 4, 2004. P. 655.

пробуксовке интриги. В этом отношении Кребийон противостоит повествовательной четкости и линейности такого важного образца эпистолярного романа, как нашумевшая «Исповедь графа де\*\*\*» (1742) Ш. Дюкло<sup>377</sup> («принятая некогда читателями за сочинение самого Кребийона и безусловно подражавшего ему»)<sup>378</sup>. Подчас складывается впечатление, что «Афинские письма» собраны по элементарному кумулятивному принципу, их ряд может быть продолжен до бесконечности. Собственно, тенденция, реализованная в полной мере в «Афинских письмах», намечалась ранее и в других произведениях писателя; имя ей — «деконструкция фикции»<sup>379</sup>.

Интересно, что в 1741–43 годах в Лондоне вышел написанный под явным влиянием аббата Бартелеми четырехтомный роман «Афинские письма», представлявший собой переписку агента персидского шаха, проживавшего в Афинах в период Пелопонесской войны (V век). Эпистолярный носит не менее фиктивный характер, чем в случае с книгой Кребийона. Впоследствии книга дважды переиздавалась; по изданию 1798 года был выполнен русский перевод; экземпляр перевода имеется в фондах Музея книги Российской Государственной библиотеки<sup>380</sup>. Знал ли эту книгу Кребийон, доподлинно не известно. Впрочем, Наташа Борзе Шеберг, с упоминания о диссертации которой мы начали статью, уверена, что знал. Вот что она любезно сообщила мне в своем письме от 6 февраля 2008 г.: «По мнению Гезле и Коста, роман был опубликован в 1741 году тиражом всего несколько экземпляров; его авторы — группа студентов Кембриджа, и именно этому произведению Кребийон «обязан своим замыслом». Его друг Честерфилд, а может быть, и сам Монтескье — оба в ту пору поддерживали переписку с некоторыми молодыми писателями из Кембриджа, с Филиппом Йорком и Томасом Бирчем, — могли очень оперативно обратить внимание Кребийона на появление этой книги».

<sup>377</sup> Hölzle D. Op. cit., P. 661.

<sup>378</sup> Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов. Цит. соч. С. 155.

<sup>379</sup> Géraud V. La scénographie conversationnelle des contes de Crébillon// Féeries, № 2, 2004-2005, P. 162. Мы пользовались электронной версией: <http://feeries.revues.org/index111.html#text>

<sup>380</sup> Афинские письма, или Переписка одного агента, находившагося, по тайным поручениям от царя персидского, в Афинах, в продолжение войны Пелопонесской: С французского (изд. Париж. 1801) перевода Вильтеркова. М., 1804–1816 (пять томов). В книге помещены портреты Геродота, Сократа, Перикла, Софокла и ...Алкивиада.

## «Русская парижанка» Виже-Лебрен

В.Д. Алташина

Творчество Луизы Элизабет Виже-Лебрен стало предметом пристального внимания в начале XXI века: ее воспоминания регулярно переиздаются во Франции. В 2011 г. в Париже в издательстве Фламарьон выходит ее полная, документально обоснованная биография, написанная Женевьевой Арош-Бузинак<sup>381</sup>; в 2015 г. была переиздана книга Инес Кертанги «Элизабет Виже-Лебрен: подруга и портретистка королев»<sup>382</sup>; в 2016 г. в Гран Пале прошла первая крупная ретроспектива творчества знаменитой портретистки XVIII века, где официальной художнице Марии-Антуанетты были отданы воистину королевские почести — более 150 работ, включая знаменитые автопортреты, редкие картины из частных собраний, уникальный автопортрет с супругом и недавно «открытые» работы, ранее приписываемые другим художникам, в том числе Ван Лоо и Фрагонару. На выставке были представлены и 22 «русских» портрета из Эрмитажа, Пушкинского музея, Лувра, музеев Балтимора, Бостона, Токио, Милана и других, а также частных коллекций. Выставка побывала в Музее Метрополитен в Нью-Йорке (8 февраля – 15 мая 2016) и в Канадском музее искусств в Оттаве (10 июня – 12 сентября 2016). До России, к сожалению, она не доехала, однако в Библиотеке Эрмитажа можно ознакомиться с ее полным каталогом.

Чем вызван подобный всплеск интереса к художнице — сказать трудно, никаких круглых дат в это время не отмечается: Мари-Элизабет-Луиза *Виже-Лебрен* (Marie-Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun) родилась 16 апреля 1755 г. в Париже и умерла там же 30 марта 1842 г.

Таким образом, актуальность данной статьи очевидна, тем более, что в России ей посвящены лишь две небольшие вступительные статьи: Г. Белковой к переводу русской части ее мемуаров, опубликованных в 1992 г. в журнале «Наше наследие», и Д.В. Соколова в отдельном издании 2004 г. этой же части мемуаров.

Творчество художницы, написавшей в России 67 портретов<sup>383</sup>, 14 из которых хранятся в Эрмитаже, особого интереса не вызывает

**Вероника Дмитриевна Алташина**, доктор филологических наук, доцент, кафедры истории зарубежных литератур филологического факультета ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет», профессор.

<sup>381</sup> *Haroché-Bouzinac G.* Louise Elisabeth Vigée Le Brun. Histoire d'un regard. Paris : Flammarion, 2011. 688 p.

<sup>382</sup> *Kertanguy I.* Louise Elisabeth Vigée Le Brun : amie et portraitiste des reines. Paris :Talandier, 1994, 2015. 329 p.

<sup>383</sup> Сама художница в мемуарах дает список из 47 портретов, однако Лада Николенко насчитывает 67. См: *Nikolenko Lada.* The Russian Portraits of Madame Vigée Le Brun. // Gazette des Beaux Arts, July-August 1967. P. 99–120.

ет. Если в начале XX века барон Врангель, посвятив художнице целых шесть страниц в своей книге, писал, что «Виде-Лебрен слишком хорошо известна, чтобы много говорить о ней»<sup>384</sup>, то в начале XXI в. творчество этой «русской парижанки», как ее называли, не привлекает внимания в России, которая стала для нее второй родиной, и где она провела целых шесть лет.

Если особенности живописи художницы неплохо изучены — о них можно узнать из небольших глав в работах по русскому искусству конца XVIII – начала XIX вв., где ее нередко сравнивают с В.Л. Боровиковским<sup>385</sup>, то ее экспрессивные подробные воспоминания, продиктованные в конце жизни, на русском языке полностью изданы не были и никогда не привлекали внимания исследователей. Поэтому я обращусь к письменным источникам — мемуарам портретистки, а также письмам и дневникам ее русских знакомых. Но сначала несколько слов о самой художнице.

Она родилась в семье художника Луи Виде, у которого и училась живописи, начав рисовать еще в детстве: когда отец увидел нарисованного ею в семь лет человека, он, «страшно обрадовавшись, воскликнул: “Дочь моя, да ведь ты будешь художницей!”»<sup>386</sup>. В дальнейшем ее учителями были Дуайен, Грез и Верне — друзья семьи. В 1776 г. Луиза Элизабет вышла замуж за художника и торговца живописью Жан-Батиста Лебрена, который был одним из поставщиков произведений искусства для коллекции Екатерины II. Связи мужа, происходившего из семьи известного французского художника и теоретика Шарля Лебрена (1619–1690), усилили популярность юной портретистки в среде французской знати, и, в конце концов, Виде-Лебрен была приглашена в Версаль рисовать королеву. Мария-Антуанетта высоко оценила работу художницы и начала давать ей новые заказы. В 1783 г. благодаря ее влиянию Виде-Лебрен была избрана в члены Королевской академии живописи и скульптуры. Разразившаяся в 1789 г. Французская революция заставила ее покинуть Францию и отправиться странствовать по Европе: Рим, Неаполь, Берлин, Вена и, наконец, Санкт-Петербург, где она проведет почти 6 лет, лишь на 5 месяцев уехав в Москву. В Россию, которую она назовет своим «вторым отечеством» (130), художницу привлекли не только многочисленные знакомые по Парижу — русские появляются в ее мастерской еще в 1770-е годы, но и желание поправить свое материальное положение — русские вельможи славились своей щедростью. Ее надежды вполне оправдались: заказов было много,

<sup>384</sup> Врангель Н. «Иностранные художники XVIII столетия в России». // Старые годы, СПб, 1911. С. 23.

<sup>385</sup> В каталоге выставки русского портрета Виде-Лебрен приписан портрет Елизаветы Алексеевны, написанный В.Л. Боровиковским: См. *Русские портреты 18-19 столетий*, Издание Великого князя Николая Михайловича, СПб, 1909, V, I, N 1

<sup>386</sup> Виде-Лебрен Л.Э. Воспоминания г-жи Виде-Лебрен о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве, 1795–1801. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2004. 134 с. Далее ссылки на это издание см. в тексте (стр.)

а гонорары значительны. «Шесть лет, проведенных художницей в Петербурге, могут считаться самыми счастливыми в ее жизни и в то же время самыми доходными в смысле денег», — писал С. Макфол<sup>387</sup>.

В 1795 г. (14/09) Федор Васильевич Растопчин писал графу С.Р. Воронцову: «госпожа Л. берет по 1000 и 2000 рублей за портрет, как в Лондоне платили бы две гинеи. Она в большой моде, вводит в моду новые наряды и в ее честь устраивают праздники»<sup>388</sup>. Русским художникам в это же время платили по 50 рублей за картину, а в 1795 г. Екатерина II распорядилась выдать В.Л. Боровиковскому, одному из самых известных портретистов эпохи, 500 рублей за два портрета Елизаветы Алексеевны, супруги будущего Александра I<sup>389</sup>. Графиня Варвара Головина пишет в своих записках: «Известная г-жа Лебрен недавно приехала в Петербург; ее платья и модные картины произвели переворот в модах; утвердился вкус к античному»<sup>390</sup>.

А какое же впечатление производит Петербург на художницу? Две константы, отмечаемые Виже-Лебрен, увы, сохранили свою актуальность и по сей день: плохие дороги («дороги оказались такими, что невозможно даже вообразить более ужасные», 10) и плохая весенняя погода: «В Петербурге начало мая не сопровождается ни весенними цветами, <...> ни пением соловья. <...> в России не бывает весны» (48-49).

В основном же впечатления от России самые благоприятные: «Я просто не нахожу слов, чтобы передать, с какой готовностью и горячим благожелательством относятся в этой стране к иностранцам, особливо ежели обладают сии последние хоть какими-то талантами. Мои рекомендательные письма оказались для меня совершенно не нужны» (16).

Виже-Лебрен, единственная из ее соотечественников, написала о России доброжелательно. «Начиная с аббата Шаппа д'Отроша, чье "Путешествие в Сибирь" вызвало гневный "Антидот" Екатерины<sup>391</sup>, или маркиза де Рюльера, чьи "Истории, или Анекдоты о перевороте

<sup>387</sup> Макфол Х. Виже Лебрен. Москва : Ю.И. Лепковский, 1909. С. 73.

<sup>388</sup> Архив князя Воронцова, Книга восьмая, Москва, 1876, С. 113.

<sup>389</sup> Алексеева Т. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18-19 веков, Москва, Искусство, 1975, С. 110.

<sup>390</sup> Белкова Г. «Французский живописец при дворе трех русских императоров» // Наше наследие, 1992, № 25, С. 30.

<sup>391</sup> В 1761 г. Шапп д'Отрош прибыл в Россию по поручению Парижской академии наук и написал «Путешествие в Сибирь по приказу короля в 1761 г.», которое вышло в свет в 1768 г. В книге неоднократно подчеркивалась отсталость России, превосходство Европы, несправедливые осуждения русского народного характера, нравов, критика государственного строя. В 1770 г. в Амстердаме (по другим сведениям, в Петербурге) вышла объемистая, состоящая из двух частей, книга под названием «Антидот», имевшая подзаголовок «Разбор дурной, но великолепно напечатанной книги под заглавием "Путешествие в Сибирь по приказу короля в 1761..."». Книга вышла без имени сочинителя, но ее авторство сразу было приписано Екатерине II. В «Антидоте» шаг за шагом опровергается «Путешествие...» Шаппа, которое в России никогда не издавалось и на русский язык переведено не было. В 2005 г. Э. Каррер д'Анкосс в своей книге «Императрица и аббат: неизданная литературная дуэль Екатерины II и аббата Шаппа д'Отроша» (Москва: Олма-пресс, 2005. 463 с.) приводит сокращенную версию первой части «Путешествия...» и полную версию «Антидота».



в России в 1762 году” были запрещены к ввозу в страну, — вплоть до маркиза де Кюстина<sup>392</sup>, все французы видели в Российской Империи оплот рабства, варварства, невежества и политической несвободы». Русская часть воспоминаний Виже-Лебрен с купюрами была впервые переведена и опубликована в журнале «Древняя и Новая Россия» в 1876 г., где в предисловии было отмечено: «Заподозревать необыкновенную искренность ее симпатий мы не имеем права никакого <...> и можем доверчиво принять рассказы г-жи Виже-Лебрен в доказательство того что не все в старинной русской жизни было дурно»<sup>393</sup>.

Благожелательность объясняется тем, что француженка не только нашла в России своих давних знакомых (Строганова, Шувалова, Орлова и других), которые предоставляли свои дворцы в ее полное распоряжение, она была обласкана всеми тремя царями, став придворным портретистом, что чрезвычайно льстило ее статусу, ее популярность была велика, от заказчиков не было отбоя, и когда граф де Коссе в 1800 г. приглашает ее в Курляндию, где пребывала в то время королевская фамилия, она вынуждена отказаться, из-за заказов «на портреты не только весьма важных особ, но и от императорской фамилии» (65). Несмотря на то, что в это время в России не только работало много иностранных художников, но и были свои талантливые портретисты (Рокотов, Боровиковский), у Виже-Лебрен появляется своя публика: она «житейски и художественно изобретательна, склонна к устройству входящих в моду костюмированных вечеров, живых картин и шарад. Она органически сливается со стилем “красивой жизни” окружающей публики, отвечая нарастающей потребности в “тонном” искусстве»<sup>394</sup>.

«Надо отметить, что Виже-Лебрен всегда пыталась избежать ограничений портретного жанра и разрабатывала новые эстетические критерии. Она предложила большое разнообразие в позах и костюмах моделей. Художница подчеркивала женскую красоту, выполняя портреты спонтанные и одновременно интимные, отказавшись от ярлыка “парадный портрет”. Под ее кистью дамы кажутся более свободными и чувственными, особенно в деталях: они носят платья из легких тканей, у них красиво уложенные прически... достаточно посмотреть на портреты, чтобы убедиться»<sup>395</sup>.

Именно Виже-Лебрен вводит в моду портреты матерей с маленькими детьми: А.С. Строгановой с сыном Николаем, графини Самойловой с детьми (1797); использует ставшие популярными мотивы игры и салонности — портрет Чернышева с маской (1793), умея любовно и со знанием дела отразить запросы вполне определенной ча-

<sup>392</sup> «Россия в 1839 году» (фр. «La Russie en 1839») — путевые записки маркиза Астольфа де Кюстина, изданные в 1843 году.

<sup>393</sup> Белкова Г. Ук. Соч. С. 32.

<sup>394</sup> Евангулова О., Карев А. Портретная живопись в России второй половины 18 века, Москва, МГУ, 1994, С. 153.

<sup>395</sup> *Péchoux Charlotte*, Elisabeth-Louise Vigée-Le Brun (1755–1842) URL : <https://mastersfdl.hypotheses.org/258> Дата обращения: 26/06/2017.

сти публики: в ее портретах популярная в то время чувствительность (сентиментальность) балансирует на грани чувственности.

Однако не обошлось и без критики. Так, сразу после приезда, в 1795 г., она пишет портреты великих княжон, дочерей Павла, Александры и Елены, которых изображает в греческих одеяниях, но «весьма простых и скромных». Как пишет художница в своих мемуарах, по словам Зубова, фаворита Екатерины, императрица была «скандализована костюмами», которые пришлось заменить «скучными амадисами». «На самом деле императрица вообще ничего не говорила, как она уверила меня» (30-31). В действительности же Екатерина была недовольна портретом, о чем писала Мельхиору Гримму, отмечая, что девочки не только похожи на «гадких крестьянок с прическами, как у вакханок», но и настолько обезобразены, что их невозможно узнать<sup>396</sup>. Об этом же инциденте пишет в своем письме Ростопчин, полагая, что настал час австрийского живописца Людвиг Гуттенбрунна (около 1750–1819), работавшего в России в те же годы, ибо «императрица рассержена на г-жу Лебрен. <...> Она нарисовала двух великих княжон, и даже не будучи знатоком живописи, очевидно, что картина очень плоха: явные ошибки в рисунке и фиолетовом колорите шокируют» (8[19] декабря 1795)<sup>397</sup>.

Однако большинство заказчиков портретами весьма довольны: так, княгиня Долгорукая в благодарность за свой портрет дарит «браслет с бриллиантами, которые составляли надпись: “Украшение для украсившей своей век”» (56). Апофеозом признания становится принятие в члены Санкт-Петербургской Академии 16 июня 1800 г., для которой был написан знаменитый автопортрет «за мольбертом с палитрой в руках» (94).

Хотя живопись для Виже-Леберен, признававшейся, что она по-настоящему счастлива только когда рисует, занимает важное место в мемуарах, мы не найдем в них имени ни одного из русских художников — мемуаристка упоминает лишь своих соотечественников. Видимо, представление о России, как о стране отсталой в области изящных искусств глубоко укоренилось в европейском сознании. Так, Виже-Лебрен отмечает, что «русские ловки и смышлены; некоторые достигают успехов даже в искусствах», подтверждением чего является пример «раба-архитектора графа Строганова» (45), т.е. А.Н. Воронихина.

В мемуарах можно найти краткие, но колоритные заметки о быте и нравах русских: «в своем большинстве русские некрасивы, но у них простая и благородная манера держаться, и это лучшие в свете люди». «Здесь никогда не встретишь пьяного, хотя обыкновенное их питье составляет зерновая водка. Самая распространенная пища — это картофель и чеснок с маслом, заедаемые хлебом» (44-45). «По большей части русский народ отличается честностью и мягкостью нравов», что, по мнению автора, объясняется глубокой религиозностью (46). Здесь «царствует невинность помыслов», «ни у кого нет дурных мыслей, по-

<sup>396</sup> Les Français en Russie au siècle des Lumières : in 2 vol, Publications du Centre international d'étude du 18<sup>e</sup> siècle, vol. 23,24, Paris, 2011, vol. 23, P. 820.

<sup>397</sup> Архив князя Воронцова. Ук. Соч. С. 121.

елику русскому народу присуща первозданная простота» (59). Пишет мемуаристка и о знаковых исторических событиях: смерть Екатерины, заговор и убийство Павла, восшествие на престол Александра.

Большой интерес в мемуарах представляют портретные зарисовки, сделанные рукою художника. Виже-Лебрен была не только мастером живописного портрета, в ее мемуарах есть и *portraits à la plume*, которые составляют отдельную часть первого тома и посвящены ее французским знакомым.

Жанр литературного портрета зародился и снискал популярность во Франции в XVII веке, и хотя в русской части отдельных портретов нет, они органически появляются в нужных местах. Так, принцесса Елизавета, жена Александра, производит сильное впечатление: «правильные и тонкие черты дополнялись идеальным овалом; приятный цвет кожи своей бледностью безупречно гармонировал с выражением ангельской кротости ее лица, которое обрамлялось потоком пепельных волос. На ней было легкое белое платье, небрежно перепоясанное по тонкой, как у нимфы, талии. Юная сия особа столь изящно выглядела на фоне комнаты с колоннами, задрапированной серебристо-розовой тканью, что я невольно воскликнула: «Вот истинная Психея!»» (12-13). Именно такой мы видим великую княгиню и на портрете.

«Павел был чрезвычайно некрасив. Курносое лицо его с большим ртом и длинными зубами походило, скорее, на череп мертвеца. Глаза имели необычайную подвижность, но взгляд нередко светился непритворной добротой. Он был ни толст, ни худощав, роста ни высокого, ни низкого; фигура его была не лишена элегантности, но лицо сильно походило на карикатуру» (81).

Литературные портреты Виже-Лебрен такие же непарадные, как и живописные. Будучи хорошим физиогномистом, как она сама себе рекомендовала, она отмечает главное, не пытаясь льстить, но всякий раз акцентируя какую-либо приятную черту. Сразу же после приезда ее принимает императрица: «Вид сей знаменитой женщины произвел на меня такое впечатление, что я всецело отдалась ее созерцанию. Меня крайне удивил весьма малый ее рост, ведь я представляла ее столь же большой, как и ее слава. К тому же она была очень полной, но лицо ее еще сохраняло следы красоты, и высокая прическа из седых волос прекрасно его обрамляла. По высокому и широкому лбу в ней сразу угадывалось присутствие гения. Глаза ее были мягкими и весьма изящной формы, нос совершенно греческий, лицо цвета весьма яркого, а его выражение чрезвычайно подвижное» (13).

За годы своего пребывания в России Виже-Лебрен не только укрепила ранее сложившиеся дружеские отношения, но и приобрела многих друзей, среди которых особое место принадлежит Наталье Ивановне Куракиной (1766–1813), супруге известного государственного деятеля А.Б. Куракина, одухотворенный портрет которой она написала в 1797 г. В мемуарах она называет ее не иначе как «милой» (21), «доброй и очаровательной» (57), Куракина в сво-

их воспоминаниях использует те же эпитеты — *ma bonne, ma chère*. Владимир Смольянинов, опубликовавший дневник Н.И. Куракиной в сборнике «Девятнадцатый век» в 1903 г., называет Виже-Лебрен «ее интимнейшей приятельницей» и приводит стихи Ж.-Б.-Д. Дэпрэ (1752–1832) на гравюре, сделанной с ее портрета:

«L'amitié, par ces traits, lui rend un juste hommage:  
Lebrun a pris plaisir à tracer son image»

(В этом портрете дружба отдает ей должное:  
Лебрен с удовольствием запечатлела ее образ.)

В дневниковых записках Куракиной имя Лебрен упомянуто 40 раз: оказавшись в Париже в 1817 г., она сразу же встретила с «доброй и милой Лебрен, которую я люблю, как свою сестру, она для меня идеальна. Я всегда встречаю у нее кого-нибудь или что-нибудь, что мне нравится. В жизни своей не встречала я женщины более приятной во всех смыслах этого слова. Кроме ее личных качеств, которые делают ее таковой, ее отличает желание сделать таковыми других, забыв о самой себе. К тому же абсолютная конфиденциальность в общении делают ее поистине бесценной»<sup>398</sup>. По просьбе графини Куракиной Виже-Лебрен начинает писать свои мемуары: так появляется первый том, состоящий из 12 писем, адресованных «добрейшему другу»: «Вы с такой настоятельностью просите меня написать для вас мои воспоминания, что я все-таки решилась удовлетворить желание ваше» (133).

Увы, «добрейший друг», не смог прочесть всего текста, вышедшего в 1835–1837 гг., после смерти графини, потерю которой художница тяжело переживала.

Профессиональный успех, звание придворного портретиста, членство в Академии, материальное благополучие, дружеский круг — таковы основные итоги пребывания Виже-Лебрен в России, поистине ставшей для нее второй родиной.

Доказательством того, что портреты Виже-Лебрен воспринимались как «русские» является тот факт, что на выставке русского портрета, проходившей в Таврическом дворце в 1905 г., куратором которой был Сергей Дягилев и каталог которой был составлен Великим князем Николаем Михайловичем<sup>399</sup>, было представлено 30 работ художницы, и целый отдел носил имя «русской парижанки» Виже-Лебрен.

<sup>398</sup> Natalie Kourakine, «Souvenirs des voyages 1816–1830 Paris, Vienne, Carlsbad, etc» // Девятнадцатый век. Исторический сборник, СПб, т. 1, 1903, С. 84.

<sup>399</sup> Русские портреты 18-19 столетий, Издание Великого князя Николая Михайловича, СПб, 1909.

## К определению французского *sentiment* (на материале романов Ретифа де ля Бретона)

А.Е. Бочкарев

Описание слов со значением чувства затруднительно, как затруднительно вообще толкование слов с абстрактной семантикой. В первом приближении описать состояние, обозначенное словами со значением чувства, можно, разумеется, и по внешним проявлениям, уточнив, что гнев сопровождается обычно покраснением или потемнением лица, страх — оцепенением и дрожью в голосе, радость — возбуждением, блеском глаз, а в некоторых телесных проявлениях усмотреть даже специфически национальный способ выражения эмоций. Такое решение представляется тем более оправданным, что чувства нельзя представить без телесных проявлений: гнев — без прилива крови к лицу, расширения ноздрей, стискивания зубов; радость — без блеска глаз, страх — без дрожи, побледнения и т.п.

Возможными являются, кроме того, и так называемые эмпирические правила смысла<sup>400</sup> сообразуясь с которыми истолковать выражение со значением чувства можно и по собственному эмпирическому опыту. Например, чтобы понять, что значит *страшно* в высказывании вида *Было страшно*, значение предикатива *страшно* можно привести в соответствие с внутренним состоянием говорящего; причем именно таким состоянием, которое обозначается посредством данного выражения<sup>401</sup>. Значение становится в таком случае предметом эмпирической проверки. Чтобы понять, собеседнику не остается ничего другого, как сообразоваться с собственными переживаниями, а затем только судить, насколько приемлемым в условиях данной ситуации является такое словоупотребление.

---

**Андрей Евгеньевич Бочкарев**, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и межкультурной коммуникации НИУ «Высшая школа экономики» (Нижний Новгород).

<sup>400</sup> Айдукевич К. Язык и смысл // Логос: Философско-логический журнал. № 7. 1999. С. 76–78.

<sup>401</sup> В этом смысле значение диспозиционально, поскольку выражает предрасположенность слова ассоциироваться в сознании говорящих с какими-то определенными переживаниями. Связь диспозиции с опытом образует прагматическую пресуппозицию диспозиционального значения, а ее отношение к действиям (поведению) — прагматическую импликацию этого значения. См.: Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 213.

Обращение к симптоматике, как и разделенный эмпирический опыт, позволяют действительно понять, как переживаются нами эмоционально маркированные прототипические ситуации, как и обусловленные ими состояния, но собственно лингвистическим исследование эмоциональной субстанции становится, согласимся, только при обращении к засвидетельствованным словоупотреблениям, по тому, как употребляются в языке слова со значением чувства.<sup>402</sup>

Обратимся непосредственно к предикатам внутреннего эмоционального состояния, засвидетельствованным в произведениях Ретифа де ля Бретона, в том числе в романах: *La Vie de mon père* (1779), *La Paysanne pervertie ou les dangers de la ville* (1784), *Monsieur Nicolas ou le Cœur humain dévoilé* (1794–1797), *L'Anti-Justine ou les délices de l'amour* (1798).<sup>403</sup>

Обращение к Ретифу представляется оправданным по ряду причин. Это не только признание, которое он получил во Франции и за ее пределами за правдивое описание парижского дна, во многом предвосхитившее романы Бальзака и Золя, но и, безусловно, занимаемое им почетное место в массовой культуре Нового времени. Недаром в оценочных выражениях Ретифа называли *un romancier de mauvaise compagnie, un théoricien de bas étage, le Voltaire des concierges, Jean-Jacques du ruisseau, le Pithécantrope de Balzac*.

*Cf. ...un style bas et rampant, des aventures dégoûtantes, toujours puisées dans la plus mauvaise compagnie; nul autre mérite enfin que celui de la prolixité... Les seuls marchands de poivre le remercieront* (Sade).

К тому же, по собственному признанию Ретифа, в его намерения входило нарисовать с подобающей правдивостью и должным вниманием ко всем возрастам, социальным и гендерным различиям истинную картину человеческих страстей, поведав, какие чувства испытывают французы: мужчины и женщины, юные, молодые и старые, знатные и простолюдины, маркизы и кухарки... В этом видится Ретифу несомненная польза, которую он может принести современникам и потомкам в их нелегком занятии разобраться в своих эмоциях и чувствах.

*Cf. Obligé de dire la vérité, et m'immolant moi-même, pour être utile à mon siècle et à la postérité, je n'ai fait que des tableaux fidèles, je*

---

<sup>402</sup> Сообразуясь с таким определением, придать значение какому-то языковому выражению значит приписать носителям языка предрасположенность к определенному употреблению данного выражения. Смотри: Пал А. Семантика и необходимая истина. Исследование оснований аналитической философии. М.: Идея-Пресс, 2002. С. 299.

<sup>403</sup> Цитаты из произведений приводятся по следующим изданиям: *Rétif de la Bretonne. La Vie de mon père*. Paris: Garnier Frères, 1970; *Restif de La Bretonne. La Paysanne pervertie ou les dangers de la ville*. Paris: Flammarion, 1976; *Restif de la Bretonne. Monsieur Nicolas ou le Cœur humain dévoilé*. Paris: Gallimard, 1989. Т. 1-2. Bibliothèque de la Pléiade; *Restif de la Bretonne. L'Anti-Justine ou les délices de l'amour*. Paris: Fayard, 1991.

*montre la marche des passions, non dans la vraisemblance, si souvent trompeuse, mais dans la réalité...*

*...la nouveauté de sentiments, qui ont toujours existé, mais qu'on ne s'est pas encore attaché à peindre. On n'a mis en scène que la Jeunesse et ses passions, comme seules aimables, seules attachantes, et l'on a presque totalement abandonné la maturité, qui a si besoin de consolations!*

*...Aussi va-t-on voir qu'en dévoilant le Cœur humain, j'en donne la véritable marche à toutes les époques de la vie... (Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé).*

Больше того, по утверждению Ретифа, в отличие от «грязных» романов «гадкого» маркиза де Сада *L'Anti-Justine ou les délices de l'amour* (1798) призвана послужить чуть ли не руководством (sic!) для малоопытных замужних дам в их стремлении понравиться мужьям.

*Cf. Personne n'a été plus indigne que moi des sales ouvrages de l'infâme de Sade; c'est-à-dire de Justine, Aline, le Boudoir, la Théorie du libertinage, que je lis dans ma prison. Ce scélérat ne présente les délices de l'amour, pour les hommes, qu'accompagnées de tourments, de la mort même, pour les femmes. Mon but est de faire un livre plus savoureux que les siens, et que les épouses pourront faire lire à leurs maris, pour en être mieux servies; un livre où les sens parleront au cœur; ou le libertinage n'ait rien de cruel pour le sexe des grâces, et lui rende plutôt la vie, que de lui causer la mort; où l'amour ramène à la nature, exempt de scrupules et de préjugés, ne présente que des images riantes et voluptueuses. On adorera les femmes en le lisant; on les chérira en les enconnant (L'Anti-Justine ou les délices de l'amour).*

Среди возможных значений франц. *sentiment* в романах Ретифа выделяются, в частности:

1. Чувство как ощущение, восприятие, восприимчивость по аналогии с *sens, sensation, sensibilité*. Ср. *Elle était sans sentiment et presque sans vie; ...j'ai perdu l'usage de mes sens* (La Paysanne pervertie).

2. Чувство как субъективное мнение, убеждение, представление, точка зрения по аналогии с *opinion, avis, point de vue, idée, impression*. Ср. *Je suis absolument du sentiment de M. le marquis: vous ne devez pas vous mêler dans cette tourbe* (La Paysanne pervertie); *...je n'ai même pas pris le temps, papa sauveur, de vous demander votre sentiment sur ce qui s'est passé entre moi et Timori* (L'Anti-Justine); *Il montre ici d'autres sentiments sur le théâtre et les comédiens, et sur tout ce qu'il a frondé* (La Paysanne pervertie); *...j'avais eu un sentiment injuste à l'égard d'Adam* (La Paysanne pervertie); *C'est aussi mon sentiment* (La Paysanne pervertie); *Ursule, qui avait toujours été du même sentiment que lui en toutes choses* (La Paysanne pervertie).

3. Чувство как интуитивная убежденность в чем-либо по аналогии с *conviction*. Ср. *Je n'ose arrêter ma pensée sur aucun mariage, quel*

*qu'il soit: voilà mon sentiment* (La Paysanne pervertie); *Reste l'honneur. Mes sentiments là-dessus ont encore cherché à s'appuyer sur ce qui existe dans le monde* (La Paysanne pervertie).

4. Чувство как способность воспринять или оценить что-либо в координатах какой-то системы ценностей. Ср. *Ces bons sentiments de remords* (La Paysanne pervertie); *...il inspire à ton bon cœur de dignes sentiments* (La Paysanne pervertie); *...une épreuve qui a fait briller ses vertueux sentiments* (La Paysanne pervertie); *...ce tendre sentiment de reconnaissance envers Dieu* (La Paysanne pervertie).

5. Чувство как устойчивое эмоциональное состояние в системе социальных репрезентаций типа материнского, отцовского, сыновьяго, дочернего, религиозного и проч. чувства. Ср. *...je dois partager le sentiment filial* (La Paysanne pervertie); *Le sentiment de respect filial* (Monsieur Nicolas); *...les sentiments d'une bonne sœur* (La Paysanne pervertie); *...ce tendre sentiment de reconnaissance envers Dieu* (La Paysanne pervertie).

6. Чувство как способность или предрасположенность к переживаниям по аналогии с *état d'âme* «состояние души»: *...je me suis abandonnée à tout ce que le sentiment a de plus recherché, de plus délicieux* (La Paysanne pervertie); *émotion* «взволнованность»: *...elle lisait bien, avec sentiment et grâce* (Monsieur Nicolas); *attachement* «привязанность»: *...le sentiment si vif qui attache un Père à ses Enfants* (La vie de mon père); *affection* «нежность»: *...les sentiments que tu as pris pour elle* (La Paysanne pervertie); *passion* «страсть»: *...prenez garde aux sentiments trop libres* (La Paysanne pervertie); *amour* «влюбленность»: *...mes sentiments pour Edmond sont peut-être un bonheur* (La Paysanne pervertie); *...elle m'a dit ses sentiments les plus secrets* (La Paysanne pervertie); *...dans la découverte qu'elle fait des sentiments de Mme Parangon, lorsque cette dame se les cachait encore à elle-même* (La Paysanne pervertie) и т.д.

Таким образом, под франц. *sentiment(s)* «чувство» подводятся в языке самые разнообразные понятия: и состояние души, и ощущение, и восприимчивость, и точка зрения, и мнение, и представление, и убежденность, и привязанность, и любовное влечение, не имеющие, казалось бы, ничего общего между собой в плане внешних проявлений и переживаний. С собственно чувством в узком смысле слова соотносятся при этом лишь некоторые из указанных значений, прежде всего предрасположенность к эмоциональным состояниям вроде привязанности, влюбленности или влечения.

Несмотря на различия, сходным для всех словоупотреблений остается вместе с тем такое весьма существенное обстоятельство, что всякое подводимое под чувство понятие, будь то *reconnaissance*, *justice*, *remords*, *consolation*, *vénération*, *respect*, *estime*, *honneur*, *pudeur*, *opinion*, *avis*, *attachement*, *affection*, *jalousie*, *bonheur* или *amour*, переживается как нечто заслуживающее переживания. Общность семантики всех обозначений чувств определяется в таком слу-



чае тем, что прототипическая ситуация, с которой они так или иначе соотносятся, может быть охарактеризована как ситуация внутреннего состояния человека — физиологического вроде ощущения или влечения, эмоционального вроде чувства признательности или любви, ментального вроде чувства уважения или почтения, эстетического вроде чувства меры и красоты. Семиотически значимыми становятся при этом такие и только такие чувства и переживания, языковая репрезентация которых не ограничивается описанием сопутствующего эмоционально-психологического фона вроде учащенного сердцебиения, покраснения или побледнения лица, а предполагает сверх того дополнительную обработку посредством собственно языковых средств выражения. Исследуемая лингвистом эмоциональная субстанция подлжит в таком случае изучению не сама по себе как явление из области физиологии или психологии, а, говоря словами Л. Ельмслева, как семиотически оформленная субстанция.

*Пропозициональная модель.* В соответствии со сложившимися в культуре сценариями пропозициональная модель, характеризующая наше знание о чувствах, содержит, в частности, пропозициональную информацию о том, что чувства *испытывают, выказывают, питают, разделяют, проявляют, изливают, внушают, приносят в жертву, прячут* и т.п.

Весьма примечательны в этой связи избираемые по случаю глагольные выражения, в том числе *avoir des sentiments: Elle a des sentiments qui me pénètrent d'estime* (La Paysanne pervertie); *éprouver un sentiment: ...j'éprouve un sentiment invétéré, profond* (La Paysanne pervertie); *montrer les sentiments: ...il me montrait les sentiments les plus passionnés* (La Paysanne pervertie); *déclarer ses sentiments: ...la manière dont on y déclare ses sentiments aux filles sans les connaître* (La Paysanne pervertie); *exposer des sentiments: ...en t'exposant mes sentiments* (La Paysanne pervertie); *faire connaître ses sentiments: ...sans pouvoir vous faire connaître mes sentiments* (La Paysanne pervertie); *dire son sentiment: ...je lui en ai dit mon sentiment* (La Paysanne pervertie); *avouer ses sentiments: ...cette Jeune Personne, qui n'avait osé avouer ses véritables sentiments à son Père, ni même à sa Mère* (La vie de mon père); *recevoir les sentiments: ...que je reçoive vos derniers sentiments, dignes de notre ancienne amitié!* (La Paysanne pervertie); *épancher ses sentiments: ...comme elle épanche ses sentiments!* (La Paysanne pervertie); *exhaler ses sentiments: ...il exhalait tous ses sentiments* (La Paysanne pervertie); *inspirer des sentiments: ...il inspire à ton bon cœur de dignes sentiments* (La Paysanne pervertie); *exciter un sentiment: J'ai observé qu'une belle pecheresse excite un tendre sentiment dans le plus zélé convertisseur* (La Paysanne pervertie); *découvrir des sentiments: ...à present je vais découvrir mes véritables sentiments* (La Paysanne pervertie); *partager un sentiment: ...je dois partager le sentiment filial, entre notre vénérable pere, et ce frère si bon à mon egard* (La Paysanne pervertie); *faire honneur aux sentiments: Elle ne fait pas honneur aux*

*sentiments du marquis de \*\*\*!* (La Paysanne pervertie); persister dans son sentiment: *Mme Parangon, elle-même, qui persiste dans son sentiment à ce sujet* (La Paysanne pervertie); renoncer aux sentiments: *Car je renoncerais plutôt à tout espoir de bonheur, qu'aux sentiments naturels* (La Paysanne pervertie); sacrifier ses sentiments: *...je te sacrifierais mes lumières, mes goûts, mes sentiments* (La Paysanne pervertie); nourrir les sentiments: *...après avoir fait naître et nourri dans son cœur les tendres sentiments* (La Paysanne pervertie); s'éteindre: *Il y a longtemps que les sentiments des Marius, des Sylla, des Antoine, des Octavien, des Tibère, des Caligula, des Néron, des Commode, etc., sont absolument éteints en Italie* (La Paysanne pervertie); régler les sentiments: *...c'est non d'éteindre mon amour, mais de régler mes sentiments* (La Paysanne pervertie); ramener à des sentiments: *Je l'ai ramené à des sentiments plus doux* (La Paysanne pervertie); prendre des sentiments: *...des sentiments que j'ai pris pour lui* (La Paysanne pervertie); se livrer aux sentiments: *...je n'ai rien qui m'empêche de me livrer à mes tendres sentiments pour elle et pour sa sœur* (La Paysanne pervertie); céder aux sentiments: *...plus la personne sera élevée, plus vous devez paraître ne céder qu'au sentiment* (La Paysanne pervertie); s'abandonner aux sentiments: *Je vous avouerai, mademoiselle, qu'avant de m'abandonner sans réserve à mes sentiments, je me suis informé de votre famille* (La Paysanne pervertie); jouir d'un sentiment: *...nous jouirons d'un sentiment délicieux* (La Paysanne pervertie); changer les sentiments: *...il en change les sentiments* (La Paysanne pervertie); peindre les sentiments: *...je ne saurais peindre mes sentiments pour lui* (La Paysanne pervertie); déguiser les sentiments: *...encore suis-je obligée de lui déguiser la plupart de mes sentiments* (La Paysanne pervertie) и т.д.

**По участию субъекта** чувство может быть — родительским: *...le sentiment si vif qui attache un Père à ses Enfants* (La vie de mon père); сыновьям/дочерним: *le sentiment filial* (La Paysanne pervertie); сестринским/братским: *...tous les sentiments d'une bonne sœur* (La Paysanne pervertie); мужским/женским: *...des sentiments d'une Femme* (La vie de mon père); *les sentiments de son Mari pour une Autre* (La vie de mon père);

**по интенсивности и силе проявления** — глубоким: *...un sentiment profond* (La Paysanne pervertie); неисчерпаемым: *Elle a ouvert mon cœur à un sentiment inépuisable de tendresse* (La Paysanne pervertie); прочным: *...des sentiments solides* (La vie de mon père); чрезмерным: *...ce sentiment outré* (Monsieur Nicolas); разнузданным: *...prenez garde aux sentiments trop libres* (La Paysanne pervertie);

**по новизне** — новым: *...la nouveauté de sentiments* (Monsieur Nicolas); старым: *Sans vous parler ici de mes anciens sentiments* (La Paysanne pervertie); застарелым: *...un sentiment invétéré* (La Paysanne pervertie);

**по времени протекания** — длительным: *...des sentiments durables* (La vie de mon père); последним: *...que je reçoive vos derniers sentiments* (La Paysanne pervertie);

**по значимости** — законным: ...*ce sentiment si naturel, si légitime* (La Paysanne pervertie); полезным: ...*la pudeur, sentiment si utile, qu'il est le charme de l'amour* (La Paysanne pervertie); обязывающим: ...*les sentiments obligeants* (La Paysanne pervertie); тайным: ...*ses sentiments les plus secrets* (La Paysanne pervertie);

**по аутентичности** — настоящим: ...*c'était là mes vrais sentiments* (La Paysanne pervertie); подлинным: ...*mes véritables sentiments* (La Paysanne pervertie); естественным: ...*ce sentiment de jalousie naturel aux mâles* (Monsieur Nicolas); наигранным: ...*un sentiment factice* (La Paysanne pervertie);

**по физиологическим ощущениям** — сладостным: ...*des sentiments plus doux* (La Paysanne pervertie); *un doux sentiment* (La vie de mon père); острым: ...*le sentiment si vif* (La vie de mon père);

**по психологическим переживаниям** — нежным: ...*mes tendres sentiments pour elle* (La Paysanne pervertie); страстным: ...*les sentiments les plus passionnés* (La Paysanne pervertie); изысканным: ...*tout ce que le sentiment a de plus recherché* (La Paysanne pervertie); превосходным: ...*excellents sentiments à mon égard* (La Paysanne pervertie); восхитительным: ...*un sentiment délicieux* (La Paysanne pervertie); великолепным: ...*un sentiment superbe de mon mérite* (Monsieur Nicolas); божественным: *Tes sentiments divins à mon égard m'ont pénétré de reconnaissance et d'admiration* (L'Anti-Justine); грустным: ...*ce triste sentiment* (La Paysanne pervertie); отвратительным: ...*ce sentiment affreux* (La Paysanne pervertie); болезненным: ...*sentiment si douloureux* (Monsieur Nicolas); жестоким: ...*un sentiment cruel* (La Paysanne pervertie); активным: ...*un sentiment actif et douloureux* (Monsieur Nicolas);

**по моральным свойствам** — целомудренным: ...*ses vertueux sentiments* (La Paysanne pervertie); достойным: ...*de dignes sentiments* (La Paysanne pervertie); почтительным: ...*les sentiments respectueux et tendres* (La vie de mon père); почтенным: ...*des sentiments très honorables pour moi* (La Paysanne pervertie); искренним: ...*quelques vifs et sincères que soient mes sentiments* (La Paysanne pervertie); добрым: ...*tous les sentiments sont bons* (La vie de mon père); благородным: ...*ses sentiments nobles et distingués* (La Paysanne pervertie); возвышенным: ...*vous avez des sentiments nobles, élevés* (La Paysanne pervertie); прекрасным: ...*tes beaux sentiments pour tes belles ignorantes* (La Paysanne pervertie); несправедливым: ...*un sentiment injuste* (La Paysanne pervertie); хваленым: ...*ce sentiment vanté* (La Paysanne pervertie);

**по предсказуемости** — произвольным: ...*un sentiment involontaire de pudeur* (Monsieur Nicolas).

**Смысловые преобразования.** В зависимости от избираемой установки мнения чувства переосмысливаются в метафорическом отображении и в терминах ресурса, и в терминах жидкости, и в терминах жертвы.

В качестве исчисляемого ресурса чувства делят (*partager un sentiment*): ...*je dois partager le sentiment filial, entre notre vénérable père, et ce frère si bon à mon égard* (La Paysanne pervertie); в качестве жидкости — изливают (*épancher ses sentiments*): ...*comme elle épanche ses sentiments!* (La Paysanne pervertie); в качестве жертвы — приносят в жертву (*sacrifier ses sentiments*): ...*je te sacrifierais mes lumières, mes goûts, mes sentiments* (La Paysanne pervertie).

**Частотность.** В предлагаемой ниже сводной таблице можно увидеть, как чувства распределяются в разбираемых романах по частотности воспроизводства.

	Monsieur Nicolas	La Paysanne pervertie	La vie de mon père	L'Anti-Justine
sentiment(s)	16	139	25	3
sympathie	0	0	0	0
tendresse	6	26	11	9
amitié	20	78	16	1
amour	36	119	26	19
haine	5	7	1	1
dégoût	7	10	1	6
pudeur	9	21	2	2
désespoir	4	59	7	1
aversion	0	0	0	0
mépris	9	47	4	1
pitié	0	20	3	5
compassion	3	4	6	1
colère	6	37	1	1
rage	1	25	0	6
charité	0	6	3	0
volupté	13	23	0	58
jalousie	8	29	3	13
orgueil	0	25	1	0

**Примечание.** Наибольший интерес представляют пиковые значения, как и возможные корреляции. Например, *amour* сочетается по принципу дополнительности с *sœur* как вместилищем зарождающегося чувства, *nature* как естественной силой, освобождающей от предрассудков, *pudeur* как ухищрением для возбуждения любовного влечения, *tendresse*, *attachement*, *transports*, *plaisirs*, *délices* и *jouissance* как необходимыми сопутствующими ощущениями, *torts*, *conception*, *grossesse* и *accouchement* как главными «неудобными» следствиями любви. В ряде случаев *amour* входит также в отношения дизъюнкции с *mariage*, *vetru* и *rage* как основным препятствием любовного чувства.

Так приходим к принципиальным установлениям.

- Описать состояние, обозначенное словами со значением чувства, можно и по внешним телесным проявлениям, и по разделенному эмпирическому опыту, и по предрасположенности слов ассоциироваться в сознании говорящих с какими-то определенными переживаниями, но собственно лингвистическим исследованием эмоциональной субстанции может быть только при условии изучения засвидетельствованных словоупотреблений.

- Под французским *sentiment* в романах Ретифа де ля Бретона подводятся самые разные понятия: и состояние души, и ощущение, и убеждение, мнение и представление, и предрасположенность к эмоциональным состояниям вроде привязанности, влюбленности, ревности и влечения. При этом сходным для всех засвидетельствованных словоупотреблений остается такое весьма существенное обстоятельство, что всякое подводимое под чувство понятие, будь то *reconnaissance*, *remords*, *consolation*, *vénération*, *respect*, *estime*, *honneur*, *pudeur*, *opinion*, *avis*, *attachement*, *affection*, *jalousie*, *bonheur* или *amour*, переживается как нечто заслуживающее переживания.

- По частотности употребления можно судить, как распределяются в согласии с авторской интенцией приоритетные значения. Например, *Monsieur Nicolas*: *amour* (36) — *amitié* (20) — *volupté* (13); *La Paysanne pervertie*: *amour* (119) — *amitié* (78) — *désespoir* (59); *L'Anti-Justine*: *volupté* (58) — *amour* (19) — *jalousie* (13).

- Прототипическая ситуация, с которой соотносятся выражения со значением чувства, может быть охарактеризована как ситуация внутреннего состояния человека — физиологического вроде влечения, эмоционального вроде стыдливости, счастья и любви, ментального вроде чести, почета и уважения, эстетического вроде чувства меры и красоты.

- Пропозициональная модель, характеризующая наше знание о чувствах, содержит пропозициональную информацию о том, что чувства разделяют, испытывают, питают, внушают, подавляют и прячут.

- В метафорической проекции чувства переосмысливаются и в терминах ресурса, и в терминах жидкости, и в терминах жертвы.

- При внешней индивидуальности чувства стереотипны, поскольку задаются в соответствии с вырабатываемыми в культуре сценариями.

## К вопросу о нарративной редупликации в исторической перспективе

Л.Е. Муравьева

Одним из принципиально нерешенных вопросов в интеллектуальной мысли XX века остается полемика о возникновении и генезисе явлений, свойственных модернистским и постмодернистским литературным экспериментам. В то время как сторонники исторического подхода склонны находить истоки новоявленных приемов или гибридных жанров в литературной традиции, приверженцы теоретического описания доказывают принадлежность экспериментальных явлений исключительно современным авангардным практикам. Непосредственным образом данная полемика затрагивает и *mise en abyme* — фигуру нарративной редупликации, чье происхождение, впрочем, никогда не становилось предметом особой дискуссии. При этом исследователи до сих пор не сходятся в вопросе генезиса и эволюции редупликации. С одной стороны, факт ее «изобретения» конкретным автором, А. Жидом, указывает на явственную принадлежность определенной стилевой и литературной эстетике. С другой, заманчивой представляется идея вписать данное явление в давнюю литературную традицию и объяснить всплеск интереса к ней в модернизме и постмодернизме возрождением давно забытой формы.

Понятие входит в научный обиход в середине XX века и вскоре становится эталоном постмодернистской литературной критики. С тех пор, как Ж. Рикарду провозглашает *mise en abyme* фундаментальным приемом «нового романа»<sup>404</sup> (1967), она превращается в отправную точку исследований в области обновления романной поэтики и в целом — нарративного языка. *Mise en abyme* начинает интересовать различные дисциплины гуманитарного цикла: от структурной поэтики, нарратологии и семиотики — вплоть до теории субъективности и теории вымысла (*théorie de la fiction*).

Среди теоретических и эстетических концепций, представленных французской школой XX века, редупликация занимает, пожалуй, особое место. Во-первых, феномен затрагивает почти все важные вехи

---

**Лариса Евгеньевна Муравьева**, кандидат филологических наук, преподаватель департамента литературы и межкультурной коммуникации Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» — Нижний Новгород.

<sup>404</sup> Ricardou J. *Problème du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967. — 206 p.

в развитии французской теоретической мысли: начиная от литературоведческих штудий середины 50-х годов и заканчивая постструктуралистской арт-критикой. Интеллектуальная гибкость, позволяющая понятию вписаться в широкий методологический контекст, наделяет его статусом общекультурного феномена: *mise en abyme* постепенно становится синонимом парадокса, обиходным термином для обозначения авторефлексивности текста и искусства. Во-вторых, небывалое разнообразие форм и средств манифестации этого приема порождает множество противоречий в самой теории редупликации, которые отнюдь не снимаются плюрализмом подходов к ее изучению. Если, например, на данный момент эпистемологический статус металеписа определен и зафиксирован (по крайней мере, об этом свидетельствуют результаты международной конференции «Металепис сегодня» 2002 года)<sup>405</sup>, то понятийные границы редупликации остаются весьма подвижными.

В общем виде редупликацию в повествовательном тексте можно определить как оформление эстетической авторефлексии, принимающее структурную форму расщепления и/или удвоения элементов истории или письма. Сложность трактовки феномена объясняется амбивалентностью способов выражения данной фигуры: редупликация в модернизме и постмодернизме стремится не только удвоить какой-либо элемент истории (по знаменитой модели «рассказ в рассказе»), но и ввести автора в создаваемый им текст. Например, в «Любовном стремлении» А. Жида (1893) идиллическая история любви Люка и Рашель, которую нарратор рассказывает своей возлюбленной, является проекцией в гиподиегезис их собственных отношений. Обе истории объединяет отношение подобия, семантической аналогии, при этом внешняя история является комментарием к истории внутренней: рассказ о Люке и Рашель репрезентируется в самом процессе своего создания. Используя метафорическое выражение критиков 70-х годов, редупликация — это «внутреннее зеркало», отражающее в себе всю повествовательную структуру текста<sup>406</sup>. Обладая весьма разнообразными формами, любая редупликация все же определяется, исходя из двух минимальных условий: во-первых, фигура расщепляет диегезис на несколько миров истории; во-вторых, между ними устанавливается семантическая аналогия. Так, в «Любовном стремлении» два универсума, два мира истории — история Люка и Рашель, с одной стороны, и история рассказчика и его возлюбленной, с другой — отражаются друг в друге по принципу подобия.

Вопрос о существовании редупликации «до Андре Жида» — как самостоятельного феномена в истории романного жанра и литературного дискурса в целом — остается принципиально неоднознач-

<sup>405</sup> *Métalepses: Entorses au pacte de la representation / sous la dir. de J. Pier et J.-M. Schaeffer*. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. 342 p.

<sup>406</sup> *Dällenbach L. Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme / L. Dällenbach*. Paris: Seuil, 1977. P. 52.

ным. Рассогласованность мнений по данному вопросу объясняется наличием большого спектра явлений, которые, обладая известным сходством с модернистской редупликацией, могут быть отнесены к ее непосредственным предшественникам с большими оговорками. «Завернутые структуры» античного романа и вставные новеллы ренессансной литературы; основанные на имитации средневековые шванки и сатирические интермедии; барочные «обманки» (*trompe-l'oeil*) и метанарративные эксперименты литературы Нового времени — все это формирует обширное поле явлений, так или иначе напоминающих композиционной формой или семантическим наполнением модернистскую редупликацию, однако проследить ее эволюцию, опираясь исключительно на факт аналогии явлений, не представляется корректной задачей.

В условном виде интерес к генезису данного приема можно интерпретировать как попытку изучения творческой авторефлексии, имеющей глубокие культурные и семиотические основания. Если XX век обнаруживает эту тенденцию в связи с экспериментами модернизма и постмодернизма, то исторический ракурс данной проблематики оказывается мало изученным: любые попытки «заглянуть в прошлое», изучить данный прием в ретроспективе оказываются точечными и не носят систематического характера.

Идея об эволюции *mise en abyme* впервые высказывается Л. Дэлленбахом, предполагающим, что «в истории приема прослеживаются четыре знаковых периода: барокко, романтизм, натурализм и символизм, новый роман»<sup>407</sup>. Вместе с тем, вклад ученого в диахроническое изучение редупликации не представляется исчерпывающим, учитывая, что типологию форм *mise en abyme* Л. Дэлленбах выстраивает на корпусе текстов «нового» и «новейшего романа». Всплеск интереса к приему на пике расцвета экспериментальных практик литературы XX века влечет за собой цепочку «точечных» ретроспективных исследований с целью выявить фигуру в поэтиках различных эпох: так, Р. Зайзер считает форму *mise en abyme* «такой же древней, как само искусство повествования»<sup>408</sup>, а Ж. Фазрбер указывает на то, что прямым предшественником новороманистских экспериментов является барочная иллюзия<sup>409</sup>. Формы «рефлексии романа над самим собой»<sup>410</sup> обнаруживаются чуть не в античном романе, а попытки оце-

<sup>407</sup> Dällenbach L. Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme / L. Dällenbach. Paris: Seuil, 1977. P. 152.

<sup>408</sup> Zaiser R. Récit spéculaire et métanarration dans les romans de Sorel, de Scarron et de Furetière // Formes et formations au dix-septième siècle. Actes du 37e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, University of South Carolina, Columbia, 14–16 avril 2005 / Éd. par Buford Norman. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006 (b) (Biblio 17, 168). P. 164.

<sup>409</sup> Faerber J. Pour une esthétique baroque du nouveau roman / J. Faerber. Paris : H. Champion, 2010. P. 409–445.

<sup>410</sup> Dällenbach L. Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme / L. Dällenbach. Paris: Seuil, 1977. P. 153.



нить парадоксальный эффект того или иного текста удачно маскируются новым малопонятным термином, суть которого ускользает из-за обилия источников, в которых он якобы обнаруживается.

О нюансах экстраполирования терминов из области современной критики на весь исторический процесс пишет, в частности, М. Липовецкий. Например, «категория “метапрозы” (metafiction), возникнув сравнительно недавно, в 1970–80 гг., оказалась приложимой к широчайшему кругу литературных явлений: от “Дон Кихота” и “Тристрама Шенди” до классических романов модернизма и новейших постмодернистских экспериментов. Надо, однако, отметить, что именно опыт постмодернизма заставил ретроспективно экстраполировать признаки метапрозы на произведения не только модернистской, но и куда более ранних эпох»<sup>411</sup>. Аналогично обстоит и с *mise en abyme*: возникнув в 50-х годах XX века в кругах исследователей модернистского романа, понятие начало активно использоваться по отношению к схожим феноменам предшествующих литературных периодов, однако правомерность такой экстраполяции вызывает определенные сомнения.

Очевидно, что для исследования редупликации в диахронии недостаточно удовлетвориться формальным сходством явлений, рассеянных в литературе начиная с плутовского романа (Скаррон и Сорель) и заканчивая американским постмодернизмом (У. Берроуз, Д. Барт, Д. Лессинг и др.). Если понятие *mise en abyme* применимо по отношению к пред-модернистским текстам, то следует говорить о единой семантической и структурной основе этой нарративной фигуры, которая будет оставаться неизменной в различных литературных эпохах, меняя лишь свое функциональное наполнение, а также о культурной рецепции этого приема, которая определяет преемственность в свете развития повествовательной формы.

Следует отметить, что изучение редупликации в диахроническом аспекте особенно релевантно для романного жанра. Во-первых, роман становится основной площадкой для концептуализации и оформления редупликации как особого понятия модернистской эстетики, и именно в романе прием становится наиболее репрезентативным, несмотря на то, что фигура активно используется как в других жанровых повествовательных формах (новеллы Х.-Л. Борхеса и Х. Кортасара), так и в различных семиотических средах, в том числе, в кинематографе, в живописи, в театральном искусстве. Во-вторых, попытки вписать редупликацию в романную традицию устанавливают своеобразный диалог с постулатом новороманистов о том, что редупликация явила собой фактор обновления повествовательного языка в середине XX века. Исследование истоков этого приема, таким образом, мотивируется желанием подтвердить или опровергнуть претензию «нового романа» на новаторство в использовании этой нарративной фигуры.

<sup>411</sup> Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки ист. поэтики / М.Н. Липовецкий; М-во общ. и проф. образования Рос. Федерации, Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1997. С. 44-45.

В данной статье предпринимается попытка изучения истоков редупликации; с этой целью мы предлагаем рассмотреть ряд романов французской литературы начиная с нового времени: «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона» Ш. Сореля (1623–1633), «Мещанский роман» А. Фюретьера (1666), «Хромой бес» А.-Р. Лесажа (1707), «Добыча» Э. Золя (1872), «Любовное стремление» А. Жида (1893). Выбор не является произвольным: по отношению к каждому из этих романов в современной критике фигурирует термин *mise en abyme*, и в каждом из перечисленных произведений наличествуют элементы, нарушающие привычную логику развития событий и подрывающие «одномерность» диегетического пространства. Интуитивно принцип организации данных текстов действительно напоминает редупликацию, однако насколько рационально описывать их структуру, прибегая к данному термину?

В «Комическом жизнеописании Франсиона» Ш. Сореля (1623–1633) удвоение затрагивает инстанцию нарратора, поднимая проблему подлинности автора истории о Франсионе. Повествование очерчивает несколько дискурсивных кругов, в каждом из которых присутствует свой нарратор и свой реципиент, и из отношений между этими кругами устанавливается достоверность излагаемых событий.

Роман открывается «Предупреждением читателям» о том, что рукопись принадлежит некоему сеньору дю Парку, который, возможно, лично знал Франсиона. Однако рассказ Франсиона о самом себе перекрывает рассказ дю Парка о Франсионе: доминирующим рассказчиком большей части повествования оказывается именно Франсион, излагающий историю своей жизни дорожным попутчикам. В определенный момент развития повествования, а именно в XI книге, две дискурсивные траектории накладываются друг на друга, что не только разрушает мнимую достоверность авторства дю Парка, но и создает дополнительный — третий круг диегетического пространства.

В XI книге «Жизнеописаний» Франсион вступает в полемику со своим антагонистом, школьным учителем Гортензиусом, о качествах, присущих настоящей литературе. Насмехаясь над Гортензиусом, цитирующим только отрывки, почерпнутые из чужих сочинений, Франсион заявляет, что у него есть написанная им книга о собственных приключениях — «Заблуждения юности», при этом он замечает, что не хотел бы быть опубликованным под настоящим именем:

«Выпустив в свет книгу без своего имени, я не могу получить выгоды от похвал, которые сам себе расточаю, и это говорит в мою пользу и в пользу того, как мало я ценю славу хорошего писателя. <...> Мне известна хитрость, к которой прибег Фидий, когда ему запретили поставить свое имя на подножии изваянной им статуи Минервы: он поместил свое изображение в уголке щита этой богини; но если б даже я нашел в своей книге такое местечко, где бы мог списать себя так, чтоб меня узнали, то едва ли прибег бы к этому. Во всяком случае, я, без всякого сомнения, удовольствовался бы этим и не позволил бы выстав-

лять свое имя на титульных листах или на афишах, расклеиваемых по городу, ибо не в моем характере радоваться тому, что мое имя всякое воскресенье торчит на церковных дверях и угловых столбах...»<sup>412</sup>

Начиная с этого момента повествование удваивается относительно позиции, занимаемой в нем нарратором: читатель понимает, что Франсион, главный герой повествования, является также автором книги, которую читатель держит в своих руках. Сравнение с уголком щита статуи Минервы определяет фактическую позицию Франсиона в этом третьем дискурсивном круге текста: подобно скульптору, он оставляет себе скромное место в XI книге романа, чтобы заявить о своих авторских правах на создаваемый им самим текст. Семиотически данная ситуация выглядит следующим образом: референтная история — а именно приключения Франсиона — излагается поочередно съером дю Парком, Франсионом-героем как внутренним (гиподиегетическим) нарратором и Франсионом — нарратором, которому и принадлежит в финале рассказ о событиях его собственной жизни.

Взаимозаменяемость нарративных инстанций нарратора и героя определяет иллюзионную барочную идеологию романа: говоря словами Ю. Кристевой, оппозиционные полюса «в попытке синтезироваться разрешаются в фигуре *притворства* или *маски*»<sup>413</sup>. Недаром в «Жизнеописании Франсиона» так сильна травестийная составляющая: герои переодеваются в дам, вор становится служанкой, Франсион меняет дворянский костюм на нищенское платье музыканта и т.д. Но, воплощенное в самой структуре повествования, маскирование становится компонентой всей барочной эстетики; приемом, позволяющим завести читателя в тупик и поразить не столько игрой с самим сюжетом, сколько с формой сюжетного представления.

Сложно поставить знак равенства между этим приемом и модернистской редупликацией. С одной стороны, переход с уровня рассказываемых событий на уровень события самого рассказывания напоминает скорее прием металеписа, хотя и не является безусловно им. С другой стороны, в романе все же присутствует идея расщепления диегезиса на несколько историй, объединенных отношением подобия, но в случае с «Франсионом» она остается только идеей. В диегезисе нет прямой репрезентации книги «Заблуждения юности», существует только намек на ее тождество с «Правдивым жизнеописанием Франсиона». В XX веке редупликация исходит именно из связи репрезентаций различных нарративных уровней, а не намека на их подобие. Интересную параллель можно выстроить с романом «Истинная жизнь Себастьяна Найта» Набокова, в котором также проблематизируется подлинность рассказчика. Книга «Двусмысленный Асфодель», написанная Себастьяном Найтом, является текстовым

<sup>412</sup> Сорель Ш. Правдивое комическое жизнеописание Франсиона. Пер. с фр. Г. Ярхо. Москва: Правда, 1990. С. 479.

<sup>413</sup> Кристева Ю. Семиотика: исследования по семанализу / Юлия Кристева; Пер. с фр. Э.А. Орловой. Москва: Академический проект, 2015. С. 53.

двойником истории — Себастьяне Найте, но отношения аналогичности устанавливаются из автореферентных связей двух различных диегезисов, а не из прямого указания на них одним из персонажей. Иными словами, редуплицирование во «Франсионе» слишком точечное, чтобы можно было признать его автономной фигурой, и слишком семантически неустойчивое, чтобы можно было без колебаний отнести его в разряд других авторефлективных приемов. Это что-то, похожее одновременно и на редупликацию, и на металепис, но не представляющее ни один из этих приемов в чистом виде.

Иной пример фигуры, похожей на редупликацию, обнаруживаем в «Мещанском романе» Фюретьера (1666). Возникший как сатира на прециозную литературу XVII века, роман пародирует тексты Скюдери и д'Юрфе, подвергая критике общие места в сложившемся литературном каноне. Структура текста при этом изобилует авторскими комментариями и отступлениями от повествуемых событий, рефлексирующими над самим процессом создания романа. Любопытно, что в произведении Фюретьера метанарративные вставки появляются в переломных точках развития сюжета, словно, ломая общепринятую форму, автор напоминает читателю о том, что он мог бы прочесть в этом месте в традиционном романе. Например, экспозиция задается следующим образом:

«Для того, чтобы отойти еще дальше от проторенного пути, я хочу, чтобы сцена, на которой будет разыгрываться мой роман, менялась и чтобы действие происходило то в одной, то в другой части города; начну же я с той, которую можно считать самой мещанской, — она известна под названием площади Мобер.

Другой, менее добросовестный автор, к тому же притязавший на красноречие, не преминул бы дать здесь великолепное описание этой площади. <...>

Моя простота избавляет меня от этих тягостных забот, и хотя все это великолепие, украшающее сцену, обходится автору недорого, я предпочитаю разыграть свою пьесу без мудреных приспособлений и без всякой помпы, на манер тех комедий, которые ставят дома при простых ширмах»<sup>414</sup>.

Романное слово, по замечанию М.М. Бахтина, «всегда самокритично»<sup>415</sup>, но в «Мещанском романе» самокритика переходит в авторефлективное измерение. Она направлена на сам процесс производства текста и доводится до абсурда за счет метанарративного излома фабульного порядка событий. Данное построение также нельзя считать редупликацией в чистом виде: между диегезисом и экстрадиегетическим уровнем нет обязательного для *mise en abyme* отношения аналогии.

<sup>414</sup> Фюретьер А. Мещанский роман: Комическое сочинение [Роман] / Антуан Фюретьер; Пер. с фр. А.А. Поляк. Москва: Гослитиздат, 1962. С. 28-29.

<sup>415</sup> Бахтин М.М. Теория романа (1930–1961 гг.) / Ред. С.Г. Бочаров, В.В. Кожинов. Москва: Языки славянских культур, издатель А. Кошелев, 2012. С. 521.

Уместно, на наш взгляд, говорить о неоформленном синкретизме повествовательных приемов в романе XVII века, базирующихся на фундаменте авторефлексивности искусства как такового. По мнению многих исследователей, XVII век — это переход от предыстории романного слова к истории, период оформления романного жанра. Излишне было бы уточнять, что роман в переломный момент своего становления изобилует многочисленными риторическими отступлениями от канона традиционного романа предшествующих эпох. Среди многообразия риторических и нарративных находок именно установку на авторефлексивность можно считать лидирующей доминантой в той мере, в какой она помогала словесному творчеству подняться над рамками жанра и взглянуть на себя со стороны. Выделить из многообразия авторефлексивных форм редупликацию в чистом виде не представляется возможным.

В самом начале XVIII века прото-редупликация заявляет о себе в иной функции: внутренним зеркалом в тексте выступает атрибут персонажа. В «Хромом бесе» А.-Р. Лесажа (1707) студент Клеофас освобождает из бутылки Асмодея, «изобретателя каруселей, танцев, музыки, комедий и всех новейших французских мод», беса «роскоши, распутства и азартных игр». Асмодей предстает ему в виде маленького хромого уродца в прекрасном плаще, на котором изображены все его деяния:

«Но все это было ничто по сравнению с белым атласным плащом, покрытым бесчисленным множеством фигурок, нарисованных китайской тушью таким широким мазком и так выразительно, что не оставалось сомнения в том, что дело здесь не обошлось без нечистого. Где изображена была испанка, закутанная в мантилью, заигрывающая с флианствующим иностранцем; где французенка, изучающая перед зеркалом всевозможные ужимки, чтобы испробовать их действие на молодом аббате, нарумяненном и с мушками на щеках, который появляется на пороге ее будуара. Здесь — итальянские кавалеры поют и играют на гитарах под балконами своих возлюбленных, а там — немцы, в расстегнутых камзолах, растрепанные, осыпанные табаком и еще более пьяные, чем французские щеголи, окружают стол, заваленный остатками кутежа. Один из рисунков изображал выходящего из бани мусульманина, окруженного всеми своими женами, наперебой старающимися услужить ему; на другом — английский джентльмен учтиво предлагал своей даме трубку и пиво»<sup>416</sup>.

Рисунок на плаще изображает грехи, совершаемые человечеством по повелению хромого беса: на диететическом уровне они представлены в виде историй, которые Асмодей рассказывает освобожденному его студенту. Таким образом, истории редуплицируются в форме описания и становятся своего рода свернутой нарративной программой всего романа.

<sup>416</sup> Лесаж А.-Р. Хромой бес [Роман] / Ален Рене Лесаж; Пер. с фр. Е. Гунст. Москва: Иолос, 1993. С. 24-25.

Редупликация выступает в функции метонимической атрибуции и моделирует дальнейшее развитие нарративной логики. Развитие событий известно: Асмодей возносит дону Клеофаса на самую высокую крышу Мадрида и показывает ему все, что происходит в городе по его повелению. Плащ семантизируется как микромир, отражающий в себе все пространство Мадрида, и дополнительной интерпретантой этого толкования становится отсылка к щиту Ахиллеса:

«Словом, там было столько же любопытных вещей, как на чудесном щите, сделанном богом Вулканом по просьбе Фетиды. Но между произведениями этих двух хромых существовала та разница, что фигуры, изображенные на щите, не имели никакого отношения к подвигам Ахиллеса, а рисунки на плаще были точным воспроизведением того, что делается на свете по внушению Асмодея»<sup>417</sup>.

Подобно мифическому щиту Ахиллеса, изображающему земную твердь, небо и звезды, описание плаща хромого беса вводится как символ внутреннего зеркала романа. Однако, несмотря на то, что это описание действительно участвует в семиозисе текста, сложно определить его именно в качестве нарративной фигуры, работающей на уровне повествовательного целого.

В романе XIX столетия редупликация, или прото-редупликация, наделяется психологическим содержанием и начинает выполнять функцию отражения чувств и переживаний действующих персонажей. В «Добыче» Э. Золя (1872) главная героиня Рене вступает в связь с сыном своего мужа от первого брака, Максимом. Попадая в театр на представление «Федры», Рене не может совладать с ощущением того, что на сцене разыгрывается ее собственная история:

«Федра произошла от Пасифаи; молодая женщина спрашивала себя, чья же кровь текла в ее собственных жилах, от кого же произошла она, кровосмесительница новейших времен? Из всей пьесы Рене видела только эту высокую женщину, возрождавшую на подмостках театра преступление античного мира»<sup>418</sup>.

Отношения Федры и Ипполита, разыгрываемые на сцене, становятся зеркальным отражением отношений Рене и Максима. Идентифицируя себя с героиней спектакля, Рене впадает в ужас от того, что ее собственная жизненная ситуация балансирует на грани трагедии. Прием, благодаря которому происходит осознание себя через чужую историю, высвечивает не столько событийные параллели, сколько психологическую реакцию героини на преступление, которое она совершила:

«Продолжался бесконечный монолог. Мыслями Рене была в оранжерее, ей представлялось, что муж ее входит, застает ее под пылаю-

<sup>417</sup> Лесажа А.-Р. Хромой бес [Роман] / Ален Рене Лесажа; Пер. с фр. Е. Гунст. Москва: Иолос, 1993. С. 25.

<sup>418</sup> Золя Э. Добыча [Роман] // Собрание сочинений в 26 томах / Эмиль Золя; Пер. с фр. Е. Александровой. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 563.

щей листвою в объятиях сына. Она переживала ужасные муки, почти теряя сознание; но вот раздался последний, предсмертный вопль Федры, полной раскаяния, бившейся в конвульсиях от выпитого яда, и Рене открыла глаза. Занавес опустился. Хватит ли у нее когда-нибудь силы отравиться? Какой мелкой и постыдной казалась ее драма в сравнении с античной эпопеей!»<sup>419</sup>

Здесь аналогия с модернистской редупликацией представляется наиболее справедливой, поскольку формально выполняются оба условия ее бытования в тексте: происходит расщепление диегезиса, и расщепленные истории отражаются одна в другой. Однако перенос психологического состояния с другого на себя и субъективизация чужой вины не наделяют диегетическое пространство той парадоксальной многомерностью, которая присутствует в модернистском и постмодернистском тексте. История Федры не репрезентируется как таковая, она дается как интертекстуальная отсылка и субординируется по отношению к главному нарративу Рене с целью подчеркнуть ее душевное смятение, вывести на поверхность текста ее раскаяние. Репрезентация истории уступает место репрезентации чувств, недаром героиня реагирует только на игру итальянской актрисы:

«Ристори, с трагическим лицом, с толстыми руками и сотрясавшимися от рыданий полными плечами, глубоко трогала Рене. <...> И пока Максим завязывал ей под подбородком ленты капора, она все еще слышала низкий голос Ристори, которому вторил угодливый шепот Эноны»<sup>420</sup>.

В отличие от модернистской редупликации, представляющей, по выражению Фуко, «чистую репрезентацию репрезентации»<sup>421</sup>, прием, используемый в романе Золя, мотивируется нарративной логикой. В нем отсутствует парадокс многоуровневости, который разрушал бы канон классического романа. По сравнению с «Фальшивомонетчиками» А. Жида или «Контрапунктом» О. Хаксли, в «Добыче» не происходит расслоения диегетического пространства на автономные миры историй: история фактически едина, в нее просто вкладываются дополнительные моделирующие или интерпретирующие элементы.

В повествовательной структуре «Добычи» присутствует еще одно событие, в котором заложена траектория развития всего романа. В самом начале текста Рене озаряет предчувствие о своем гибельном конце, и она мечтает начать жить правильной, праведной жизнью:

«А в одно прекрасное утро, думалось ей, она очнется от мечты о наслаждении, которой жила десять лет, очнется обезумевшая, загрязненная одной из спекуляций своего мужа, которая и его потянет на дно. То

<sup>419</sup> Золя Э. Добыча [Роман] // Собрание сочинений в 26 томах / Эмиль Золя; Пер. с фр. Е. Александровой. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 563.

<sup>420</sup> Там же. С. 563-564.

<sup>421</sup> Foucault M. Les mots et les choses: Une archeologie des sciences humaines / M. Foucault. Paris : Gallimard, 1966. P. 31

было как бы промелькнувшее предчувствие. Деревья застонали громче. Рене, взволнованная мыслями о позоре и наказании, уступила дремавшим в ней инстинктам старой, честной буржуазии: она дала темной ночи обет исправиться, меньше тратить денег на наряды, найти невинную забаву, которая могла бы развлечь ее, как в счастливые дни жизни в пансионе, когда она вместе с подругами тихонько прогуливалась под платанами и пела «Нет, мы не пойдем в леса»<sup>422</sup>.

Таким образом, конец романа программируется, дается как герм в его начале. Весь сюжет свертывается в ментальное предвидение героини и оправдывается в ходе дальнейшего повествования. Редупликация в романе Золя максимально приближается к приему, который в XX веке становится попыткой трансформации нарративного языка и знаком окончательного разрыва с классической романной формой.

Неразложимость субъекта как единоличного творца художественного произведения утрачивается на рубеже XIX–XX веков: «автор — творец» не только уравнивается в правах с «автором — источником письма», но и заметно теряет свои позиции по отношению к последнему. Стабильная модель мира истории разрушается, и ей на смену приходит рефлексия над процессом создания этого мира; в повествовании это проявляется сначала посредством смещения акцента с фабулы на сюжет, а затем — на его сознательную модификацию.

Одним из первых сознательно редуплицированных произведений модернизма становится роман «Любовное стремление» А. Жида<sup>423</sup> (1893). В нем в полную силу вступает идея распада единоличностного нарративного «Я» на альтернативные версии: «Я — пишущий» и «Я — тот, о ком повествуют». В год создания романа (1893) страницы «Дневника» А. Жида испещрены размышлениями о взаимосвязи художника и персонажа, повествующего субъекта и повествуемой истории; источник этой двойственности писатель усматривает в своем желании освободиться от того, чем религия «ограничивает его натуру»<sup>424</sup>:

«Христианской душе свойственно воображать в себе борьбу; по прошествии некоторого времени не понимая, зачем... Но кем бы ни оказался в конце концов побежденный — это всегда часть самого себя; вот бесполезное растрачивание. Я провел всю молодость, противопоставляя в себе две части своего Я, которые, быть может, не жаждали ничего, кроме примирения. Из любви к борьбе, я воображал в себе сражения и разделял свое естество»<sup>425</sup>.

В проекции амбивалентных отношений внутреннего «Я» на сам процесс письма возникает необходимость поиска нарративной мо-

<sup>422</sup> Золя Э. Добыча [Роман] // Собрание сочинений в 26 томах / Эмиль Золя; Пер. с фр. Е. Александровой. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 364.

<sup>423</sup> Gide A. La Tentative amoureuse : ou le Traité du vain désir [roman] / André Gide. Paris: libr. Stock, 1922. 64 p.

<sup>424</sup> Gide A. Journal (1889–1912) / A. Gide. Paris: Gallimard 1889–1912, 1943. P. 45 [перевод наш].

<sup>425</sup> Gide A. Op. cit. P. 45–46 [перевод наш].



дели репрезентации раздвоения субъекта, и ее Андре Жид усматривает в осмыслении взаимодействия («*rétroaction*») раздвоенного субъекта в процессе письма. Несмотря на то, что источники этой редупликации скрываются преимущественно в психологических мотивировках автора, модель становится частью общекультурного сдвига, обеспечивающего разрыв между повествующим и повествуемым субъектом. Таким образом, редупликация как особый принцип композиции повествовательного текста становится эффективным способом модификации классической нарративной модели.

Наш беглый обзор источников *mise en abyme* в диахронической перспективе позволяет выдвинуть (не претендующее, впрочем, на абсолютную достоверность) предположение о том, что редупликации как таковой не существовало вплоть до начала XX века. Это можно объяснить хотя бы тем фактом, что данный авторефлексивный прием в силу культурно-исторического развития жанра был не способен перекрыть историю, сделать рефлексию о форме рассказа важнее самого рассказа. В то же время, на примере эволюции источников этого приема, которые смело претендуют на звание своеобразных «прото-редупликаций», наблюдается периодизация стадий его оформления и выстраивается парадигма его функциональных ролей в тексте: от иллюзорно-комической в барочном романе до психологической в романе XIX века. Дальнейшие диахронические исследования редупликации могут стать перспективными как для создания хронологической карты эволюции различных нарративных форм, так и для изучения культурной рецепции авторефлексивных фигур и приемов в истории отдельных жанров.

## Персоны французского просвещения в восприятии романтиков

Е.Э. Овчарова

Статья Альфреда де Виньи «Размышления о правде в искусстве»<sup>426</sup>, представлявшая собой итог размышлений Виньи на тему о соответствии правды жизни и правды искусства, вышла в 1829 г. В этой статье Виньи, еще в первой половине XIX в., оказался в кругу тех проблем, которые будут занимать историков и писателей в течение всего XX в. Писатель подвергал сомнению известные трактовки исторических фактов. Если воспользоваться терминологией современной философии истории, Виньи утверждал, что история гораздо более обязана стремлению человечества к *структурированию действительности* (Здесь и далее: курсив мой — Е.О.), к созданию *логического нарратива*, чем желанию установить *истину*: «Рассмотрите вблизи источник некоторых геройских действий, громких слов, которые рождаются неизвестно как: вы увидите, что они в готовом виде возникают из толков и пересудов толпы, будучи лишь тенью истины; и тем не менее, они навсегда останутся в истории»<sup>427</sup> <...> Факт в том виде, в каком мы его принимаем, всегда лучше, законченнее, чем тот же факт в его первоначальном виде, и мы потому и принимаем его, что он прекраснее, ибо всему человечеству нужно, чтобы судьбы его были рядом уроков; более равнодушное, чем предполагают, к реальности фактов, оно старается усовершенствовать все происходящее, придать ему высокий нравственный смысл; так как человечество чувствует, что ряд сцен, которые оно разыгрывает на земле, не пустая комедия, что оно идет вперед, движется к некоей цели, объяснение которой надо искать за пределами того, что видимо...»<sup>428</sup>.

И здесь, естественно, возникает вопрос: если сами исторические воззрения являются, скорее всего, нагромождениями домыслов и олицетворением пристрастий, как можно требовать истинности суждений от авторов романов? И Виньи делает совершенно логич-

---

**Екатерина Эдуардовна Овчарова**, кандидат экономических наук, доцент кафедры экономики и менеджмента в энергетике и природопользовании Санкт-Петербургского государственного политехнического университета.

<sup>426</sup> Русский перевод: *Альфред де Виньи*. «Размышления о правде в искусстве». / А.С. Дмитриев (ред.) Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — М., Изд-во Моск. ун-та. 639 с., 1980, С. 420–425.

<sup>427</sup> Там же, С. 423.

<sup>428</sup> Там же, С. 424.

ный в таких предпосылках вывод: «Итак, если повсюду, вплоть до исторических хроник, мы находим следы этой склонности пренебречь достоверным ради идеала, я считаю, что с еще большим основанием мы должны совершенно равнодушно относиться к исторической достоверности при суждении о драматических произведениях: поэмах, романах или трагедиях, которые заимствуют у истории ее знаменитых деятелей. Искусство можно рассматривать лишь в его связи с идеалом прекрасного. Надо сказать, что жизненная правда здесь вторична, более того, вымыслом приукрашивает себя искусство, и этой нашей склонности оно потакает<sup>429</sup> <...> Имена действующих лиц ничего не значат. Идея — это все. Имя собственное лишь иллюстрация и подтверждение этой идеи. Тем лучше для памяти тех, кто избран представлять философские или нравственные идеи; но опять-таки дело не в реальности этих людей: воображение и без того создает прекрасные вещи; это великая созидательная сила; вымышленные герои, которых оно одушевляет, так же жизненны, как реальные люди, которых оно воскрешает»<sup>430</sup>.

Надо заметить, что проблемы соответствия правды и вымысла, интерпретации и восприятия, воздействия и реакции на интерпретацию в таком ключе, как их рассматривал Виньи, встретятся далее в полной мере лишь у Анатоля Франса. Начиная уже со своей ранней повести «Тощий кот», в течение всего своего творческого пути Франс будет подвергать самой безжалостной деконструкции устоявшиеся представления, неустанно напоминая, насколько сложна истина — если она вообще существует. Но можно утверждать, что среди писателей и критиков романтического круга первой половины XIX в. идеи Альфреда де Виньи не нашли должного отклика. Возможно, что до поры до времени, они оставались просто в области философского умозрения, не оказывая влияния на действительную литературную жизнь.

Романтической критике этого периода подчас было присуще стремление навязать автору художественного произведения единственно верный взгляд на описываемые им исторические события. Подобный подход к интерпретации образов исторических персонажей в художественных произведениях, применял даже и великий Сент-Бев.

По выражению А.Д. Михайлова<sup>431</sup>, статьи Сент-Бева имели налет позитивизма. Михайлов отмечал: «Сент-Бев писал легко и живо, приводимые им факты бывали интересны и частенько новы, отобраны умело, убедительно соотнесены с творческим наследием анализируемого автора. Но налет позитивизма был в статьях Сент-Бева неизбежим»<sup>432</sup> — хотя, разумеется, Сент-Бев выказывал определенную снисходительность к фантазии: «Я совсем не верю в возможность

<sup>429</sup> Там же, С. 423.

<sup>430</sup> Там же, С. 424.

<sup>431</sup> Михайлов А.Д. Марсель Пруст накануне «Поисков утраченного времени»: «Против Сент-Бева» // Пруст М. Против Сент-Бева: Статьи и эссе. М.: Изд-во ЧеРо, 1999. С. 1–5.

<sup>432</sup> Там же.

точных портретов у романистов с большим воображением; только вначале они заимствуют у оригинала более или менее многочисленные черты, которые вскоре под их пером получают иное завершение и трансформируются; только сам автор, создатель персонажа, мог бы указать извилистую и тайную линию, которая соединяет вымысел с воспоминаниями»<sup>433</sup>. Также критик признавал за романистом и определенные права на вольное обращение с историческими фактами: «...одно из увлекательных преимуществ исторического романа — это возможность производить такие внезапные перевороты в оценках. Во всяком случае, здесь они более уместны, чем в истории, которая до такой степени злоупотребляет этим в наши дни. Разве не принижали Карла Великого для того лишь, чтобы восславить Людовика Благочестивого?»<sup>434</sup> Тем не менее, в статье «Меркантилизм в литературе» (1840) Сент-Бев подверг критике романы Эжена Сю с позиций несоответствия представленных в них трактовок известных исторических деятелей правильной интерпретации их характеров и роли в истории. Написав целый панегирик в защиту Людовика XIV, Сент-Бев упрекает Эжена Сю в безосновательной ненависти и необъективности по отношению к славному, по мнению критика, королю, в то же время к чрезмерно лояльному, даже уважительному отношению к Людовику XV, что, очевидно, представляется критику абсурдным: «В “Леторьере” эта ненависть привела г-на Сю к другому парадоксу: в этой остроумной фантазии он в несколько приемов превращает Людовика XV в “обожаемого” монарха и именует его не иначе, как “этот замечательный государь”»<sup>435</sup>.

Заметим, что даже если не заявлять о правах писателей на собственную трактовку исторических персонажей, сам вопрос о *верном* отношении к исторической персоне повисает в воздухе. Кто и как будет устанавливать степень данной верности?

Вопрос о верности трактовки такого исторического деятеля, как Людовик XV, а также его окружения, в 1839 г. приобрел вдруг совсем неакадемическое звучание при выходе в свет романа Петрюса Бореля «Мадам Потифар». Жюль Жанен, знаменитый критик, чье мнение, по признанию самого Сент-Бева, в 30–50 гг. XIX в. подчас было самым весомым в парижской литературной жизни, подверг остракизму автора романа «Мадам Потифар» за несоответствие трактовок исторических персон в романе устоявшимся о них представлениям.

Трактовка образа мадам Помпадур и Людовика XV, данная в романе Бореля, сыграла в жизни этого «неистового романтика» роль поистине роковую. 9 июля 1839 г. во влиятельной газете «Journal des Débats» вышла статья Жюля Жанена, содержавшая разгромную

<sup>433</sup> Ch. Sainte-Beuve, Portraits des Femmes, T. I, P. 1844, p. 106. Цит. по Ш. Сент-Бев. Указ. соч., С. 21.

<sup>434</sup> Там же, С. 265.

<sup>435</sup> Там же, С. 265.

критику романа. Жюль Жанен (Jules Janin, 1804–1874) — известный в свое время писатель, автор романа «Мертвый осел и гильотинированная женщина» и знаменитый критик-фельетонист, впоследствии ставший членом Французской Академии. Уже в молодости начал публиковать политические и литературные статьи, обратившие на себя внимание, создал «Revue de Paris» и «Journal des Enfants», а также серию литературных портретов. С 1829 г. Жюль Жанен стал постоянным сотрудником влиятельной газеты «Journal des Débats». Сент-Бев высоко оценивал Жюля Жанена, по легкости и грациозности стиля ставил его рядом с Дидро и Нодье, хотя и отмечал непостоянство и переменчивость взглядов критика. В статье «О меркантильности литературы» (1840) Сент-Бев сделал примечательное признание: «Как ни трудно в это поверить, дело дошло до того, что в известных насущных вопросах нашим единственным смелым защитником оказывается капризное дарование г-на Жанена, который нынче громко, доказательно и живо выражает то, что думают все».

Главным пунктом страстной филиппики Жанена на этот раз было *neverное*, как полагал Жанен, освещение автором исторических персон, а также и некоторых реалий эпохи. Статья имела большое значение для восприятия романа Бореля читающей публикой и, как уже было сказано, стала примечательным фактом в биографии романиста.

Петрюс Борель (1809–1859) в 1832 году, при публикации первого сборника стихов под названием «Рапсодии» (Rhapsodies), дополнил свое имя словом «Ликантроп» (Lycanthrope), т.е. волкочеловек, или оборотень. Участвовал в сообществе творческой молодежи «Petit Cénacle», своего рода альтернативы кружку В. Гюго «Сенакль», в 1833 г. у него вышла книга «Шампавер. Безнравственные рассказы» и в том же году он принял участие в организации кружка писателей, поэтов и художников, который получил название «Содружество Бузенго» или просто «Бузенго».

Приговор Жанена оказал влияние на дальнейшую литературную судьбу и романа, и его автора. В 1840-е годы Борель занимался преимущественно журналистикой, едва зарабатывая на жизнь и прозябая в бедности, граничившей с нищетой. Пытаясь поправить свои дела, он работал как переводчик, переводил с английского. Так, в 1835-1836 гг. был опубликован его перевод «Робинзона Крузо» Даниэля Дефо. В 1845 г. при протекции Теофиля Готье Борель получил должность инспектора колониальной службы, на которой затем в полной мере проявился его неуживчивый характер. За алжирский период жизни Борелем известна единственная попытка вернуться к творчеству: он оставил неоконченную поэму остро политического содержания «Le voyageur qui raconte ses souliers» («Путешественник за починкой обуви»). В 1855 году Петрюс Борель вышел в отставку. Он умер в 1859 году.

Статья Жанена, как представляется автору этой статьи, помимо своего исторического значения, более всего интересна позицией, с которой критик разбирает роман, его мнением относительно не-

обходимого соотношения правды художественной и исторической — и его внутренним убеждением в существовании такой ясной правды. Критик настолько яростно излагает свою точку зрения, что позволяет себе резко шаржировать критикуемое произведение, вносить в него не имеющиеся в нем смысловые оттенки — и даже некоторые дополнения. Так, сцена встречи главного героя романа, Патрика, и его земляка, Диллона, архиепископа Нарбонского, подана так, чтобы максимально подчеркнуть нечестивый характер текста Бореля. Встреча происходит утром, и Жанен иронически именуется ее утренним выходом (*petit lever*)<sup>436</sup> одного несчастного изгнанника, монсеньора Артура Ричарда Диллона, архиепископа Нарбонского; критик вносит в эпизод пикантные оттенки, отсутствующие в тексте романа: розовые домашние туфельки любовницы архиепископа, разбросанные везде прелестнейшие лоскутья кружев, атласа и шелка (в оригинале говорится лишь о лежащей женской одежде), облик и действия присутствующей девушки значительно более фривольны, чем в романе, Жанен также намекает, что сцена встречи Патрика и архиепископа достойна резца самого Филиппа Орлеанского, прославленного развратника и известного в свое время гравера, автора серии гравюр к «Дафнису и Хлое».

В пылу доказательств недостойного характера романа Бореля Жанен обращается почему-то к произведению документального жанра, а именно — к автобиографическому произведению «Мои тюрьмы» Сильвио Пеллико, которое в любом случае следует оценивать по иным канонам, чем художественное произведение. Очевидно, достойное поведение несчастного итальянца, которым так восхищается Жанен, никак не может служить причиной для обвинения романа Бореля.

Примечательно, что в тексте статьи встречаются и прямые ошибки, которые вызывают некоторое недоумение и даже вопрос о том, насколько внимательно критик прочел критикуемый роман. Главного злодея романа Жанен упорно именуется месье Гав де Вилльпатур (*Gave de Villepatour*), в то время как в романе Бореля «*Gave de Villepastour*». Вилльпатур — известная в ту эпоху семья, представители которой были военными. Так что ошибка Жанена схожа с тем, как если Андрея Болконского назвать Андреем Волконским.

Согласно мнению Т.В. Соколовой, помимо несоответствия политических взглядов Жюль Жанена и Петрюса Бореля, особое раздражение критика вызвано было тем, что ряд эпизодов романа «Мадам Потифар»<sup>437</sup> могут быть прочитаны как своего рода репли-

<sup>436</sup> Утренний выход очень важной особы, короля в частности — при дворе французского короля *le petit lever* — первая часть трехчастного церемониала, на котором присутствуют только члены семьи и самые близкие приближенные; для архиепископа это может быть утреннее появление перед паствой или утренняя проповедь.

<sup>437</sup> Точка зрения на роман Бореля как своего рода ответ Жанену изложена в статье Т.В. Соколовой «В духе и стиле “неистового романтизма”»: роман Петрюса Бореля “Мадам Потифар”, которая публикуется в готовящемся к выходу в свет научном издании “Мадам Потифар” на русском языке в издательстве “Ладомир”. Автор выражает огромную благодарность Т.В. Соколовой за деятельную помощь при написании этой статьи.

ки Жанену. В статье 1834 г. «Маркиз де Сад» (в журнале «Revue de Paris»), Жанен высказался как непримиримый обличитель последнего. Вполне вероятно, что тот факт, что в романе Бореля без должного в таком случае осуждения фигурирует — хотя даже и в качестве эпизодического персонажа, маркиз де Сад, Жанен воспринял как дерзкую реплику в свой адрес, как возражение своему мнению о де Саде, ставшему, в силу влиятельности мнения Жанена, чем-то вроде официального вердикта.

Тогда Жанен вынес свой приговор маркизу де Саду уже в первых строках своей статьи: «Это всем известное, но никем не произносимое имя, и рука дрожит, когда его пишешь, а уж если произносишь, в ушах слышен погребальный звон. Давайте же войдем в это болото крови и порока»<sup>438</sup>. Трудно представить себе, чтобы Борель, при его журналистской активности, не читал эту статью Жанена. Больше оснований предполагать, пишет Т.В. Соколова, что именно ее содержанием писателю были навеяны некоторые аспекты общего колорита XVIII века, а ряд конкретных эпизодов романа «Мадам Потифар» действительно могут быть прочитаны как своего рода реплики Жанену. Возможно, своего рода ответом Жанену, вспоминающему о Мазере де Латюде, известном «вечном» узнике, который провел почти всю жизнь в тюрьме из-за обиды, нанесенной им мадам Помпадур, предстает роман в целом — история узника, отвергшего притязания королевской фаворитки и за это обреченного на пожизненное заключение. На стене камеры Патрика, среди надписей, оставленных прежними узниками, есть и имя Латюда, а сам Борель не раз упоминает об этом знаменитом обитателе Бастилии и Венсенна.

Образ маркиза де Сада в романе Петрюса Бореля не имеет отрицательной коннотация, и это так раздражает Жанена, что он раздражается бурной тирадой, смещая акценты. Мучеником в романе называют главного героя, но Жанен считает, что это слово даже близко не должно стоять около имени де Сада: «И тогда он находит силы подняться из своей ямы и покинуть свое узилище; он едет в экипаже; в этом экипаже он сидит рядом с маркизом де Садом. Смотрите, куда автора заводит его склонность к парадоксам! Автор жалеет маркиза де Сада! Да, этого жестокого и запятнанного кровью богохульника, непристойного творца чудовищнейших бредней, читатели которых подвергались риску стать одержимыми дьяволом, маркиза де Сада, представляющего в этой истории весьма показательной жертвой *lettres de cachet*, королевского указа о заточении без суда и следствия! На сей раз автор книг, не поддающихся никакому описанию, сеявших хаос, более ужасный, чем даже чума, провозгласил: *Мученик!* Это мученик! Но если бы *lettres de cachet* и могли быть в каком-то случае оправданы, государственные тюрьмы полезны, а власти имели бы

<sup>438</sup> Janin J. Le Marquis de Sade. // Le Marquis de Sade par J. Janin ; La vérité sur deux procès criminels du Marquis de Sade par le Bibliophile Jacob ; le tout précédé de la bibliographie des oeuvres du Marquis de Sade. Paris, 1834. P. 1–47.

действительное основание схватить какого-либо человека и отнять у него тело и душу, то вот пример именно такого человека! Мученик! Мученик! Маркиз де Сад мученик!»

Несомненно, что Жанен мог быть раздражен тем более, что автор не только отдельным эпизодом, но и всем содержанием своего романа противоречит ему, авторитетному критику. Как уже говорилось выше, критик выражает возмущение по поводу *неверного*, по его мнению, освещения автором ряда исторических персонажей, таких как Людовик XV, мадам Помпадур, представители королевской гвардии, неправильной, как он полагает, трактовки исторических событий и общественных настроений периода революции 1789 г.

Как пишет Жанен, он огорчен необходимостью вслед за Борелем непочтительно говорить о мадам Помпадур, достойной, по его мнению, лишь уважения и жалости; недостижимая для ненависти, она несла на себе тяжкий груз, поддерживая слабого короля: «Обремененная необходимостью развлекать всегда скучающего короля, она взвалила на себя огромный груз, ведь тому было необходимо развлекаться с помощью порока и сомнения, подобно тому, как другой тешится невинностью и верой. Для него она была Мантенон, но Мантенон порочная и светская; постоянно преодолевая слабость и отвращение, эта женщина всегда поддерживала его пресыщенную, пустую душу и дух, разумный и слабый. <...> Не браните ее, она в достаточной мере искупила свой беспорядочный образ жизни, ведь она жила с человеком, страдавшим от скуки! Она жила с человеком, душа которого была неспокойна! Она бодрствовала рядом с никогда не спящими сожалениями! Она делала ошибки! Она совершала преступления! Она проливала потоки слез! Кто в том сомневается! Но она была не более чем инструментом в руке своего венценосного любовника. <...> Как вы понимаете, не следует винить мадам Помпадур во всех несчастьях того времени, и то, что произошло, произошло и в том случае, если бы она и не царствовала»<sup>439</sup>.

Жанен берет под защиту и слабого Людовика XV, выказывая по отношению к нему определенное уважение и большое сочувствие: «Людовик XV, насколько мне известно, никогда не был отвратительным тираном, погрязшим в злодействе и покрытым кровью, как нам показывают. Он не был бессердечным и бессовестным человеком. В своих пороках король не был ужасающ, что ни говорите; он не был страшным; я понимаю, что он пугает, но не понимаю, почему вызывает отвращение. Конечно, несмотря на всю мою симпатию, я не хочу защищать его. Я не хочу скрыть его пороки среди пороков и нравов его времени. <...> Но я убежден, что, по крайней мере, этот король, при всем его беспорядочном образе жизни и ведения дел, оставался человеком чести, благородным человеком, сохранявшем королевские инстинкты, если можно так выразиться»<sup>440</sup>.

<sup>439</sup> «Journal des Débats», 3 juillet 1839. Статья Ж. Жанена в переводе Овчаровой Е.Э.

<sup>440</sup> Там же.



Показателен также и упрек Жанена по поводу места в романе королевской гвардии. Повествуя об отрицательном персонаже романа, ничтожном фате и подлом интригане маркизе месье Гав де Вилльпатур, полковнике королевских мушкетеров, Жанен, несколько невпопад (поскольку речь идет о выдуманном персонаже, и автор романа вряд ли должен был брать на себя обязательство представлять славные страницы истории), пишет: «А поскольку наш автор об этом ничего не сказал, я хочу напомнить, какой была королевская военная свита короля Людовика XV, *la maison militaire du roi de Louis XV*. Какой дух! Какую обходительность, какое мужество, безупречность и учтивость она выказала перед английской армией, когда, в битве при Фонтенуа, королевская свита предоставила английским мушкетерам право первого залпа!<sup>441</sup>»<sup>442</sup>

Жюль Жанен, таким образом, сознательно или в силу внутренних интуитивных предпочтений, оставлял в стороне, без особого внимания, достижения романтической критики того периода, именно в контексте которой следовало рассматривать произведение Бореля. Недаром именно Шарль Бодлер, великий наследник романтических традиций и автор «*L'art romantique*», первым поставил себе задачу возвращения должного места во французской литературе создателю мрачных шедевров и представителю «неистового романтизма», включив статью о Бореле в свой цикл «*Réflexions*» из «*L'art romantique*» (1868).

---

<sup>441</sup> Ссылка на исторический эпизод восьмилетней войны за австрийское наследство (1740–1748), широко известен в пересказе Вольтера; запечатлен в конце XIX в. на полотнах батальных живописцев Жан-Батиста Эдуарда Детайля (Jean Baptiste Édouard Detaille) «Битва при Фонтенуа» и Анри Феликса Эмманюэля Филиппото (Henri-Félix-Emmanuel Philippoteaux) «Полк Французской гвардии при Фонтенуа. 11 мая 1745 года».

<sup>442</sup> «*Journal des Débats*», 3 juillet 1839. Статья Ж. Жанена в переводе Овчаровой Е.Э.

## Текст как пространство возможного: биографический факт и художественный вымысел в изображении старости у Жорж Санд

*А. В. Попова*

Личностное начало свойственно искусству во все времена его существования, однако подлинный триумф личности в художественном творчестве приходится на XIX век. Именно тогда «человеческое “Я”», по выражению А. Ф. Лосева, «стало трактоваться как основа всего бытия и как стихия величайшего гениального человеческого творчества, и как бесконечность, и, в конце концов, как единое и подлинное божество»<sup>444</sup>. Сложность эмоциональной жизни человека, индивидуальная самобытность личности оказываются в ряду ведущих тем всего западноевропейского романтизма, а специфической чертой романтической поэтики становится сближение авторского «Я» с личностью героев его произведений, включение фактов личной биографии в ткань повествования и, напротив, использование художественных приемов в документальной прозе. Свойственная романтизму близость автора и героя подготавливалась не только предшествовавшей литературной традицией, но и событиями в общественно-политической и духовной жизни Западной Европы XIX столетия. В условиях, когда рушились ценностные ориентиры старого мира, когда объективное знание переживало кризис, и индивид оказался один на один с окружающей действительностью, особую ценность приобрела та самая «личная» истина, прибежищем которой, по словам Ж. Старобинского, со времен Монтеня была литература<sup>445</sup>.

Через себя, через свои переживания писатели-романтики постигали душу героя и, наоборот, описывая внутреннюю жизнь вымышленных ими персонажей, познавали себя. Переплетение автобиографического и вымышленного в романтической литературе было столь тесным, что нередко образы автора и героя сливались в одно целое. Границы между творчеством и жизнью размывались до такой степени, что «сама автобиография писательская, — как пишет Л. Я. Гинзбург

---

**Анна Валентиновна Попова**, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Донецкого национального университета (Донецк).

<sup>444</sup> Лосев А. Ф. Романтизм // Литературная учеба. 1990. № 6. С. 139.

<sup>445</sup> Старобинский Ж. Поэзия и знание. История литературы и культуры. Т 2. М.: Языки славянских культур, 2002. С. 330.

в книге “О психологической прозе”, — начинала превращаться в некое подобие художественного текста»<sup>446</sup>. На эту особенность литературы эпохи романтизма обращает внимание и Н.С. Шрейдер, замечая, что «подлинные автобиографии написаны с разной долей вымысла, а за вымышленными (“исповедями”) чаще всего просматривается судьба — именно судьба, а не просто факты жизни — их создателя»<sup>447</sup>.

Жорж Санд вошла в большую литературу в 30-е годы, когда «главные» тексты в жанре «личного» романа уже были написаны, а свойственный им психологический анализ все чаще соседствовал в литературных произведениях с исторической и социальной проблематикой. Тем не менее, творчеству этой ученицы Руссо и Шатобриана также была присуща тенденция к акцентированию субъективного начала. Ее романы, при всей их злободневности и занимательности сюжета, оставались по-прежнему сфокусированными на внутренней жизни личности. Душевные переживания героев изображались в них столь убедительно, что читатели готовы были видеть в каждом женском персонаже «alter ego» самой писательницы, несмотря на ее попытки как можно дальше развести биографическое и авторское «Я», скрыв свое имя за псевдонимом, а свою женскую идентичность за повествованием от лица мужчины.

В «Истории моей жизни» (1855) Жорж Санд попытается положить конец настойчивым попыткам отождествить ее героинь с ней самой, замечая, что простой перенос вымышленного писателем со страниц его произведений в реальность — это слишком легкий путь создания биографии: «Il est vraiment trop facile de faire la biographie d'un romancier en transportant les fictions de ses contes dans la réalité de son existence»<sup>448</sup>. Далее она развивает мысль о нетождественности автора и героя, сообщая, что если бы и захотела изобразить себя в своих текстах, то использовала бы для этих целей не женский, а мужской персонаж. Таким «фантастическим “Я”» стал для нее герой «Писем путешественника» (1837) — весьма пожилой господин, многое повидавший на своем веку и разочарованный («un moi fantastique très vieux, très expérimenté, et partant très désespéré»<sup>449</sup>), т.е., максимально не похожий на автора — молодую и еще совсем неопытную женщину, делающую первые самостоятельные шаги на литературном поприще. Подобная трансформация позволила, по ее собственному признанию, не только исследовать свою становящуюся личность, но и, модифицировав автобиографический персонаж, обнаружить в нем общезначимое («je voulais généraliser mon propre personnage en le modifiant»<sup>450</sup>). В отличие

<sup>446</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Худож. лит., 1977. С. 160.

<sup>447</sup> Шрейдер Н.С. Специфика автобиографизма в романе Бенжамена Констанана «Адольф» // Проблемы взаимодействия прозаических жанров (зарубежная литература). Днепропетровск: ДГУ, 1971. С. 23.

<sup>448</sup> George Sand. Histoire de ma vie, édition de Damien Zanone. P.: Garnier- Flammarion, 2001, 2 vol. V. 1. P. 55.

<sup>449</sup> Ibid. V. 2. P. 438.

<sup>450</sup> Ibid. V. 2. P. 438.

от романа, где приходится более строго соблюдать законы искусства («dans un roman, où les conditions de l'art sont plus sévères»<sup>451</sup>), художественно-документальные тексты открывали широкие возможности для самопознания. Впрочем, у этой формы постижения себя был один существенный недостаток — сколько бы автор не уверял читателя в вымышленной природе созданного им литературного образа, повествование от первого лица неминуемо приводило к тому, что под маской старика публика видела лицо Жорж Санд<sup>452</sup>.

Позднее, в «Истории моей жизни», а затем — в предисловии к роману «Жан де Ла Рош» (1859) Жорж Санд, размышляя о мере присутствия личности творца в сотворенных им персонажах, о соотношении в произведении искусства личного опыта и вымысла, приходит к выводу об их равноценности. С одной стороны, в основе художественного образа лежат жизненные факты, так или иначе известные автору, с другой, — просто копируя действительность, нельзя создать убедительного литературного героя: «Les personnages de roman ne sont donc pas des figures ayant un modèle existant. Il faut avoir connu mille personnes pour en peindre une seule. Si on n'en avait étudié qu'une seule et qu'on voulût en faire un type exact, elle ne ressemblerait à rien et ne semblerait pas possible»<sup>453</sup> (Следовательно, персонажи романа — это не лица, фигуры, списанные с натуры. Нужно узнать тысячи человек, чтобы изобразить одного единственного. Если же вы изучили только одного и на этом основании решили создать верный типаж, он ни на что не будет похож, и покажется невозможным.<sup>454</sup>) Персонажи художественных произведений, рождаясь из наблюдения за множеством реальных людей, в сознании автора подвергаются художественной трансформации и помещаются в пространство текста, которое всегда — пространство вымысла, сколь бы правдоподобными не казались его составляющие: «Il n'y a donc rien de moins réel que ce qui paraît le plus vrai dans un ouvrage d'art»<sup>455</sup> (Следовательно, ничто в произведении искусства не бывает менее подлинным, чем то, что кажется наиболее правдивым).

Вместе с тем, как отмечал Н.М. Карамзин еще в самом начале XIX в., «творец всегда изображается в творении и часто — против воли своей»<sup>456</sup>. А учитывая свойственный эпохе субъективный характер мироощущения и присущую самой природе романтического сознания

<sup>451</sup> Ibid. V. 1. P. 48.

<sup>452</sup> Как пишет И. Хуг Нагински, «для будущих критиков и биографов персонаж романа *Лелия* станет эмблематическим воплощением его автора. Жорж Санд будет Лелией, как Шатобриан был Рене, Виктор Гюго — Олимпио, а Мюссе — Октавом». (Naginski I. *Lélia, ou l'héroïne impossible* // *Études littéraires*, vol. 35, n° 2-3, 2003. P. 96.)

<sup>453</sup> *George Sand*. Op. cit. V. 1. P. 243.

<sup>454</sup> Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, перевод Жорж Санд «Истории моей жизни» мой. — А.П.

<sup>455</sup> *George Sand*. Op. cit. V. 1. P. 243.

<sup>456</sup> *Карамзин Н.М.* Что нужно автору? // Н.М. Карамзин. Избранные сочинения в двух томах. М.; Л.: Худож. лит., 1964. Т. 2. С. 120.

склонность к активному жизнетворчеству, закономерно предположить, что сочинительство становится для Жорж Санд формой художественного самопознания и способом самоидентификации. Ее тексты, будучи невероятно разнообразными по форме и содержанию, всегда глубоко личностны. Однако личность автора реализуется не только и не столько в образах главных героинь<sup>457</sup>, гораздо отчетливее она проступает в персонажной структуре и на сюжетно-мотивном уровне. Исследователи обращают внимание на интерес писательницы к темам женской судьбы и социальной справедливости, к национально-освободительным движениям, тайным обществам, противостоянию «старой аристократии» и «новых денег»; на повторяющиеся в ее произведениях мотивы адюльтера, неравного брака, внебрачных детей, таинственного рождения или похищения ребенка; на образы творческих личностей, талантливых плебеев, «кающихся дворян», падших женщин, крестьян. Во всем этом, безусловно, просматриваются параллели с биографией самой Жорж Санд, дочери офицера наполеоновской армии и парижской гризетки, с ранних лет отданной на воспитание бабушке-аристократке и тоскующей по материнской любви, детские годы проведенной в обществе сводного брата — внебрачного ребенка ее отца, тайно вынашивавшей планы побега к матери, сочетавшейся браком и после девяти лет супружеской жизни, будучи матерью двоих детей, оставившей мужа, переехавшей в Париж, жившей там в дешевых меблированных комнатах, зарабатывая на жизнь работой в газете, носившей мужской костюм и курившей сигары, не скрывавшей своих любовных связей, увлекавшейся идеями утопического социализма, принявшей активное участие в революции 1848-го года и, уже в статусе признанной писательницы, поселившись в родовом поместье в Ноане, сделавшейся благодетельницей местных крестьян.

Художественная форма повествования, устанавливая дистанцию между автором и его текстом, дает возможность разобраться в своих чувствах, проговорить то, о чем невозможно сказать прямо из соображений приличия или из желания пощадить чувства сопричастных, но также позволяет высказать нечто, в чем невозможно признаться даже себе самому. Примером такого «моделирования» может служить роман «Исповедь молодой девушки» (1864), написанный спустя десять лет после публикации «Истории моей жизни», в котором мелодраматический характер повествования сочетается с набором таких сюжетных клише авантюрного романа как похищение, заключение сироты, преследуемой злой мачехой, тайна происхождения, борьба за наследство и т.п. М. Вандекергоф (Каор) в статье «Романтическое и автобиографическое в “Исповеди молодой девушки”»<sup>458</sup> показы-

<sup>457</sup> Например, в образе *Лелии*, в которую, по признанию самой Жорж Санд, она «вложила самой себя больше, чем в какую-либо другую книгу» (*George Sand. Correspondance, 1812–1876. Tome 2: 1836–1847. P.: Calmann-Lévy, 1883. P. 25*).

<sup>458</sup> *Vandekerkhove M. Romanesque et autobiographie dans «La Confession d'une jeune fille» // Les Amis de George Sand. Nouvelle Série, n° 20, 1998. P. 20–28.*

вает, как Жорж Санд, помещая в романский и притом совершенно неправдоподобный контекст элементы личной биографии или воспроизводя собственные реакции на те или иные события своей жизни, изживает собственные травмы, дав возможность романной героине избежать сходных травмирующих ситуаций и испытать то, чего не удалось испытать самой писательнице — всеобъемлющую и самоотверженную материнскую любовь и счастливый брак с достойным человеком. Люсьена, в раннем детстве потерявшая мать и долгое время писавшая так и оставшиеся без ответа письма отсутствующему отцу, обретает любящую мать в лице «благородной и возвышенной» («noble et grande»<sup>459</sup>) домоправительницы Женни Гийом, скрасившей ее существование в доме бабушки, которую девочка «очень долго не могла полюбить» («j'ai été bien longtemps sans l'aimer»<sup>460</sup>). Слова героини романа: «J'ai été admirablement et parfaitement aimée. Combien d'autres innocents de mon âge n'ont connu que l'abandon et l'injustice!»<sup>461</sup> (*Мною так восхищались, меня все так любили. Сколько других невинных детей в моем возрасте знали только заброшенность и несправедливость* — пер. Э. Линецкой и Б. Томашевского) звучат как прямая отсылка к фразе из «Истории моей жизни: «Il est rare qu'un enfant de famille, un enfant de mon sexe surtout, se trouve abandonnée si jeune à sa propre gouverne»<sup>462</sup> (*Редко бывает, чтобы домашний ребенок, в особенности, ребенок моего пола, в таком юном возрасте оказался предоставлен сам себе*). И даже несмотря на то, что, по убеждению французской исследовательницы, мы никогда не сможем наверное утверждать, каковы были истинные мотивы обращения шестидесятилетней Жорж Санд к обстоятельствам своего детства и юности, и насколько соответствуют, и соответствуют ли вообще, переживания героини, описанные в романе, тем чувствам, которые некогда испытывала реальная Аврора Дюпен, сам факт появления такого произведения, сюжет которого формально не имеет ничего общего с биографией автора, может рассказать о нем гораздо больше, чем самая откровенная автобиография<sup>463</sup>.

Художественное творчество становится для Жорж Санд возможностью осмыслить еще одну тревожащую и очень личную тему — старость. Ф. Арьес в книге «Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке» говорит о невероятной важности понятия возраста в представлениях о мире, присущих европейцам, начиная с эпохи Средневековья<sup>464</sup>, и отмечает популярность темы «возрастов жизни», находящей выражение не только в медицинских, теологических и астрологических трактатах, но и в светском искусстве, в частности,

<sup>459</sup> George Sand. La Confession d'une jeune fille., P.: Calmann Lévy, 1880, 2 vol. V. 1 P. 101.

<sup>460</sup> Ibid. V. 1 P. 143.

<sup>461</sup> Ibid. V. 1 P. 105.

<sup>462</sup> George Sand. Op. cit. V. 2. P. 90-91.

<sup>463</sup> Vandekerkhove M. Op. cit. P. 23, 27.

<sup>464</sup> Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999. С. 30.

в живописи и графике.<sup>465</sup> При таком очевидном интересе к проблеме возраста и связанных с ним трансформаций, глубокие исследования феномена старости с психологической и социокультурной точек зрения появятся только в XX веке, в частности, этой теме будет посвящено эссе С. де Бовуар «Старость» (*Beauvoir S. de. La vieillesse. Essai*. P.: Gallimard, 1970). В нем, проследив отношения общества к старости и старикам в различных культурах и в различные исторические эпохи, изучив биологические и психологические особенности старения, автор приходит к выводу о глубоко трагическом, одновременно естественном и аномальном характере этого периода человеческой жизни, который «нельзя рассматривать как необходимый этап существования живых организмов», и выражает надежду, что «в идеальном обществе понятие старости вообще исчезнет»<sup>466</sup>.

Знакомство будущей Жорж Санд с миром старости и со стариками произошло довольно рано. Когда девочке было четыре года, ее родители поселились в доме бабушки по отцовской линии, госпожи Дюпен де Франкей, которой на тот момент исполнился шестьдесят один год. Вплоть до отъезда в женский августинский монастырь в 1818 году, круг общения юной Авроры состоял из немногочисленных сверстников (сводный брат Ипполит Шатирон и деревенские дети), пожилого учителя и управляющего поместьем господина Дешартра, сводного брата бабушки — старого холостяка, придворного аббата де Бомона, а также их ровесников и ровесниц, которых мать девочки насмешливо именовала «старыми графинями».

Окруженная людьми преимущественно преклонного возраста, маленькая Аврора чувствовала себя пленницей, о чем впоследствии будет с горечью вспоминать в «Истории моей жизни»: «*la gouverne absolue d'un jeune enfant par une vieille femme, est quelque chose qui contrarie la nature à chaque instant. <...> La solennité des manières de ma grand'mère me contristait l'âme. Sa chambre, sombre et parfumée, me donnait la migraine et des bâillemens spasmodiques. Elle craignait le chaud, le froid, un vent coulis, un rayon de soleil. Il me semblait qu'elle m'enfermait avec elle dans une grande boîte, quand elle me disait: Amusez-vous tranquillement*»<sup>467</sup> (в безраздельном руководстве старой женщины маленьким ребенком есть нечто неизменно противоестественное. <...> Церемонные манеры бабушки наполняли мое сердце печалью. Ее затемненная и пропахшая духами спальня вызывала мигрень и приступы судорожной зевоты. Она боялась жары, холода, сквозняков, солнечных лучей. Когда она говорила: «Играйте спокойно», — мне казалось, что меня запирают вместе с ней в большой коробке). Мотив заточения получит дальнейшее развитие в повествовании, поскольку склонная к уединению бабушка с возрастом будет

<sup>465</sup> Там же. С. 34.

<sup>466</sup> Калькова В.Л. Бовуар С. де. Старость (Эссе) // Социальная геронтология: Современные исследования. М.: ИНИОН РАН, 1994. С. 40.

<sup>467</sup> *George Sand*. Op. cit. V. 1. P.261.

все более замыкаться в себе и все чаще запирается в своей комнате: «Ma grand'mère avait conservé l'habitude d'être seule <...>. Elle craignait le moindre bruit, l'éclat du jour lui était insupportable, et quand elle avait fait l'effort de tenir le salon une ou deux heures, elle éprouvait le besoin d'aller s'enfermer dans son boudoir»<sup>468</sup> (*Моя бабушка сохранила привычку к одиночеству... Она боялась малейшего шума, не выносила яркого солнечного света, и после того как ей все же случалось принимать гостей в течение одного-двух часов, она испытывала необходимость запереться у себя в будуаре*). Запертая на ключ дверь («elle s'enfermait ou on l'enfermait bien littéralement»<sup>469</sup>; «la porte se trouvait fermée au verrou»<sup>470</sup>) становится у Жорж Санд лейтмотивом воспоминаний о госпоже Дюпен, но замкнутый образ жизни показан в воспоминаниях не как ее индивидуальное желание, а как возрастная закономерность. Так, апартаменты аббата де Бомона, с тщательно изолированными от внешнего мира комнатами, сравниваются с подпольем («toutes les pièces étaient sombres et sourdes comme des caves»), и далее характерной чертой, свойственной старым людям, называется ограниченность их жизненного пространства спальни («Les vieilles gens que j'ai connues à cette époque et qui avaient une existence retirée ne vivaient que dans leur chambre à coucher»<sup>471</sup>). Показательно, что когда спустя шестнадцать лет, в поисках квартиры в Париже, писательница оказывается в доме, где бабушка снимала апартаменты, она обнаруживает, что его хозяин, господин Бюке, состарился и больше не покидает своей спальни («Je retrouvai un vieillard qui ne sortait plus de sa chambre»), той самой спальни, которую ранее занимала госпожа Дюпен и в которой она проводила большую часть времени, несмотря на наличие других комнат («La chambre à coucher, qui était réellement le salon de ma grand'mère»<sup>472</sup>). Возможно, сама того не подозревая, Жорж Санд затронула одну из главных проблем старости — изоляцию, о которой более чем сто лет спустя напишет в своем эссе Симона де Бовуар<sup>473</sup>.

Личный опыт будущей писательницы безусловно оказал влияние как на восприятие ею феномена старости вообще, так и на формы его художественной интерпретации. В то же время, образы стариков в «Истории моей жизни» Жорж Санд создает в соответствии со своей уже сложившейся к 40–50-м годам индивидуальной творческой манерой, которая предполагала обязательную портретную характери-

<sup>468</sup> Ibid. V. 2. P. 74.

<sup>469</sup> Ibid. V. 1. P. 488.

<sup>470</sup> Ibid. V. 2. P. 74.

<sup>471</sup> *George Sand*. Op. cit. V. 1. P. 287.

<sup>472</sup> Ibid. V. 1. P. 357.

<sup>473</sup> По мнению К. Тина, основная идея эссе С. де Бовуар «Старость» — показать тождественность старости заточению в человеческом и социальном плане: «l'idée centrale de Beauvoir dans *La Vieillesse*: idée selon laquelle la vieillesse est synonyme d'enfermement dans une condition humaine et sociale». (*Tinat K. Beauvoir face à sa vieillesse // Les Temps Modernes*. 5/2010 (n° 661). P. 231.



стику персонажа. Об этом устами автора-повествователя она говорит в романе «Мельник из Анжибо» (1845): «Возможно, рассказчики нашего времени (и мы — в первую очередь) несколько злоупотребили в своих повествованиях модой на портреты. Тем не менее, это старый обычай, и хотя мы верим, что будущие мастера изящной словесности, осудив наш мелочный педантизм, будут рисовать действующих лиц своих произведений более крупными и резкими мазками, сами мы не ощущали достаточной твердости в своей руке, чтобы отклониться от проторенного пути»<sup>474</sup>. Фразой о соблюдении обычая сопровождается и описание ее собственной внешности в «Истории моей жизни»: «Je me suis conformée à l'usage, qui est de faire la description extérieure du personnage que l'on met en scène»<sup>475</sup> (*Я соблюла обычай, согласно которому, выводя персонажа, следует дать описание его внешности*). На эту особенность ее повествовательной техники обращают внимание и литературоведы. В частности, А. Сабо в исследовании, посвященном типологии художественных приемов создания образов у Жорж Санд, одной из основных характеристик персонажа называет подробное описание его внешнего вида и объясняет этот феномен влиянием популярной в то время теории И. Лафатера о связи внешности и характера человека<sup>476</sup>.

Используя в своей автобиографии уже отработанные в художественных текстах приемы, писательница сохраняет при этом психологическую достоверность изображаемого: старость здесь показана такой, какой она видится маленькой девочке. В силу своего возраста она не может в полной мере оценить интеллектуальный потенциал и нравственные достоинства окружающих ее пожилых людей, тогда как их внешний вид производит на нее отталкивающее впечатление и оставляет неизгладимый след в памяти. Это целая галерея молодящихся стариков и старух, мнящих себя по-прежнему привлекательными и прибегающих ко всевозможным ухищрениям, чтобы сохранить видимость красоты и молодости, как то было принято в дворянской культуре минувшей эпохи. «Разве в наше время кто-нибудь был стар? Это революция привела в мир старость»<sup>477</sup>, — говорит Авроре ее бабушка.

Тугой корсет, который две горничные затягивают, упираясь хозяйке коленями в поясницу, и кудрявый белокурый парик с прической «а-ля Тит» мадам де Беранже<sup>478</sup>, бабушкин белокурый парик с коком, взбитым надо лбом<sup>479</sup>, пудренный парик с мешочком на затылке маэ-

<sup>474</sup> Санд Ж. Мельник из Анжибо // Санд Ж. Собр. соч.: В 9 т. Л.: Худож. лит., 1973. Т. 7. С. 161.

<sup>475</sup> *George Sand*. Op. cit. V. 1. P.129.

<sup>476</sup> Szabó A. Le Personnage sandien: constantes et variations. — Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1991. P. 41–55.

<sup>477</sup> Моруа А. Жорж Санд. М.: Молодая гвардия, 1968. С. 13.

<sup>478</sup> «Elle portait des corsets si serrés qu'il fallait deux femmes de chambre pour la sangler en lui mettant leurs genoux dans la cambrure du dos»; «une petite perruque blonde frisée à l'enfant ou à la Titus sur toute la tête». *George Sand*. Op. cit. V. 1. P. 295.

<sup>479</sup> «sa perruque blonde et crêpée en touffe sur le front». Ibid. V. 1 P. 201.

стро Абрахама<sup>480</sup>, парик со щедро напудренными «голубиными крыльями» и хвостом на прусский манер аббата де Бомона<sup>481</sup>, румяна на щеках бабушки<sup>482</sup> — вот основные атрибуты этой неравной борьбы, призванные скрыть разрушения, причиненные неумолимым временем — утрату осанки и стройности, лысину или седину, морщины и бледность. При этом в «Истории моей жизни» всячески акцентируется смехотворная нелепость («ridicule») подобных тщетных попыток, которые не только не скрывают возраст, но, напротив, подчеркивают его, придавая облику старых аристократов карикатурный характер: «Malgré moi, je regardais et j'étudiais ces visages ravagés par la vieillesse, que ma grand'mère trouvait encore beaux par habitude et qui me paraissaient d'autant plus affreux que je les entendais vanter dans le passé»<sup>483</sup> (*Я, сама того не желая, рассматривала и изучала эти лица, искаженные старостью, которые моя бабушка находила все еще привлекательными, и которые казались мне тем более отвратительными, чем больше мне расхваливали их былую красоту*).

Неизменным элементом портрета у Жорж Санд является одежда, поскольку в ее художественном мире манера одеваться — это, по утверждению А. Сабо, «вторая натура человека»<sup>484</sup>. В данном случае, впечатление дряхлости усиливают вышедшие из моды детали туалета — всевозможные куртки, халаты и прочие одеяния (стеганный фиолетовый шлафрок из шелка на ватной подкладке аббата де Бомона<sup>485</sup>, бабушкино домашнее платье<sup>486</sup> и ее ночные рубахи из стеганого атласа<sup>487</sup>, короткие жакеты-спенсеры аббата д'Андрезеля, надетые поверх сюртука<sup>488</sup>), чепцы (маленький круглый чепец с кружевным бантом посередине и ночные кружевные чепцы бабушки<sup>489</sup>), чулки и укороченные брюки (короткие штаны и белые чулки Дешартра<sup>490</sup>, такие же штаны и черные шелковые чулки маэстро Абрахама<sup>491</sup>, брюки-кюлоты из черного шелка аббата де Бомона<sup>492</sup>), а также обувь (остроносые туфли мадам де Ла Марльер<sup>493</sup>, башмаки с пряжками

<sup>480</sup> «perruque à bourse et à frimas». Ibid. V. 1. P. 586.

<sup>481</sup> «des ailes de pigeon bien poudrées et la queue à la prussienne». Ibid. V. 1. P. 241.

<sup>482</sup> «un peu de rouge sur les joues». Ibid. V. 2. P. 74.

<sup>483</sup> Ibid. V. 1. P. 298.

<sup>484</sup> Szabó A. Op. cit. P. 55. О важности костюма в поэтике Жорж Санд свидетельствует также и тематический номер журнала «Cahiers George Sand» (La Mode et le vêtement dans l'oeuvre de George Sand, F. Kerlouégan (dir.), Cahiers George Sand, n° 38, 2016).

<sup>485</sup> «doublure de soie violette piquée et ouatée». *George Sand*. Op. cit. V. 1. P. 241.

<sup>486</sup> «sa doublure pensée». Ibid. V. 2. P. 74; «ne robe de soie brune à taille longue et à manches plates, qu'elle n'avait pas voulu modifier selon les exigences de la mode de l'Empire». Ibid. V. 1. P. 201.

<sup>487</sup> «des camisoles de satin piqué». Ibid. V. 2. P. 85.

<sup>488</sup> «des spencers sur ses habits». Ibid. V. 1. P. 297.

<sup>489</sup> «son petit bonnet rond avec une cocarde de dentelle au milieu». Ibid. V. 1. P. 201; «des bonnets à dentelles». Ibid. V. 2. P. 85.

<sup>490</sup> «des culottes courtes, des bas blancs». Ibid. V. 1. P. 203.

<sup>491</sup> «culotte courte et bas de soie noirs». Ibid. V. 1. P. 586.

<sup>492</sup> «culottes de satin noir». Ibid. V. 1. P. 241.

<sup>493</sup> «souliers très pointus». Ibid. V. 1. P. 286.

аббата де Бомона и маэстро Абрахама<sup>494</sup>). Картину дополняет старомодная мебелировка, которой отдают предпочтение бабушка Авроры и аббат де Бомон<sup>495</sup>. Метафорой старости в «Истории моей жизни» становится массивное кресло, в котором, после перенесенного удара, госпожа Дюпен де Франкей проводит большую часть времени: «Elle passait la moitié de sa journée sur son fauteuil»<sup>496</sup>. Точно так же, в кресле, погруженная в мечтательную прострацию, будет проводить свои дни незадолго до смерти и мать Авроры: «là, sur un fauteuil, au soleil, elle tombait dans la rêverie, et même dans la méditation»<sup>497</sup>. Этот атрибут патриархальной идиллии (например, у Гете: «Ты, кресло дедов, патриарший трон!») у Жорж Санд становится устойчивым маркером старения и сопряженных с ним немощи и малоподвижности. В таком качестве кресло не раз появляется в романах Жорж Санд — в нем целыми днями просиживает маркиза де Рембо («Валентина»), на долгие годы оно становится пристанищем состарившегося господина Юбера де Мопра («Мопра»), большие удобные кресла служат для послеобеденного сна барону Фридриху и маэстро Порпоре, в роскошном мягком кресле утопает изнеженное тело каноника, в большом кресле дремлет вечерами у камина граф Христиан («Консуэло», «Графиня Рудольштадт»), в кресле умирает госпожа де Валанжи («Исповедь молодой девушки»), в мягком кресле резного дерева проводит три последних дня своей жизни старая канонисса, хозяйка замка Мон-Ревеш («Мон-Ревеш»). С креслом связан также упомянутый выше мотив затворничества, часто усиленный физической неспособностью героев передвигаться вследствие болезни, например, удара или паралича.<sup>498</sup>

Помимо недугов, еще одна примета старости — телесные дефекты, уродующие лица и фигуры стариков: чрезмерная худоба<sup>499</sup> или полнота<sup>500</sup>, горб (канонисса), глухота (бабушка, юре из Сен-Шартье), бородавки (аббат де Пернон), нервный тик (шевалье де Винси) и чья-то распухшая потрескавшаяся губа фиолетового цвета.

<sup>494</sup> «souliers à boucles». Ibid. V. 1. P. 241, 586.

<sup>495</sup> «Le mobilier de ma grand'mère était du temps de Louis XVI <...> Tout chez lui était du même style Louis XIV». Ibid. V. 1. P. 288.

<sup>496</sup> Ibid. V. 2. P. 89.

<sup>497</sup> Ibid. V. 2. P. 497.

<sup>498</sup> Маркиза де Рембо («Валентина»), Юбер де Мопра («Мопра»), кардинал Джеронимо Пальмароза («Пиччинино»), барон Олаус («Снеговик») и др.

<sup>499</sup> Худые ноги мадам де Ла Марльер («maigres jambes». *George Sand. Op. cit. V. 1. P. 286*), бледность и худоба воспитательницы в монастырском пансионе, мадам Анн-Франсуаз («maigre et pâle». Ibid. V. 1. P. 553), иссохшие, обтянутые кожей лица и крючковатые носы мадам де Труссбуа и де Жассо и др. («un menton qui rejoignait son nez»; «une face de momie». Ibid. V. 1. P. 296).

<sup>500</sup> Тучность бабушки («elle était néanmoins grasse». Ibid. V. 1. P. 261), дряблые полные руки мадам де Беранже («des bras fort blancs et très gras» Ibid. V. 1. P. 295), невероятная дородность супруги мэра коммуны Сен-Шартье («une vieille dame d'un embonpoint prodigieux». Ibid. V. 1. P. 322), нелепая полнота барона Леблана де Болье, архиепископа Суассонского («ridicusement gras». Ibid. V. 2. P. 124).

Старость осмысляется Жорж Санд преимущественно в категориях утраты; она обращает внимание на сухощавость стариков, потерю здоровья, физических кондиций, внешней привлекательности, прямой осанки, волос или их природной окраски (седина), румянца (бледность), гладкости кожи (морщины) и зубов. Лейтмотивом в этом контексте звучит тема разрушения — увядшие прелести мадам де Ферьер иронически характеризуются как прекрасные останки («*de beaux restes*»<sup>501</sup>), лица «старых графинь» опустошены старостью («*ravagés par la vieillesse*»<sup>502</sup>), их манеры — обломки старомодных правил хорошего тона («*ces décombres de l'ancien bon ton*»<sup>503</sup>), а последние десять месяцев жизни госпожи Дюпен — медленный и неизбежный распад («*une lente et inévitable destruction*»<sup>504</sup>). В отличие от архитектурных руин, зрелище руин телесных не радует глаз и не наводит на поэтические размышления об утраченной идиллии.

В «Истории моей жизни» к естественной реакции маленькой девочки на внешние приметы старости — страх и отвращение, примешивается еще и социальный антагонизм мемуаристики. Все эти комические старики и старухи — обломки Старого режима, воплощение всего того, что противоречит демократическим взглядам Жорж Санд. С ее точки зрения, их неприглядная старость — логический финал их никчемной жизни, проведенной в праздности и погоне за удовольствиями: «*l'énergie morale et physique constitue en effet l'excellence des races, on ne saurait nier que cette énergie ne soit condamnée à diminuer dans les races qui perdent l'habitude du travail et le courage de la souffrance*»<sup>505</sup>. *(действительно, преимущество родов заключается в их моральной и физической силе, и вряд ли кто-то станет отрицать, что у родов, которые утрачивают привычку к труду и стойкость перед лицом страданий, эта сила неминуемо ослабевает)*. К тому же, их внешний лоск — всего лишь видимость, а для писательницы подлинная красота заключается в естественности. Именно в результате опыта общения со «старыми графинями» сформировалось ее жизненное и творческое кредо: «*Le faux, le guindé, l'affecté me sont antipathiques, et je les devine, même quand l'habileté les a couverts du vernis, d'une fausse simplicité. Je ne puis voir le beau et le bon que dans le vrai et le simple*»<sup>506</sup> *(Мне противно все фальшивое, деланное, чопорное, я угадываю его даже если оно умело скрыто за внешним блеском или за мнимой простотой. Я вижу доброе и прекрасное только в подлинном и простом)*. Быть и казаться — одна из ключевых оппозиций в творчестве Жорж Санд, а этический статус ее героев, как правило, определяется степенью подлинности их внешности, манер, чувств. Все это в полной мере относится и к старикам,

<sup>501</sup> Ibid. V. 1. P. 295.

<sup>502</sup> Ibid. V. 1. P. 298.

<sup>503</sup> Ibid. V. 1. P. 306.

<sup>504</sup> Ibid. V. 2. P. 89.

<sup>505</sup> *George Sand*. Op. cit. V. 1. P. 138.

<sup>506</sup> Ibid. V. 1. P. 305.

единственным спасением которых от невзгод, сопряженных с возрастом, по мнению Жорж Санд, может быть принятие естественного хода вещей: «*toutes ces tristesses de la vieillesse, qui choquent quand elles ne sont pas supportées avec bonhomie et simplicité*»<sup>507</sup> (все эти прискорбные приметы старости, которые шокируют, если их не принимают с добродушием и простотой). Такие старики, описанные в «Истории моей жизни», как правило, и в преклонном возрасте сохраняют ясность ума, энергичность, и внешнюю привлекательность. Они свежи, стройны, опрятно одеты, любезны, спокойны, доброжелательны и готовы посвятить себя своим близким<sup>508</sup>.

Вместе с тем, в художественных произведениях Жорж Санд старость практически никогда не становится центральной темой повествования (за исключением романа «Прекрасные господа и Буа-Доре» (1857), о котором речь пойдет ниже), а ее герои — это, как правило, молодые, реже — зрелые люди. Это обстоятельство дало основание французскому литературоведу Клод Бенуа утверждать, что писательница не интересуется вопросом старения, а тема женской старости в ее сочинениях вовсе отсутствует: «*Il ne faut cependant pas chercher dans son œuvre romanesque et théâtrale un signe d'intérêt, une réflexion sur le vieillissement féminin <...> elle semble ne pas s'intéresser spécialement à la question du vieillir*»<sup>509</sup>. Формально исследовательница права, у Жорж Санд, действительно, число мужских персонажей преклонного возраста значительно превосходит женские, а старость как социокультурный феномен локализуется преимущественно на периферии сюжета. И тем не менее, старики почти всегда присутствуют в текстах, среди героев второго и третьего плана или же вовсе среди фоновых персонажей. Даже беглый обзор произведений, вошедших в отнюдь не полное 10-ти томное собрание сочинений Жорж Санд на русском языке, показывает, что почти в каждом из них есть хотя бы один, а чаще — несколько представителей старшего поколения. Это родители, бабушки и дедушки или опекуны и наставники главных героев<sup>510</sup>, умудренные жизненным опытом либо обладающие некими тайнами старики и старухи, даль-

<sup>507</sup> Ibid. V. 1. P. 286.

<sup>508</sup> Аббат де Бомон, госпожа де Ла Марльер, госпожа де Пардаван, семейство Вильнев, полковник Дюдеван, доктор Ковьер и др.

<sup>509</sup> *Benoit Cl. Vieillir au féminin: représentations de la femme vieillissante chez quelques auteurs du XIXe siècle à nos jours // Liana Nissim, Claude Benoît, Études sur le vieillir dans la littérature française. Flaubert, Balzac, Sand, Colette et quelques autres Clermont-Ferrand: Presses de l'Université Blaise Pascal, Cahiers de Recherches du CRLMC. 2008. P. 142.*

<sup>510</sup> Старики Лери, маркиза де Рембо («Валентина»), господин Юбер де Мопра («Мопра»), Франческо Морозини («Ускок»), папаша Гюгенен, граф де Вильпре («Странствующий подмастерье»), маэстро Порпора, граф Христиан и канонисса Венцеслава («Консуэло»), Ванда фон Прахалиц («Графиня Рудольштадт»), старики Бланшмон («Мельник из Анжибо»), дед и бабка Морис, тетка Гильета («Чертово болото»), Ренцо Менапаче («Луcreция Флориани»), матушка Бланше («Франсуа-найденыш»), Пьетранджело («Пиччинино»), столяр Пейрак и Жюстина, маркиза де Сен-Жене («Маркиз де Вильмер»), госпожа де Валанжи («Исповедь молодой девушки»).

ние родственники, верные слуги<sup>511</sup>, а также многочисленные эпизодические персонажи — престарелые аристократы<sup>512</sup>, ремесленники, крестьяне, пастухи, садовники<sup>513</sup>. Художественный мир Жорж Санд населен стариками, которые так или иначе участвуют в жизни героев, при этом их собственная жизнь имеет значение лишь в той мере, в какой она посвящена другим — детям, внукам, подопечным, хозяйкам и т.д. Писательница, чьи детство и юность прошли преимущественно в женском окружении, в своих романах словно компенсирует недостаток мужского начала в реальной жизни. Оно воплощается в образах Бернара Мопра, графа Христиан, маркиза де Буа-Доре, каким он становится в финале повествования, — убеленных сединами старцев, крепких телом и духом, с ясным умом и любящим сердцем.

Как и в «Истории моей жизни», приметы старости в художественных текстах Жорж Санд не отличаются разнообразием и представляют собой набор стереотипных свидетельств увядания, которые в той или иной комбинации повторяются из романа в роман вне зависимости от сюжетного или этического статуса героев-стариков. Доминирующие признаки — лысина или седина, бледность и худоба, которым обычно противопоставлены такие маркеры молодости как густые, отливающие блеском волосы, естественный румянец и округлость форм. Так же, как и в автобиографическом тексте, неизменный атрибут старости — пристрастие к старомодной одежде<sup>514</sup>. Наиболее полно весь набор признаков представлен в образе маркиза де Буа-Доре, героя романа «Прекрасные господа из Буа-Доре», опубликованного спустя два года после появления книги воспоминаний. Этот персонаж соединил большинство качеств, присущих реальным старикам, описанным в книге воспоминаний. Он столь же противоречив, как образы бабушки Жорж Санд и ее двоюродного деда, аббата де Бомона, во внешности и поведении которых много общего со «старыми графинями», но которые, тем не менее, описаны автором с большой долей симпатии. Они так же молодятся (носят парики, госпожа Дюпен румянится), одеваются по моде прошлых лет, ведут малоподвижный, праздный образ жизни, изнежены. С другой стороны, они же, пока

<sup>511</sup> Госпожа де Карвахаль («Индиана»), доктор Фор («Валентина»), старик Винченцо («Леоне Леони»), отшельник Пасьянс, крысолов Маркас («Мопра»), маркиз де Верне, матушка Олимпия и тетушка Генриэтта («Орас»), старик Ганс («Консуэло»), Зденко («Графиня Рудольштадт»), дядюшка Кадош («Мельник из Анжибо»), старушка Манетта («Мон-Ревеш»), служанка Катрин («Она и он»), адвокат Геффле, управляющий Стенсон («Снеговик»), старик Дюмон («Нанон»).

<sup>512</sup> «Жак», «Ускок», «Странствующий подмастерье», «Орас», «Снеговик», «Маркиз де Вильмер» и др.

<sup>513</sup> «Странствующий подмастерье», «Консуэло», «Мельник из Анжибо», «Нанон».

<sup>514</sup> Эгрет госпожи де Карвахаль («Индиана»), старомодный сюртук и стеганный халат графа Христиана («Консуэло»), теплое верхнее платье старого аристократа («Пиччинино»), смехотворный костюм из бархата и шелка, а также подбитый ватой ночной колпак из тафты маркиза де Буа-Доре («Прекрасные господа из Буа-Доре»), серое платье по старинной моде управляющего Стенсона и ватная душегрейка адвоката Геффле («Снеговик»), кружевной чепец госпожи Костежу («Нанон»).

позволяет состояние здоровья, сохраняют ясный ум, достоинство, грацию и чувство меры.

Романный герой, маркиз де Буа-Дора, отличается тем, что по мере развития сюжета претерпевает эволюцию от эгоистичного и легкомысленного бонвивана, проводящего дни в неге и праздности до заботливого опекуна и наставника, готового пожертвовать не только личным комфортом, но и жизнью ради близких ему людей. На первый взгляд, в его образе угадываются черты аббата де Бомона<sup>515</sup> — он тоже беззаботный старый холостяк («*vieux garçons*»), одновременно эгоистичный и великодушный («*On l'eût bien accusé d'égoïsme si le reproche eût été facile à concilier avec celui qu'on lui faisait d'être trop bon et trop humain*»), некогда один из красивейших людей своего времени («*un des beaux hommes de son temps*»), с возрастом не утративший благородные черты и вкус к жизни<sup>516</sup>. Однако в полном соответствии со своими представлениями о способах создания литературного образа, согласно которым исходная модель преобразуется до неузнаваемости, становясь либо карикатурой, либо идеализацией («*Caricature ou idéalisation, ce n'est plus le modèle primitif*»<sup>517</sup>), Жорж Санд намеренно сгущает краски, описывая внешность молодящегося маркиза. В его комическом облике соединяются черты всех аристократов, с которыми в детстве пришлось столкнуться Авроре Дюпен.

маркиз де Буа-Доре	г-жа Дюпен и старые аристократы из ее окружения
toujours fardé et frisé; son étrange figure fardé; ce fard éclatant; son fard et sa teinture.	un peu de rouge sur les joues (г-жа Дюпен).
profusion de boucles d'ébène.	une petite perruque blonde frisée à l'enfant ou à la Titus (мадам Беранже).
les creux que l'âge avait faits à ses épaules et à ses jambes; sa belle jambe s'était séchée; son maigre genou.	deux maigres jambes chaussées de souliers très pointus (мадам Ла Марльер).
il s'avisa encore de gêner son port, qui avait la dignité de son âge, en faisant barder de doubles lames d'acier ses pourpoints et ses hauts-de-chausses.	Elle se sanglait si fort dans ses corsets, que le soir elle était rouge comme une betterave et que les yeux lui sortaient de la tête (мадам Беранже).
son bonnet de taffetas ouaté, en forme de demi-mortier, garni d'une riche dentelle relevée en l'air comme une couronne.	son petit bonnet rond avec une cocarde de dentelle au milieu (г-жа Дюпен).

<sup>515</sup> *George Sand*. Op. cit. V. 1. P. 241.

<sup>516</sup> *George Sand*. Les beaux messieurs de Bois-Doré. [S.l.]: [s.n.], 1903, 2 vol. Date de mise en ligne: 15/10/2007 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k66295q>. Здесь и далее текст романа цитируется по электронной версии этого издания.

<sup>517</sup> *George Sand*. Op. cit. V. 1. P. 242.

маркиз де Буа-Доре	г-жа Дюпен и старые аристократы из ее окружения
quand il sortait de sa chambre, on le sentait jusque dans la basse-cour; les parfums dont le marquis était imprégné lui ôtèrent le peu d'appétit qu'il avait; un mouchoir de fine toile de Hollande, tout parfumé de musc.	Sa chambre, sombre et parfumée, me donnait la migraine et des bâillemens spasmodiques (г-жа Дюпен); en baillant dans une atmosphère de vieux musc.
la mollesse, relative de ses habitudes.	ma grand'mère, <...> soit par faiblesse naturelle des jambes, soit par mollesse excessive dans sa première éducation, n'avait jamais pu marcher (г-жа Дюпен).
une légère surdité dont il ne convenait pas.	Longtemps elle dissimula une surdité croissante (г-жа Дюпен).
Il eût craint de révéler le chiffre de ses années, chiffre qu'il croyait mystérieux.	elle <...> jusqu'à ses derniers momens fit un mystère de son âge (г-жа Дюпен).

На этом этапе автор всячески подчеркивает (как и в «Истории моей жизни») смехотворность напрасных усилий маркиза сохранить иллюзию молодости и былой красоты, акцентирует карикатурные черты его внешности («la caricature du bon Henri»), сравнивает с нелепой старой марионеткой («une vieille marionnette burlesque»).

Метаморфоза происходит с героем в тот момент, когда в шестьдесят девять лет он становится опекуном (а фактически — отцом) своего малолетнего племянника Марио — оставшегося круглым сиротой сына его сводного брата. Здесь Жорж Санд выстраивает образ от противного: если ее собственная бабушка всячески сдерживала порывы маленькой Авроры, призывая ее не шуметь и играть спокойно<sup>518</sup>, то маркиз, напротив, не только не запрещает Марио шалить в его комнате, но с удовольствием участвует в его забавах и даже катает наследника на закорках, изображая лошадь («le bon Sylvain <...> fit revenir son héritier et passa la soirée à causer et à jouer avec lui <...> et, sans le défaut de souplesse de ses reins, il eût fait volontiers le cheval autour de la chambre»). В отличие от Авроры, которая страдала из-за бабушкиного запрета ночевать в материнской спальне («ma grand'mère prétendait que ce n'était ni sain, ni chaste, qu'une fille de neuf ans dormît à côté de sa mère»<sup>519</sup>), Марио обустроивают роскошное ложе в спальне маркиза («je veux que mon héritier ait son lit dans le boudoir de ma propre chambre»), его облачают в бархат, шелка и ленты («je veux que sa garde-robe soit toute semblable à la mienne»), тогда как бабушка одевала Аврору словно маленькую старушку («en petite vieille bonne femme»<sup>520</sup>), в свои неяркие

<sup>518</sup> Просьба маркиза, обращенная к Марио: «joue tranquillement avec Fleurial» хоть и созвучна упоминавшейся выше фразе госпожи Дюпен, обращенной к Авроре: «Amusez-vous tranquillement», однако отличается от нее тем, что она единична и ситуативна (маркизу нужно поговорить со своим слугой о важных вещах).

<sup>519</sup> George Sand. Op. cit. V. 1. P. 373-374.

<sup>520</sup> George Sand. Op. cit. V. 1. P. 271.



поношенные ватные пальто. Великодушие маркиза столь велико, что он, несмотря на возможное недовольство служителей церкви, оставляет в замке приемную мать Марио, мавританку Мерседес, не желая разлучать ее с мальчиком. Окончательное же преобразование героя совершается в финале, когда он, узнав о том, что Марио рисковал жизнью, вызвав на дуэль наглеца, насмехавшегося над несуразным внешним видом маркиза, решает отказаться от бессмысленной борьбы с возрастом. Вернув себе естественный облик, он предстанет перед домочадцами убеленным сединами старцем, прекрасным духовно и физически и тем самым, в прямом смысле слова, снимает противоречие фальшивого и подлинного.

Образ маркиза де Буа-Доре наглядно иллюстрирует характер творческого переосмысления действительности, свойственного Жорж Санд, когда биографический материал становится отправной точкой для моделирования художественной реальности, которая, в свою очередь, становится формой самопознания. В романе, написанном вслед за «Историей моей жизни», с большой долей вероятности могли быть развиты идеи, возникшие у писательницы в ходе работы над этой книгой, но по разным причинам не нашедшие в ней выражения или выраженные с оглядкой на публичность воспоминаний. Фикциональный характер повествования давал возможность сконструировать иной вариант уже прожитой в реальной жизни и, соответственно, неизменяемой ситуации, представить, как она могла бы развиваться в иных обстоятельствах, позволял вымышленным героям прожить возможные или желаемые варианты судьбы (своей или своих близких). Таким образом, не подвергая сомнению приведенное выше утверждение Жорж Санд — ничто в произведении искусства не бывает менее подлинным, чем то, что кажется наиболее правдивым, — можно предположить, что в ее случае верно и обратное: ничто в произведении искусства не бывает более подлинным, чем-то, что кажется наименее правдивым.

## Личность и городская культура

*Ева Берар*

ЛИЧНОСТЬ В СРАВНИТЕЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ. Тема личности в перспективе компаративистики пленит своей новизной. Сравнительные исследования, касающиеся конструирования и выражения личности в разных культурах, ведутся — особенно в пределах русской научной культуры — в области литературоведения, а также в области психологии и антропологии. Но задача усложняется, как только мы вступаем в мир прошлого и ставим вопрос личности в истории. Отсутствие эмпирических данных заставляет снова обратиться к литературному тексту, но попытаемся это сделать, обогащая его опытом теорий из области психологии.

В русском литературоведении сходный подход был основательно разработан в 1970-х годах Лидией Яковлевной Гинзбург, которая обратила внимание на соотношение трех разных типологий — социальной, психологической и литературной. Эта новаторская методология была разработана с целью раскрыть «специфику «художественного вымысла» и пути построения литературного героя, благодаря чему литература становится «ничем не заменимым средством познания человека», средством его «моделирования»<sup>521</sup>. Мои исследования идут в другом направлении: мне интересна личность *писателя* (или шире: человека искусства), а не литературного героя, причем ударение будет поставлено на процессе становления личности, на моментах критических его поворотов, коллизий, а не на его конечном итоге.

Сравнительный подход к вопросу личности в русской и французской культуре имеет свое оправдание. Нетрудно доказать, что по мере интенсификации путешествий и проникновения французской литературы в Россию, с одной стороны, и по мере вторжения образа русского человека (будь он дворянский офицер, русская графиня или казак) во французскую словестность и визуальное поле (главным образом после 1815 года), появляется своеобразное взаимное притяжение, обоюдный интерес к модели поведения и переживания. Тема эта часто разрабатывалась представителями семиотической школы. Но этот тип исследований слишком исключительно, как

---

**Ева Берар**, Национальный Центр Научных Исследований, Высшая Нормальная Школа (Париж).

<sup>521</sup> Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель. 1979. С. 3-4.

мне кажется, направлен на выявление «знаковых систем» в области поведения, жестов, действий. Незатронутой остается «невидимая» сфера формирования личности, которая происходит в сфере сознания и не всегда, или не всегда адекватно, проявляется в действии. Становление автономной личности неуклонно связано с процессом ее самоопределения по отношению к окружающей среде. Ставится ли эта задача в отношении ко вселенной и к Богу, ставится ли она в отношении к человеческой среде — к знаменитому «другому» («L'enfer c'est les autres» Жан-Поль Сартра<sup>522</sup>) — центральным звеном в созревании сознания самого себя является сам процесс *иска-**ния* и можно сказать, что для определения личности он так же важен, как конечный результат. В процессе «моделирования» своей «психологической структуры» на житейском уровне, замечает Л.Я. Гинзбург, писатель (поэт) ориентируется на разнообразные «эстетические возможности»<sup>523</sup>. Нам же интересны моменты, когда выбор делается не только во имя «эстетических возможностей», не только ввиду построения литературного героя, а следует другим «житейским» вызовам, особенно тем, корень которых произрастает из литературной жизни эпохи. Только в этом ракурсе, нам кажется, можно приступить к сравнительному исследованию.

Попытаемся проиллюстрировать вышесказанное.

Общественная жизнь Франции первой половины XIX-го века была насыщена, обусловлена присутствием людей словесности. Именно не только *культурная* жизнь, но и *государственная*. Вопросы устройства пост-революционной и пост-имперской Франции, ее внутренней и внешней политики, соотношения королевской, репрезентативной и народной (демократической) власти обсуждались голосом писателей и поэтов (Альфонс де Ламартин, Виктор Гюго, Фелиците де Ламеннэ), журналистов, критиков и историков (Франсуа Гизо, Адольф Тьер, Алексис де Токвиль), философов (Бенжамен Констан). Этот двойной статус людей словесности, их вторжение в общественное, публичное пространство, не остались без влияния на литераторов России. Иначе говоря, независимо от чисто литературных «веяний», которые ведут, условно говоря, от писателя к писателю, от текста к тексту, возникает вопрос образца личности писателя и его поведения. Мы знаем, что «Атала» и «Рене» Шатобриана жадно читались в России и получили определенное влияние на русскую литературу. Но Шатобриан был писателем с большой государственной амбицией. Он вел переговоры с Александром I в 1814 году, когда решалась судьба престола Франции, он гулял с российским императором по улицам Вероны во время конгресса Священного Союза в 1822 году, когда решалось будущее Европы. И все-таки, после революции 1830 года, считая Луи-Филиппа незаконным, «избранным» монархом,

<sup>522</sup> Сартр Ж.-П. За закрытыми дверями (Huit clos). 1943.

<sup>523</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Художественная литература. 1977. С. 17.

Шатобриан, несмотря на свое легендарное честолюбие, отказался от места во французской палате пэров. Весть о том, что убежденный монархист выступил против престола, о том, что из-за денежной нужды, возникшей в связи с потерей жалования, полагающегося пэру, писатель был вынужден заняться переводом английской поэзии, произвела большое впечатление в России. В данном случае речь шла, очевидно, не о литературном влиянии, не о литературном стиле, а о стиле поведения, о совести, иначе говоря, о личности. Как писал Пушкин, в 1836 году: «Уклонившись от палаты пэров, где долго раздавался красноречивый его голос, Шатобриан приходит в книжную лавку с продажной рукописью, но с непродажной совестью»<sup>524</sup>.

Возникает, конечно, вопрос: был ли Пушкин готов вести себя согласно качествам личности, которые он так ценил у Шатобриана? Вопрос легитимный, но в сравнительной перспективе важны, мне кажется, не конечный ответ, не действительное поведение поэта, которое было обусловлено множеством разных других факторов, а те элементы, которые были им замечены, отобраны во французской культуре для построения личности, следуя «заказу» русской жизни. Можно только предполагать, что искания Пушкина касались манеры поведения, которая позволила бы писателю продемонстрировать честь и целостность индивида в более современном ключе, чем это выражал жест дуэли. Но можно предложить и другую гипотезу (которая не противоречит предыдущей). Психологи употребляют понятие «социальной личности», определяющееся категорией «статуса» и «роли», которые она занимает и играет, или желает играть в обществе<sup>525</sup>. Исходя из этой установки, реакцию Пушкина на поступок Шатобриана можно толковать как попытку утверждения статуса поэта. Мы знаем, что вопрос литературной профессии, с ударением именно на финансовую независимость, на оплату писательского труда — «Без денег и свободы нет» — больно волновал Пушкина. Встреча с французской словестностью обернулась, в данном случае, постановкой вопроса о профессиональном статусе, который становится в пушкинскую эпоху важнейшим вектором современности и независимой личности. Он тесно связан со сферой городской культуры.

#### ЛИЧНОСТЬ И ГОРОДСКАЯ КУЛЬТУРА: БУРЖУАЗИЯ И ДЕНДИ

У нас всех в памяти бесконечные дискуссии 40-х годов XIX-го века. До изнеможения, «лишние люди» спорили о том, должна ли личность проявлять себя в деле или в слове, должна ли она принести себя в жертву «общему», под которым подразумевалось гегелевское разумное государство, или, наоборот, должна ли она культивировать эгоизм, выработку собственного «Я». Но вот тот же Виссарион Белинский,

<sup>524</sup> Пушкин А. С. О Мильтоне и переводе «Потерянного рая» Шатобрианом. // Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. С. 232.

<sup>525</sup> Имеются ввиду особенно два теоретика культуралистического течения в США, Abram Kardiner (The Individual and His Society, 1939), Ralph Linton (The Study of Man, 1936)

который беспомощно топтался в гегелевской ловушке, то мирился с «безличной личностью», то отчаянно отстаивал свою сущность индивида, с того момента, как принялся за «физиологические очерки», неожиданно проявил живое, яркое восприятие окружающей среды и удивительную современную — *moderne* — интуицию. Что случилось?

Имперская столица сороковых годов далеко не метрополь, но строительство железной дороги Москва–Петербург открывает перспективу общения и намечает динамику развития, подготовка реформы городского положения столицы, (автор которой, Н.А. Милютин, получит прозвище «красного» из-за введения бессословной городской думы), пробуждают интерес к городским делам. В литературе появляются модные «физиологические очерки», и на этом фоне вопрос личности приобретает новую тональность. Личность рассматривается не абстрактно в отношении к всемогущим законам истории, а в определяющем ее городском контексте, где «другой» — это толпа других городских жителей.

В чем сущность «городской интуиции» Белинского? Настоящая городская жизнь, согласно критику, бьет только в одном русском городе, а именно в Санкт-Петербурге. Этому явлению столица обязана особому «петербургскому сословию», которое критик обозначает как сословие «бездомных людей». Последнее понятие имеет у Белинского, конечно, иное, чем сегодня, значение: оно относится к горожанам, которые не являются владельцами собственного жилья (позже к ним будут применять понятие «некоренных» жителей города). Не в пример малым русским городам, где у каждого жителя своя собственная «хижина», в столице, благодаря скоплению чиновников и военных, они составляют почти половину населения<sup>526</sup>. Их связывает специфический стиль жизни, а именно «публичность», т.е. гегелевская *Öffentlichkeit*:

«В Петербурге нет домашнего или семейственного затворничества; Петербург любит улицу, гулянье, театр, кофейную, воксал, словом, любит все общественные заведения»<sup>527</sup>.

Это уже совсем современное ощущение большого города, метрополии, где горожанин определяется не по сословному признаку, не по идеологии, а по поведению, по наружности, по городской топографии. У петербуржца, замечает Белинский, особый «обычай» — быть непременно в курсе всего, что происходит в столице, следить за новостями, причем источником информации в городе «публичности» является не пресловутая соседка, а газеты и аффиши:

«Петербург давно уже привык, как к необходимости, к городской почте. Едва проснувшись, петербуржец хочет тотчас же знать, что дается сегодня на театрах, нет ли концерта, скачки, гулянья с му-

<sup>526</sup> *Берар Ева*. Империя и город: Николай II, Мир Искусства и городская дума в Санкт-Петербурге. 1894–1914. М.: Новое литературное обозрение. 2016. С. 126–127.

<sup>527</sup> *Белинский В.Г.* Петербург и Москва. // *Некрасов Н.* Физиология Петербурга. Ч.1. СПб. 1844. С. 31–97.

зыкаю; словом, хочет знать все, что составляет сферу его удовольствий и рассеяний, — а для этого ему стоит только протянуть руку к столу, если он получает все эти известительные издания, или забежать в первую попавшуюся кондитерскую»<sup>528</sup>.

Белинский не забывает и о петербургском денди:

«Хороший тон — это точка помешательства для петербургского жителя. Последний чиновник, (...) ради хорошего тона отпускает при случае искаженную французскую фразу (...), одевается всегда у порядочного портного и носит на руках хотя и засаленные, но желтые перчатки»<sup>529</sup>.

У Белинского личность определяется «снаружи», взглядом «другого», но этот «другой», он, конечно, не семьянин, не сосед, не единомышленник. Это «незнакомка», индивид, встреченный случайно, на улице, в кулуарах театра, в кабаке. Толпа этой личности не враг, а наоборот, она естественная ее среда. Эта городская личность жаждет комфорта, «удовольствий и рассеяний». Ее новизна была подсказана Белинскому окружающей его средой, но выдвинуть ее в «литературный тип» помогла ему, безусловно, западная городская проза, в первую очередь, конечно, Оноре де Бальзак<sup>530</sup>.

Во французской литературе 30-ых годов XIX-го века город появляется не в виде набора знаковых пейзажей и объектов, достопримечательностей и великолепных дворцов. Он проникает в литературу в виде хаоса, множества самых разнообразных персонажей и ситуаций, как живущий организм со всеми своими высокими и низкими функциями. Это некий микрокосм, физиономия которого моделирует характер его жителей. Бальзак изобрел прием, который помог ему раскрыть механизм этого сложнейшего организма, а именно, интригу, завязанную на полицейском сыщике. Этот прием позволяет ему заодно выявить невидимые связи, оправдать «странные совпадения» и «необъяснимую цепь стечений». Это важный момент. Современный город смотрится как царство публичности и тайны, как скопление неизвестных друг другу персон, как жертва толпы. Только благодаря столкновению анонимных индивидов, возникают неожиданные встречи, минутный разговор с «незнакомкой», шок и взрыв культурных структур, привычек и стереотипов. В начале XX века эта литературная интуиция Бальзака и Белинского станет базовым социологическим определением «большого города» и выношенной им личности.<sup>531</sup>

Отказ Бальзака от романтического психологизирования в пользу создания современных городских типов был немедленно оценен Шарлем Бодлером, причем эту бальзаковскую личность-тип Бодлер видит именно в ключе «модерн», значит снаружи. Вот как он опреде-

<sup>528</sup> Там же.

<sup>529</sup> Там же.

<sup>530</sup> *Donald Fanger. Dostoevski and Romantic realism. A Study of Dostoevski in relation to Balzac, Dickens and Gogol. 1969.*

<sup>531</sup> *Les savoirs urbains en Russie au tournant du XX<sup>e</sup> siècle: émergence, cheminements, sources étrangères // Cahiers du Monde russe, Sciences sociales en Russie, XVIII<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècles, 4/2011, p. 581–598.*

ляет в 1846 году — т.е. в тот же момент, когда Белинский писал свой очерк «Петербург и Москва» — «героизм» современной личности, которая обречена избавиться от классических образцов, составляющих суть ее воспитания и ее культуры. Бальзаковская личность — героическая, объясняет Бодлер, потому, что сумела выразить свою сущность и свой стиль (снова наружность!) в обстановке банального, буржуазного столетия, где господствуют черный фрак и черные ботинки:

«Ибо герои “Илиады” не годятся и в подметки всем вам, о Вотрен, Растиньяк, Биротто, а также и вам, Фонтанарес, не рискнувшему поведать публике о своих страданиях, облачившись в прозаический тесный фрак, который мы все теперь носим, и вам, Оноре де Бальзак, самый героический, самый удивительный, самый романтический и поэтический среди всех персонажей, рожденных вашей творческой фантазией!»<sup>532</sup>

#### ЛИЧНОСТЬ И ГОРОДСКАЯ КУЛЬТУРА: БУРЖУАЗИЯ И ДЕЛЕЦ

Прошло полвека. «Модерная» личность Белинского потупилась под напором народнического этоса общинного начала и похода в народ. Она заявляет про себя только в конце века, обогащенная новым качеством, присущим современному городу. Она выделяется колоссальным запросом на знания, на учебу, на расширение кругозора; ей характерны предприимчивость и деловитость. Эта общая черта присуща Петру Струве и Владимиру Ленину, Сергею Дягилеву и Савве Морозову, Сергею Витте и Савве Мамонтову. Хорошо известный лозунг «Учиться, учиться и еще раз учиться!» являлся общим императивом. Струве призывает «пойти на выучку к капитализму», Дягилев призывает ехать в Европу, осваивать азбуку художественных знаний в ее музеях, галереях и мастерских. Но заодно пафос исканий, как политических, так и художественных, направлен на выявление специфических достижений и особенностей русского характера — на уровне европейского XX-го века:

«Надо идти напролом. Надо поражать и не бояться этого, надо выступать сразу, показать себя целиком, со всеми качествами и недостатками своей национальности. И бояться этих недостатков значит скрывать качества. Отвоевав себе место, надо сделаться не случайными, а постоянными участниками в ходе общечеловеческого искусства»<sup>533</sup>.

Эти слова отражают огромную перемену, которая произошла в русской ментальности, ее модернизацию: крайне идеологизированная проблема взаимоотношений между Россией и Европой, муссированная почти столетие, внезапно решается как вопрос целеустремленной, решительной, деловой, образованной личности.

Можно ли говорить о влиянии иностранных образцов на процесс выращивания «нового человека» перелома веков? Да, оно сказыва-

<sup>532</sup> Бодлер Шарль. Салон 1846 года.

<sup>533</sup> Дягилев С.П. Европейские выставки и русские художники (1896) // Сергей Дягилев и русское искусство. Т. I. С. 54–57.

лось, но не было решающим. Самый популярный в России французский роман, «Ругон-Маккары» Эмиля Золя, был воспринят с интересом, но именно как отталкивающий портрет современной личности. Как ни странно, в среде «Мира искусства» и его наследников тяга к обновлению сочеталась более с французским пассаизмом, с потомками монархии и Реставрации, с фигурами типа графа де Монтезкью. Об этом известном денди Александр Бенуа писал:

«Мне он, несмотря на дряблость и упадочность, дорог, как последний отголосок милых прошлых веков, как потомок утонченных дилетантов, которые сообщали особый аромат всей придворной культуре»<sup>534</sup>.

Но, несмотря на всю свою ностальгическую любовь к ушедшему миру, эстет Бенуа оставался предприимчивым дельцом на культурном поприще и поборником реформ. Ему принадлежит, между прочим, проект реформы Императорской Академии Художеств, представленный дважды: в 1905 и в 1911 годах. Для государственного реформатора, каким являлся Бенуа, конечно не граф де Монтезкью был образцом...

Здесь мы снова затрагиваем вопрос профессионального и независимого статуса художника, вопрос, которому С.П. Дягилев и А.Н. Бенуа отводили принципиальное значение.<sup>535</sup> Напомним, что «Мир искусства» являлся первым русским журналом, издающимся исключительно людьми искусства, и первым, который поставил себе задачу воплотить эстетическое кредо в практику, организуя выставки. И вот, чтобы очертить ценность независимости художника, Александр Бенуа предложил оригинальную и сжатую формулу, которую подсказала ему французская культура: «Не Людовик XIV создал Лебрена, а Лебрен Людовика»<sup>536</sup>. Напомним, что Лебрен был не только любимым живописцем Людовика XIV, но и мощной фигурой в построении образа монархии; ему принадлежит замысел Королевской Академии Художеств, в которой он руководил частью, связанной с подготовкой убранства королевских дворцов и праздничеств. Итак, по мнению А.Н. Бенуа, создателем эстетики нового правового российского государства, которое возникло после Октябрьского Манифеста, является не престол, а именно художник. Касается ли это личности? Конечно, и даже очень. В словах Бенуа звучит гордое провозглашение личности, определяющейся талантом, профессией, сочинением, — сейчас — воздвигнутым на благо свое и других, на благо страны. Поэтому иностранные примеры, наверно, были, но они не превращались в модель. Когда Александр Бенуа захочет определить личность своего друга Сергея Дягилева, он обратится к русским образцам:

<sup>534</sup> Бенуа А.Н. Дневник 1905 года. / Публ., примеч. и комм. И.И. Выдрин, И.П. Лапина, Г.А. Марушина // Наше наследие. 2001. № 57. С. 61, С. 55.

<sup>535</sup> Берар Ева. Империя и город. Ук. Соч. Главы 2 и 5.

<sup>536</sup> Бенуа А.Н. Об отношении к современному творчеству // Бенуа А.Н. Художественные письма. 1908–1917. Газета «Речь», Петербург / Сост. Ю.Н. Подкопаева, И.Н. Карасик, Ю.П. Солонович. СПб.: Сад искусств, 2006. Т. I. С. 104–108 (04 (17).03.1909).



«Как многие русские люди, Сергей Павлович соединял в себе черты известной распущенности в духе, скажем... Потемкина, с чертами, скажем, *toute proportion gardée*, Петра Великого»<sup>537</sup>.

И когда Дягилеву понадобится изобразить направление творческой энергии журнала, он обратится не к западной живописи, несмотря на европейскую свою программу, а к архетипу «русской дороги», русского Колумба, к картине «*Богатыри*» Виктора Васнецова, и эту «могучую троицу богатырей», по словам художника, он напечатает в первом выпуске «*Мира Искусства*».

В начале XIX-го века, представления о свободной и автономной личности в русской и французской культуре сильно отличались; в них преобладало многовековое ядро, выкованное специфической католической и православной теологической культурой. Рост и распространение современной городской культуры несомненно усилили взаимное влияние. Процессы секуляризации и профессионализации отразились как на устройстве городской жизни, так и в облике городских жителей; путешествия и циркуляция «культурных активов» содействовали распространению понятия личности одной и другой культуры. Л.Я. Гинзбург замечает, что «жизненная символика отчетливо выступает в периоды переломные, когда рождаются “новые люди”, с новыми принципами поведения. В периоды, наконец, особенно острого внимания к личности»<sup>538</sup>. Совершенно разделяя это положение, я поставила под вопрос категорию «принципов поведения», неких догматических аксиом регулирующих поведение индивида. «Переходные периоды» порождают, наоборот, запрос на новые, еще не проверенные ориентиры поведения, иначе говоря, на новую, нестандартную личность, готовую войти в коллизию со старыми, привычными, семиотически разработанными «принципами».

---

<sup>537</sup> Бенуа А.Н. Мои воспоминания: В 2-х т. М.: Наука, 1990 (серия «Литературные памятники»). Т. II. С. 225.

<sup>538</sup> Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Указ. соч. С. 17.

## Метаморфозы идей Федора Достоевского в творческом сознании Альбера Камю

*Б.Н. Тарасов*

Как признавался французский писатель-мыслитель, знакомство с творчеством Достоевского как «учителем мысли» произвело на него в молодости потрясающее впечатление, оставшееся на всю жизнь. Говоря о «Бесах», он подчеркивал, что этот роман обогатил и сформировал его. Особенно близок был ему образ Ивана Карамазова, роль которого он не раз воплощал в театральных постановках. Незадолго до кончины Камю как бы подытоживал: «Теперь мы знаем, что герои Достоевского — не странные и не абсурдные люди. Мы похожи на них, у нас одно сердце. И если «Бесы» — книга пророческая, то не только потому, что ее герои предвосхищают наш нигилизм, но и потому, что они выводят на сцену души разорванные и мертвые, не способные любить и страдающие от этого, жаждущие веры, но не имеющие ее. Сегодня именно эти герои наводнили собой наше общество, наш духовный мир»<sup>539</sup>.

В речи «За Достоевского» Камю акцентировал метафизическое и историософское значение его творчества в эсхатологической перспективе духовного мира, населенного такими душами: «Человек, который написал: “Вопросы Бога и бессмертия те же, что и вопросы социализма, но под другим углом”, знал, что отныне наша цивилизация будет притязать на спасение всех или никого. Но он знал также, что, если забыть страдания одного, спасение не может распространиться на всех. Иначе говоря, он не хотел религии, которая не была бы социалистической в самом широком смысле этого слова, но он не принимал и социализма, который не был бы религиозным в самом широком смысле. Таким образом он спас будущее истинной религии и истинного социализма, хотя кажется, что сегодняшний мир считает его неправым и в том и в другом. Однако величие Достоевского (как и величие Толстого, который говорил о том же, хотя и в другой манере) не перестанет возрастать, потому что наш мир или умрет, или признает его правоту. Умрет наш мир или воз-

---

**Борис Николаевич Тарасов**, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы Литературного института имени А.М. Горького. Работа выполнена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ), проект № 15-34-11091а (ц) «Русская литература в мировом культурно-историческом контексте».

<sup>539</sup> Camus A. Théâtre. Recits. Nouvelles. P., 1962. P.1877.

родится, Достоевский в обоих случаях будет оправдан. Вот почему, несмотря на все его противоречия, а может быть благодаря им, он возвышается над нашими литературами и нашей историей»<sup>540</sup>.

Камю был одним из немногих на Западе, кто уловил фундаментальное своеобразие «реализма в высшем смысле» русского писателя и охарактеризовал его как введение дополнительного размера — духовного, уходящего своими корнями в святость или греховность. Но эти понятия, за некоторым исключением, продолжает он, объявлены нашими современниками устаревшими. Однако отношение французского мыслителя к основополагающим понятиям творчества Достоевского было, как увидим, крайне неоднозначным и отчасти совпадает с мнениями «наших современников».

«Или-или» Достоевского («наш мир умрет или воскреснет», будет продолжать расти из корня греха или возродится к святости) «под своим углом» резко сформулировал единомысленный с ним Тютчев: «Человеческая природа вне известных верований, преданная на добычу внешней действительности, может быть только одним: судорогою бешенства, которой роковой исход — только разрушение. Это последнее слово Иуды, который, предавши Христа, основательно рассудил, что ему остается лишь одно: удавиться. Вот кризис, чрез который общество должно пройти, прежде чем доберется до кризиса возрождения...».<sup>541</sup>

Представленная аналогия сходна с не раз упомянутой Камю высшей логикой Достоевского (достаточно вспомнить образ Ставрогина в «Бесах» или рассуждения «логического самоубийцы» в «Дневнике писателя»), неоднократно писавшего, что «раз отвергнув Христа, ум человеческий может дойти до удивительных результатов» и что, начав возводить свою «вавилонскую башню» без всякой религии, человек кончит «антропофагией».

Достоевский полагал, что человек на земле есть существо только развивающееся и переходное: «Мы, очевидно, существа переходные... люди становятся бесами или ангелами»<sup>542</sup>. По его убеждению, предотвращение падения вниз «к бесам» и движение вверх к «ангелам» невозможны без радикального преобразования «темной основы нашей природы», о чем в статье о Достоевском писал Вл. Соловьев: «Пока темная основа нашей природы, злая в своем исключительном эгоизме и безумная в своем стремлении осуществить этот эгоизм, все отнести к себе и все определить собою, — пока эта темная основа у нас налицо — не обращена — и этот первородный грех не сокрушен, до тех пор невозможно для нас никакое настоящее дело, и вопрос «Что делать?» не имеет смысла. Представьте себе толпу людей слепых, глухих, бесноватых, и вдруг из этой толпы раздается вопрос: «Что делать?» Единственный разумный здесь ответ: ищите исцеления; пока вы не исцелитесь, для вас нет дела, и пока вы выдаете себя за

<sup>540</sup> Ibid. P. 1889.

<sup>541</sup> Аксаков И.С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886. С. 198.

<sup>542</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л. 1972–1990. Т.11. С.184.

здоровых, для вас нет исцеления... Истинное дело возможно, только если в человеке и природе есть положительные и свободные силы света и добра; но без Бога ни человек, ни природа таких сил не имеют»<sup>543</sup>.

Достоевского изначально впечатляла неискоренимая мерцательная двойственность человеческой природы, соединяющей в себе, если воспользоваться известными строками Г.Р. Державина («Я царь, я раб, я червь, я Бог»), царское и рабское, божественное и животное начала. Опять-таки, еще в юности он отметил неизбежное срастание величия и ничтожества человеческого существования, когда во всегда двоящихся картинах мира добро и зло многообразными переплетениями событий и поступков слиты в тесный неразрушаемый узел. «Атмосфера души человека состоит из слияния неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значение отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира»<sup>544</sup>.

С точки зрения Достоевского, никакие творческие дерзания («подлинный бунт» в терминологии Камю), научные теории, революции, реформы или благие намерения не способны исцелить «противузаконное дитя» и вести его из противоречий и парадоксов к совершенствованию, если не преобразена «темная основа нашей природы» и «грешная мысль» искажает «изящную духовность», а преобладание «земли» над небом» нарушает и «закон духовной природы». Если активна эта основа и ослаблены «положительные силы добра и света», то не преодоленный во Христе грех «исключительного эгоизма» присваивает и перерабатывает на свой лад любые гуманистические начинания. Потому-то сакраментальные вопросы «Что делать?» или «Кто виноват?», «Что с нами происходит?», задававшиеся не только Чернышевским, Л.Н. Толстым, Лениным, Герценом или Шукшиным, получают в реальной действительности тупиковые разрешения, что не учитывают подспудного потенциального воздействия ведущих сил не исцеленного «темного корня» бытия. Вместо того, чтобы распутывать «клубок» изначальной двусоставности бытия, вызванной первородным грехом, исследовать и преодолевать «незавершенность» (Гр. Нисский), «недосиженность» и «недоделанность» человека философская, научная и социальная мысль капитулировала перед этими проблемами, удалила их из центра на периферию сознания, отказалась от осмысления бесовско-ангельских следствий в коренной двойственности человеческой природы, от оценки влияния червиво-рабских ее начал (гордыни, тщеславия, властолюбия, сластолюбия, сребролюбия, чревоугодия, озлобленности и т.п.) над царско-божескими (свобода, любовь, совесть, милосердие, справедливость, честь, достоинство, самопожертвование и т.п.), как бы отрывая человека от Бога, поместив его в однородный тип натурали-

<sup>543</sup> Соловьев В.С. Соч. в 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 311.

<sup>544</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 28 (кн.1). С. 50.

стического бытия и одновременно (но нелогично и безосновательно) «по-горьковски» провозгласив, что «Человек — это звучит гордо».

Углубленное исследование самих корней подобных фундаментальных парадоксов, приобретающих на поверхности душевной жизни отдельной личности и общественных отношений в целом различные выражения, становятся главной писательской задачей Достоевского. Его художественно-философскую методологию можно характеризовать как пневматологию, в которой истинное значение психологических, политических, идеологических, экономических, эстетических и иных проблем раскрывается в сопоставлении с тем или иным основополагающим образом человека, с его коренными представлениями о своей природе, о подлинной сущности, об истоках, цели и смысле бытия. Говоря словами М.М. Бахтина, речь идет о последней смысловой позиции человека в мире: «Достоевский сделал дух («духовное измерение» по Камю — Б.Т.), то есть последнюю смысловую позицию личности предметом эстетического созерцания... Он продвинул эстетическое видение вглубь в новые глубинные пласты, но не в глубь бессознательного, а в глубь — высоту сознания»<sup>545</sup>.

Эта последняя смысловая позиция личности (по Камю «вопросы Бога и бессмертия») не обрела еще, на наш взгляд, полноты должного акцентирования при сопоставлении творчества обсуждаемых писателей, хотя именно они носят самый фундаментальный и решающий характер при определении всех поворотов их мысли. Отечественные и зарубежные исследователи, как правило, сосредотачиваются на драматургических адаптациях французским писателем произведений Достоевского, на сходствах и различиях различных частей их художественных миров, на имплицитной интертекстуальной перекличке, скрытом или очевидном цитировании, на реинтерпретации и «реабилитации» определенных персонажей русского писателя в рамках вводимых Камю категорий абсурда и бунта и т.п.<sup>546</sup>

По Достоевскому, в «глубинных пластах» человеческого духа спит, дремлет или бодрствует самый главный вопрос: кто есть человек — продукт стихийной игры слепых сил природы, «свинья естественная», как утверждает, например, Ракитин в «Братьях Карамазовых» и подобные ему персонажи в других романах, или образ и подобие Божие? Если человек со всеми своими духовными устремлениями и нравственными страданиями принимает себя, опираясь на мате-

<sup>545</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества М., 1979. С. 313.

<sup>546</sup> См. об этом: Латынина А.Н. Достоевский и экзистенциализм // Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972; Великовский С.И. Грани несчастного сознания. М., 1973; Милешин Ю.А. Достоевский и Камю // Русская литература и мировой литературный процесс. Л., 1973; Пушкин Е.П. Достоевский и Камю // Достоевский в зарубежных литературах. Л., 1978; Фридлендер Г. От Достоевского к Камю. Заметки об истории восприятия «Преступления и наказания» во Франции // Фридлендер Г. Достоевский и мировая литература. Л., 1985; Berankova E. La face cachée, dostoïevskienne, d'Albert Camus // Revue des études slaves. Т. 73. 2001. № 4; Dunwoodie P. Une histoire ambivalent: le dialogue Camus — Dostoevsky. P., 1996; Davison R. Camus: the challenge of Dostoevsky. Exeter. 1997; Benoit J.-Z. Dostoevski, Camus et le Grand Inquisiteur // Cause commune. 2008, № 4.

риалистическую гипотезу, лишь замышляя, пусть и «усиленно сознающую мышь» (так выражается герой «Записок из подполья»), тогда нелогично надеяться на какое-то братство и любовь среди людей. (Человек произошел от обезьяны, следовательно люди должны любить друг друга — так вслед за Достоевским иронизировал Вл. Соловьев над абсурдным силлогизмом, неправомерно сочетавшим моральный редукционизм материалистического мировоззрения с эвдемоническим человеколюбием.)

И, напротив, если человек воспринимает себя как образ и подобие Божие, тогда он удовлетворяет глубинную, более или менее осознанную потребность в не теряемом со смертью смысле своего существования, а все специфически человеческие «царские» свойства, слитые с действенной памятью о Первообразе и его заповедях, становятся, по Достоевскому, не внешней условностью, а внутренней, свободной и положительной силой, способной преодолеть природный плен биологического отбора, превозмогать иго натуральных страстей, гедонистических склонностей, властных притязаний, господствующей конъюнктуры, своекорыстных расчетов, словом, тех «рабских» свойств, которые в разной степени, форме и пропорции господствуют в миропредставлении и жизненной ориентации «усиленно сознающей мыши» и вносят катастрофические элементы энтропии, дисгармонии и разлада во взаимоотношения людей. По его неизменному убеждению, от смутно ощущаемого или явно сознаваемого ответа на главный вопрос о собственной сущности, с разной степенью отчетливости и вменяемости дающий о себе знать, зависит вольное или невольное предпочтение определенных ценностей, направление воли и желаний, та психологическая доминанта, которая в конечном итоге предугадывает и активизирует идейный выбор или конкретный рисунок жизни, судьбу отдельной личности, целого народа, всего человечества.

Опыт, однако, показывал Достоевскому, что «коноводы» разворачивающихся в его время капиталистических и социалистических проектов, уповающие на разум или науку, здравый смысл или прагматизм, склонны были игнорировать этот вопрос, не замечать его значения для сохранения не только их же собственных гуманистических «идеалов», но и вообще жизни на земле.

Достоевский неоднократно утверждает, и Камю как бы соглашается с ним, что «высшая идея на земле лишь одна», и все остальные, занимающие ум и сердце человека «высшие идеи жизни... лишь из нее одной вытекают». Более того, вера в бессмертие души есть «единственный источник живой жизни на земле — жизни, здоровья, здоровых идей и здоровых выводов и заключений», ибо только в этом единственном случае человек постигает всю разумную цель свою на земле, а надежда на вечную жизнь еще крепче и дружественнее связывает его с землей и другими людьми.

Сосредоточенность на «последней смысловой позиции» и «глубинных пластах сознания» превращает Достоевского в своеобразного

стратегического мыслителя, рассматривавшего основополагающие проекты развития мира «с Богом» и «без Бога», в сопряжении «царских» и «рабских» признаков в драматической мистерии человеческого существования, что весьма чутко уловил Камю, говоря о корнях и полюсах святости и греховности в ней. Но в своих главных философских понятиях «человека абсурда» и «человека бунта». Камю как бы сокращает это напряжение, редуцирует полюсы святого и сакрального, остается в греховных границах «темной основы нашей природы», в ницшеанской атмосфере «смерти Бога». Для человеческого духа, подчеркивает он, доступно только два универсума: универсум священного (или благодати) и универсум бунта, в истоках которого лежит осознание бессмысленности и непонятности человеческого существования, стремление преодолеть противоречия его смертного удела собственными усилиями. Исчезновение одного универсума означает возникновение другого, хотя может происходить и их смешение в «озадачивающих формах». Мы живем, продолжает свою мысль Камю, в десакрализованной истории, и вопрос, поставленный бунтом в метафизическом восстании против нашего удела и всего мироздания и отрицающий конечные цели человека и вселенной, звучит так: можно ли, пребывая вне сферы священного и абсолютного, «без зова свыше», «без Бога» и соответствующей иерархии ценностей обрести достойное и справедливое жизнеустройство?

Как бы отвечая на подобные вопросы и прочерчивая пеструю пунктирную линию метафизических бунтарей и героев абсурда от Прометея и Каина до Штирнера, Ницше, романтиков и сюрреалистов, маркиза де Сада, Дон Жуана, революционеров разного формата и мастей, Камю подтверждает правоту Достоевского, предельно убийственную и самоубийственную, преступную и безумную логику определенных персонажей Достоевского (Кириллов, Ставрогин, Иван Карамазов), корчащихся в своеволии и богоборческом самоутверждении от отсутствия веры в Бога и бессмертия души, теряющих разум и жизнь в этическом безразличии и в реализации вывода «все позволено». «Зов свыше» и вера в не теряемый со смертью смысл существования, заключает Камю, всегда предполагает иерархию ценностей, предпочтение высшего низшему. В противном случае столкновение конечной человеческой жизни с бесконечностью и иррациональным безмолвием вселенной ведет к замене веры в низверженного Бога верой в абсурд, к разрушению иерархии ценностей, к замене качества жизненного опыта его количеством. И тогда происходит барахтание человеческой жизни посреди темноты бытия безотносительно к проявлениям добра и зла.

Императивность («я обязан уверовать, что я не верую») отрицательной веры в абсурд, определяющей равноценность добра и зла («не признаю ни измены, ни неизменны, «мне все равно», «все хорошо») демонстрирует для Камю образ Кириллова, мнимая мания величия которого устремляется к идее сверхчеловека, Человекобога.

В результате своеволие, противопоставленное нравственным абсолютам, оборачивается безумием и самоубийством, становится невольным орудием чужой злодейской воли. Достоевский тем самым показывает, что любые чувства, мысли и действия человека направляются либо высшим в нем, либо попадают во власть низших стихий, «темной основы нашей природы».

По словам Камю, выстрел Кириллова словно пробудил Ставрогина и Ивана Карамазова. Ставрогин так формулирует свою коренную проблему: «Чтобы сделать рагу из зайца, надо зайца. Чтобы уверовать в Бога, надо Бога». Как писал Достоевский, Ставрогин предпринимает «страдальческие усилия, чтобы обновиться и вновь начать верить. Рядом с нигилистами это явление серьезное. Клянусь, что оно существует в действительности. Это человек, не верующий вере наших верующих и требующий веры полной совершенно иначе».

Отсутствие непосредственно экзистенциальной вовлеченности Ставрогина в сферу непреходящих жизнеутверждающих ценностей и высших смыслов иссушает его сердце и делает неспособным к истинной вере. Вместе с тем он прекрасно понимает, что без «полной веры» и, соответственно, абсолютного осмысления, человеческое существование приобретает комический оттенок и теряет подлинную разумность. Поэтому он пытается добыть веру «иначе», своим умом, рассудочным путем. Однако в контексте рассчитывающего рационализма («рационалистического мракобесия», по слову В. Вейдле, сочувственно воспринятому Камю), позитивистской науки, всепоглощающего прагматизма «самодвижущийся нож разума» (И. Киреевский) уводит его от желанной цели, пожирая саму возможность органической и ненасильственной веры. Особое состояние главного героя «Бесов» подмечает в романе Кириллов: «Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то он не верует, что не верует».

В результате Ставрогин оказывается словно распятым между безмерной жадой абсолюта и столь же безмерной невозможностью его достижения. Отсюда предельная расколотость его ума и сердца, как бы симметричное, равновеликое тяготение к добру и злу, безысходная борьба «подвига» и «ужасных страстей» в границах «темной основы нашей природы», «ненасытимая жажда контраста», привычка к «противучувствиям», череда вольных или невольных злодейств. Крайняя раздвоенность и предельное равнодушие («ни холоден, ни горяч») захватывают и идейные увлечения Ставрогина, который по ровну «распределяет» парадоксально сочетающиеся в нем устремления и метания, с одинаковой убежденностью и почти одновременно проповедует взаимоисключающие учения — православие Шатову и атеизм Кириллову, завершая собственную жизнь самоубийством.

В «Бунтующем человеке» Камю переводит на язык логики вытекающие из образа Ставрогина предельные следствия, в реальной действительности «разбавленные водой». «Если ни во что не верить, если ни в чем не видеть смысла и не можешь утверждать никакую



ценность, все дозволено и не имеет никакого значения. Нет доводов “за” и нет доводов “против”, убийцу невозможно не осудить, не оправдать. Что сжигать людей в газовых печах, что посвящать свою жизнь уходу за прокаженными — разницы никакой. Добродетель и злой умысел становятся делом случая или каприза»<sup>547</sup>.

Своеобразную «распядость» между добром и злом Камю находил и в образе Ивана Карамазова: «Мятущийся между безосновной добродетелью и неприемлемым преступлением, снедаемый жалостью и неспособный к любви, одинокий, лишенный облегчающего жизнь цинизма, Иван, человек независимого ума, будет разрушен противоречиями»<sup>548</sup>, которые завершат безумием бунт его разума.

Подобно Ставрогину, Иван прекрасно осознает, что без веры в Бога и, соответственно, абсолютного осмысления человеческое существование теряет разумный смысл, а добродетель лишается своего основания. Но его «евклидов ум» становится обоюдоострым мечом, отсекающим от мистических корней, от духовного веселья и высшей радости присутствия «миров иных», за две секунды которой, он, по его собственным словам, отдал бы квадриллион квадриллионов и которую испытал его брат Алеша в главе «Кана Галилейская».

Всецелая опора на «евклидов ум» и земную логику в решении главных онтологических вопросов едва не приводит одного из главных героев романа к потере рассудка и мучительному раздвоению личности. Камю подчеркивает, что Иван, как один из героев истории мятежного духа «судит Бога свысока», выступает против христианства и «пристывает к высочайшему делу, осуществляемому бунтом, — к замене царства благодати на царство справедливости <...> Иван открыто отказывается от тайны и, как следствие этого, от Бога любви»<sup>549</sup>.

Вместе с тем поиск справедливости при недостатке любви входит в противоречие с конкретными действиями и силами эгоцентрической природы Ивана Карамазова. Заботясь о справедливости и благе других, он оказывает косвенно причастным к несправедливому обвинению брата и убийству отца, осуждая царящую вокруг жестокость и безнравственность, сам проявляет милосердие по отношению к окружающим людям и становится бессознательным проповедником имморализма. Уязвленное еще с детства самолюбие как принципиальная сила «темной основы нашей природы» привело эту незаурядную личность к идее сверхчеловека, которому доступны всякие нравственные преграды и все позволено. Обобщая тему справедливости без любви, Камю заключает: «Кровавая ненависть истощает сердца, длительная борьба за справедливость поглощает любовь, породившую ее, среди шума в котором мы живем, невозможна любовь, а одной справедливости недостаточно»<sup>550</sup>.

<sup>547</sup> Камю А. Соч. в 5 томах. Т. 3. Харьков. 1998. С. 63.

<sup>548</sup> Там же. С. 115.

<sup>549</sup> Там же. С. 111.

<sup>550</sup> Camus A. Essais. P., 1965. P. 873.

Камю подтверждает стратегическую логику Достоевского, когда обозначает и исторические метаморфозы бунта, его предельных границ: «Владыка этого мира, после того как оспорена законность его власти, должен быть низвергнут, а его место занято человеком. “Поскольку нет ни Бога, ни бессмертия, человеку дозволено снова стать Богом”. Но что значит быть Богом? Это как раз и значит признать, что все дозволено, и отвергнуть любой закон, кроме своего собственно-го»<sup>551</sup>, кроме права сильного и эффективности материальной силы.

Уроки «царственной свободы» в ниспровержении традиционных ценностей показывали Камю, что бунт как творческое преобразование и приращение человеческого бытия, преодоление бессмысленности смертного удела личности в обезбоженном гуманистическом универсуме вместо достойного жизнеустроения неизбежно мутирует в нигилизм. «Царство благодати было отвергнуто, но царство справедливости так и не было установлено». «Обуянная гордыней современная Европа корчится в самоубийственных и беснующихся судорогах революций, отвергших с 18 в. божественность своих принципов и освятивших нигилизм. Противопоставляя Богу “царство людей”, “дети Каина” дошли до крайних пределов самоотрицания. Покончив с религиозными принципами, человек изобрел новые, более нестерпимые формы гнета в плену извращенного гуманизма, “рационалистического мракобесия”, обыденности зла и т.п. Тогда человекобог становится “богом с выколотыми глазами”, а бунт подвергается перелицовке, “начинает отрицать жизнь, устремляется к разрушению и порождает целую когорту мерзко ухмыляющихся мятежников, рабского отродья, которое сегодня на всех рынках Европы готово запродать себя в любую кабалу”»<sup>552</sup>.

В рамках десакрализованного универсума так и остаются без ответа «роковые вопросы» о высшем смысле существования и преодолении смертного удела людей, что обрекает их творческие дерзания на вращение в беличьем колесе основных «рабских» сил (гордыня, тщеславие, зависть, властолюбие, сластолюбие, сребролюбие и т.п.) «темной основы нашей природы». Бунтарь-раб, осознающий себя метафизически обделенным и обиженным самим Богом, сам хочет власти, и тогда, начиная с требования справедливости, он заканчивает стремлением к господству, порождает феномен «шигалевщины». Камю заключает: «Тогда начинается предсказанная в “Бесах” эпоха шигалевщины, восхваляемая нигилистом Верховенским, защитником права на бесчестье. Этот злосчастный и беспощадный ум избрал своим девизом волю к власти, ибо только она дает возможность руководить историческим процессом, не ища оправданий ни в чем, кроме самой себя. Свои идеи он позаимствовал у “филантропа” Шигалева, для которого любовь к людям служит оправданием их порабощения. Этот ярый поборник равенства после долгих размышлений пришел

<sup>551</sup> Камю А. Цит. соч. С. 114.

<sup>552</sup> Там же. С. 358.

к безнадежному выводу, что возможна всего одна общественная истина, да и она, в сущности, безнадежна. «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом»<sup>553</sup>.

Согласно воззрению Камю, укореняясь во времени «вне всяких моральных правил», бунт как бы предаёт свое первоначальное созидательное начало, воздвигает вместо Бога «храм Цезаря», мир господ и рабов, меняющий на разных исторических этапах свой состав и обличия. По его мнению, бунт должен либо погибнуть с порожденным им миром, либо вновь обрести верность самому себе, а вместе с ней новый порыв творческих сил.

Здесь мысль Камю доходит до того предела, который обозначен им в начале статьи: наш мир умрет или признает правоту Достоевского. Однако, признавая онтологическую и эсхатологическую правоту русского писателя, французский писатель не может ее экзистенциально принять.

Последний согласен с первым в том, что по настоящему есть только одна нравственность, не отделяемая от Бога, но стратегическую альтернативу Достоевского и его веру в «существование Божие» и бессмертие души Камю называет «скачком», «метафизическим опрокидыванием», «слепой надеждой», остается на стороне Ивана, а не Алеши Карамазова, образом которого, по его мнению, автор «Братьев Карамазовых» стремится не совсем убедительно ответить Ставрогину и Кириллову в «Бесах».

«Реализму в высшем смысле» Достоевского, предполагающему преобразование «темной основы нашей природы». Камю противопоставляет культурный и эстетический утопизм, остающийся в границах ее «исключительного эгоизма». Он выражает собственную «слепую надежду» на зарождение некоего неопределенного поворота истории, выход за пределы социализма и капитализма, сопротивление принципам «цезаристской революции», возвращение к творческим истокам подлинного бунта, создание «новых ценностей», отождествляемых с благом всего человечества».

Отсюда размышления Камю принимают риторический характер. Для того, чтобы всякого рода господа и завоеватели не подмяли под свой закон весь мир и не превратили его в ад, необходимо, считает Камю, распространить нравственное начало на весь мир (при оправданном презрении к лживой и показной буржуазной морали) в борьбе обновленного бунта с «цезаристской революцией» ради «созидания большого прироста бытия». Мир господ и рабов обретает свою гибель и преобразование, считает Камю, только на уровне творчества, в котором важное место занимает искусство: оно становится на сторону твари в ее споре с Творцом, берет в союзники красоту мира и человека, выступает против сил смерти и забвения. Камю призывает, невзирая на различные исторические несправедливости, жить в ладу с природой и звездами, что «озарит наш путь к подлинно реалистической революции». Став на

<sup>553</sup> Там же. С. 228-229.

сторону красоты и гармонии (здесь Камю как бы присоединяется к версировской утопии в «Подростке»), мы готовим дело возрождения, когда «цивилизация сделает сутью своих забот не формальные принципы и выродившиеся исторические ценности, а ту живую добродетель, что является общей основой вселенной и человека»<sup>554</sup>.

Обсуждая разные аспекты «живой добродетели» Камю считает необходимым отказаться от абсолютного и безмерного в человеческом бытии и опирается на категорию «меры», «середины», «относительного».

Добродетель в чистом виде так же пагубна, считает Камю, как и цинизм, человек не полностью виновен и не полностью невиновен. Он должен найти в себе мужество и разум, чтобы выработать в помыслах и действиях собственную, а не божественную меру, сообразную срединному своему положению между идеалом и губительным безумием, принимающим в середине XX века формы безудержной устремленности к комфорту и карьеризму. Человек должен обуздать в себе все, чем он должен быть, и улучшить в мироздании все, что может быть улучшено. Либо материальная эффективность для новых господ, либо риск и творчество. Перед лицом буржуазного нигилизма и цезаристского сциентизма Камю пытается опереться в своих поисках золотой середины на «полуденную мысль» в античных истоках западной культуры, на «родство разума и солнечного света» в духе «Средиземноморья» (вспомним утопию Версирова в «Подростке»), на конкретные общественные реалии (профессиональные союзы, крестьянские общины). Однако возвращение «бога с выколотыми глазами» в «страну святых чудес» (как называли западную культуру Достоевский и славянофилы), от которой осталась не «живая добродетель», а «мертвые камни», становится в мысли Камю «слепой надеждой» и по-настоящему утопическим «прыжком», подобным тому, какой совершает Версиров в «Подростке». Последний увидел во сне картину Клода Лоррена с греческим архипелагом тысячелетней давности: «...голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдаль, заходящее зовущее солнце — словами не передашь <...> Здесь был земной рай человечества: боги сходили с небес и роднились с людьми»<sup>555</sup>. При торжестве камюсовского «средиземноморского пантеизма», продолжает свою мысль Версиров, «исчезла бы великая идея бессмертия, и приходилось бы заменить ее; и весь великий избыток прежней любви к Тому, Который и был бессмертием, обратился бы у всех на природу, на мир, на людей, на всякую былинку. Они возлюбили бы землю и жизнь неудержимо и в той мере, в какой постепенно сознавали бы свою проходимость и конечность, и уже особенною, уже не прежнюю любовью»<sup>556</sup>.

В заочном диалоге с Камю Достоевский мог бы возразить, что «новый бунт во имя меры и жизни» без преображающего «темную основу

<sup>554</sup> Там же. С. 332.

<sup>555</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 375.

<sup>556</sup> Там же. С. 379.

нашей природы» Идеала обречен на те же нигилистические метаморфозы, которые он ранее претерпевал в истории. Он как бы отвечает французскому мыслителю устами одного из персонажей «Идиота», рассуждающего об апокалиптических признаках: «Все в нынешний век на мере и договоре, и все люди своего только права и ищут... да еще дух свободный, и сердце чистое, и тело здоровое, и все дары Божии при этом хотят сохранить. Но на едином праве не сохраняют». В духе Достоевского и как бы в противоположность Камю, отказывавшегося от духовного максимализма, Л. Толстой подчеркивал, что следует круто направлять лодку вверх, не то река жизни (то есть темная основа нашей природы) снесет ее вниз по течению. Высказанная писателем мысль вполне отражает логику воззрений Достоевского на «тайну человека», равно как и совет святителя Игнатия Брянчанинова: чтобы попасть в избранную цель на земле, следует метиться в небо.

По убеждению Достоевского, без «благодати» и «даров Божиих», без чистого сердца и настоящей свободы, т.е. внутренней независимости от «темной стороны нашей природы» с ее «исключительным эгоизмом» любые гуманистические начинания и проекты без решения «вопросов Бога и бессмертия», без духовного максимализма и высшем смысловой наполненности бытия расползаются, как тесто, теряют подлинную разумность, готовы к предательскому перерождению.

В своих главных произведениях Достоевский последовательно раскрывал, что и «лекаря-социалисты», и проповедники «разумного эгоизма», и «радетели общечеловеческой цивилизации» и иных «новых» идей и ценностей оказывались и будут оказываться в положении слепых поводырей, не способных увидеть скрытое иррациональное содержание рассудочных теорий, подспудные болезни здравого смысла, опасную активность невменяемого по отношению к собственной ограниченности разума, утопичность любых социальных преобразований при опоре на безумно-эгоистические начала в деятельности людей, пролагающие (порою весьма витиевато и внешне привлекательно) пути к апокалиптическому «забору».

По Достоевскому, отклонить отдельную личность, целый народ или все человечество от такого маршрута может лишь жизнь «с Богом», выводящая за границы «темной основы нашей природы». Только абсолютный идеал, его духовная высота, нравственная глубина и смыслополагающая сила стирают в душе все относительные идеалы и идола и позволяет людям не довольствоваться своей собственной греховной природой, а стремиться к ее преображению, очищают корыстолюбиво-разрушительные побуждения природы и переводят их в созидательно-человеческую плоскость. Таким идеалом, соединяющим непосредственность и непобедимость ощущения высшей красоты и подлинной духовной гармонии, делающим благодатный отказ от «натуральных» движений собственной воли «самовольным» и «естественным» была для писателя личность Христа, Богочеловека с его совершенной любовью, которая является выражением пре-

дельной свободы и одновременно величайшим самостеснением, жертвой, победой над Адамовой натурой. По его заключению, только свободно выбранная (а не учрежденная или навязанная) хриstopодобная любовь (и большая или меньшая способность вместить ее в чистом сердце), которая не завидует, не гордится, не превозносится, и «не ищет своего», ибо не отождествляется ни с каким частным интересом или естественными склонностями, дающая, а не берущая любовь, которая долготерпит и все переносит и которая живет в сердце органично и реально, а не существует только в уме доктринально и декларативно, способны преобразить «темную основу нашей природы», возвысить и облагородить приниженную душу человека многоразличными проявлениями и давлениями этой основы, восстановить в нем «образ человеческий», изменить поврежденное эгоцентрической гордыней сознание, активизировать «положительные силы добра и света». Особое внимание при этом Достоевский уделяет высшесмысловому измерению, без которого гуманистические «великодушные идеи» неизбежно претерпевают нигилистические метаморфозы. По его выстраданному убеждению, в «глуби-высоте сознания» человека находятся (хотя и не всегда выведены на его поверхность) требования абсолютной разумности, с которыми вступает в безотчетный конфликт ощущение их бытийной ущербности и реальной неосуществимости для всякой конкретной личности в иллюзорных вариантах конкретного будущего (капиталистического, социалистического, теократического, творческого, на Греческом архипелаге или в космосе). Роль унавоживающего материала для будущей гармонии невольно заставляет человека задумываться (с разной степенью отчетливости и вменяемости) над тем, что «жизнь человечества в сущности такой же миг, как и его собственная, и что завтра же по достижении “гармонии” (если только верно, что мечта эта достижима) человечество обратится в тот же нуль, как и он, силою косных законов природы, да еще после стольких страданий, вынесенных в достижении этой мечты, — эта мысль возмущает его дух окончательно, именно из-за любви к человечеству возмущает, оскорбляет его за все человечество и по закону отражения идей — убивает в нем даже самую любовь к человечеству»<sup>557</sup>.

Работая над любимым Камю романом «Бесы», устами одного из своих персонажей Достоевский заключал, что Христос есть «начало всякого нравственного основания»: «Христианство спасает мир и одно только может спасти — это мы вывели и этому верим»<sup>558</sup>.

<sup>557</sup> Там же. Т. 24. С. 48.

<sup>558</sup> Там же. Т. 11. С. 135.

## Россия и Франция как «свое» и «чужое» пространство в цикле новелл И. Бунина «Темные аллеи»

Г.Н. Ермоленко

Ю.М. Лотман в статье «Художественное пространство в прозе Гоголя» подчеркивал, что «художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке пространственных представлений»<sup>559</sup>. При этом пространственные координаты и пространственные объекты наделяются ценностными характеристиками. Персонажи в художественном произведении связаны, как правило, с определенной пространственной сферой, их поступки, поведение соответствуют семантике данного пространства. «Перемещение персонажа через границу семантического поля» Лотман трактует как сюжетное событие<sup>560</sup>. Но это простейший случай организации пространства художественного текста. Чаще всего в тексте не только формируются различные семантические поля, но и реализуются различные пространственные модели, и взаимодействие с ними персонажей организовано более сложным образом.

В цикле новелл И.А. Бунина «Темные аллеи» важно не только пространство само по себе, но и пространственно-временной континуум, хронотоп, особенности которого подробно охарактеризованы в трудах М.М. Бахтина. В работе «Формы времени и хронотопа в романе» Бахтин подчеркнул, что в художественном хронотопе «приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем»<sup>561</sup>.

Важным обстоятельством, формирующим семантику художественного пространства «Темных аллей», является и то, что пространственные локусы часто принадлежат ментальному универсуму, метапространству памяти протагониста. Поэтому они окрашены субъективным отношением героев, являющихся субъектами восприятия.

Рассказы цикла сгруппированы в три раздела. В первом (6 новелл) читатель погружается в стихию русской дореволюционной жиз-

---

**Галина Николаевна Ермоленко**, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Смоленского государственного университета.

<sup>559</sup> Лотман Ю.М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Таллинн, 1992. С. 414.

<sup>560</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 282.

<sup>561</sup> Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 235.

ни. Во втором (14 новелл) обозначен роковой исторический рубеж (1917 год в рассказе «Таня»), действие ряда рассказов переносится в довоенную Европу («Гаяль Ганская», «Генрих») или в Европу периода первой русской эмиграции («В Париже»). В третьем разделе происходит дальнейшее расширение хронологии и географии: в рассказе «Холодная осень» события охватывают тридцатилетие с начала Первой мировой войны, появляются рассказы, действие которых развивается в странах Востока («Сто рупий», «Весной в Иудее»), что подчеркивает универсальность тематики цикла.

Хронологические рамки и пространственные перемещения персонажей показывают, что одной из моделей, организующих пространство цикла, является «историческая и национально-языковая модель», которую Лотман называет «целостной идеологической моделью, присущей данному типу культуры»<sup>562</sup>. В рамках этой модели для персонажей цикла Россия — это *свое* пространство, а зарубежные страны — пространство *чужое*. Эту семантику усиливают временные координаты. Например, в рассказе «Холодная осень» героиня вспоминает, какие бедствия ей пришлось пережить после Октябрьской революции. Странствия на чужбине ведут ее через Турцию, Болгарию, Сербию, Чехию, Бельгию в Париж и Ниццу, где она влачит жалкое, нищенское существование. Героиня сравнивает свое восприятие Ниццы в дореволюционные и послереволюционные годы: «Я жила и все еще живу в Ницце чем бог пошлет... Была я в Ницце в первый раз в девятьсот двенадцатом году — и могла ли думать в те счастливые дни, чем некогда станет она для меня!»<sup>563</sup> В данном случае определяющую роль в оценке географического пространства играют временные характеристики. Локус Ниццы в счастливые времена имеет положительную коннотацию и противопоставляется Ницце в годы бедствий.

Оппозиция *свой/чужой* релевантна для всех рассказов, где герои оказываются за рубежом, но художественное пространство цикла организует не только данная модель. Например, в рассказах «Генрих» и «Чистый понедельник» и пространство России (*свое*), и пространство Европы (*чужое*) характеризуются более детально и более сложным образом. И в своем, и в чужом пространстве возникают новые оппозиции, противопоставляются подлинные и мнимые ценности.

В рассказе «Генрих» влюбленная пара (поэт Глебов и журналистка Генрих) отправляется в заграничное путешествие по железной дороге. Герои спорят о маршруте, который им следует избрать. Они собираются путешествовать вместе, но Генрих хочет предварительно сделать остановку в Вене, чтобы свести счеты с прошлым и разорвать отношения со своим прежним любовником, модным писателем Артуром Шпиглером. Глебов уговаривает спутницу вместе отправиться в Швейцарию, которая представляется ему идеальным идиллическим пространством: «...эти дикие каменные хижины, крутые крыши, сбитые в кучу возле гор-

<sup>562</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 267.

<sup>563</sup> Бунин И.А. Цит. изд. С. 434.



батого каменного моста, под ним быстрый шум молочно-зеленой речки, бряцанье колокольцев тесно, тесно идущего овечьего стада...»<sup>564</sup>

Патриархальный мир видится герою прочным, устоявшимся, находящимся под покровительством природных сил — гор, которым он приписывает сакральный статус (видит их то дьяволами, то ангелами): «...поедем куда-нибудь в Тироль, в Швейцарию, вообще в горы, какую-нибудь каменную деревушку среди этих торчащих в небе пестрых от снега гранитных дьяволов <...> дно ущелья, где тысячу лет живет эта чуждая всему миру горная дикость, родит, венчает, хоронит, и века веков высоко глядит из-за гранитов над нею какая-нибудь вечно белая гора, как исполинский мертвый ангел...»<sup>565</sup> Героиня, отверженная благам цивилизации, предложенный маршрут отвергает ироническим замечанием: «Нет, в деревне холодно, милый». Окончательный выбор Генрих делает в Варшаве, где принимает роковое решение отправиться в Австрию. Этот выбор становится прологом катастрофической развязки. Отвергнув спасительный маршрут в идиллическое царство, герои попадают в опасное, чреватое катастрофами пространство, каким предстает благополучная, на первый взгляд, туристическая и праздная Европа.

Дальнейший маршрут в Ниццу, куда в одиночестве отправляется герой, проходит через горный перевал и теснину среди гор, которые писатель сравнивает с Дантовым адом: «Потом была долгая стоянка в темной теснине, возле итальянской границы, среди черного Дантова ада гор, и какой-то воспаленно-красный, дымящийся огонь при входе в закопченную пасть туннеля»<sup>566</sup>.

Напрасное ожидание Генрих в Ницце заставляет героя выбрать новый маршрут и купить билет на поезд в Венецию. Он вспоминает вид города, который всегда вызывал у него «погребальные» ассоциации: «...запах гниющей воды канала, погребально лакированная внутри гондола с зубчатой, хищной секирой на носу»<sup>567</sup>, «вечернее бледное море», над ним «зло и жалостно» надрывающиеся чайки. Зловещее описание Венеции предвещает катастрофический финал. В гостинице героя постигает трагическое известие. Здесь он узнает из газеты о смерти Генрих. Смерть героини становится расплатой за ее роковой выбор.

В данном случае в европейском пространстве противопоставляются патриархальный сельский мир, который привлекает героя, ассоциируется в его сознании с вечными ценностями, имеющими вневременной характер, и мир современный цивилизации, чреватый катастрофами. Европейская цивилизация, увиденная глазами героя, выглядит бесперспективной, умирающей.

В рассказе «Чистый понедельник» (1937–1945) детально анализируется городское пространство Москвы и вместе с тем пространство

<sup>564</sup> Бунин И.А. Собр. соч. В 6 т. Т. 5. М., 1988. С. 365.

<sup>565</sup> Там же.

<sup>566</sup> Бунин И.А. Цит. изд. С. 367.

<sup>567</sup> Там же. С. 369.

русской культуры. Рассказ ведет протагонист, являющийся «ненадежным» повествователем. Он безнадежно влюблен в свою партнершу, но признается, что совершенно не понимает ее: «Она была загадочна, непонятна для меня, странны были и наши с ней отношения»<sup>568</sup>. В начале рассказа подчеркивается внешнее сходство героев: «Мы оба были богаты, здоровы, молоды и настолько хороши собой, что в ресторанах, на концертах нас провожали взглядами»<sup>569</sup>. Но далее выявляется их внутренняя обособленность, принадлежность к разным типам духовной культуры. Герой-повествователь воспринимает только внешнюю сторону поведения героини. Суть ее поступков остается для него непознаваемой. В результате автору приходится находить возможности для выявления природы ее духовных поисков, не прибегая к оценкам и суждениям рассказчика. Главным средством для этого является пространственно-временная организация материала.

Рассказ «перегружен» деталями, что создает обманчивое впечатление «этнографического бытописательства». Картинки московского быта, которые рисует автор, не просто изображают обстановку действия, но имеют ассоциативно-символическую природу. Действие рассказа происходит на исходе масленицы: в Прощеное воскресенье и Чистый понедельник. Семантика этих отмеченных в религиозной традиции временных отрезков тесно связана с характером происходящих событий. Влюбленные герои, гуляя по Москве, лакомятся последними блинами масленицы в трактире Егорова, попадают в карнавальное пространство капустника в Художественном театре, карнавальные гулянья завершаются сценой любовной близости, но на следующий день героиня внезапно принимает решение уехать и в дальнейшем посвящает себя религиозному служению.

Мифологизации художественного времени соответствует символическая отмеченность пространственных локусов. Каждый из них связан с той или иной культурной традицией. Это дает возможность автору сопоставить различные представления о сущности русской культуры. Приметы западной цивилизации, выражающиеся в облике современного города с его характерными атрибутами (газ, фонари, витрины магазинов, провода, трамваи, фешенебельные рестораны), принадлежащее новой культуре искусство Художественного театра и творчество писателей символистского круга, которые привлекают протагониста, как и мода на стилизованную «желтоволосую сусальную Русь», раздражающая героиню, противопоставляются древней архаике, проглядывающей в архитектуре Кремля, в иконе Богородицы-Троеручицы, в мире старой допетровской Руси, воплощенной в картине старообрядческих похорон на Рогожском кладбище и старорусской повести о муромских князьях, которые восхищают героиню.

Только древняя культура обладает качеством подлинности и отмечена печатью национальной идентичности. Современные модные

<sup>568</sup> Бунин И.А. Цит. изд. С. 460.

<sup>569</sup> Там же. С. 461.

тенденции отвергаются героиней из-за их фальши и пошлости. На древнюю культуру ориентированы и представления героини о настоящей любви и идеальном брачном союзе.

Во время ужина в трактире Егорова, где герои лакомятся «последними блинами масленицы» и погружаются в карнавальную «преисподнюю», героиня рассказывает легенду о муромских князьях, сговорившихся после кончины «быть погребенными в едином гробу» и облекшихся, «такожды единовременно» в монашеское одеяние. Легенда содержит концепцию любви и брака, основанную на выборе общей судьбы и требующую отречения от земных благ во имя религиозного служения. Духовной общности в легенде противопоставляется чувственная страсть («вселил к жене его Дьявол летучего змея на блуд. И сей змей являлся ей в естестве человеческом, зело прекрасном»<sup>570</sup>). Антитеза любви духовной и чувственной создает для героя ситуацию выбора, является своеобразным испытанием, которое героиня устраивает протагонисту. Но он не понимает смысла легенды, не обращает внимания на «тихий свет в глазах» героини и встречает ее рассказ-исповедь дешевыми шутками и неуместными замечаниями. В результате она делает уступку страсти молодого человека, но затем покидает его, сделав свой нравственный выбор.

В данном случае пространство города и в целом пространство русской культуры по-разному воспринимается протагонистами. По-разному для каждого из них оформляется оппозиция *свое/чужое*. Совершенно различны их представления о сущности и истоках русской культуры. Внутри русской культуры возникает для героини сфера мнимых ценностей, сфера *чужого*, того, что кажется ей неприемлемым.

Историческая и национально-языковая модель художественного пространства, структурирующая картину мира «Темных аллей» в идеологическом плане, не является единственной. Важна и вторая пространственная модель, связанная с тематикой цикла. Бунин так определил ее в письме к Н.А. Тэффи: «Все рассказы этой книги только о любви, о ее “темных” и чаще всего очень мрачных и жестоких аллеях»<sup>571</sup>. Соответственно, главной характеристикой пространственного континуума является его функция в любовном сюжете. В новеллах цикла противопоставляются два типа пространственных локусов любовного сюжета: *locus amoenus* — пространство любви, имеющее положительную коннотацию, и локус финальной катастрофы (любовного разрыва, разлуки, смерти).

*Locus amoenus* — это, как правило, деревенские или дачные места, где герой был счастлив когда-то в юности, как в рассказах «Руся» и «Таня», что подчеркивает идиллический характер данного типа пространства. Парадоксальным образом в функции пространства любви у Бунина нередко выступают локусы временного место-

<sup>570</sup> Бунин И.А. Цит. изд. С. 467.

<sup>571</sup> Письмо И.А. Бунина Н.А. Тэффи от 23 февраля 1944 г. // Бобореко А.К. Бунин. М., 2004. С. 374.

нахождения героев (каюта парохода, купе поезда, ресторан), как в рассказах «Визитные карточки», «Генрих», «В Париже», что указывает на пространственную мобильность бунинских персонажей, которые часто выступают в функции путешественников или странников (изгнанников), а любовь понимается как кратковременное, мгновенное состояние, которое способно жить долгое время только в памяти.

Locus amoenus как тип пространства встречается в развернутом виде только во второй части цикла, где в нескольких новеллах описываются счастливые мгновения любви, либо отнесенные ко времени юности протагониста, либо воспринимающиеся им как неожиданный подарок судьбы уже в зрелые годы. В новеллах первой и третьей части подобные локусы, как правило, лишь бегло упоминаются. В отдельных новеллах второй части любовные отношения на протяжении всего текста омрачаются драматическими обстоятельствами, что лишает их идиллического характера, как в занимающем центральное место в цикле рассказе «Зойка и Валерия» и небольшой повести «Натали», хотя любовные свидания протагонистов происходят там на лоне природы (на даче и в усадебном саду), как и в других новеллах.

Когда герои Бунина попадают за границу, в чужое пространство, в нем также выделяются пространственные локусы с положительной и отрицательной коннотацией. Чужое пространство, где странствуют персонажи «Темных аллея», чрезвычайно разнообразно, но все же чаще всего они находят убежище во Франции. Во французской столице происходит действие рассказа «В Париже», разворачиваются события экспозиции и финала рассказа «Галя Ганская». По парижским бульварам бродит герой бесфабульной миниатюры «В одной знакомой улице». В заключительном разделе повести «Натали» герой приезжает в Россию из Парижа. Между Марселем и Арлем садится в поезд героиня миниатюры «Камарг». В Каннах встречаются протагонисты рассказа «Мечь». Иногда действие переносится в другие страны. В Индии герой миниатюры «Сто рупий» видит таинственную незнакомку. В Иудее заносит судьба протагониста рассказа «Весной в Иудее». На юге Испании происходят события новеллы «Ночлег».

Рассказы «В Париже» и «Мечь» более всего погружены в атмосферу французской культуры, поскольку в них упоминается большое количество французских реалий и часть текста написана по-французски. В рассказе «В Париже» преобладают описания городского пространства с отрицательной коннотацией. Герои находят друг друга в чужом для них городе, где они чувствуют себя бесконечно одинокими. Рассказывая о своей жизни в парижском отеле, героиня описывает город, вызывающий у нее чувство тоски: «Ночью в дождь страшная тоска. Раскроешь окно — ни души нигде, совсем мертвый город, Бог знает где-то внизу один фонарь под дождем...»<sup>572</sup> Городское пространство описано скупо, ограничивается названиями улиц, кафе, магазинов, кинотеатров. Уличный пейзаж включает

<sup>572</sup> Там же. С. 348.

детали, создающие впечатление холодного отчуждения: «одиноким переулком», «металлический свет газового фонаря», дождь, сыплющийся на «жестяной чан с отбросами».<sup>573</sup> Встреча протагонистов дает им возможность пережить счастливые мгновения, но это счастье длится недолго. В финале новеллы описан «милый весенний день» в Париже, но городской пейзаж контрастирует с психологическим состоянием героини, потерявшей любимого человека: «Кое-где плыли в мягком парижском небе весенние облака, и все говорило о жизни юной, вечной — и о ее, конченной...»<sup>574</sup>

Действие рассказа «Месть» разворачивается в Каннах. И в этом произведении русские эмигранты находят друг друга в чужой стране, но это происходит не в зимнем Париже, а на южном курорте в жарком августе. Сцена, во время которой героиня рассказывает новому поклоннику свою печальную историю, происходит на морском пляже. Морской пейзаж рассказчик описывает как *locus amoenus*, он похож на пейзажи в идиллиях Феокрита, рисующие жаркий южный полдень: «Близился полдень, было жарко, воздух неподвижен и густ от запаха горячей хвои, нигде ни души, ни звука, — только пилили, скрежетали цикады, — открытое к югу море сверкало, прыгало крупными серебряными звездами»<sup>575</sup>. Призывая героиню забыть прошлое, повествователь-художник призывает ее любоваться пейзажем, который он называет «райским»: «Посмотрите лучше кругом, на эти красные скалы, зеленый заливчик, корявые сосны, послушайте этот райский скрежет»<sup>576</sup>. Финал новеллы остается открытым и обещает счастливое продолжение отношений героев.

Таким образом, в новеллах, изображающих жизнь русских эмигрантов во Франции, происходит интерференция двух основных пространственных моделей цикла: исторической, национально-языковой, и пространственной модели, характерной для любовного сюжета, в которой противопоставляются локусы любви и смерти/разлуки. Негативное, чужое пространство — это городское пространство с приметам современной цивилизации, тогда как *locus amoenus* — мир природы, солнечный юг Франции, морские пейзажи, рождающие в героях надежду на будущее. И в рассказах, действие которых разворачивается в России, и в тех, где герои находят приют во Франции, противопоставляются друг другу природа и цивилизация, настоящее и прошлое, и положительную коннотацию получают прошлое (будь то национальная древность или картины юности и первой любви) и цветущая природа, которая является идеальным идиллическим пространством счастливой любви.

<sup>573</sup> Там же. С. 350.

<sup>574</sup> Там же. С. 251.

<sup>575</sup> Бунин И.А. Цит. изд. С. 451.

<sup>576</sup> Там же. С. 457.

## О французской и русской судьбе «смешных прециозниц»: к вопросу исследовательской рецепции

А. В. Голубков

В статье от 1939-го года, посвященной генезису мольеровских «Смешных прециозниц», знаменитый французский литературовед Антуан Адан выступил с неожиданным признанием: «Фарс о “Прециозницах” относится к числу произведений Мольера, анализ которых вызывает наибольшее количество самых острых проблем».<sup>578</sup> Это утверждение применительно к насыщенной буффонадой одноактной пьесе, одну из главных ролей в которой исполнил сам Мольер на первом представлении в Пти-Бурбоне 18 ноября 1659 г., могло бы, на первый взгляд, показаться слишком смелым и во многом преувеличенным. Напомним, что в фарсе речь идет о двух недавно обосновавшихся в Париже провинциальных девицах — Като и Мадлон. Две «прециозницы» стремятся к изысканности и галантности, они переводят деньги на косметику и наряды, жеманничают, культивируют особый жаргон, разговаривая перифразами типа «удобства собеседования» (так они обозначают кресла), а также походя отвергают ухаживания аристократов-«простецов», но в итоге становятся жертвами их шуточного розыгрыша. На первый взгляд кажется, что затронутая Мольером тема слишком ничтожна и малозначительна, а сама пьеса, действительно пронизанная искрометным юмором, касается узкоспецифических периферийных явлений, которые оставались несущественными для «магистральной» французской культуры описываемого периода. Однако по мере углубления в сюжет, связанный с прециозностью, заявление Адана оказывается легитимным.

Популярность слова «прециозница», начавшаяся с перевода на французский язык (1615) новеллы Сервантеса «Цыганочка», пришла на расцвет разного рода салонов — альтернативных переживавшим упадок официальным институциям социального общения (университетам и королевскому двору), самым ярким из которых стала «голубая гостиния» Екатерины де Рамбуйе и «субботы» Мад-

---

**Андрей Васильевич Голубков**, доктор филологических наук, старший научный сотрудник Отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения ИМЛИ имени А. М. Горького РАН.

<sup>578</sup> Adan A. La genèse des «Précieuses ridicules» // Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation. 1939. Lille, 1939. P. 14.

лены де Скюдери. Эти два кружка, которые в первой половине XVII в. в условиях, когда Французская Академия еще не была наделена официальным статусом, были монополистами в трактовке «изысканного вкуса», неизбежно смыкавшегося с философией «галантности». Внутри самих этих кружков слово «прециозница» не обозначало еще особый женский типаж, однако с середины 1650 гг. во Франции так стали называть уже сформировавшийся женский этос. В письме Поля Скаррона к маркизе де Севинье<sup>579</sup>, написанном в декабре 1651 г. (за 8 лет до мольеровской пьесы), наличествует такая характеристика шестнадцатилетней г-жи де Лавернь (будущей г-жи де Лафайет): «Нижайше целую руки Монсеньору Севинье, м-ль де Лавернь, такой светящейся, такой драгоценной (*toute lumineuse, toute précieuse*), всей такой, такой... а также Вам, Госпожа, от Вашего смиренного и преданного слуги».<sup>580</sup> Необходимо отметить, что в апреле 1654 г. слово «прециозница» было использовано в письме Рене-Рено де Севинье (именно ему, и передавал привет Скаррон в цитированном выше письме) савойской герцогине Кристине Французской. Рене-Рено рассказывает об аресте кардинала де Реца и скором приезде в Париж королевы Кристины Шведской, мимоходом сообщая о новой «породе» парижских дам: «Есть такая порода (*nature*) девиц и дам в Париже, коих именуют прециозницами, у них свой собственный жаргон и свои повадки, отличающиеся какой-то прелестной надрывностью; кто-то смастерил им карту для того, чтобы передвигаться в их стране. Мне бы хотелось, чтобы она на какое-то время отвлекла Ваше Королевское Величество от всех горестей, которые доставляет *il nostro briguello*<sup>581</sup>»,<sup>582</sup>

Патриархально настроенным сатирикам, к этому лагерю «резонеров» относился и Мольер, и аббат де Пюр с его романом «Прециозница, или Тайна алькова», и Бодо де Сомез с его «Словарем» прециозного языка (все эти памятники были созданы в конце 1650 – начале 1660 гг.), поведение этих девиц казалось вызывающе контртрадиционным. «Прециозницы» открыто проповедовали фригидность (хотя при этом требовали от мужчин игры в соблазнение в русле «галантности»), навязывали свои вкусы, внедряли принципы салонного разговора, который, как выражался один из теоретиков женского и мужского этоса «людей чести» Франсуа Гренель, «совершенствовала мужчин, но лишала их силы».<sup>583</sup> Дамы требовали от мужчин ориентироваться в своем бытовом поведении на те образцы, которые были предложены в галантной беллетристике (прежде всего в популярных романах О. д'Юрфе и М. де Скюдери, пропагандирующих скрывание

<sup>579</sup> Имеется в виду Рене-Рено де Севинье, дядя мужа маркизы де Севинье.

<sup>580</sup> *Scarron P. Œuvres*. Paris, 1786. Т. 1. P. 175.

<sup>581</sup> Т.е. «наш лжец»; имеется в виду кардинал Мазарини. Курсив авторский.

<sup>582</sup> *Sévigné R. - R. de. Correspondance du Chevalier de Sévigné et de Christine de France*, éd. J. Lemoine et F. Saulnier. Paris, Laurens, 1909. Lettre XC du 3 avril 1654. P. 246.

<sup>583</sup> *Grenaille F. de. L'honneste garçon*. Paris, T. Quinet, 1642. P. 229.

инстинктов и низкой чувствительности), а также, не будучи в большинстве своем обучены риторическим техникам (пример м-ль Скюдери здесь оказывается показательным исключением из правила), популяризировали перифразы, представляющими замкнутыми на себе прозаическими мини-текстами, структура которых не предполагала риторического *dispositio*.

В 1659 г. мизогин Мольер, только что обосновавшийся в Париже, был, так сказать, неопитом и мог, сам не ведая этого, выступить игроком в чьей-то игре, направленной на сатирическое высмеивание «прециозниц». Вопрос о том, частью какой силы стал Мольер, в настоящее время уже вряд ли может быть решен однозначно, ибо «прециозница» быстро оказалась весьма удобной мишенью для представителей разных группировок. Некоторые соображения, все же, могут быть сделаны. «Прециозница» практически в момент своего «крещения» («крестным» отцом в истории литературы, безусловно, признается Мольер, хотя текст аббата де Пюра более ранний) стала неизбежно «смешной». В связи с этим логично предположить, что мы имеем дело с использованием данного термина (как обозначение некой антропологической реальности) в русле некой полемики по литературным или же мировоззренческим вопросам. Критика прециозницы проходила изначально в рамках исключительно галантной эстетики, порождением которой она и стала, то есть галантное сообщество высмеивало свои собственные «пороки». Прециозница, будучи порождением галантной культуры, оказалась отвергнута и высмеяна самой этой культурой за чрезмерный догматизм («педантизм»), архаические поведенческие (застывшие телесные знаки) и языковые стратегии (увлечение перифразами). Мольер в названии использовал уже готовое слово, заимствовав его как термин из романа аббата де Пюра; сам концепт «смешных прециозниц» уже был сложен по крайней мере за полтора года до представления в Пти-Бурбоне, свидетельством чему оказываются сатирический «Портрет прециозниц» г-жи де Монпансье и последняя часть романа аббата де Пюра. Напомним, что историк Анри Соваль, близкий друг аббата де Пюра, так отзывался в своем исследовании «Парижские древности» о его романе: «Один из моих друзей первым высмеял прециозниц и обнародовал их странности». <sup>584</sup> Соваль и его друзья (и прежде всего Ф. д'Обиньяк) были тесно связаны с Гастоном Орлеанским (Месье, в 1643–1660 гг. — Великий Месье) и его дочерью Анной де Монпансье, т.е. Великой Мадмуазель, в связи с чем можно предположить, что последние и были инициаторами «антипрециозной» кампании. Показательна и реплика газетчика Лоре, который 6 декабря 1659 г. выступил со стихотворной «рецензией» на пьесу «Смешные прециозницы», в которой упоминал о том, что мольеровская труппа находилась именно под патронажем Месье:

<sup>584</sup> *Sauval H. Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris. T. 3. Paris, Charles Moette et Jacques Chardon, 1724. P. 77.*



Cette troupe de comédiens  
 Que Monsieur avoue être siens,  
 Représentant sur le théâtre  
 Une action assez folâtre,  
 Autrement un sujet plaisant  
 A rire sans cesse induisant  
 Intitulé *Les précieuses*,  
 Ont été si fort visités  
 Par gens de toute qualités  
 Qu'on n'en vit jamais tant ensemble  
 Que ces jours passés, ce me semble,  
 Dans l'hôtel du Petit-Bourbon,  
 Pour ce sujet, mauvais ou bon.  
 Ce n'est qu'un sujet chimérique,  
 Mais si bouffon et si comique [...]  
 Pour moi, j'y portai trente sous,  
 Mais oyant leurs fines paroles  
 J'en ris pour plus de dix pistoles.

«Эта труппа комедиантов, которых Месье считает своими поверенными, в театре представили весьма забавное действо на восхитительный сюжет, вызвавший бесконечный смех, прозванное «*Прециозницы*»; к ним ходило много людей такого разного положения, что вместе их никогда не видели вплоть до тех дней в Отеле Пти-Бурбон — на представлении, хорошем ли, плохом. Этот сюжетец-химера, но такой веселый и комичный [...]. А я отнес им 30 су, но под их славные словеса я насмеялся больше чем на 10 пистолей».<sup>585</sup>

Мольер, возможно, оказался, вольно или невольно, проводником воли одной из группировок двора, который возжелал сам стать законодателем галантных мод и потеснить в этом вопросе сложившиеся парижские и провинциальные салоны. Вспомним, что в Италии именно придворное сообщество (связанное с Урбино) изначально и разработало кодекс чести идеального придворного, который впоследствии стал достоянием более широкой аристократической страты. Во Франции же в период малолетства Людовика XIII и Фронды двор оставался на культурной периферии, и законодателем моды выступали как раз городские организации, а также кружки аристократии средней руки. Популярность пьесы Мольера спровоцировала и популярность термина «прециозница», который в 1660 г. уже начал использоваться в иных, уже не относящихся к вопросам галантности, вопросах; свидетельством такого семантического расширения и называется издание «Словаря» прециозного языка Бодо де Сомеза.

Рецепция мольеровского фарса во Франции имеет огромную и насыщенную историю, ее отличительной особенностью на всем про-

<sup>585</sup> Duchêne R. *Les précieuses, ou Comment l'esprit vint aux femmes*. Paris, Fayard, 2001. P. 211.

тяжении оказывается пристальное внимание как раз к антропологическим вопросам — прояснению особенности социальной страты, названной этим именем. Одну из первых ярких реакций на пьесу мы находим в сборнике «Menagiana», подготовленном друзьями усопшего филолога и поэта Жилия Менажа и изданном в 1692 г. Согласно этому воспоминанию, Менаж серьезно отнесся к пьесе начинающего драматурга, причем настолько, что буквально на выходе из театра (он присутствовал на премьере) отрекся от салонных идеалов, используя известное французское выражение, связанное с принятием христианства Хлодвигом: «Я был на первом представлении “Смешных прециозниц” г-на Мольера в Пти-Бурбоне. Там была и м-ль де Рамбуе, и г-жа де Гриньян, и весь Отель Рамбуе, и г-н де Шаплен, и многие из моих знакомцев. Пьесе все аплодировали, я же лично был настолько потрясен, что до сих пор переживаю последствия, ею произведенные. На выходе из Комедии я взял за руку г-на Шаплена [с такими словами]: “Мой господин, мы же все, и Вы, и я, мы же поняли все про те глупости, которые были в ней высмеяны, но, поверьте мне, я бы желал вспомнить здесь слова Святого Ремигия, обращенные к Хлодвигу: “Нам следует сжечь то, чему мы поклонялись, и поклоняться тому, что сожгли””. Все случилось именно так, как я предупредил, и уже после того первого представления мы отошли от *галиматьи* (*galimatias*) и напыщенного стиля (*stile forcé*)»<sup>586</sup>.

Использование в обращенной к Шаплена ремарке известного выражения, связанного с отказом от язычества и переходом в новую веру, как думается, может свидетельствовать о сознательной литературной игре, которая полностью меняет пафос настоящей сцены. Значение реакции Менажа на представление Мольера, которую можно рассматривать в качестве точки отсчета ее исследовательской традиции, трудно переоценить. Само указание Менажа, писавшего стихотворения на четырех языках и издавшего основательные филологические труды вроде французского «Этимологического словаря», на то, что лингвистические стратегии прециозниц ему дороги, имеет большое значение: мы можем говорить о том, что именно салонное общение с дамами во многом сформировало его индивидуальность, да и показное отрицание прециозных ценностей сопровождается знаковой ремаркой о том, что он продолжает их почитать.

Заметка Менажа, весьма двусмысленная, во многом способствовала популярности пьесы Мольера. В 1825 г. исследователь Ж.-Л. Жеффруа в своем «Курсе драматической словесности» уже поставил под сомнение вероятность диалога Шаплена и Менажа на выходе из Пти-Бурбона: «Кто бы смог бы вообразить, что Менаж разговаривал подобным образом с Шапленом? Могли ли Менаж и Шаплен отличиться такой глупостью, чтобы восхищаться пошлостями, кои Мольер вложил в уста прециозниц? <...> Но ежели Менаж и в самом деле восхищался

<sup>586</sup> Menagiana, ou bons mots, rencontres agreables, pensées judicieuses et observations curieuses de M. Menage. Amsterdam, Georges Gallet, 1694. P. 251.

подобным вздором, то каким же образом пьеса Мольера могла быть встречена им со смехом?»<sup>587</sup> Заметим весьма негативную оценку, данную Жеффруа «пошлостям» и «вздору» прециозниц, при этом, судя по контексту, без какой бы то ни было градации между прециозницами настоящими и «смешными». Даже во времена Мольера трудно было установить точные критерии, по которым можно было определить качество прециозницы; методов сегрегации на хороших и плохих ни Мольером, ни его последователями предложено не было.

Комментаторская практика «Смешных прециозниц», начиная с XIX в., демонстрирует живой интерес к аксиологической проблематике — какие же прециозницы несмешные, а какие — все-таки смешные. Издатель и комментатор Ш.-Л. Ливе предложил в 1884 г. деление по социальному и географическому признаку: придворные и парижские прециозницы — правильные; провинциальные и буржуазные — смешные.<sup>588</sup> В издании, подготовленном Ларруме в том же 1884 г., речь идет уже о хронологическом разграничении правильных и смешных прециозниц: эпоха Отеля Рамбуиэ предстает как апогей правильной, «чистой» прециозности. Следующий этап, связанный с Юлией д'Анженн (м-ль де Рамбуиэ, дочерью г-жи де Рамбуиэ) и г-жой де Скудери отмечен большей претенциозностью и «вымороченностью»; третий этап в развитии прециозности, по мысли Ларруме, как раз и фиксируют тексты Мольера и де Сомеза, свидетельствующие об упадке явления.<sup>589</sup> В 1939 г. Даниэль Морне вновь заключил, что основы мольеровской двусмысленности понять невозможно, и у нас нет способа отличить смешную прециозность от несмешной.<sup>590</sup> Тот же Морне в изданной в 1940 г. «Истории классической французской литературы 1660–1700 гг.»<sup>591</sup> практически не упоминает о прециозности, не считает ее отдельным направлением и стремится, скорее, показать «укорененность» данного явления во французской культуре, но не вскрыть его конкретно-историческое своеобразие, что в целом свидетельствует о восприятии явления в контексте «порчи классического стиля». Для Ж. Монгрёдьена специфика прециозности определялась ориентацией искусства на читателя, то есть развитием категории удовольствия, а также устремленностью к формальному совершенству; Монгрёдьен полагает, что идея у данного явления была, но она заключалась исключительно в том, чтобы нравиться, в результате чего искусство превратилось в тотальную игру.<sup>592</sup>

Действительно, прециозность долгое время для критиков и историков литературы, прежде всего французских, не выступала в каче-

<sup>587</sup> *Geoffroy J.-L.* Cours de littérature dramatique. Paris, P. Blanchard, 1825. Т. 1. P. 301.

<sup>588</sup> *Molière J.B.* Les précieuses ridicules, éd. par Ch.-L. Livet. Paris, P. Dupont, 1884. P. V (латинская пагинация).

<sup>589</sup> *Molière J.B.* Les précieuses ridicules, éd. par Larroumet. Paris, Garnier, 1884. P. 74.

<sup>590</sup> *Mornet D.* «La Prétieuse» (compte-rendu de l'éd. d'E. Magne de la Prétieuse de l'abbé de Pure) // *Revue d'histoire littéraire de la France.* 1939. P. 250.

<sup>591</sup> *Mornet D.* Histoire de la littérature française classique (1660–1700). Paris, A. Colin, 1940.

<sup>592</sup> *Mongrédien G.* Madeleine de Scudéry et son salon. Paris, Tallandier, 1946; *Mongrédien G.* Les Précieux et les Précieuses. Paris, Mercure de France, 1963.

стве четко определенного концепта и ясно очерченного направления, школы, движения, с присущими ему понятийным аппаратом и эстетическими характеристиками. Начало системного научного обращения к прециозности во французском литературоведении было положено в середине прошлого века все тем же Антуаном Аданом, который в своем докладе на заседании Международной ассоциации французских исследований 5 сентября 1950 г., а затем и в статье в печатном органе ассоциации (CAIEF)<sup>593</sup> обосновал необходимость обращения к данному сюжету. Именно сознательное сужение Аданом рамок исследования и навязывание строгих хронологических границ позволили в конечном итоге прециозности обрести себя в качестве конкретного историко-литературного феномена и не раствориться в общем потоке французской «галантности», став одним из изводов «аристократического дискурса»: «Дабы изучить очерченный феномен исторический подход может опираться только на один метод — определить то и тех, что получили наименование “прециозное” и “прециозница”. И описывать их жесты, их слова, их письма». <sup>594</sup> Адан фактически оценивает прециозницу как особый антопологический тип с особым языком, который невозможно оценивать как простое отклонение от нормы.

В «расширительном» контексте, неприемлемом для Адана (считавшего, что прециозность прекратила существование уже в 1660 г.) описывал явление Рене Бре в своей работе «Прециозность и прециозники от Тибо Шампанского до Жана Жироду», вышедшей в 1948 г. и во многом, очевидно, инспирировавшей доклад и статью Адана. Бре исходил из кардинально иных принципов, нежели Адан; он стремился показать преемственность традиции французского галантного дискурса, идущего от провансальских трубадуров вплоть до современности. Бре признавал, что хотя в нравственном и социальном аспектах прециозность получила эпистемологическое раскрытие только к середине XVII столетия, но в зародыше ее черты заметны в куртуазной эстетике трубадуров и труверов, а также поэтическом творчестве «Великих риториков». Для Бре на первый план выходит эстетический аспект прециозности, что приводит к неимоверному расширению включаемого материала; прециозность лишается конкретно-временных черт, превращаясь в своего рода французскую особенность «галантного» обхождения. Для Бре повсюду, где заметно воспевание женщины и присутствует *риторика* соблазнения (но не результат соблазнения), можно говорить о прециозности. Итог его анализа таков, что прециозность потеряла свою конкретно-историческую данность, оказывается еще более непонятным феноменом, нежели была до этого. Собственно, в его понимании, прециозность — максимально широкая, присущая французской культуре стратегия сокрытия инстин-

<sup>593</sup> *Adan A. La préciosité, Communication de M. Antoine Adam à l'Association Internationale des Etudes françaises, à Paris, le 5 septembre 1950 // Cahiers de l'Association Internationale des études françaises, juillet 1951, № 1. P. 35–47.*

<sup>594</sup> *Ibid. P. 37.*

кта, и везде, где заметна эвфемизация чувственности, он склонен усматривать элементы прециозности. Генерализирующая стратегия Бре простирается вплоть до предельно широкого обобщения обретения прециозности уже в аристократическом обществе Средневековья: «В средние века, в то время, как крестьянин получает физическое удовольствие и женится (*jouit et épouse*), аристократ “занимается любовью” (*fait l’amour*). “*Faire l’amour*” — значит культивировать то поведение, которое усмиряет один из самых глубинных инстинктов нашей натуры, привнося в нее некоторую искусственность, усмиряя инстинкт, или, если угодно, чувство, с помощью разума».<sup>595</sup>

Выступление Адана и статья, написанная вслед за ним, во многом были спровоцированы именно книгой Бре на волне полемики с предложенной им методологией. Адан предлагает отбросить компаративистский подход и ограничиться исключительно историческим анализом, в связи с чем полагает необходимым рассмотреть феномен предельно конкретно, в его уникальной исторической данности, исключительно как культурный артефакт с определенными сроками существования. Такое сужение проблематики позволило прециозности стать объектом монографического осмысления: Адан фактически заново создал прециозность, не позволив этому феномену стать только лишь «духом французов», но определив его конкретное место в истории литературы и культуры. Такой исторический подход останется актуальным до наших дней, он позволяет сегодня размышлять о предыстории прециозности, ее специфике, развитии, влиянии, то есть фактически сохранять сей культурный феномен как таковой, ограничивая его от схожих явлений, чего естественным образом не позволяла генерализирующая стратегия Бре. В 1960 и 1970 гг. методологию Адана продолжил Роже Латюльер,<sup>596</sup> который вновь выступил с критикой выводов Бре и подтвердил, что исторический, а не типологический подход может быть продуктивен при анализе прециозности, т.е. необходимо выделение черт исключительности, но не схожести с другими внешне подобными явлениями. Латюльер упрекает Бре в признании в качестве прециозных тех артефактов, которые таковыми не считались, то есть в произвольной, ничем не подкрепленной дистрибуции слов и вещей. Прециозность, согласно Латюльеру, отличалась игровым характером, но она не культивировала «легкость» и «фривольность», более того, именно прециозность стояла у истоков важнейшего для французской культуры «Спора о женщинах» и «Спора о древних и новых», именно прециозная политика привела к ревизии представлений о браке и статусе женщины в обществе. Латюльер в своих работах показал, что прециозницы затронули и важнейшие риторические и лингвистические вопросы, которые стали стимулом

<sup>595</sup> Bray R. *La préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*. Paris, Albin Michel, 1948. P. 19.

<sup>596</sup> Lathuillère R. *La Préciosité*. Genève, Droz, 1966; *La Préciosité, état présent // Œuvres et critiques*. 1976. № 1. Paris, Jean-Michel Place, 1976. P. 8–23.

глобальных изменений в языке (как словаря, так и багажа стилистических конструкций) и французской литературе, именно прециозность спровоцировала светский интерес к наукам — начавшись как буржуазное культурное движение, прециозность постепенно легла в основу придворной культуры. Латюйльер вновь актуализировал фундаментальную оппозицию между настоящими и ложными прециозницами,<sup>597</sup> которую заявили еще аббат де Пюр и Мольер; и данная исследовательская стратегия обрела множество продолжателей, каждый из которых последовательно «реабилитировал» очередную прециозницу и вновь открывал ее творчество читающей публике. Реабилитация, безусловно, была необходима из-за того, что за прециозной культурой уже с эпохи ее расцвета прочно закрепилось если не негативное, то в лучшем случае иронично-саркастическое отношение как к явлению фальшивому и нарочито неестественному. В качестве такой «новой реабилитации» прециозниц можно рассматривать полемику Латюйльера с Ж.М. Пелу, автором монографии «Прециозная любовь, галантная любовь (1654–1675)», вышедшей в свет в 1980 г. и во многом перекликающейся по своему духу с работой Брэ.<sup>598</sup> Латюйльер посвятил полемику критике выводов и исследовательских схем Пелу, направленных на трактовку прециозности как всего лишь «фантома», созданного критиками мифа, в реальности изображавшего представительницу галантной культуры.<sup>599</sup> Латюйльер настаивает на необходимости сохранения прециозности в ее неслиянности с более генерализованной галантностью.

В западном литературоведческом дискурсе превратилась в один из самых изученных феноменов французской интеллектуальной культуры XVII в. В целом, можно с уверенностью утверждать, что исследовательские техники зиждутся на принципах, заложенных Адамом и Латюйльером: прециозность рассматривается как конкретное явление в истории французской культуры (что, безусловно, не исключает его «вписанность» в нее); работы охватывают самые разные аспекты явления — описанию вновь открывшихся документов (преимущественно касающихся биографии и творчества конкретных дам, включая госпожу де Скюдери, госпожу де Лафайет, госпожу де Севинье, а также множество менее известных) или систематизации и детализации уже наличествующих выводов.<sup>600</sup> Прециозность од-

<sup>597</sup> Lathuillère R. La Préciosité, état present // Œuvres et critiques. 1976. №1. Paris, Jean-Michel Place, 1976. P. 13.

<sup>598</sup> Pelous J.-M. Amour précieux, amour galant (1654–1675). Paris, Klincksieck, 1980.

<sup>599</sup> Lathuillère R. Au commencement étaient les précieuses // Au bonheur des mots. Mélanges en l'honneur de Gérard Antoine. Nancy, PU de Nancy, 1984. P. 289–299; Lathuillère R. La langue des précieux // Travaux de linguistique et de littérature. Strasbourg, 1987. Vol. 25. № 1. P. 243–269.

<sup>600</sup> В качестве наиболее важных работ этой проблематики укажем на исследование Р. Дюшена: Duchêne R. Les précieuses ou Comment l'esprit vint aux femmes. Paris, Fayard, 2001; данная книга в высшей степени ценна своим приложением, в котором содержится своеобразная антология «первичных», часто труднодоступных, документов, касающихся прециозности.

новременно рассматривается и как явление классицистическое,<sup>601</sup> и как явление барочное,<sup>602</sup> подробно разрабатываются вопросы, связанные с «галантным»,<sup>603</sup> «янсенистским»<sup>604</sup> или феминистским кодами прециозности. Начиная с конца 1960 г., активно изучается и иконографический аспект прециозности, в частности, портреты прециозниц (кисти К. Виньона, Д. Дюмутье и др.), гравюры, помещенные в издания текстов прециозниц (Ф. Шово, в частности, его известнейшая гравюра во втором томе романа м-ль де Скюдери «Великий Кир» с уникальным изображением альковного разговора); на основе сохранившихся описаний реконструируются прециозные альковы, а также возможные «сценарии» салонных собраний.<sup>605</sup>

<sup>601</sup> Такое прочтение прециозной культуры мы наблюдаем уже в статье литературоведа Ж. Дебю-Бриделя «Прециозность. Героическая концепция жизни», написанной в 1939 г., но получившей известность только в 1965 г.: «С литературной точки зрения, прециозность и “большой” классицизм совпадают. Наряду с Вуатюром, Бенсерадом и Годо, которые сами по себе довольно интересны, с м-ль де Скюдери и Оноре д'Юрфе — романистами, достойными иной, лучшей, участи, нежели та, что из-за плохого их знания, наблюдается сейчас, прециозность дала жизнь Ларошфуко, чьи «Максимы» — результат прециозного времяпрепровождения и прямое влияние госпожи де Сабле <...> Прециозность породила творчество г-жи де Лафайет, чья “Принцесса Клевская”, страстно читаемая и переиздаваемая, — это роман по духу и чувству полностью прециозный; творчество Паскаля, по большей части того, что в нем светского, навеяно Мере. Наконец, Корнель — идеальный тип прециозного поэта, как по стилю выражения, так и по качеству изображения чувств <...> Развитие корнелевского мастерства основано на связях с прециозным движением: упрощение языка и точность формулировок, углубление психологического анализа, более тщательный анализ душевных движений, то же понимание любви — все, что составляет превосходство корнелевской драмы, досталось ей от прециозности. Он обязан во многом школе маркизы де Рамбуйе, ее стремлению к анализу, интроспекции. Показательны такие шедевры, как стансы из “Сида”, монолог Августа (“Rentre en toi-même Octave!”), переживания Клеопатры — но им всем можно найти параллели в романах — от “Астреи” и “Великого Кира” до “Принцессы Клевской”, а в концентрированном виде в “Максимах” и “Мыслях» // *Debû-Bridel J. La Préciosité. Conception héroïque de la vie. Bologna, Casa Editrice, 1965. Первая публикация в виде статьи — Revue de France, 15 septembre 1939. P. 195–216. Дебю-Бридель воспринимает прециозность как весьма широкое движение, пропагандирующее этическое и лингвистическое совершенствование (напомним, что создание его статьи приходится на 1939 г., то есть период до появления статьи А. Адана). О связи прециозности с классицизмом писал, в частности, Р. Пинтар: *Pintard R. Préciosité et classicisme // XVII<sup>e</sup> siècle. 1961. № 50–51. P. 8–20.**

<sup>602</sup> Эту точку зрения разделяет и крупнейший исследователь барокко Ж. Руссе в своей культовой книге «Литература века барокко: Цирцея и павлин»: «Когда барокко застывает и “геометризируется”, оно стремится к прециозности» // *Rousset J. La littérature de l'âge baroque, Circé et le paon. Paris, J. Corti, 1963. P. 240–241. С барокко прециозность связывает и А. Адан в своей статье «Барокко и прециозность», появившейся в 1949 г. и ставшей своего рода подготовительным этапом к знаменитой речи 1950 г.: *Adan A. Baroque et préciosité // Revue des sciences humaines. 1949. P. 208–224.**

<sup>603</sup> *Denis D. Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle. Paris, H. Champion, 2001.*

<sup>604</sup> *Timmermans L. L'Accès des femmes à la culture. Paris, H. Champion, 1993.*

<sup>605</sup> «Пионерской» работой в такой стратегии изучения стал каталог, выпущенный в 1968 г. к выставке во Французской Национальной библиотеке, посвященной французским салонам XVII в.: *Les salons littéraires au XVII<sup>e</sup> siècle: au temps des précieuses [exposition]. Paris, Bibliothèque nationale, Galerie Mazarine, 1968.*

В своих статьях Филипп Селье отстаивал точку зрения на прециозность как вполне оформленную школу — «новую Плеяду» со своей отрефлектированной эстетической программой (пусть и не кристаллизованной в виде манифеста).<sup>606</sup> Такая школа, по мнению Селье, оказалась достойным конкурентом той мужской «Плеяде», деятельность которой пришлась на XVI в.<sup>607</sup> Основательная монография Мириям Мэтр (Мэтр-Дюфур)<sup>608</sup>, как и ее многочисленные статьи, содержит множество ценнейших документов, относящихся к истории прециозности. Исследуя дискурсивные практики прециозниц, Мэтр приходит к выводу о том, что данное направление охватывало весьма значительную часть женского общества во Франции XVII столетия («гораздо более многочисленную, чем предполагалось ранее»<sup>609</sup>). Именно Мэтр отмечает те трудности, с которыми сталкиваются все исследователи описываемого феномена, вновь традиционно пытаясь оправдать как саму прециозность, так и прециозниц: «И снова прециозницы? То есть еще не все было сказано во всех тех книгах и статьях по поводу такого второстепенного, да еще и такого подозрительного явления; такое повышенное внимание к прециозницам — не свидетельствует ли оно о литературном дурном вкусе? А может, о феминистских взглядах автора? Быть может, о его страсти к фривольным будуарным анекдотам? А может быть, историки литературы до сих пор одержимы прециозницами из-за того, что не достигнут еще консенсус в понимании их места в литературе и их сущности».<sup>610</sup>

Мэтр и Селье окончательно «реабилитировали» прециозниц и их роль во французской литературе, и исследование Мэтр показательно по целому ряду концептуальных вопросов. Во-первых, Мэтр удалось контекстуально описать прециозность как литературное и социальное явление, показать его место в интеллектуальной жизни Франции, уяснить влияние женских салонов и особого «очищенного» языка на тех авторов, которых мы считаем сейчас наиболее репрезентативными для культуры и коих мы не считаем прециозными. Исследование прециозности, замечает Мэтр, изначально отталкивается от изучения карикатурных, сатирических, текстов (прежде всего Мольера), которые самой своей установкой на осмеяние предопределили настороженное и не всегда серьезное отношение к описываемому ими феномену. Однако, если и сегодня мы прочитываем пьесу Мольера исключительно как памфлет против «здорового смысла», то мы лишь отдаляемся от реальности, ибо прециозная лингвистическая политика как раз и спо-

<sup>606</sup> *Sellier Ph.* «Se tirer du commun des femmes»: la constellation précieuse // *L'Autre au XVII<sup>e</sup> siècle. Actes du congrès de Miami. Tübingen*, Gunter Narr, 1999. P. 313–329.

<sup>607</sup> *Sellier Ph.* La névrose précieuse: une nouvelle pléiade? // *Présence féminines: littérature et société au XVII<sup>e</sup> siècle français. Actes de London, Canada. Papers on French Seventeenth-Century Literature. Tübingen*, Gunter Narr, 1987. P. 95–125.

<sup>608</sup> *Maitre M.* Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Paris, H. Champion, 1999.

<sup>609</sup> *Maitre M.* Op. cit. P. 631.

<sup>610</sup> *Maitre M.* Op. cit. P. 6.



собствовала выработке языковой нормы и складыванию классического французского языка и его норматизации. Без салонного разговора высшие достижения классицизма, кои мы сейчас считаем наиболее яркими во всей словесности XVII в., были бы невозможны. С Мэтр согласен и Селье, который, во многом продолжая выводы Дебю-Бриделя, так говорит по этому поводу: «Прециозность, как мне кажется, тесно связана с классицизмом. Их роднят моральные убеждения, художественный идеализм, аристократические тенденции, страсть к языку, отказ от низкого стиля. Она пытается оказать на него влияние, навязать свои ценности, в том числе примат любовного чувства (отброшено Лабрюйером и Фенелоном), а также устремленность к Новым; она обогащает его своей устремленностью к тонкому, рафинированному анализу чувств и человеческих поступков. Главным правилом становится, в соответствии с формулами “Галантного Меркурия”, “нравиться женщинам”. Короче говоря, прециозность предстает женским вариантом классицизма».<sup>611</sup> Во-вторых, она вскрывает причины настороженного отношения к прециозности, которое оставалось на протяжении долгого времени во французской науке о культуре и указывает на то, что тема в высшей степени вписана в современные *cultural studies* по причине популярности феминистских методологий; сторонники гендерного подхода, несомненно, находят в прециозности богатый материал — в XVII в. женщины заставили себя слушать и стали одним из символов эпохи; вот как специфику прециозной системы ценности определяет Селье: «Курс на личное преуспеяние, стремление к превосходству, а также нацеленность на возвышение женщины характеризуют данное движение в культуре Франции».<sup>612</sup> Таким образом, французская рецептивная традиция проделала путь от восприятия прециозницы как «отклонения» от здравого смысла к признанию ее как особого антропологического типажа. Примечательно, что русская схема восприятия в определенной степени прошла тот же путь.

Поиск русского эквивалента обозначающему женский «вид» (дабы избежать биологических коннотаций, для этих целей логично использовать латинское *persona*) слову-«эндемику» «прециозница» приводил иногда к парадоксальным результатам, которые оказываются важным симптомом русской рецептивной стратегии. Первый перевод на русский язык был сделан уже спустя 4 десятилетия (*sic!*) после представления в Пти-Бурбоне 18 ноября 1659 г. Он был выполнен предположительно около 1703 г. шутом Петра I и впоследствии Анны Иоанновны — «самоедским королем» Яном Лакостом (по другой версии — около 1708 в Новгороде неизвестным профессиональным переводчиком Посольского приказа<sup>613</sup>). Пьеса предназначалась

<sup>611</sup> Sellier Ph. «Se tirer du commun des femmes»: la constellation précieuse // L'Autre au XVII<sup>e</sup> siècle. Actes du congrès de Miami. Tübingen, Gunter Narr, 1999. P. 329.

<sup>612</sup> Sellier Ph. Op. cit. P. 314.

<sup>613</sup> Сазонова Л.И. Память культуры: Наследие Средневековья и барокко в русской культуре Нового времени. М., Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 205.

для постановки в театре в Преображенском и (или) в московской «Комедиальной храмине», выстроенной в 1702 г. возле Никольских ворот Кремля. Примечательно само русское название перевода, ставшее калькой с французского языка — «Драгья смеяные»<sup>614</sup>, свидетельствующее о полном непонимании переводчиком специфики социального явления и женского типажа; переводчик не сумел понять, что речь идет о «жеманницах», «прециозницах». Л.И. Сазонова свидетельствует, что «аллегорическая замысловатость стиля оказалась переводчикам недоступной»,<sup>615</sup> чему яркий пример — беспомощность при переложении оригинального отрывка, в котором наличествуют аллюзии на «Карту страны Нежности» м-ль де Скудери. Первая встреча с этой аллегорической «Картой» в русской культуре оказалась неудачной: переводчик не понял не только скудерианский подтекст, но и то, что Мольер как раз издевается над излишне галантным салонным языком.

Примечательно то, что последующие переводчики пьесы стремились не замечать прециозницу как социальную страту. Отметим описательность и полный отказ от поиска русского эквивалента в названии перевода И. Мещерского «Кажись, обе сошли с ума» (1880). Приблизительный русский аналог социальной страты был найден в переложениях рубежа веков, выполненных О.И. Бакстом и П.П. Гнедичем — «Жеманницы». Пьеса переводилась и как «Смехотворные прелестницы» (название постановки А. Бенуа в Большом драматическом театре в Ленинграде в 1921 г.), и, наконец, «Смешные жеманницы» (перевод Н.Е. Яковлевой, 1972 г.). Использование слова-эндемика «прециозница», который бы как раз и свидетельствовал о конкретном социальном типе, оказался в русской традиции невозможен, кроме того, на всем протяжении отечественной эдиционной практики мольеровских текстов мы наблюдаем регулярные, вполне стереотипные, комментарии, касающиеся «прециозниц». Встречаются они и в научных изданиях, например, в русском переводе такого значительного памятника французской мемуарной традиции XVII в., как «Занимательные истории» Ж. Таллемана де Рео, в которых собраны ценнейшие сведения о ключевых прециозницах эпохи (со многими из них сам Таллеман был знаком). Вот что пишет в связи с прециозницами Т.Г. Хатисова, автор комментариев к тексту Таллемана де Рео, изданному в серии «Литературные памятники» в 1974 г.: «„Жеманницы“ — название, связанное с литературным кружком, возникшим в салоне маркизы де Рамбуи в конце 10-х годов 17 в. и состоявшим в основном из женщин. Участники кружка, который также посещали такие крупные поэты, как Малерб и Ракан, стремились избавить французский язык от проникших в него грубостей и неуклюжих выражений. Однако по-

<sup>614</sup> Текст этого перевода издан С.В. Тихонравовым в 1874 г.: Русские драматические произведения: 1672–1725 гг. Т. 2. СПб., Издание Д.Е. Кожанчикова, 1874. С. 250–279 (с пометкой «конца не достаёт...»)

<sup>615</sup> Сазонова Л.И. Указ. соч. С. 205.

степенно забота о чистоте и изящности языка сменилась манерностью и слащавой сентиментальностью — характерными чертами так называемого “жеманного стиля”, — и подлинные любители изящной словесности стали отходить от него. Окончательный удар кружку был нанесен Мольером, который высмеял сусальность и вычурность этого стиля в своей комедии “Смехотворные жеманницы”». <sup>616</sup>

Советский литературоведческий дискурс, касающийся прециозности, был пронизан своего рода скептическим презрением, если не сказать брезгливостью; обыкновенно прециозность описывалась как элитарно-аристократическое направление в литературе французского барокко XVII в. Нам представляются весьма ценными в то же время замечания о прециозности С.С. Мокульского в написанном им разделе «Формирование классицизма» в первом томе академической «Истории французской литературы», вышедшей в 1946 г. Заметим к чести автора, что Мокульский писал статью еще до «открытия» данной темы во французском литературоведении, которое связано с именем Адана, а мало-доступная статья Дебю-Бриделя, написанная в 1939 г., как и книга Бре, вряд ли были ему известны. Мокульский останавливается в своей статье на формировании «Голубой гостиной» госпожи де Рамбуйе, перечисляет основных посетителей этого салона (Малерб, Гез де Бальзак, Вуатюр, Ракан, Менаж, Вожла, Бенсерад, Шаплен, Пьер и Тома Корнели); характеристики же салона госпожи де Скюдери и самого феномена прециозности, в целом весьма концептуальные, оформлены в таком канцелярите, что сейчас кажутся совершенно нечитаемыми: «Пример маркизы Рамбу[й]е вызвал множество подражаний. Салоны стали возникать не только во дворах принцев и вельмож, но и в домах зажиточных буржуа. Однако по мере своего распространения салоны стали вырождаться. Уже в салоне писательницы м-ль де Скюдери появилась кружковщина, педантизм, своеобразное светское сектантство... Как самые салоны, так и культивируемая в них литература, получили наименование “прециозных” (от слова “*précieux*” — драгоценный, в расширительном смысле — изысканный). Понятие прециозности охватывало кастовую аристократическую эстетику, в основе которой лежало стремление побежденной монархией феодальной знати, не желавшей превращаться в раболепных придворных, сохранить свое привилегированное положение, отделив себя от “грубой черни”, и удовлетворять свои эстетические потребности, возникшие в условиях бездельного, паразитического существования. Эти тенденции прециозной аристократии обуславливали своеобразное разрешение ею проблемы литературного языка. Теоретик прециозности де Сомез (*Somaize*) писал в своем “Большом словаре прециозниц” (“*Le grand dictionnaire des précieuses*”, 1661): “Необходимо, чтобы прециозница говорила иначе, чем говорит народ, для того, чтобы ее мысли были понятны только тем, кто имеет ум более светлый, чем чернь. С этой целью прециозницы

<sup>616</sup> Хатисова Г.Г. [Примечания] // Таллеман де Рео Ж. Занимательные истории. Ленинград, Наука, 1974. С. 286.

прилагают все усилия к тому, чтобы разрушить старый язык, и создают совершенно новый язык, который присущ им одним».<sup>617</sup>

Замечания Мокульского о связи салонной эстетики с классицизмом, как и антропологическая проблематика, характерная для французского исследовательская традиция, не получили дальнейшего развития. Прециозность обыкновенно воспринималась в русле насильственно введенного аксиологического противопоставления «аристократического» и «низового» барокко. По ходу заметим, что «прециозность» как понятие и явление с присущим ему набором черт уже было концептуализировано в эстетических практиках XVII в., а барокко — нет; тем более не было и выделенного в нем противопоставления низового и аристократического. В соответствии с таким разделением, «аристократическое» барокко оказывалось ущербным, замкнутым на себе, культивирующим не имевшие прагматической цели эстетические артефакты, которые служили исключительно для забавы узкого ограниченного мирка. Весьма общую и стереотипическую характеристику прециозности в этом духе находим в статье М.В. Разумовской «Литература барокко. Прециозность. Вольнодумная поэзия. Бытописательный роман» в вузовском учебнике по истории зарубежной литературе XVII в.: «Одной из разновидностей французской литературы барокко стала прециозная литература. Прециозность (от французского “*grésieux*” — драгоценный, изысканный) — особое, чисто французское культурно-бытовое явление, которое выражало особое мировосприятие и проявилось как в отношениях социальных, так и в своеобразном подходе к литературе и языку. В момент своего возникновения прециозность представляла попытку противопоставить грубости нравов, поведения, языка, оставшихся в наследие от периода войн и неупорядоченности общественной жизни, изысканность, изящество, утонченность чувств и их выражения».<sup>618</sup>

Постсоветский научный дискурс о прециозности также нельзя назвать значительным, что особенно заметно на фоне взрывного интереса к данной теме в западном литературоведении. О прециозности помнят, но скорее используют в качестве забавного примера или материала для экзотической ссылки при раскрытии постороннего сюжета,<sup>619</sup> однако именно последние исследования сосредото-

<sup>617</sup> Мокульский С.С. Формирование классицизма // История французской литературы. Том 1: С древнейших времен до революции 1789 г. Москва, Ленинград, Издательство АН СССР, 1946. С. 370.

<sup>618</sup> Разумовская М.В. Литература барокко. Прециозность. Вольнодумная поэзия. Бытописательный роман // История зарубежной литературы 17 века. Москва, Высшая школа, 2001. С. 64.

<sup>619</sup> Яркий пример такого отношения дает нам один из последних вузовских учебников по истории зарубежной литературы XVII в.; в статье о французской барочной поэзии вся информация о прециозности сводится к следующему пассажи: «С 50-х годов XVII столетия французская салонная поэзия, превалированная в обществе, по крайней мере в количественном отношении, постепенно превращается в ту самую “смешную прециозность”, которая так раздражала Мольера и Буало». (Лукасик В.Ю. Французская поэзия. Поэзия светского барокко // История зарубежной литературы 17 века. Под редакцией Н.Т. Пахсарьян. М., Высшая школа, 2005. С. 170).

чиваются на изучении психологии прециозницы. Весьма фундирована энциклопедическая статья Н.Т. Пахсарьян в изданной в 2001 г. «Литературной энциклопедии терминов и понятий», в которой систематизировано, как думается, наибольшее количество материалов по данному феномену на русском языке. Пахсарьян касается основных вех в развитии движения, парадоксов его осмысления во французской литературоведческой традиции, не обходит вниманием и вопрос отношения прециозности к классицизму и барокко, приходя к компромиссной точке зрения: «В последнее время принято считать, что прециозность — результат взаимодействия литературных тенденций барокко и классицизма».<sup>620</sup> Нельзя не отметить небольшую заметку К.А. Чекалова «Задолго до Ролана Барта, или Влюбленные в дискурс», представляющую собой рассуждения по поводу «Фрагментов речи влюбленного» Р. Барта и поиску типологических примеров «любви к дискурсу» в маньеристично-барочной европейской словесности.<sup>621</sup> Интерес представляют небольшие, но концептуальные статьи М.О. Гавриловой (Гончар), которые оказываются свидетельством своего рода «антропологического поворота» в исследовании темы. Так в статье «Этика прециозности в романе М. де Сюдери «Клелия»»,<sup>622</sup> исследовательница справедливо отмечает «многослойность» прециозности как явления: «Прециозность — одно из наиболее сложных и многогранных явлений XVII в. Оно складывалось из сочетания нескольких факторов, тесно связанных между собой: социального, этического, литературного и выразительного аспектов. Их неразрывность во многом определила сложность исследования данного феномена, поскольку в течение длительного времени существовал соблазн свести прециозность только к одной из ее составляющих».<sup>623</sup> Гаврилова обращается к этическим ценностям прециозниц, показывая, каким образом система салонных взглядов находила воплощение в самом известном романе м-ль де Сюдери, создававшимся в то время, когда и была создана пьеса Мольера «Смешные прециозницы».

Безусловный интерес представляет также статья В.И. Успенской «Женские салоны в Европе XVII-XVIII вв.»,<sup>624</sup> которая ввела в отечественный дискурс о французской культуре ценное исследование К. Лужи, касающееся истории французских салонов.<sup>625</sup> Работа Успен-

<sup>620</sup> Пахсарьян Н.Т. Прециозность // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Под редакцией А.Н. Николюкина. М., Интелвак, 2001. С. 802–804.

<sup>621</sup> Апокриф. Культурологический журнал. № 3 [1993]. С. 27–32.

<sup>622</sup> Гаврилова М.О. Этика прециозности в романе М. де Сюдери «Клелия» // Филология в системе современного университетского образования. Вып. 5. М., 2002. С. 39–44.

<sup>623</sup> Там же. С. 39.

<sup>624</sup> Успенская В.И. Женские салоны в Европе XVII-XVIII вв. // Женщины. История. Общество. Сборник научных статей под общей редакцией В.И. Успенской. Выпуск 2. Тверь, Тверское областное книжно-журнальное издательство, 2002. С. 171–199.

<sup>625</sup> Lougee C. Le paradis de femmes: women, salons, and social stratification in Seventeenth-Century France. Princeton, Princeton UP, 1976.

ской затрагивает феномен прециозности лишь поверхностно; фактически вся информация о нем ограничивается детальным описанием салона Рамбуйе (который, скорее, подготовил прециозность<sup>626</sup>) и фразой-отсылкой «Э. Маркс и И. де Куртиврон, авторы антологии французского феминизма, отмечают, что “сложная история французского феминистского протеста начинается с салонов XVI–XVIII вв. “ученых женщин” и “движения жеманниц” (preciosité)».<sup>627</sup> В то же время работа Успенской, опирающейся на методологию Ю. Хабермаса, оказывается поистине пионерской именно в плане изучения салона как нового пространства социальности, где культивировалась «политика равенства, основанная на ценности личности, [которая] малопомалу заменяла ритуал иерархий».<sup>628</sup> Полученные Успенской результаты, хотя и не касаются напрямую прециозных салонов, помогают качественно изменить сам подход к интересующему нас феномену, обратиться не только и не столько к попыткам описать данное явление в категориях барокко и классицизма, но качественно обновить методологию и применить стратегии Хабермаса, эксплицированные им в книге «Структурная трансформация публичной сферы: Исследование категории буржуазного общества». В таком контексте салонные, в том числе прециозные, практики предстают как свидетельства становления публичной сферы и истоки «гражданского общества», а сами салоны оказываются площадками для свободных дискуссий, в которых размывалась прежняя сословная социальная иерархия. При таком подходе особый «изоощренный» язык прециозниц можно рассматривать уже не как проявление аристократической «спеси» и кружковой кастовости, но уже как манифестацию особой творческой индивидуальности, с помощью которой завоевывается символический капитал в условиях, когда сам факт аристократического происхождения уже не гарантирует прежних преимуществ.

Подобная, отчасти социологическая, методология помогает радикально изменить подходы к изучению прециозности, избавиться от привычных, еще советских, литературоведческих штампов (заметим здесь, что все-таки увязывание прециозности с барокко и классицизмом не является исключительно отечественным изобретением, но оказывается весьма продуктивной стратегией и во французском научном дискурсе). В русле хабермасовской методологии можно рассматривать и книгу М.С. Неклюдовой «Искусство частной жизни:

<sup>626</sup> Напомним, что наличествует идущая от Брэ традиция более или менее «генерализованного» описания прециозности, согласно которой «Голубая гостиная» оценивается как воплощение прециозных идеалов. Так, Е. Денри пишет: «Первая великая эпоха прециозности связана с лидерством госпожи де Рамбуйе» (Les salons littéraires au 17<sup>e</sup> siècle: au temps des précieuses [exposition]. Paris, Bibliothèque nationale, Galerie Mazarine, 1968. P. VII).

<sup>627</sup> Marks E., *Courtivron I. de*. New French Feminism. An Anthology. New York, 1996. P. 6.

<sup>628</sup> Мы пользовались английским переводом книги Ю. Хабермаса: *Habermas J. The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge (Mass.), 1991. P. 46.

Век Людовика XIV», вышедшую в свет в 2008 г. Основательный раздел в ней посвящен интересующему нас феномену и назван «Прециозность, или Частная жизнь женщины».<sup>629</sup> Неклюдова отмечает, что прециозница — обобщенное понятие, «идеальный тип, соединивший в себе комплекс черт, которые в жизни встречались лишь по отдельности». Неклюдова склоняется к тому, чтобы рассматривать прециозность именно в социологическом ракурсе как сложный набор поведенческих схем женщины, отказывающейся делать выбор между венцом и монастырем и настойчиво «желающей вырваться за пределы бытовой реальности»: «Ее неизменной чертой оставалось пристальное внимание к внутреннему миру, в особенности ко всему, что выходило за рамки конвенциональных мыслей и чувств. Отсюда свойственная прециозницам аффектация и пренебрежительное отношение к повседневной действительности, выражающееся прежде всего лингвистически».<sup>630</sup> Прециозница предстает как «нонконформистка» XVII столетия, склонная отстаивать свои права, а ее салон — как площадка, где подвергаются ревизии традиционная социальная нормативность; заметим, что к схожим выводам пришли в свое время во Франции Ф. Селье и М. Мэтр.

Если в советской традиции исследовательский сюжет, связанный с прециозностью, был недостойным внимания в силу своего аристократизма и «декоративной избыточности», то в современных условиях исследователь, уже не стиснутый идеологическими рамками, сталкивается с иной, не менее трудной проблемой, возникающей из-за колоссальной разницы в изученности феномена иностранной и отечественной наукой. В современных французских работах основное внимание уже концентрируется на мелких деталях и частных сюжетах прециозности; практически весь корпус связанных с сюжетом документов зафиксирован и неоднократно описан, в то время, как российский исследователь неизбежно вынужден знакомить своего читателя-«неофита» именно с общим, наиболее важным, с набором тривиальных в истории вопроса текстов, которые безусловно необходимы для понимания специфики явления. Отчасти именно с этим связано и отсутствие общих работ по прециозности в нашей современной гуманитарной культуре: исследователь, будучи первопроходцем в своей традиции, оказывается, что называется, «в хвосте» традиции западной: русскоязычный анализ малоизученной частности контрпродуктивен именно в силу незнания читателями самого общего контекста. Однако нет сомнений в том, что анализ неприятельской истории про двух «зажеманившихся сверх всякой меры»

<sup>629</sup> Неклюдова М.С. Прециозность, или Частная жизнь женщины // Неклюдова М.С. Искусство частной жизни: Век Людовика XIV. М., ОГИ, 2008. С. 70–86. В данной книге содержится важный документальный материал, имеющий отношение к прециозности, в частности — переводы некоторых «Бесед» и фрагментов романа «Клелия» Мадлены де Скудери.

<sup>630</sup> Там же. С. 86.

провинциалок, уже неоднократно до Мольера пересказанной и показанной на подмостках, вскрывает огромные пласты исторической семантики. Она затрагивает глубинные антропологические проблемы французской культуры Нового времени, связанных с кристаллизацией аристократического этоса, его консолидации при помощи мировоззренческих принципов «галантного» поведения, и рефлексия по поводу самих галантных поведенческих принципах, на волне которой, собственно, и возникла сатирическая фигура «прециозницы» с присущим ей характером и «манерами», в том числе и лингвистического свойства, выражающимися в особом языке. Все эти проблемы, в сущности, оказываются следствием главного цивилизационного поворота, связанного с кардинальными изменениями в воззрении на личность, прежде всего на женщин. Примечательно то, что именно такой ракурс анализа, традиционный для французской традиции со знаменитого выступления Адана 1939 г., оказывается все более востребован в отечественной исследовательской практике.



## К истории отечественного восприятия творчества Ларошфуко в 30-е годы XX столетия

З.И. Кирнозе, А.Е. Лобков

Творчество Ларошфуко в России пережило несколько волн интереса. Первая пришлась на рубеж XVIII-XIX вв., когда появились первые переводы (частичные и полные) «Максим» Ларошфуко (А.Ф. Малиновского, Н.С. Страхова, Н.М. Карамзина, Е.П. Татищевой, И. Барышникова, Б.В. Голицына). Вторая волна пришлась на начало XX века и связана с обращением к творчеству французских моралистов Л.Н. Толстого. Третья — на 60-е гг. XX века, когда появились научные переводы «Максим» Э.Л. Линецкой и «Мемуаров» А.С. Бобович, критические работы М.В. Разумовской и Д.Д. Обломиевского, а также глубокие замечания о природе прозы Ларошфуко В.Я. Бахмутского, Л.Я. Гинзбург, Н.А. Жирмунской и Л.Е. Пинского. Интерес к Ларошфуко сохраняется и в современности, отметим новый перевод «Максим», выполненный М.С. Неклюдовой и опубликованный в 2004 г. Каждый всплеск интереса к творчеству Ларошфуко имеет свои особенности. Исследование истории восприятия французского моралиста в России отсутствует и может стать предметом особой статьи. Данная статья рассматривает возрождение интереса к творчеству Ларошфуко в контексте общего обращения к классицистическому наследию в Советской России в 1930-х годах.

Место герцога Франсуа де Ларошфуко (Francois de La Rochefoucauld, 1613–1680) в истории французской литературы во многом было определено авторитетом Вольтера:

«Un des ouvrages, qui contribua le plus à former le goût de la nation & à lui donner un esprit de justesse & de précision, fut le petit recueil des *maximes de François duc de la Rochefoucauld*, Quoiqu'il n'y ait presque qu'une vérité dans ce livre, qui est que *l'amour propre est le mobile de tout*; cependant cette pensée se présente sous tant d'aspects variés, qu'elle est presque toujours piquante. C'est moins un livre, que des matériaux pour orner un livre. On lut avidement ce petit recueil; il

---

**Зоя Ивановна Кирнозе**, доктор филологических наук, профессор Нижегородской консерватории имени М.И. Глинки.

**Александр Евгеньевич Лобков**, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики перевода института общественных наук и международных отношений Севастопольского государственного университета.

accoûtuma à pensèr & à renfermer ses pensées dans un tour vif précis & délicat. C'était un mérite que personne n'avait eû avant lui en Europe, depuis la renaissance des lettres» (с. 333-334)<sup>631</sup>.

Эта характеристика стала визитной карточкой Ларошфуко, которую обязательно цитируют в работах о жизни и творчестве великого французского моралиста. В вольной передаче Л.Н. Толстого слова Вольтера звучат следующим образом:

«“Собрание мыслей” Ларошфуко была одна из тех книг, которые более всего содействовали образованию вкуса во французском народе и развитию в нем ясного ума и точности его выражений. Хотя во всей книге этой есть только одна истина, та, что самолюбие есть главный двигатель человеческих поступков, мысль эта представляется с столь разных сторон, что она всегда нова и поразительна. Книга эта была прочитана с жадностью. Она приучила людей не только думать, но и заключать свои мысли в живые, точные, сжатые и утонченные обороты. Со времени Возрождения никто, кроме Ларошфуко, не сделал этого»<sup>632</sup>.

Если обратиться к учебникам по истории литературы второй половины XIX – первой трети XX века, можно констатировать, что Ларошфуко обделен вниманием со стороны историков литературы.

Его имя встречается только на уровне упоминания в компилятивных историях литературы, составленных В.Д. Костомаровым и В.Р. Зотовым, и в переводной всеобщей истории литературы И. Шерра<sup>633</sup>.

В переводной истории французской литературы Д. Сентсбери о Ларошфуко кратко сказано, что «никто еще не превзошел его в умении передавать много мыслей в немногих метких словах. *Maximes* его были большею частью нравоучительного характера, хотя нельзя сказать, чтобы они выражали очень высокое понятие о нравственности и о человеческой природе»<sup>634</sup>.

Один абзац посвящает «Максимам» Ларошфуко в разделе о литературе французского классицизма А.И. Кирпичников:

«Книга написана замечательно изящной и звучной прозой, показывает в авторе большую наблюдательность, обращенную преимущественно на недостатки человеческой природы и современного ему общества; но в пессимизме автора видно весьма безотрадное

<sup>631</sup> Le siècle de Louis XIV. Publié par M. de Francheville. Tome premier. Londres: Chez R. Dodsley, 1752.

<sup>632</sup> Толстой Л.Н. [Биографический очерк Ф. Ларошфуко] // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. М.: Худож. лит., 1956. Т. 40. С. 281.

<sup>633</sup> История литературы Древнего и нового мира. Т. 2. Кн. 1: История французской литературы / Сост. В.Д. Костомаров. — СПб.: Типография III отдел. собств. е. и. в. канц., 1864; Шерр И. Всеобщая история литературы. 2-е изд., испр. и доп. / Перевод с нем. под ред. А.И. Пыпина. — СПб.: Издание О.И. Бакста, 1867; История всемирной литературы в общих очерках, биографиях, характеристиках и образцах. Т. III. Литература Франции, Румынии и Славянских земель / Сост. В.Р. Зотов. — М.; СПб.: М.О. Вольф, 1881. С. 185.

<sup>634</sup> Сентсбери Д. Краткая история французской литературы / Пер. с англ. СПб.: А.С. Суворин, 1884. С. 106-107.

отсутствие нравственного идеала и веры в людей, лучшие действия которых будто бы обусловлены одним самолюбием»<sup>635</sup>.

Несколько страниц в своей истории французской литературы XVII века уделяет жизни и творчеству Ларошфуко Г. Лансон. Он характеризует Ларошфуко как беспристрастного наблюдателя, выведшего с чисто научной добросовестностью законы из наблюдаемых им фактов:

«Ларошфуко умел *наблюдать*, и трудно опровергнуть что-нибудь существенное в его словах. Особенно хорошо он *наблюдал* свое время, — время фронды, героических романов и корнелевских трагедий. Каждое из его «Правил жизни» как бы булавоный укол, от которого лопаются вздутые идеалы или высокопарная самонадеянность разлагающейся исторической эпохи» (с. 120).

Лансон также отмечает, что Ларошфуко стоит у истоков двух новых жанровых образований — «максим» и «портрета», двух «чисто научных литературных видов», которые «служат орудием для отвлеченных и обобщающих рассуждений; в них завершается изучение человека, которым занимался целый век; они отличаются большой точностью и серьезностью, а также отсутствием всякой выдумки фантастического и романического характера и всякого искания художественных эффектов»<sup>636</sup>. Главка о Ларошфуко у Лансона является, пожалуй, единственной серьезной работой о литературном наследии французского писателя, опубликованной на русском языке до конца 1930-х годов.

У Н.И. Стороженко несколько страниц посвящены Паскалю и Лабрюйеру, но Ларошфуко не упоминается<sup>637</sup>. Ларошфуко не упоминается ни у П.С. Когана, ни у А.В. Луначарского<sup>638</sup>. В истории литературы Ф.П. Шиллера констатируется, что «Характеры и нравы сего века» Лабрюйера и «Максимы» Ларошфуко являются значительными памятниками прозаической классической литературы «великого века» Людовика XVI, но этим упоминанием вся значительность Ларошфуко исчерпывается.<sup>639</sup>

В статье о Ларошфуко в Литературной энциклопедии (1932) взгляд на его творчество дан с точки зрения классовой принадлежности фрондирующего герцога. Мизантропия и пессимизм герцога

<sup>635</sup> Кирпичников А.И. Французская литература в эпоху псевдоклассицизма // Всеобщая история литературы. Том 3. Часть 1. Новая литература / Под ред. В.Ф. Корша и А.И. Кирпичникова. — СПб.: Типография М. Стасюлевича, 1888. С. 709.

<sup>636</sup> Лансон Г. История французской литературы. XVII век / Пер. с фр. З. Венгеровой. — СПб.: Типо-литография А. Лейферта, 1899. С. 117–121.

<sup>637</sup> Стороженко Н.И. Очерк истории западно-европейской литературы. Лекции, читанные в Московском Университете. М.: Типография Г. Лиснера и Д. Совко, 1908. С. 231–234, 243–244.

<sup>638</sup> Коган П.С. Очерки по истории западно-европейских литератур. — М.: Издание С. Скимунт, 1903; Луначарский А.В. История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах: в 2 ч. — Изд. 2-е, испр. М.-Л.: Госиздат, 1930.

<sup>639</sup> Шиллер Ф.П. История западно-европейской литературы Нового времени: в 3-х т. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1937. С. 29.

объясняются разочарованием в своей классовой прослойке ставшего свидетелем обесценивания традиционных добродетелей, а именно чести и гордости французской аристократии в условиях победы абсолютизма и торжеством материального интереса у феодальной знати. Автор статьи обобщает особенности прозы моралиста следующим образом:

«Современники высоко ценили уменье Ларошфуко отмечать тончайшие оттенки явлений, находить выразительные и вместе с тем крайне сжатые идейные формулы, его меткость в характеристике предмета и т.п. Основным приемом Ларошфуко правильно указан французской критикой — он сводит рассматриваемую добродетель к смежному с ней недостатку: великодушие или храбрость — к тщеславию, честность — к желанию внушить доверие в корыстных целях и т.п.»<sup>640</sup>.

Возрождение интереса к творчеству Ларошфуко связано с общим обращением к драматургии и прозе французского классицизма. Такое обращение к поэтике французского классицизма в середине 1930-х в советском литературоведении в значительной степени следует рассматривать в политическом контексте, связанном с концентрацией власти в руках одного человека и созданием культа его личности. Объявленный Сталиным курс на создание единой социалистической культуры как по форме, так и по языку, привел к появлению Союза писателей СССР и Союза архитекторов СССР, провозгласивших единственно верным методом в искусстве метод социалистического реализма. Понятно, что прямая аналогия между созданием Французской Академии в 1634 году и Союзом советских писателей в 1934 году по многим пунктам невозможна, но общие требования нормативности и регламентации, предписываемые произведениям социалистического реализма, некоторые аналогии позволяют провести.

Определение соцреализма было сформулировано на Первом всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году и закреплено в уставе Союза писателей:

«Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переработки и воспитания трудящихся в духе социализма» (с. 139).<sup>641</sup>

А. Синавский (А. Терц) точно отметил, что «социалистический реализм» точнее было бы именовать «социалистическим классицизмом»:

«Социалистический реализм исходит из идеального образца, которому он уподобляет реальную действительность. Наше тре-

<sup>640</sup> Ларошфуко // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 6. — М.: Сов. энцикл., 1932. Стб. 59-60.

<sup>641</sup> Терц А. Что такое социалистический реализм (1957) // Синавский А. Д. Литературный процесс в России. М: РГГУ, 2003.

бование — «правдиво изображать жизнь в ее *революционном развитии*» — ничего другого не означает, как призыв изображать правду в идеальном освещении, давать идеальную интерпретацию реальному, писать должное как действительное. Ведь под «революционным развитием» мы имеем в виду неизбежное движение к коммунизму, к нашему идеалу, в преображающем свете которого и предстает перед нами реальность. Мы изображаем жизнь такой, какой нам хочется ее видеть и какой она обязана стать, повинувшись логике марксизма» (с. 165).

Границы между понятиями «реальный» и «идеальный» стираются, соцреализм передает идеалистический взгляд на жизнь. Печать классицизма легла на положительного героя, строгое иерархическое распределение других ролей, сюжетную логику, интонацию, язык и стиль.

Известно, что Сталин читал много и вдумчиво, в том числе — книги по истории<sup>642</sup>. Сталинская репрессивная политика 30-х годов имеет глубокие исторические корни. В неограниченной власти монархов минувших веков он видел прогрессивную созидательную силу, оправдывающую жестокость и насилие абсолютизма благом централизации государства. Из отечественных самодержавцев Сталину, несомненно, были близки Иван Грозный и Петр Первый. Работу по созданию нужных образов в литературе, искусстве и кинематографе Сталин контролировал лично. Вспомним роман «Петр Первый» А.Н. Толстого и фильм «Иван Грозный» С.М. Эйзенштейна, отмеченные Сталинской премией.

Сталина интересовала и история становления абсолютизма во Франции, достигшего своего апогея при короле-солнце Людовике XIV. Критикуя Эйзенштейна за вторую часть «Ивана Грозного», Сталин указывает на неправильное освещение опричнины в фильме:

«У вас неправильно показана опричнина. Опричнина — это королевское войско. В отличие от феодальной армии, которая могла в любой момент сворачивать свои знамена и уходить с войны, — образовалась регулярная армия, прогрессивная армия». И далее: «Царь Иван был великий и мудрый правитель, и если его сравнить с (вы читали о Людовике XI, который готовил абсолютизм для Людовика XIV?), то Иван Грозный по отношению к Людовику на десятом небе».

Сталин признает, что Грозный был очень жестоким, и «показывать, что он был жестоким можно, но нужно показать, почему необходимо быть жестоким»<sup>643</sup>. До сегодняшнего дня, признавая жестокость

<sup>642</sup> Илизаров Б.С. Сталин. Штрихи к портрету на фоне его библиотеки и архива // Новая и новейшая история. 2000. № 3-4. <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/ESCE/STALIB.HTM>

<sup>643</sup> Запись беседы с С.М. Эйзенштейном и Н.К. Черкасовым по поводу фильма «Иван Грозный» 26 февраля 1947 года // Сталин И.В. Сочинения. — Т. 18. — Тверь: Информационно-издательский центр «Союз», 2006. С. 433-434. [http://web.archive.org/web/20161204110445/http://grachev62.narod.ru:80/stalin/t18/t18\\_200.htm](http://web.archive.org/web/20161204110445/http://grachev62.narod.ru:80/stalin/t18/t18_200.htm)

Сталина, потомки его жертв зачастую оправдывают его жестокость, говоря, что так тогда надо было для подъема государства.

Впервые о прозе французского классицизма решил написать Сергей Дмитриевич Коцюбинский (1909–1943), взявшись за диссертацию о прозе Паскаля, Ларошфуко и Лабрюйера. Безусловно, идейным вдохновителем диссертационного исследования был его научный руководитель С.С. Мокульский, автор монографических работ о Расине и Корнеле.

Коцюбинский пишет, что «стабилизация абсолютизма во Франции первой трети XVII века, сопровождаемая острой социальной борьбой, ломавшей устаревшие и исторически изжитые общественные формы, породила и сходную борьбу в общественном сознании. Период гражданских войн (фронда и ее ликвидация) вызвал к жизни в качестве основной этической проблемы вопрос о подчинении личности государству, вопрос о замене прежних, резко индивидуалистических норм поведения новым этическим кодексам, превращающим “свободного” человека в члена национального и социального коллектива» (с. 32).<sup>644</sup> Проблема «долга и страсти» оказалась созвучной современности 30-х годов XX века.

В статье «Воспитание чувств» советской детской писательницы Н. Кальмы французский моралист предстает вовсе не мизантропом, а чуть ли не образцом идеального гражданина. Процитируем начало статьи, позволяющей многое понять в политике молодого советского государства 1930-х годов:

«Французский философ XVII века Ларошфуко утверждает, что существуют два круга положительных чувств. Первый круг — чувства высшего порядка, то есть общегражданские. К ним Ларошфуко относит чувства патриотизма, долга, чести, мужества и пр.

Второй круг включает в себя чувства “общечеловеческие”: любви, дружбы, сострадания, уважения, признательности и т.п.

Оба круга чувств одинаково важны, и оба равно имеют право на существование.

Предреволюционная детская литература (русская) грешила тем, что все мельчила, даже чувства. Детям подавалась мелкая, одомашненная мораль, и самым важным из воспитывавшихся в детях чувств почиталось послушание.

Формула “порок наказан, добродетель торжествует” так искажалась, подавалась в таком сусальном виде, что на много лет отпугнула от себя писателей. Советские детские писатели рискуют обращаться к ней только, если порок выведен в образе классового врага, а добродетель носит пионерский галстук.

Между тем в детском возрасте моралистическая книга имеет огромное значение. Каждый взрослый человек может припомнить

---

<sup>644</sup> Коцюбинский С.Д. Литературное наследие Паскаля // Ученые записки Ленинградского гос. ун-та. Серия филологических наук. Вып. 8. 1941.

две-три книги, которые в детские годы имели на него большое влияние и возбуждали в нем те или иные добрые чувства.

Что же воспитывает в детях советская детская литература?

Если проглядеть лучшие детские книги последних лет, то станет очевидным, что все эти книги внушают детям чувства первого круга. Биографии вождей, революционных деятелей, книги о гражданской войне, о знаменитых путешествиях — все прививают будущему гражданину Советского Союза любовь к родине, ненависть к врагам, жажду героических подвигов.

Это все очень нужные, очень важные чувства. Но только ли из этих гражданских доблестей должен быть выкован человек социалистического государства — подлинный Человек, с большой буквы? Конечно, нет. Человек этот должен быть также внимателен к окружающим, сострадателен к слабым, он должен быть верен в дружбе и в товариществе, должен уважать старость, — словом, в нем должны жить все чувства второго круга».<sup>645</sup>

Аспекты проблемы гражданского долга становятся предметом рассмотрения всех крупных писателей эпохи классицизма, по словам Коцюбинского, «по необходимости принявших на себя функции моралистов». Своеобразие прозы французского классицизма Коцюбинский видит в размытых границах между художественной и морально-дидактической литературой, причем описательные и дидактические жанры преобладают над повествовательными:

«Мучительные поиски новой этики, которая соответствовала бы новому положению индивидуума в обществе, подчиняют себе художественную литературу (вот почему искусство классицизма так остро социально!) и вызывают к жизни особо интенсивное развитие морально-дидактической литературы».

Отсюда становится понятным, почему для диссертационного исследования Коцюбинский взял прозу трех самых известных моралистов XVII века — Паскаля, Ларошфуко и Лабрюйера. О Паскале и Лабрюйере Коцюбинский написал две большие статьи, в сокращенном виде вошедшие в академическую Историю французской литературы<sup>646</sup>. О Ларошфуко осталась только главка в разделе «Прозаики классицизма» Истории французской литературы<sup>647</sup>.

Первый том Истории французской литературы увидел свет только в 1946 году. Однако основная работа по его написанию велась в 1938-1939 гг., а редактирование первого тома было завершено в начале 1940 года.

<sup>645</sup> Кальма Н. Воспитание чувств // Детская литература. 1939. № 7. С. 58.

<sup>646</sup> Коцюбинский С.Д. У истоков классического реализма: Лабрюйер и его «Характеры» // Ученые записки Ленинградского гос. ун-та. Серия филологических наук. Вып. 3. Л.: ЛГУ, 1939. С. 32–66; Коцюбинский С.Д. Литературное наследие Паскаля // Ученые записки Ленинградского гос. ун-та. Серия филологических наук. Вып. 8. 1941. С. 30–70.

<sup>647</sup> Коцюбинский С.Д. Прозаики классицизма // История французской литературы. В 4 т. Т. 1. М.; Л.: АН СССР, 1946. С. 439–465.

Согласно утвержденному в 1938 году плану Истории французской литературы, раздел о творчестве Ларошфуко должен был отвечать следующим тезисам:

«Ларошфуко и его “Максимы”. Глубокое проникновение его в существо исторического процесса, раскрытие классового эгоизма и материального интереса как двигателей общественно-политической жизни. Ларошфуко как антагонист идеалистическому классицизму, игнорировавшему материальную природу человека. Сходство воззрений Ларошфуко и Гоббса»<sup>648</sup>.

Эти тезисы перекликаются с краткой характеристикой Ларошфуко, данной С.С. Мокульским в его программной статье о классицизме в Западном сборнике:

«В лице Ларошфуко идеалистический классицизм, игнорировавший материальную природу человека, получил своеобразного антагониста, стоявшего на материалистических позициях в объяснении общественной жизни. Правда, материализм Ларошфуко, подобно материализму Гоббса, носил откровенно-аристократический характер и служил не орудием разложения феодального строя, а способом его утверждения, ибо он декларировал, что в борьбе материальных интересов, являющейся пружиной общественной жизни, сильный всегда побеждает слабого»<sup>649</sup>.

Коцюбинский отталкивается от мысли своего научного руководителя и приходит к своим выводам. Раздел о Ларошфуко Коцюбинский начинает мыслью, связующей два ключевых имени французской словесности XVII века:

«Среди писателей, испытавших несомненное влияние Паскаля, первое место занимает его старший современник Ларошфуко» (с. 449).

Жизнь Ларошфуко, описанная им в «Мемуарах» («Mémoires», 1662), по словам Коцюбинского, не уступает «по своей калейдоскопической авантюристности приключениям героев романов Дюма». Записки герцога представляют собой интересный документ наиболее бурных лет Фронды, «пропущенных через индивидуальное и несколько пристрастное восприятие современника». Стиль сочинения Ларошфуко выгодно отличается от стиля многочисленных мемуаров этого времени «правильным языком, живостью изложения и ровным, изящным слогом» (с. 451).

В «Портрете Ларошфуко, написанном им самим» («Portrait de La Rochefoucauld par lui-meme», 1659) он признается в своей склонности

<sup>648</sup> План истории западных литератур (тт. I–III: Франция, Германия, Испания) / Отв. ред. В.М. Жирмунский. М.-Л.: АН СССР, 1938. С. 17. Судя по акцентам, расставленным в биографически справках, на этот план опирался Б.И. Пуришев при составлении своей хрестоматии: *Пуришев Б.И.* Хрестоматия по западно-европейской литературе XVII века: для вузов. — М.: Учпедгиз, 1940. 668 с. Он включает отрывки из произведений всех французских писателей классицизма, о которых пишет Коцюбинский в главах о классицистической прозе (Паскаль, Ларошфуко, Лабрюйер, мадам де Севинье, Мари-Мадлен де Лафайет, Фенелон, Перро).

<sup>649</sup> *Мокульский С.С.* Французский классицизм // Западный сборник. Кн. 1 / Под ред. В. М. Жирмунского. М.-Л.: АН СССР, 1937. С. 39.



к размышлениям и меланхолии. Колорит горькой меланхолии окрашивает и самую известную книгу французского моралиста, полное название которой «Размышления, или Моральные изречения и максимы» («Les Réflexions ou sentences et maximes morales»; первое, «пиратское», издание, вышло в 1664 г.; пятое, авторское, издание — в 1678 г.).

Пессимизм и желчь, пронизывающие книгу, — следствие большого жизненного опыта и разочарования общественной действительностью. Подчеркивание эгоистического начала в человеке у Ларошфуко восходит к философским воззрениям Т. Гоббса. Их основной тезис «человек человеку волк» был, без сомнения, близок французскому моралисту.

И при всем аристократизме Ларошфуко, при всем его незаурядном уме, автор «Максим» истинную причину порочности общества обнаруживает «благодаря своему стихийно-материалистическому мышлению» (с. 451). Коцюбинский цитирует знаменитое изречение Ларошфуко: «Все добродетели теряются в расчете, как реки в море» (с. 451). Далекий от правильного понимания материальных интересов общества, Ларошфуко, как замечает Коцюбинский, видит мотивы человеческих поступков в эгоистическом стремлении к личному благополучию, в себялюбии (l' amour propre), выводя эту категорию из свойств человеческой природы вообще и наделяя универсальной значимостью. Главными страстями, подчиняемыми себялюбию, Ларошфуко считает страстную любовь и честолюбие. Себялюбием можно объяснить как низкие, так и высокие поступки.

Несмотря на принадлежность к высшему аристократическому обществу, Ларошфуко, замечает Коцюбинский, старается придать человеческим страстям характер всеобщности. Не случайно, что наблюдения Ларошфуко так высоко ценил Л.Н. Толстой.

В элементе «действительной всеобщности» прозы Ларошфуко заключается ее огромная моральная значимость. Ларошфуко выступает одновременно и «в качестве критика пороков своего времени, и в качестве морального философа, который с диалектической необходимостью дает широкие обобщения, надолго сохраняющие свою силу». И далее Коцюбинский подчеркивает, что «своей до сих пор не ослабевшей славой маленькая книжечка Ларошфуко в значительной мере обязана виртуозному стилю ее афоризмов» (с. 453). Развивая мысль о значимости стиля, Коцюбинский связывает его со сложившимся литературным опытом разных салонов — маркизы Рамбулье, м-ль де Скюдери, мадам де Монпансье и, в особенности, мадам де Сабле, большой почитательницы «Мыслей» Паскаля и жанра максим.

Ларошфуко довел этот жанр до совершенства: «Чистый, как бы прозрачный слог Ларошфуко, предельная синтаксическая гармония, летучая парадоксальность формы, тонкое остроумие и поистине ювелирная отделка фразы, оставляющая позади даже безупречный стиль паскалевских “Мыслей”, приближают афоризмы Ларошфуко к эпиграмме: как и в эпиграмме, в них нельзя без ущерба заменить ни одного слова» (с. 453).

Излюбленным приемом Ларошфуко является сведение рассматриваемой добродетели к смежному недостатку, что придает его изречениям особую парадоксальность: «Пороки входят в состав добродетелей, как яды входят в состав лекарств». Коцюбинский видит в парадоксе свойство прозы, выводящее ее за пределы риторического стиля.

Доведенные до уровня шедевров, максимы Ларошфуко по своему глубинному смыслу расходятся «с односторонним рационализмом французских писателей XVII в., но в то же время и по стилю, и по идейному содержанию своей книги он непосредственно связан с великими классицистами XVII в., являясь после Корнеля, Расина и Буало самым блестящим представителем высокого классицизма» (с. 454).

Наследником Ларошфуко Коцюбинский по праву называет Лабрюйера — преемственная связь проявляется как на идейном, так и на текстуально-стилистическом уровне. Чисто-жанровую специфику *maximes* Лабрюйера, отмечает Коцюбинский, по сравнению с Ларошфуко, поднимает на более высшую ступень:

«Ларошфуко: “Il est plus honteux de se défier de ses amis que d'en être trompé.”

(“Не доверять друзьям позорнее, чем быть ими обманутым.” Пер. Э. Линецкой).

Лабрюйер: “Il vaut mieux s'exposer a l'ingratitude que de manquer au miserable.”

(“Лучше стать жертвой неблагодарности, чем отказать в помощи несчастному.” Пер. Э. Линецкой)».

Однако, если философский и этический пессимизм Ларошфуко в отношении действительной природы человека определяется в первую очередь себялюбием, то пессимизм Лабрюйера прежде всего пессимизм социальный.

Ценил максимы Ларошфуко один из основоположников научно-го коммунизма — К. Маркс, который в одном из писем к Ф. Энгельсу цитировал афоризмы французского моралиста<sup>650</sup>. Коцюбинский полностью приводит их в своей статье. Благодаря Марксу был преодолен барьер классовой принадлежности герцога Ларошфуко.

И в заключении приведем отрывок из рецензии на вышедший в 1946 г. первый том *Истории французской литературы*. Ее подготовила молодая доцент Татьяна Викторовна Вановская, которая, вероятно, была знакома с Коцюбинским по учебе в аспирантуре и которая в 1949 году, после увольнения Жирмунского, была поставлена заведовать кафедрой зарубежной литературы ЛГУ.

«Так, в главе “Прозаики классицизма” по внешнему внеисторическому признаку объединены писатели разных поколений, различных идейных направлений и художественных интересов. Это объединение разрушает историческую перспективу развития французской

<sup>650</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. XXIV: Переписка 1868–1883. М.-Л.: Соцэкгиз, 1931.

литературы XVII в. и подменяет историческое построение исследования классификацией по формальным признакам. Глава эта отличается компилятивным, главным образом описательным характером. Проблема художественного своеобразия бессюжетной, моралистической и характерологической прозы XVII в. и ее особого места в системе эстетики и литературы классицизма, в сущности, остается здесь нерешенной и даже не сформулированной отчетливо. Попытка автора статьи снять эту проблему указанием на то, что большая часть прозаических произведений эпохи не была рассчитана на эстетическое восприятие читателя, сразу вступает в противоречие с многочисленными, приведенными в этой же статье, свидетельствами эстетической оценки этих произведений современниками и последующими поколениями.

Поверхностно-описательно написан третий раздел этой главы, посвященный Ларошфуко. Познавательное значение его книги "Максимы" сводится здесь, в сущности, к отражению "мира царедворцев и кавалеров времени замирения Фронды и окончательного утверждения абсолютизма". Мало помогает делу и оговорка, что Ларошфуко "хотел описывать человеческую природу вообще и это в некотором смысле ему удалось", потому что "некоторый смысл", на который указывает автор статьи, остается не разъясненным и не подкрепленным анализом самого произведения<sup>651</sup>.

При внешне кажущейся справедливости оценки Вановской, хочется, однако, подчеркнуть, что время расставило другие акценты.

---

<sup>651</sup> Вановская Т.В. История французской литературы, т. I, С древнейших времен до революции 1789 г. Редакторы тома: проф. И.И. Анисимов, проф. С.С. Мокульский, проф. А.А. Смирнов. Изд. АН СССР, М.-Л., 1946 // Вестник Ленинградского Университета. 1947. № 4. С. 172-173.

## Орфография Поля Клоделя

*К.В. Банников*

Орфография языка представляет собой «систему правил, устанавливающих единообразные способы передачи речи в звуковом письме, т.е. в таком письме, знаки которого (буквы) служат для передачи звуков»<sup>652</sup>.

Реформы орфографии — неотъемлемая часть развития языковой политики и приведения языка к единообразию в целях стандартизации передачи и понимания смысла. Орфография французского языка, берущая начало в латинском письме и правописании, является предметом споров и разногласий на протяжении нескольких веков. Первая реформа была проведена Франциском I, который установил французский язык в качестве официального языка Франции, взяв за основу латинскую этимологию.

После этого французский язык претерпел множество реформ, продолжающихся и по сей день. В 2016 году французское сообщество, в большинстве пренебрегавшее рекомендациями по орфографии 1990 года, которые являлись необязательными, например, возможность присутствия или отсутствия диакритиков над заглавными буквами, было обеспокоено большим включением новой орфографии в школьные учебники, процесс которого начался в 2008.

Что касается исследований в области орфографии, некоторые исследователи развивают такое направление как «общая орфография» наряду с общим языкознанием, морфологией, синтаксисом, фонетикой и другими разделами науки о языке, говоря о смежных аспектах разных языков.<sup>653/654</sup>

---

**Константин Валерьевич Банников**, аспирант НИУ «Высшая школа экономики» в Нижнем Новгороде.

<sup>652</sup> Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. [Электронный ресурс] — М.-Л.: Изд-во Л.Д. Френкель. Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. 1925. Режим доступа: [http://literary\\_terms.academic.ru/391](http://literary_terms.academic.ru/391) Дата обращения: 10.07.2017.

<sup>653</sup> *Гак В.Г.* Орфография в сфере структурного анализа // Проблемы структурной лингвистики. М., 1962.

<sup>654</sup> *Голев Н.Д.* Антиномии русской орфографии. 2-е изд. М.: Едиториал УРСС, 2004.

Существует мнение, что приведение правописания к четким звуко-буквенным соответствиям<sup>655</sup>, а именно параллелизм орфографии с произношением является основной целью орфографии.<sup>656</sup>

Известные деятели науки реагировали на реформы языка. Так, Дмитрий Сергеевич Лихачев (1906–1999), русский филолог, в «Тезисах доклада о старой орфографии» (1928) по поводу новой русской орфографии 1918 года выделил три основных аспекта. Во-первых, он отмечает значимость упраздненных букв (ять, ижица, фита и ер) и ставит под сомнение упрощение обучения, чтения и выражения. Во-вторых, обозначает эстетическую сторону старого письма. В-третьих, он затрагивает мотивацию букв русского языка, их связь с Библией. Поэты, будучи объектами реформ, также обращались к роли орфографии и реформ в языке, высказывая свою позицию по введению единообразия и стандартизации правописания.<sup>657</sup>

Поль Клодель (1868–1955), французский поэт, драматург, эссеист, дипломат рубежа веков имел особое мнение насчет орфографии французского языка. Исследователи отмечают, что П. Клодель, будучи французским гражданином и дипломатом в одном лице, видел особый социальный код в орфографии, который необходимо соблюдать, чего он требовал от своего сына. Его огорчали орфографические ошибки сына Пьера. Задачей начальной школы являлось обучение чтению, письму, счету, среди которых умение писать включало в себя и коррекцию орфографии. На базе начального образования, по мнению П. Клоделя, оставалось лишь улучшать знание исключений и тонкостей.<sup>658</sup>

Несмотря на вышесказанное, П. Клодель неоднократно подвергался нападкам со стороны неоклассицистов, например, Жозеф де Тонкведек в 1917 году говорил, что «базовые правила не существуют для него (Клоделя). Он их нарушает с наглостью и наслаждением. Я думаю, что он на стороне латинизмов, заимствований из архаичного французского, инноваций на основе аналогии, — грамматических феноменов, входящих в категорию уродства, если не сказать чудовищности»<sup>659</sup>.

<sup>655</sup> Кузьмина С. М. Теория русской орфографии. М., 1981.

<sup>656</sup> Мейеров В. Ф. Принципы правописания и типология буквенных орфограмм // Фонетика и письмо на разных этапах их исторического развития. Омск, 1995. С. 159–164.

<sup>657</sup> Лихачев Д. С. Тезисы доклада о старой орфографии. 1928/ Д. С. Лихачев // Лихачев Д. С. Статьи ранних лет: [Сб.]. — Тверь: Тверское обл. отд-ние Рос. фонда культуры, 1993. С. 6–14.

<sup>658</sup> Antoine G. Deux regards sur la réforme de l'orthographe: Paul Claudel et ... Sainte-Beuve // Bulletin de la Société Paul Claudel. № 124 (4<sup>e</sup> trim. 1991). 75004-Paris : 13 rue du Pont Louis-Philippe, 1991. p. 12–19.

<sup>659</sup> «Ce qui est beaucoup plus intolérable, ce sont les libertés voulues que Claudel prend avec la grammaire. Il use envers notre langue de procédés despotiques. Les règles les plus essentielles n'existent plus pour lui. Il les viole avec impudence et délices. <...> J'estime que l'on rencontrera à côté des latinismes, d'emprunts au français archaïque, d'innovations fondées sur l'analogie, etc., des phénomènes grammaticaux qui rentrent simplement dans la catégorie des difformités, pour ne pas dire des monstruosités». Перевод автора по Kaës, E. Claudel et la langue [Электронный ресурс]. Garnier, 2011. Режим доступа: <http://www.paul-claudel.net/oeuvre/sur-la-langue>. Дата обращения: 30.08.2017.

П. Клодель жил на рубеже столетий, был послом государственности ввиду своей должности. Он был убежден в необходимости латинизации и этимологизации языка, связанной прежде всего с католической верой. Клодель читал Вульгату и переложил ее на свое творчество в виде клоделевского стиха, представляющего собой ритмическую прозу, разбитую на куплеты и напоминающую проповеди или оды, в то время как стиль остается разговорным. Она вошла в язык его произведений не только как источник веры, но и вдохновение для создания собственного языка и стиля.

Позже, в 1952 году, у Клоделя-писателя в возрасте 84 лет появилась возможность выразить свое мнение публично по поводу предложений об изменении орфографии того же года, включающих упрощение и приведение к норме французского правописания. Он реагирует на опрос *Figaro littéraire* по поводу реформы текстом, датированным 28 июля, где выражает ответ тремя словами: «*Je suis contre*» («Я против»).<sup>660</sup>

После ярко выраженной позиции в начале текста, он приводит аргументы о том, что о реформе необходимо спрашивать в первую очередь у тех, кто использует язык, начиная с писателей, так как орфография не несет лишь педагогический характер.

Кроме того, он отмечал необходимость фиксированности языка, так как создается переход к фонетизму путем анархии.

Далее, он выделил вопрос реальности последствий реформы, приводящих к популяризации французского языка за рубежом, ставя в пример отсутствие реформ правописания английского языка, несмотря на еще большие сложности.

В заключение он отметил, что сам придерживается старого написания *poete* вместо общепринятого с XIX века *poète*. В латинском языке, орфография которого приближала поэта к языку Библии, дифтонги разделялись либо знаком количества гласного, либо диерезисом, знак гравис появился значительно позже, именно это преклонение пред новыми нормами тогда потребует от поэта пойти на компромисс, ведь усложнения правил лишают его свободы.

Поль Клодель, будучи «анархистом» на первый взгляд, нарушает общепринятые правила потому, что видит за орфографией не только слово, но и образ. Так, в письме к сыну Пьеру он отмечает, что в слове «*bâton*» («палка») он видит идеограмму, где *t* — это человек, наделенный этим орудием, *b* — это палка («/»), которая бьет цифру три («3»), а циркумфлекс — это угроза наказания, нависающая над виновным, *n* — это лошадь, *o* — колесо повозки.<sup>661</sup>

«Смыслопись» Клоделя имеет прямую связь с орфографией, что он отмечал в труде «*Idéogrammes occidentaux*» (1926) и привел мини-

<sup>660</sup> *Claudiel P.* Sur la réforme de l'orthographe // *Œuvres complètes*, XVIII, 1961, Gallimard, p. 282.

<sup>661</sup> *Claudiel P.* Lettres à son fils Henri et sa famille, Lausanne. L'Age d'Homme, Collection du Centre Jacques-Petit, 1990. p. 70.

словарь с расшифровкой смысла и мотивации орфографии французского языка<sup>662</sup>.

Например, слово «œil» («глаз») — это глаз, который видно в обрамлении лица или в профиль, а также взгляд, который он бросает. «Locomotive» («локомотив») — четкое изображение устройства с трубой, колесами, поршнями, свистком, рычагом, направляющей стрелой, не говоря уже о рельсах. «Cœur» («сердце») — содержит в себе представление изображенного органа. «Rêve» («мечта») — представляет собой бабочку в виде циркумфлекса, рядом с которой охотник, вооруженный свистком, который протягивает ногу в погоне за ускользающей крохой. Лестницей («E») он пытается ее схватить, он протягивает к ней свои руки зря, так как в руках остается лишь лестница.

Также поэт дает общие замечания по поводу идеограмм:

1) Китайские идеограммы синтетичны. Вы сразу видите портрет представленной вещи. Западная идеограмма аналитична, это концепт, к которому прикрепляется серия следствий.

2) Китайская идеограмма — это сущность, западная буква — прежде всего, акт, жест, движение.

3) Во французском языке основное символическое представление, в основном, находится посреди слова, и оно располагается симметрично по отношению к себе. Например, *b* в *arbre*, *o* в *noiri* т.д. Мне кажется, что в английском основной знак скорее в начале, так же в немецком (где все существительные начинаются с заглавной буквы). Впрочем, естественно было бы выделять в каждом слове основной знак и то, что я называю соединительной тканью тела и одежды, например, окончания, которые как бы экипаж для перевозки без характерного значения.

4) В европейском письме строка горизонтальна, а буква всегда вертикальна (в китайском наоборот). Только палка в *t* время от времени подчеркивает чувство связной речи. Даже самые горизонтальные идеи, например, «горизонт» («*horizon*»), (со своей рекой *Z*, которая змеится по крошечному пейзажу!)

Также он раскрывает образ через орфографию в «*Quelques planches du bestiaire spirituel*», в «*L'âne*», когда прибегает к сравнению циркумфлекса *â* со святым духом, а далее поясняет, что это ангел, ведущий ослицу Валаама.<sup>663</sup> По библейскому преданию, Валааму предстояло проклясть евреев, но ослица увидела ангела, и по велению Бога он их трижды благословил. (Чис. 22–25)

Возвращаясь к авторской орфографии *poète*, необходимо отметить, что это также возвращение верующего католика Поля Клоделя к латинскому написанию, языку, на котором он читал Библию. «Ошибки» в орфографии П. Клоделя совсем не являются ошибками как таковыми, а закладывают особый дополнительный смысл в поэзию,

<sup>662</sup> Claudel P. *Idéogrammes occidentaux // Œuvres en prose*, 1965, Gallimard, pp. 81–91.

<sup>663</sup> Claudel P. *Quelques planches du bestiaire spirituel // Œuvres en prose*, 1965, Gallimard, pp. 982–1002.

поэтому остаются неисправленными уважаемыми издательствами. Так, в двухтомном издании Gallimard «Le Poète et la Bible» редакторы приводят следующие строки: «Что касается орфографии Клоделя, она, в некотором роде, совершенна (благодаря месяе Колену, учителю из Ножан-сюр-Сена, как он писал в «Mémoires improvisés»). Можно найти лишь некоторые фантазии поэта, например, в виде знака трема над этим словом (poëte), образного или унаследованного из XIX века циркумфлекса (в особенности над ricâner). Что касается пунктуации, мы тщательно восстановили ее по рукописи, отличающейся от издания «Œuvres complètes»: так иногда смысл обновляется или даже меняется. С другой стороны, мы не сохранили в некоторых случаях фантазийное выделение Клоделя, за исключением циркумфлекса над ricâner, fâmeux и знака трема над poëte и poëme.»<sup>664</sup>

Орфография как часть языкознания позволяет сохранить и передать смыслы, заложенные как при вхождении слова в язык, отражая состояние общества, так и при создании автором произведения, в частности затрагивающего различные исторические и культурные пласты. Вывод, полученный при изучении текстов Поля Клоделя, повторяет мысль Ж.-Б. Амадье: «Норма страдает от распушенности, исключений, мотивированных авторскими цитатами, узуса, семантической или экспрессивной силы отклонения, историчности норм и многообразия мнений грамматистов».<sup>665</sup> Реформа орфографии — признак изменения сознания и менталитета и, следовательно, окружающего мира, но авторская орфография отражает иной мир, не поддающийся нормированию.

Таким образом, в клоделевском творчестве возникает замкнутая связка звук — знак — смысл, в которой нельзя однозначно определить, что из нее приходит поэту первым.

<sup>664</sup> «Quant à l'orthographe, celle de Claudel est quasiment parfaite (grâce, dit-il dans les Mémoires improvisés à M. Colin, son maître de Nogent-sur-Seine). On relèvera seulement quelques fantaisies de poète, comme le tréma sur ce mot (Jammes, p. 25), un accent circonflexe évocateur (en particulier sur 'ricâner'), ou hérité du XIX<sup>e</sup> siècle. S'agissant de la ponctuation, nous avons restitué avec beaucoup de soin celle de la copie, souvent différente de l'édition des Œuvres complètes: le sens en est parfois renouvelé et même modifié. En revanche, nous n'avons pas conservé l'accentuation parfois fantaisiste de Claudel, à l'exception du circonflexe sur ricâner, fâmeux, et du tréma sur poëte, poëme.» Перевод автора по *Claudel P. Le Poète et la Bible*, tome 1, 1910–1946, Gallimard. 1998. P. X.

<sup>665</sup> *Amadiéu J. -B. Quand les écrivains canoniques écrivent mal* [Электронный ресурс] // *Continents manuscrits*, 2 2014, дата обращения: le 30 septembre 2016. Режим доступа: <http://coma.revues.org/292>



## XVII век в романах Паскаля Киньяра

*О.В. Тимашева*

Современной литературой называют литературу постмодернистскую с «разорванным», часто фрагментарным текстом, с трудно уловимым содержанием или вообще без оно, с разного рода приемами, уводящими от логики повествования. Паскаль Киньяр, французский автор XXI века, по поводу современного звучания художественного произведения придерживается другой точки зрения. Его книги, затрагивающие историю и искусство, сюжетны и логичны. Он обращается к античности, эпохе Возрождения, семнадцатому столетию, но не путает их, не создает искусственных перемещений фигур творцов на доске Времени. Он держит интригу, четко обозначает экзотику нравов, подробен в деталях и придает им не меньшее значение, чем мастера далеких времен.

Семнадцатый век для французов — любимое и с детства знакомое время. Его глубоко изучают в школе (Корнель, Расин, Мольер), его знают благодаря всемирно популярным романам Александра Дюма и современным романам Анны и Серж Голон. Однако классическая, чисто историческая традиция, и современное авантюрное преподнесение яркого, казалось бы, прозрачного для всех, времени, nabили оскомину. Поэтому неудивительно, что Киньяр ищет и находит для изображения семнадцатого столетия другие его аспекты, не менее важные и для искусства, и для истории Франции.

Родители Паскаля Киньяра — филологи-классики, античники. Дед по отцу был органистом в Вюртемберге. Другой его дед — Шарль Брюно — один из двух авторов «Истории французского языка». («Histoire de la langue française») в 9-ти томах. В одном журнальном интервью Киньяр рассказывал, что дома родители грубо одергивали его при каждой ошибке во французском, объясняли все тонкости произношения и употребления того или иного слова. Домашние много читали и произносили вслух неизвестные слова, комментируя их по-своему. Филологию и философию будущий писатель затем из-

---

**Оксана Владимировна Тимашева**, доктор филологических наук, доцент кафедры романской филологии института иностранных языков Московского городского педагогического университета.

учал в Нантере. Первое его эссе посвящено австрийскому писателю и психиатру Леопольду фон Захер-Мазоху (1836–1895).

От близких Киньяр перенял и страсть к чтению, и любовь к музыке. В детстве его учили пению и игре на виолончели. Обучение пению оборвалось в связи с ломкой голоса, а вместо виолончели его стала привлекать виола, инструмент, на котором исполняют музыку барокко.

Расцвет культуры барокко приходится на 1600–1750 гг. Эта культура, особенно в музыкальном ее выражении, уделяла пристальное внимание внутренней жизни. Музыка барокко, по определению современников-католиков, один из способов «общения с Богом». В исполнении ансамбля эта музыка могла быть торжественной, пышной, великолепной, порой четко структурированной, как, например, «Хорошо темперированный клавир» или «Вариации Гольдберга» Баха, но она могла быть тихой и проникновенной в исполнении какого-нибудь одного музыкального инструмента.

Перу Паскаля Киньяра принадлежат два небольших произведения-трактата на музыкальные темы — «Урок музыки» (1986) и «Ненависть к музыке» (1996). По мнению Киньяра, в музыке в самом общем плане всегда есть что-то таинственное, чего нет в языке. Всем известно суждение этнолингвиста и философа Клода Леви-Строса о музыке. Он полагает, что музыка — особенное искусство, у нее нет референтов значения. Музыка — это то, что вырвано у слова (языка). Как нельзя требовать «от неба» (у Бога) ясности значения, так нельзя ждать от музыки смысла. Музыка не семантизирует мир, хотя придает ему некоторую форму. Сочинять музыку — это создавать некое, не способное к легкому перемещению, звуковое пространство. Иными словами, у Киньяра можно отметить, да и он сам это не скрывает, платоновское понимание музыки — ее надо слышать и повиноваться ей (*entendre et obeir*). В широком диапазоне она и «пища для души», вносящая в нее гармонию, и «мастерство», без которого невозможно ни одно поэтическое творение, и «любовное влечение» (строй и ритм эроса). Слово «музыка» происходит от слова «ощупывать, исследовать», то есть музыка может быть понятой в самом общем смысле слова, как то, без чего невозможно творчество.

В эссе, с первого взгляда с непонятным названием, «Ненависть к музыке» Паскаль Киньяр в платоновском ключе говорит о таком свойстве музыки, как «нервическое воздействие». Музыка способна растягивать и сокращать мышцы человека. В концлагерях над заключенными издевались и с помощью музыки также. Например, группа смертельно усталых людей возвращается после каторжного труда, и для них вдруг звучит веселая «Розамунда». Или возле больницы в Освенциме, где лежат умирающие женщины, вдруг раздается, в канун Рождества, польская и немецкая национальная рождественская музыка. Больные стонут и кричат, просят, чтобы им дали спокойно умереть. Особенно озадачивали Паскаля Киньяра те фашисты, которые, отправив в газовые камеры сотни людей, потом садились

и слушали утонченную и рафинированную классическую музыку, требующую очень внимательного вслушивания. Но как можно слушать музыку и не повиноваться ей? Фашизм прямо связан с громкоговорителем, мегафоном, а теперь с электронными средствами воздействия. Многократно тиражируемая стереотипная легкая музыка, неистово громко звучащая, производит очень сильное шумовое воздействие и действует тоже под девизом: «слушать и повиноваться».

«Урок музыки» и «Ненависть к музыке» — небольшие эссе — входят в многотомное собрание текстов Паскаля Киньяра, которое так и называется «Небольшие эссе» («les Petits traités»). Этот жанр, по мнению современного писателя, придумал Пьер Николь (1625–1695), моралист и богослов, принимавший участие во всех трудах прибежища янсенистов Пор-Рояля. Он не был силен в устных дебатах, но в тишине кабинета создавал небольшие эссе, противопоставляемые им по жанру «Мыслям» Блеза Паскаля (1623–1662). Он находил произведения известного французского мыслителя «слабыми и невыразительными» («laches et déçousues»). Потом этот жанр небольшого эссе был подхвачен Шарлем де Сент-Эвремоном, французским литератором и философом тоже 17-го столетия. Но точнее всего сказать, что жанр небольшого эссе восходит к Монтеню. Именно он, избирая какую-то тему, писал поначалу короткие тексты об изменяемом и неизменном, например, в понятиях любви, дружбы, семейных отношений и т.п. Лишь потом его тексты становились все длиннее и длиннее. Одна из наиболее интересных для Паскаля Киньяра тем — тема тишины, молчания, онемения. Еще мальчиком-подростком будущий писатель столкнулся с «онемением» (утратой голоса) — с невозможностью петь. У него сорвался голос в период пубертации. Это очень сильно задело его психику, как он выразился, «пригвоздило, озадачило». И далее он всегда рассуждал о том, что молчание и тишина все равно имеют свой язык. Юноша не может не петь, хотя бы про себя, он может не слышать своего голоса, но он про себя произносит, артикулирует «свою музыку».

В 1991 году Паскаль Киньяр пишет книгу о французском художнике семнадцатого века Жорже де Латуре «Ночь и тишина» («La Nuit et le silence»). Для современников, не являющихся сугубыми специалистами по истории живописи, «открытие» этого художника состоялось в 30-е годы XX века, когда была организована первая большая выставка его произведений. Много горячих и умных слов было произнесено в связи с его творчеством такими поэтами как Анри Мишо, Жан Тардьё и Рене Шар. Андре Мальро в 1951 году напишет книгу о Жорже де Латуре «Голоса тишины» («Les voix de silence»), в которой будет подчеркнуто, что этот мастер живописи пишет не беспросветную темень, не страшную темноту, а ночь, имеющую свои оттенки света. Мягко освещенные женские профили де Латура Мальро сопоставляет с живописью Джотто, а его краски — с живописью Сезанна и Утрило. На картинах де Латура мы отмечаем блики света на лицах, пере-

дающих акт размышления, порою всепоглащающую мысль. Пламя (свет, огонь) в его работах, по мнению Мальро, это нечто возвышенное, это «сам Бог». Мальро приравнивает человека к Богу в том смысле, в котором звучит русская пословица «не боги горшки обжигают», человек возвышается над сакральным на картинах Латура: это и сам художник, и его персонажи. Жорж де Латур не состоял как художник при дворе короля. У него были собственные воззрения. Живопись, как таковая, по его представлениям, имела в жизни человека такое же назначение, какое она имела в Средневековье, в давние времена. Ее надо рассматривать, созерцать в тишине, потому что тишина есть и внутри картины. Одинокие фигуры на картине и в жизни объединяет пламя — свечи, очага, масляной лампы. Если изображен один человек, пусть даже в нелепой позе, то зритель может заглянуть к нему в душу, ему поможет «вопящая тишина» внутри картины.

То, что мы сегодня называем «натюрмортами» (омертвевшей природой) в семнадцатом веке иногда обозначалось «*nature coite*» (буквально: притихшая природа). Это молчаливые картины, которые полностью овладевают нашим вниманием, как будто вместе с ними начинаешь молиться. В них есть то, что кажется немножко странным, и это можно обозначить словом «барокко». С одной стороны, полная, порой даже наивная простота изображаемого, с другой, загадочная форма его преподнесения, которые сосуществуют в контрасте и антитезе. Мы попадаем в царство тьмы, воздействующее на нас последовательно как «эпифания» (зримое проявление какой-то сверхъестественной силы), которую мы можем разложить на пять элементов: ночь (1); свет (2); тишина (3); замкнутое пространство (4); человеческое тело (5).

Изображение ночи — это царство, в котором де Латур «колдует», воздействуя на нас то одной, то другой деталью. На его картинах нет иконических ликов или фигур святых. Его божественное не имеет нимба. У его ангелов нет крыльев. Он изображает мать, склонившуюся над ребенком, но этот ребенок, возможно, дитя Богоматери — младенец Иисус. Художник призывает нас подумать так вместе с ним.

Роман Паскаля Киньяра «Все утра мира» (1991) напрямую связан с музыкой барокко и живописью Жорже де Латура, а также с живописью еще одного известного художника семнадцатого столетия — Божена Любэна. Хрестоматийно известны и потому популярны, как образцы живописи семнадцатого века, его «Натюрморт с вафлями» и «Натюрморт с шахматной доской». Описания и того, и другого натюрморта присутствуют в тексте Киньяра. Писатель как бы переносит в свое повествование средневековую символику этих произведений. Например, на натюрморте с шахматной доской мы видим такие предметы как лютю, кошелек. Им свойственна своеобразная замкнутость, «застегнутость». Лютя перевернута, кошелек в виде мешочка завязан. На заднем плане мы замечаем другие предметы, которым свойственна открытость — цветы в вазе, вино.

Этот натюрморт называют также аллегорией пяти чувств. Зеркало на стене — это зрение (1); лютня и нотная тетрадь — слух (2); хлеб и вино — вкус (3); цветы — обоняние (4); кожа кошелька, в котором монеты, — осязание (5). Все в мире существует в оппозиции-противоборстве, символом чего является шахматная доска, она стоит у нас перед глазами.

Кинорежиссер Ален Корно<sup>666</sup>, создавший кинематографическую версию романа, пошел тем же путем, сделав ставку в визуальном преподнесении текста Киньяра на известную живопись семнадцатого столетия, ее довольно прозрачную символику. Юный музыкант Марэн Марэ (1656–1678), действительно существовавший персонаж, удивляет своих наставников. Он настолько одарен, что не нуждается в обычных уроках музыки, ему нужен контакт с большим музыкантом, который поможет ему приоткрыть какие-то тайны музыкального искусства, искусства игры на виоле да гамба. И такой музыкант существует, это монсиньор Сент-Коломб (1650–1700). Однако после смерти жены он живет замкнуто со своими дочерьми, которых тоже учит музыке, но практически никогда не появляется при дворе, куда его по-прежнему приглашают и ждут. Одиночество, желание скрыться от всех и оставаться наедине со своей музыкой, которую он сочиняет, (и она превосходна), рождает у него видения-эпифании. Жена как будто все время рядом с ним, он с ней беседует, она ему подсказывает, что он должен делать. Ему кажется, что он слышит ее рыдания, он отправляется в комнату к дочерям с подсвечником в руках и, как они, тоже встает на колени, все вместе они возносят молитву-песнопение. Эта картинка-образ прямо относит читателя к образам Жоржа де Латура. Паскаль Киньяр избегает длинных описаний, но использует многочисленные краткие, часто противоположные утверждения (паратаксисы).

Воля и слух юного Марэна Марэ, потерявшего голос, заставили его искать себе другое применение, он ищет имитацию человеческого голоса в звучании инструментов эпохи барокко. Именно это желание приводит его к Сент-Коломбу, который писал «музыку, напоминающую человеческий голос». Паскалю Киньяру знакомо мнение Моцарта из письма к сестре Марианне о том, что сочинять музыку — это заново завоевывать недвижимое звуковое пространство. Звуковое или какое-то иное пространство одаренного человека семнадцатого столетия Киньяр представляет следующим образом: «Сент-Коломб взял оловянное блюдо, на котором осталось несколько скрученных вафель. И они вернулись в хижину, неся фьяску с вином, виолу, стаканы и блюдо... Смочив слюною палец, он вытер две капли вина, упавшие на стол рядом с блюдом из оплетенной соломой бутылки.

<sup>666</sup> Ален Корно (р. 1943) имеет музыкальное образование, снял также известный в России фильм по роману Амели Нотон «Страх и трепет». «Все утра мира» — один из лучших фильмов о музыкантах с фонограммой Жорди Савалья, композитора, дирижера и исполнителя на виоле да гамба.

Затем госоподин де Сент-Коломб развернул тетрадь в красной марокеновой обложке, а господин Маре налил немного темно-красного вина в свой стакан. Потом он придвинул свечу поближе к нотам. Они взглянули в них, закрыли тетрадь, настроили инструменты. Господин де Сент-Коломб задал темп, отсчитав пустые такты, и оба они положили пальцы на струны. Так вдвоем они и сыграли «Скорбный плач». В момент кульминации мелодии они переглядывались»<sup>667</sup>.

Перу Паскаля Киньяра принадлежит также трактат «Спекулятивная риторика» («*Rhétorique speculative*», 1995), вызвавший наиболее активные отклики, поскольку именно в этой работе Паскаль Киньяр дает отчетливые объяснения принципов своего поэтического разговора с читателем.

«Я называю спекулятивной риторикой филологическую, по сути антифилософскую, традицию грамматики, которая охватила в свое время значительную часть Западной Европы, и было это в момент кануна перехода к увлечению философией как таковой: 139 год нашей эры в Риме. Теоретиком этого направления я называю Фронтон»<sup>668</sup>.

Марк Аврелий Фронтон (100–170 гг.) — римский грамматик, риторик, адвокат. Его школа «Фронтониана» указывала на использование внезапных, неожиданных фраз вместо «искусственных речей», распространенных среди авторов Первого века (Сенека, Цицерон), предлагала не обращать внимание на детали и одобрять то, что с первого взгляда неразумно, нерационально (похвалы дыму и праху; похвалы небрежности и т.п.) Другом Фронтон и известным современником, учеником и поклонником, частым собеседником (в том числе и в письмах) был Марк Аврелий (121–180), автор знаменитой книги «Наедине с собой. Размышления» (170), тоже увлекавшийся риторикой, но потом оставивший ее ради страсти к философии.

Использованное в отношении риторики слово «спекулятивная» обозначает отвлеченное рассуждение, тип теоретического знания, которое выводится без обращения к опыту. Как написано в «Спекулятивной риторике» Киньяра, существуют три интенции, соединяющиеся в одной книге, ни одна из которых не заменяет другую и никаким образом одна на другую не накладывается. Все эти интенции надо рассматривать отдельно: 1. интенция автора (*intention auctoris*); 2. интенция произведения (*intentio operis*); 3. интенция читателя (*intentio lectoris*).<sup>669</sup>

Роль читателя в интерпретации текста, как ему кажется, очень важна. Читатель есть инструмент понимания текста. Читательская активность часто бывает идентична по своей значимости тексту. А эстетическая ценность произведения становится полностью зависимой от процесса чтения. Художественный текст в настоящей статье уви-

<sup>667</sup> Киньяр П. Все утра мира.

<sup>668</sup> Quignard P. *Rhétorique speculative*. P., Gallimard, 1995. P. 217, 5. Перевод цитаты автора статьи.

<sup>669</sup> Quignard P. Op. cit. P. 217, 147.

ден через призму картины мира писателя-художника вообще и «образ мира» писателя Паскаля Киньяра, в частности. Нас интересует «акт миропонимания» этого автора, проявленный в его так называемой «Спекулятивной риторике». Здесь вспоминаются, приходят на ум русские поэты-акмеисты с их вниманием к предметам и передачей их материальности. Скажем, Анна Ахматова, написавшая: «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки. / <...> / Показалось, что много ступенек, / А я знала — их только три!..» Были критики Ахматовой, которые видели здесь политику, но были и другие, размышлявшие о качестве и длине перчаток. Для нас, в данном случае, важна конкретность предметов (лестница, перчатки) и их вещественность, яркая «образность». Подобной образностью дышат «Записки на табличках Апронении Авиции».<sup>670</sup> Перейдем теперь к другим известным романам писателя, получившим премии (Гонкуровскую и Французской Академии). Почему вдруг возникает наименование из области архитектуры, например, «Лестницы Шамбора», «Террасы Рима». Русского читателя, помнящего стихотворение Осипа Мандельштама «Notre-Dame», представляющее собой эксфрасис, то есть вербальное воплощение знаменитого памятника архитектуры, не удивит пристальное внимание французского писателя с поэтическим мировоззрением к архитектурным формам. Напомним два четверостишия Мандельштама из этого стиха о «готической душе»: «Где римский судья судил чужой народ, / Стоит базилика, — и, радостный и первый, / Как некогда Адам, распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый легкий свод. / <...> / Но чем внимательней, твердыня Notre-Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра, / Тем чаще думал я: из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам.»<sup>671</sup> В процитированном стихотворении поэт, будучи акмеистом, сторонником материального воплощения предмета в слове, подражает французским парнасцам, тем, кто избирал темой своих стихотворений произведения искусства, например, «эмали» и «камеи» или незыблемые, хотя и хрупкие, красоты природы, вроде «сталактитов» и «сталагмитов». Теофиль Готье в предисловии к своему сборнику «Эмали и камеи» пишет: «Поменьше медитаций, празднословия, синтетических суждений; нужна только вещь, вещь и еще раз вещь»<sup>672</sup>. А вот его же строки из стихотворения «Искусство»: «Проходит все. Одно искусство / Творить способно навсегда. / Так мрамор бюста / Переживает города.»<sup>673</sup> Парнасцы воссоздавали прошлое, опираясь на точные факты, характерные детали нравов и быта эпохи.

Паскаль Киньяр делает нечто подобное, то есть пишет прозаические эксфразисы, избирая для тех же целей не стихи, а романную

<sup>670</sup> Никола М.И. «Античность в романах Паскаля Киньяра» в «Вестнике Нижегородского университета имени Н.И. Лобачевского». 2013. № 4 (2): С. 107–111.

<sup>671</sup> Мандельштам О.Э. Избранное, М. СП Интерпринт, 1991. 478 с.

<sup>672</sup> Готье Т. Эмали и камеи. Сборник / Сост. Г.К. Косиков, М., Радуга, 1989, С.11.

<sup>673</sup> Готье Т. Эмали и камеи. Сборник / Сост. Г.К. Косиков, М., Радуга, 1989, С.199.

форму. Автор объясняет это в трактате «Спекулятивная риторика» следующим образом. Между архитектурой и риторикой, полагает он, существует прямая связь. Всегда лучше показывать, чем доказывать: «Образы сильнее мысли!» Очевидное обладает убеждением и имеет свою философию. Архитектура — это риторика, а образ — это не метафора, а метаморфоза. Метаморфоза чудится ему как чудесное словесное превращение.<sup>674</sup>

Паскаль Киньяр нередко пишет романы, называемые именем какой-либо достопримечательности, несущей печать тайны или загадки, хотя в романе именно об этой достопримечательности может быть сказано меньше всего или вообще ничего. Стоит предположить, что избранная автором форма произведения должна по-своему напоминать эту достопримечательность.

В романе «Терраса в Риме» речь не идет об архитектуре Рима. Никакой террасы в Риме там не описывается. Есть догадки по поводу воспоминаний о фреске, где было что-то римское изображено, но не хватает какого-то фрагмента, чтобы представить себе всю роспись в целом. Есть мнение, что автор как бы сажает нас на террасу в Риме и начинает свой рассказ. В книге есть абзац, где и говорится о каком-то старике, сидящем на *террасе в Риме*. Он весь освещен солнцем и смотрит вдаль в полузабытьи «между глотком вина и мечтой».

Герой этого романа — человек, имеющий прямое отношение к искусству, некий Моум-гравер, живший в XVII веке. Прообразом гравера Моума для Паскаля Киньяра мог быть Жак Калло — французский гравер и рисовальщик, учившийся в Италии и рано ушедший из жизни. На его офортах можно увидеть и архитектурные сооружения, и уличных музыкантов, и любовные сценки под угрозой кинжала ревнивца. Среди друзей Моума в романе — гениальный художник семнадцатого столетия Клод Лоррэн. На страницах книги встречаются имена многих действительно существовавших художников, но они даются наряду с именами вымышленными.

История Моума рассказана Киньяром в сдержанной, лаконичной и, с первого взгляда, самой простой форме. Нужно обладать невероятным талантом (на грани гениальности), чтобы в небольшом по объему и простом по изложению романе вместить также свою собственную философскую концепцию искусства XVII века.

Судьба Моума-гравера трагична. Страстно полюбив девушку, чужую невесту, он встречается с ней, но их чувственные наслаждения однажды прерывает жених, выплеснувший в лицо граверу кислоту (рабочий материал художника). Изуродованный Моум продолжает любить эту женщину, но она отворачивается от него. Ему приходится творить дальше, скрывая гнев, чувственные желания, несчастную любовь. Все это ярко отражается в его работах. По мнению Фронтонна, процитированного Киньяром в «Спекулятивной риторике»,

<sup>674</sup> Quignard P. Rhétorique speculative. P., Gallimard, 1995. P. 46.



«любовный поцелуй — это честь, оказанная человеческим языком». Паскаль Киньяр звучит здесь несколько вызывающе, но он опирается и на таких авторов в истории риторики, которые тоже звучали вызывающе для своей эпохи. Потом от потомков — откровенно влюбчивых, чтобы не сказать сластолюбцев, их заслонила надолго стена времен, а французский автор оживил их для своих довольно сложных современников, по большей части несдержанных язычников, чем людей уравновешенных и верующих.

Русскому читателю и театральному зрителю XX-XXI вв. хорошо известны книги, в которых семнадцатое столетие изображено ярко, своеобразно и притягательно. Это пьеса Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак» в переводах Соловьева и Щепкиной-Куперник, пьеса Булгакова «Кабала святош» и его книга о господине Мольере. Для этих двух авторов, французского и русского, важно было продемонстрировать положение гения в семнадцатом веке, сложности и казусы придворной жизни, привлечь внимание к превратностям их судеб. Высокий дар поэтов красноречиво оттеняют злословие, казуистика и козни. Не будет преувеличением сказать, что эти произведения позволили глубоко прочувствовать атмосферу весьма удаленной эпохи.

Переведенные и широко известные в России книги и романы Паскаля Киньяра раскрывают семнадцатое столетие с точки зрения истории искусств, живописи и музыки. Они также позволяют увидеть отдаленное время, проникнуть в чужую эпоху сквозь мировоззрение современного художника, организатора оперных и театральных постановок в стиле барокко в Версале. В одном из своих интервью Паскаль Киньяр признается, что в музыке всегда есть что-то таинственное, чего нет в языке. Ему нравится теория К. Леви-Стросса о музыке, у которой нет референта, определенных значений, наименования. Именно эту недосказанность он пытается передать в своих произведениях. Нельзя ждать от реальности смысла. Смысл — это то, что ориентирует время или действие только в одном направлении. Книга должна быть похожей на музыку, иначе мир станет в наших глазах чересчур семантически значимым, и мы не сможем правильно понять его.

## **Диалог с прошлым в романе Э.-Э. Шмитта «Как я был произведением искусства»**

*Ю.У. Матенова*

Эрик-Эмманюэль Шмитт — широко известный и востребованный современный французский драматург и писатель. Его произведения переведены более, чем на 50 языков, его пьесы ставятся на многих зарубежных сценах. Лауреат Гонкуровской премии (2010), он также неоднократно удостоивался других наград: дважды Мольеровской премии (1993, 2005), гран-при Французской Академии (2001), Академии Бальзака.

Философ по образованию и призванию, Шмитт несколько лет преподавал философию в университетских кругах, но страсть к литературе в его судьбе оказалась главной, хотя в раннем периоде долгое время сочеталась с увлечением музыкой. Философский склад ума проявляется и в его литературном творчестве в мастерстве исследования человеческой души и изображения тонких извечных чувств. Это блестящий стилист и вместе с тем серьезный и глубокий писатель, которого волнуют основополагающие проблемы бытия. Шмитт заставляет о многом задуматься по-новому; в его интерпретации дела давно минувших дней оказываются весьма актуальными. Мастерство рассказчика, нетривиальность сюжетов, и, конечно же, наличие хорошо знакомых и неизвестных персонажей Шмитта вызывают неподдельный интерес читателей. Он не избегает трагической тематики и нередко прибегает к неожиданным решениям, но при этом ирония и искрометный смех естественно присутствуют в его произведениях. Этому способствует и живой, игровой язык, присущий театральной стихии. До последней фразы своих творений Шмитт держит читателей и зрителей в напряжении. Шмитт — один из современных авторов, который привлекает и особой оригинальностью манеры повествования, и свежим взглядом на старые «прописные истины».

Один из последних романов Эрика-Эммануэля Шмитта, широко известного и востребованного французского драматурга, и писателя «Как я был произведением искусства» (2002, переведен на русский язык в 2014) ставит извечные вопросы о роли красоты внешней и внутренней, о взаимоотношении творца и его создания.

**Юлия Умидовна Матенова**, кандидат филологических наук, Ташкентский государственный педагогический университет имени Низами.

Знаменитый и модный скульптор — авангардист Зевс-Питер Лама осуществил, по его мнению, грандиозный и неподвластный никому другому проект. Он создает шедевр — скульптуру из живого человека, невзрачного парня Тацио, уставшего жить в тени своих братьев-близнецов, исключительных красавцев. Обезобразив его многочисленными хирургическими вмешательствами, «творец» Лама превращает его в другое существо, лишенное человеческих прав и свободы. Но лишить его мыслей, чувств, человеческого достоинства он не смог, и в этом смысле нельзя не согласиться с мнением О.О. Ленковой о том, что «цель Шмитта, как и его предшественников Дидро и Шодерло де Лакло, — изобразить процесс духовного преобразования человека под влиянием чувств»<sup>676</sup>.

Этот роман-притча, небольшой по объему, написанный от первого лица, содержит присущие современной французской литературе черты: обращение к новому, как к хорошо забытому старому, к аллюзии на предшествующие тексты, ироничности повествования, «диалогу с научным и литературным наследием прошлого». Как справедливо отмечается в статье о современной французской литературе, «она предпочитает обращаться к прошлому, но не как к объекту подражания, а чтобы с новой силой вопрошать это прошлое, ...что вписывает современную литературу в историческую схему, но с обратной перспективой»<sup>677</sup>.

Отличительной особенностью современного стиля является и мастерство писателя в создании портретных характеристик персонажей, зачастую ироничных или содержащих долю сарказма.

Литературный портрет в произведении — одно из самых распространенных средств создания художественного образа, как в классической литературе, так и в современной.

Центральный персонаж романа — амбициозный и скандальный художник-авангардист Зевс-Питер Лама создает скульптуру из живого человека Тацио Фирелли, отчаявшегося от своей незначительности, невзрачности и готового на самоубийство, лишив его человеческого достоинства и свободы. Но, став произведением искусства путем чудовищных операций, Тацио, которого нарекли Адамом-бис, не утрачивает человеческих чувств. Полюбив, он находит в себе силы отстаивать свою человеческую сущность и права.

Роман написан от первого лица, то есть, от лица Тацио и, естественно, исключает его подробный портрет, сам он свою внешность не описывает, но зато неоднократно встречается упоминание о его первоначальной невзрачности. Центральным персонажем в воспоминаниях Тацио является его создатель Зевс-Питер Лама, чей портрет представлен уже в начале романа: «Мужчина, весь в белом,

<sup>676</sup> Ленкова О.О. Природа и структура современного французского эпистолярного романа («Оскар и розовая дама» Э.-Э. Шмитта) [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://elibr.bsu.by/handle/123456789/49473>

<sup>677</sup> Новейшая зарубежная литература, Алматы: Жибек Жолы, 2011. С. 54.

сидел на складном стуле, скрестив ноги и положив ощетинившиеся перстнями руки на костяной набалдашник трости, и оглядывал меня с головы до ног, как рассматривают неодушевленный предмет. Прервав свои размышления, он отрывисто захихикал, будто закашлялся. Тонкие усики приподнялись, обнажив зубы, сверкнувшие на солнце разноцветными искрами... Эмаль его клыков и резцов была инкрустирована драгоценными камнями»<sup>678</sup>.

Представлено и описание наружности, его действий и поз, одежды и манеры поведения. Но портрет Лама не дается лишь в единственном описании, он повторяется, добавляется, утрируются отдельные черты: «В этом человеке не чувствовалось ни доброты, ни мягкости... Темные глаза над тонким, изогнутым, словно птичий клюв, носом, прятавшиеся в укрытии глубоких глазниц, откуда они могли наблюдать, оставаясь невидимыми, смотрели на мир из-под кустистых седых бровей, будто из орлиного гнезда. Цепким, жестким взглядом он всматривался в бакланов, словно высматривал добычу, и был объективно красив, однако в красоте его не было человечности. Имперское величие — вот как можно было его охарактеризовать. ...Губы его приоткрылись, обнажив рубин, изумруд, топаз, опал, бриллиант»<sup>679</sup>. Наиболее часто упоминается улыбка Лама, обнажавшая инкрустированные драгоценными камнями зубы. Столь необычная для простого человека особенность — вместе с тем, очень существенная деталь для выявления внутренней сущности персонажа. Сверкающие драгоценные камни стали олицетворением основы характера Лама — его непомерного самомнения в совокупности с эгоцентризмом и тщеславием. Он убежденно заявляет: «Без меня человечество не было бы тем, что оно есть»<sup>680</sup>. За внешним блеском, за красивой и изысканной видимостью скрываются желание славы и обогащения, пустота и ничтожество. Наиболее точное определение дает ему знающий его с юности слепой художник, выступая на суде.

Не менее показателен и особо ироничен портрет немаловажного персонажа доктора Фише, круглого человека, совершившего все хирургические манипуляции с главным героем: «Круглые очки, глаза, как два шарика, рот в форме буквы “О” — этот тип казался продолжением собственного живота: все его тело представляло собой шар, к которому сверху была приставлена лысая голова, а снизу — ножки в ботинках. Он был не одет, а скорее упакован в измятую льняную ткань и перетянут, как сверток, кожаным ремнем. Ремешок этот делил его туловище ровно пополам... скорее указывал точное место соединения полушарий, вроде того, как снаружи можно определить место внутреннего болта»<sup>681</sup>. Определяющая деталь этого портрета — округлая шаровидная форма, напоминающая мяч. Видимо, она

<sup>678</sup> Шмитт Э.-Э. Как я был произведением искусства. С.-П.: Азбука, 2014. С. 8.

<sup>679</sup> Там же. С. 13-14.

<sup>680</sup> Там же. С. 130.

<sup>681</sup> Там же. С. 34-35.

не случайна, а многозначительна и точна. Все моральные и нравственные соображения при его нелегальных операциях отскакивают, как мяч от стены. Объясняется это отчасти его профессиональной специализацией. Он — патологоанатом, 20 лет работает в морге и не терпит возражений, при этом сохраняются его медицинские навыки, владение скальпелем, знание строения человеческого тела, но никогда не волнуют его ощущения и переживания пациентов, которых у мертвеца просто нет. И в нем самом все человеческое постепенно утрачивается, атрофируется, остается лишь страсть к игре.

Как мяч ни крути, он остается все таким же круглым и одинаковым в диаметре. Измерение одно и то же, и доктора Фише уже не изменить. Весьма показательно высказывание Лама о нем: «Он просадил в рулетку гигантские суммы. И у него слишком много потребностей, чтобы терзаться сомнениями. Он живет с петлей на шее»<sup>682</sup>. Дополняет этот образ представление о неразрывной связи человека-шара и вращением шарика на игровом столе.

Изобразительные краски писателя в создании художественных портретов различных персонажей весьма отличаются, но творческий подход в создании образов романа по существу один: внешняя деталь выявляет внутреннюю сущность образа.

Сфера творческого интереса Шмитта в романе «Как я был произведением искусства», на наш взгляд, — это художественные искания в английской литературе конца XIX и начала XX веков, а точнее произведения О. Уайльда, Г. Уэллса, Б. Шоу. Причем, писатели рубежа XX-XXI веков предпочитают обращаться к прошлому не как к объекту подражания, а чтобы с новой силой вопрошать это прошлое.

На определенную переключку с романом О. Уайльда указывал и сам автор в эпизоде, когда выбирают имя новому шедевру З.-П. Лама. Одно из предложенных имен — Новый Дориан Грей. Дориан в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1890) — прекрасный юноша из уважаемой семьи. Следуя советам своего искушенного в пороках и циничного друга лорда Генри, он предается безудержным наслаждениям, не задумываясь о чувствах и желаниях других людей. Ради удовольствия и удовлетворения своих прихотей, он не останавливается ни перед какими нарушениями морали, поскольку полагает, что счастье не зависит от нравственности. Его пугает только старость, отсюда его мечты, чтобы красота и молодость всегда оставались с ним. Таким прекрасным и утонченным он был изображен на портрете художника Холлуорта, который обладает чудесным свойством: на нем отражаются все последствия порочной и безнравственной жизни героя. Сам же он остается все таким же юным и прекрасным. Облик живого Дориана не выражает сущности его порочной и развращенной природы. Пытаясь уничтожить портрет, разоблачающий его, Дориан убивает себя, тем самым еще раз подтверждая излюбленный тезис О. Уайльда, что искусство выше жизни.

<sup>682</sup> Там же. С. 68.

Казалось бы, противоположная ситуация в романе Э.-Э. Шмитта, но при углубленном рассмотрении внешность обезображенного, изуродованного героя романа и повествователя, названного своим создателем Адам-бис, не передает сущности его человеческой личности. Нельзя уничтожить человеческие мысли, чувства, достоинство. И на портрете, созданном ослепшим отцом его возлюбленной Фионы только по его голосу и высказываниям об окружающем мире, герой романа предстает удивительно похожим на него прежнего, до того, как он превратился в мясо для экспериментов. Не зря слепой художник говорит: «Все равно я пишу то, что нельзя увидеть»<sup>683</sup>. Так портрет становится отражением его души, характера.

У Уайльда — очаровательно красивый и вечно юный Дориан, и портрет, передающий его безобразный внутренний облик. У Шмитта — чудовищно безобразный герой Адам-бис и прекрасный, чистый его портрет, ставший выражением его светлой человеческой натуры. В итоге уже на другом временном и художественном уровне подтверждается мысль, что подлинное искусство глубже и точнее самой действительности передает смысл явлений и характеров.

На этом диалог романа Э.-Э. Шмитта с английской литературой конца XIX и начала XX веков не заканчивается.

Появление в качестве свидетельницы «Роланды-коровы» или «Богини-коровы» в суде, решающем животрепещущий вопрос о том, является ли Адам-бис произведением искусства или человеком со свободной волей и поведением, вызывает в памяти гротескные формы образов романа Г. Уэллса «Остров доктора Моро» (1896). «Она вживила себе в лоб пару рогов, увеличила глаза, расширила ноздри, а на пышной, млекопитательной груди ее болтался старый страховочный шнур с подвешенным к нему тирольским колокольцем»<sup>684</sup>.

Моро, гениальный хирург, непонятый и гонимый в обществе, укрылся на пустынном острове и с помощью операций и прививок превращает диких животных в людское подобие, жалкое и примитивное, но при этом даже учит их говорить и распевать придуманные им заповеди. Он держит их в повиновении при помощи страха.

В романе Шмитта, убедившись в успехе своего творческого эксперимента в создании Адама-бис, скульптор-авангардист Зевс-Питер Лама с помощью искусного скальпеля патологоанатома Фише начинает изготавливать целую серию живых скульптур из своих наложниц, обитательниц замка «Средостение», которые впоследствии хорошо продаются. Но после ухода Лама в небытие бывшие красавицы стали обитательницами психиатрической лечебницы, поскольку «скальпель доктора Фише вкупе с воображением Зевса превратили их в нелепых, единственных в своем роде чудовищ. Их слава оказалась недолговечной... Иногда, обманув охранников, какая-нибудь из бывших красавиц с воплями выбегает из парка, и купающиеся пугаются

<sup>683</sup> Там же. С. 230.

<sup>684</sup> Там же. С. 232.

при виде мечущейся по пляжу буйной сумасшедшей, людоедки с изуродованным телом, пустыми глазами и безмолвными, вечно раскрытым ртом, которая не нужна больше ни одному музею»<sup>685</sup>.

И вновь кажущаяся противоположность: у Уэллса звери, превращенные в людей с помощью скальпеля и уколов доктором Моро, а у Шмитта — люди, обезображенные хирургическим способом, ставшие чудовищами.

Противоположные, как бы перевернутые, ситуации в основе своей имеют одни и те же корни. Создателю человекоподобного звериного общества нравится царить среди своих созданий, «как “сверхчеловек” нищеанского типа». Ему нравится их покорность и жалкий вид, так он может ощущать себя повелителем мира. Скульптор Лама, по его собственному выражению, — величайший художник и скульптор наших дней, «светило искусства». Он заявлял, что, создав свою живую скульптуру, он изменил мир, в котором он может устанавливать свои правила и понятия. И на суде без тени сомнения он заявляет: «без меня человечество не было бы тем, что оно есть»<sup>686</sup>. Ему весьма льстит, когда его называют «благодетелем». Неслучайно словосочетание «имперское величие», встречающееся в романе, так точно характеризует этот персонаж. Но дело не только в его творческих, весьма посредственных способностях, а в умении организовать рекламу, пиар вокруг своих произведений. При всем различии ситуаций и эпох этими неординарными и по-своему талантливыми людьми движет не только интерес к их созданиям, а стремление к славе, власти, а в случае с Ламой — и к обогащению. Не зря в романе говорится: «Коммерция для Зевса-Питера Ламы важнее совести»<sup>687</sup>.

Отталкиваясь от известного древнегреческого мифа о скульпторе Пигмалионе, создавшем прекрасную статую Галатею, и силой своей любви оживившем свое творение, Б. Шоу в своей пьесе «Пигмалион» роль творца отводит английскому профессору лингвистики Хиггинсу. Пospорив с полковником Пикерингом, он задумывает интересный с точки зрения науки и психологии эксперимент. Он задумывает научить уличную торговку цветами Элизу грамотной речью и хорошим манерам и на светском приеме выдать ее за герцогиню, что успешно и претворяется в жизнь. Хиггинс думает, что научив Элизу правильной речью и умению вести себя в высшем обществе, он создает ее как человека. Но мастер парадоксов Б. Шоу остается верен себе; миф о Пигмалионе в его пьесе получает парадоксальное воплощение. Хиггинс убежден, что он сделал Элизу человеком, но на самом деле эта простая девушка обнаруживает истинную внутреннюю культуру и глубокие чувства, и оказывается, что в этом отношении она превосходит своего творца, человека сухого, далекого от высоких нравственных побуждений. Именно новая Галатея-Элиза должна оживить

<sup>685</sup> Там же. С. 250-251.

<sup>686</sup> Там же. С. 237.

<sup>687</sup> Там же. С. 246.

Пигмалиона, превратить его в человека. Именно благодаря ей в его душе происходит известный сдвиг в сторону живых человеческих чувств. Происходит обратный мифу процесс: превращение закованного в броню ученого в человека.

В романе Э.-Э. Шмитта творец, скульптор Зевс-Питер Лама, создавая свою живую скульптуру с помощью хирургического скальпеля, унижает молодого человека до положения вещи, хотя и произведения искусства. В отличие от античного скульптора, создавая свою скульптуру, Лама стремится уничтожить в ней человека. Он полагает, что лишив героя внешней оболочки, творец уничтожает в нем личность. Но лишить его человеческого достоинства, убить в нем способность мыслить, чувствовать, говорить, переживать Лама не может, хотя и пытается с помощью патологоанатома Фише сделать ему лоботомию, чтобы лишить его тех качеств, которые отличают человека от прочих существ.

«— Мне очень жаль, но мой разум — это я! Я сам! А не что-то там такое, отдельное от меня!

— Конечно. Но ведь ты же прекрасно знаешь, что твое “Я” не представляет никакого интереса. Никакой ценности. Не больше, чем твое прежнее тело. Впрочем, когда мы с тобой познакомились, ты как раз собирался покончить и с тем, и с другим. И только благодаря моему вмешательству твое тело стало интересным. Тебе следовало бы радоваться этому и ограничить деятельность твоего разума этой радостью»<sup>688</sup>.

Вот почему, осознав все это, сенсационное творение З.-П. Лама, Адам-бис готов восстать против своего творца, готов в суде доказывать, что он живой человек, что «никакой юридический акт не может отменить человеческую природу»<sup>689</sup>.

Ведя диалог, своеобразную переключку с произведениями прошлого векового рубежа, роман Шмитта подтверждает, усиливает, иногда подводит к противоположному решению близкой и созвучной ему проблематики. Современное произведение связано с традиционной литературой как с партнером и собеседником. При этом открываются не какие-то абсолютные или относительные истины о прошлом, сколько проявляются неожиданные связи, переключки, ассоциации, бросающие ответ на актуальные проблемы и предметы.

<sup>688</sup> Там же. С. 151.

<sup>689</sup> Там же. С. 239.



## Музыкальная репутация Ж.Б. Люлли (1632–1687) в рецепции современных англоязычных слушателей

Н.Л. Шевченко

Музыка Франции в период XVII – начала XVIII веков переживала свой могучий и блестящий, подлинно классический и богатейший период — от первых лирических трагедий Люлли (1670-е гг.) и до 1764 г. — года рождения последней лирической трагедии Жана Филиппа Рамо «Бореады»<sup>690</sup>. Музыкальные жанры этого периода не ограничивались только лирическими трагедиями. С предыдущими столетиями музыку эпохи классицизма по-прежнему связывали народные песни различной тематики (сельские хороводные, почти не сохранившиеся песни социального характера, песни тюрьмы, эшафота, «галер его величества, военные, шуточные»), а также куртуазные арии (*aires de cour*).

*Aires de cour* образовывали собой жанровую область, которая могла соединить между собой народно-песенное творчество и высокие профессиональные жанры. Куртуазные арии были настолько популярны и вызывали такой горячий отклик у публики, что вокруг них возникали литературные дебаты и журнальная полемика. В дискуссиях принимали участие величайшие умы эпохи — Р. Декарт, Х. Гюйгенс, М. Мерсенн.

Плодом классицизма явилась, в некотором смысле, и французская опера XVII века. До ее появления Франция почти не знала другого оперного искусства, кроме привозного итальянского. Предшественниками французской классицистской оперы стали французский балет XVI столетия, барочная опера, драматический театр, комический театр и музыкальная пастораль.<sup>691</sup>

Основоположником французской национальной оперы по праву можно считать Жана-Батиста Люлли (*Giovanni Battista Lulli /Jean-Baptiste Lully/*, 1632–1687). Будучи не только композитором, но и дирижером, клавесинистом и скрипачом, Люлли занимал почетное место музыкального советника при дворе короля Людовика XIV и имел огромное влияние на музыкальную жизнь не только Парижа, но и всей Франции,

**Надежда Леонидовна Шевченко**, аспирантка кафедры перевода и переводоведения Института филологии, иностранных языков и медиакоммуникаций Иркутского государственного университета.

<sup>690</sup> Розеншильд К. Музыка во Франции XVII – начала XVIII века. М.: Музыка, 1979. С. 3.

<sup>691</sup> Там же. С. 28–32.

и даже за ее пределами. Всего Люлли было написано 15 опер. В основу либретто, автором которых выступал Ф. Кино, были положены сюжеты из античной мифологии и средневекового рыцарского эпоса.

Оперы Люлли представляли собой «высокоэтическое искусство героического плана, искусство больших страстей, трагических конфликтов»<sup>692</sup>, что соответствовало духу и эстетическим ценностям той эпохи, когда нравственный и гражданский долг побеждал человеческие слабости. Изначально оперные спектакли ставились в больших залах дворцов и предназначались только для короля, его свиты и знати. Герои такой оперы наделялись чертами французской аристократии. Позднее Парижская опера (Королевская Академия музыки) под руководством Люлли обосновалась в театре Пале-Рояль. Композитор с энтузиазмом и настойчивостью поднимал к высокому искусству людей из низов и давал представления в городе, тем самым он сумел донести свое музыкальное творчество до народа, что в дальнейшем, при содействии его учеников и последователей, приведет к трансформации старого классицизма XVII века в новый гражданственный классицизм предреволюционной поры.

При смене эпох и направлений в искусстве многие произведения предшествующего времени не забываются, но воспроизводятся и интерпретируются через призму новых эстетических канонов и норм. Также и публика, к которой обращены произведения искусств, воспринимает их иначе, чем она воспринимала их прежде.

Интересной представляется рецепция опер Люлли современным слушателем, живущем в эпоху постмодернизма, когда, по словам Мишеля Фуко<sup>693</sup>, «забота о себе» выходит на первый план, а культура, как отмечает выдающийся социолог П.А. Сорокин, «становится чувственной, и любимые темы идеалистического искусства — трагический герой и героизм — обнаруживают стремительный упадок»<sup>694</sup>.

Исполнение лирических трагедий Люлли переносится на современную сцену, лишённую помпезности королевского дворца, классовое неравенство считается пережитком прошлого. Все эти факторы накладывают отпечаток как на исполнение опер Люлли, так и на трактовку заложенных в них смыслов, поскольку со времени создания музыкальных произведений произошла смена нескольких эпох и течений в искусстве.

Вслед за С.В. Денисенко<sup>695</sup>, писавшем о *театральной репутации* как востребованности произведений литератора в совокупности те-

<sup>692</sup> Там же. С. 35.

<sup>693</sup> Фуко М. История сексуальности — III. Забота о себе. URL: [http://lib.ru/CULTURE/FUKO/fukosex.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/CULTURE/FUKO/fukosex.txt_with-big-pictures.html) (дата обращения 15.06.2016).

<sup>694</sup> Сорокин П.А. Флуктуация идеациональной, чувственной и смешанной форм музыки / Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений / Пер. с англ., комментарии и статья В.В. Сапова. — СПб.: РХГИ, 2000. С. 208.

<sup>695</sup> Денисенко С.В. Пушкинский текст в театральном дискурсе XIX в. / Дис. док-ра. филол. наук, Тверь: ТГУ, 2008. С. 3.

атральных постановок, под *музыкальной репутацией* композитора будем понимать представление о композиторе и его музыкальных произведениях, которые до настоящего времени остаются репертуарными и исполняются авторитетными музыкальными коллективами.

Для того, чтобы выявить особенности современной зрительской рецепции и показать, какую репутацию сегодня имеет родоначальник французской оперы Люлли, считаем целесообразным обратиться к рецензиям на музыкальные диски с записями опер Люлли, представленным на страницах британского музыкального журнала «*BBC Music Magazine*», по ряду причин. Во-первых, музыкальные критики — это, прежде всего, слушатели, которые обладают знаниями, авторитетом и профессиональными навыками, необходимыми для того, чтобы вникнуть в исполнение музыкального произведения, а затем ясно, точно и образно выразить свое мнение. Во-вторых, музыкальный журнал «*BBC Music Magazine*» является наиболее популярным и продаваемым среди изданий схожей тематики, его читательская аудитория достигает 234 000 человек. В-третьих, журнал приглашает к написанию музыкальных рецензий только образованных, сведущих в деле музыки авторов, так как дорожит своей репутацией одного из самых популярных и продаваемых музыкальных журналов современности.

Для анализа взяты три рецензии на музыкальные диски с записями произведений Люлли, один из которых имеет формат DVD. В зарубежной практике критик оценивает, как правило, два показателя музыкального произведения: *Performance and Recording* (исполнение и звукозапись). Если же диск является не музыкальным, а видео, то оценка осуществляется по трем показателям: *Performance, Picture and Sound, Extras* (исполнение, звук и изображение, дополнительные материалы).

Первая рецензия на DVD-диск принадлежит перу Джорджа Холла (*George Hall*)<sup>696</sup>, который ставит 5 звезд за исполнение и качество звукозаписи оперы Люлли «Армида». Она представляет собой особый интерес, так как при оценке такого музыкального произведения, как опера, визуальные образы играют одну из ключевых ролей. Представленная на диске постановка проходит на сцене Парижского театра Елисейских Полей. Критик не дает исторической справки о композиторе, а сразу приступает к описанию того, что он видит на экране. Положительно и с восхищением автор рецензии отзывается обо всех компонентах оперы, используя эпитеты и сравнения:

*«the sight of dancers <...> is not something encountered every day* (не каждый день увидишь таких танцоров /досл. «не то, с чем сталкиваешься каждый день»), *modern-pass production* (современная постановка), *William Christie and his ensemble <...> surpass themselves in revivifying this 325-year-old score with imaginative articulation and*

<sup>696</sup> Hall G. Lully: Armide. URL: <http://www.classical-music.com/review/lully-armide> (дата обращения 03.06.2016).

*expressive fair* (Уильям Кристи и его ансамбль <...> превосходят самих себя, возрождая к жизни 325-летнюю постановку, посредством прекрасного звука и выразительной красоты), *the cast is remarkable* (актерская труппа невероятна)».

В конце текста рецензии автор упоминает о тридцатиминутной документальной вставке, в которой эксперты в области эпохи барокко обсуждают постановку и контекст создания оперы. Итогом рассуждений становится вывод о том, что Люлли был великим драматическим композитором:

«*Not only is the result a comprehensive package supplying an exemplary performance of an unfamiliar Baroque masterpiece, but it vindicates Lully as a great dramatic composer* (В результате мы получаем не только исчерпывающую информацию, которая так логично дополняет образцовую постановку непривычного шедевра эпохи Барокко, но и доказательство того, что Люлли — великий драматический композитор)».

Вторая рецензия автора Яна Смачного (*Jan Smaczny*)<sup>697</sup> посвящена ариям и увертюрам из трех опер Люлли — «Фаэтон», «Атис» и «Армида». Музыкальный критик оценивает и исполнение, и качество звукозаписи на 4 звезды. В зачине своей рецензии автор называет Люлли не самым талантливым французским композитором эпохи Барокко, однако подчеркивает его огромное влияние на музыку последующего времени во Франции и за ее пределами:

«*Even if Lully was not the most talented of French Baroque composers, his influence was enormous* (Пусть Люлли и не был самым талантливым французским композитором эпохи Барокко, его влияние было огромным)».

Об исполнении музыкальный критик отзывается двояко, сначала положительно, а затем отрицательно. Переход от «хорошего» к «плохому» происходит с помощью идиомы и концессионного союза *however* (однако), что добавляет фразе образности и помогает ей сильнее воздействовать на читателя:

«*The Capriccio Baroque Orchestra delivers some memorable playing, with impressive style and ornamentation. Its wind players offer some pungent solo playing in a suitably ambient acoustic. Not all is plain sailing, however: on occasion the string ensemble is a little ragged and the tuning of recorders is not impeccable* (Барочный оркестр Каприччио играет в запоминающейся манере, выразительно, с украшениями. Резкое соло духовых соответствует окружающей акустике. Однако, не все так гладко /досл. как по маслу/: время от времени струнные звучат слишком резко, интонация блокфлейт не безупречна)».

Подобные модели одновременной похвалы и порицания являются частым явлением в текстах рецензий, имеющих оценку в 4 и 3

<sup>697</sup> *Smaczny J.* Lully: Phaëton · Atrys · Armide. URL: <http://www.classical-music.com/http%3A/%252Fwww.classical-music.com/review/lully-orchestral-aug-12> (дата обращения 03.06.2016).

звезды. Думается, что после прочтения такой рецензии у читателя-слушателя возникнет ощущение, что, несмотря на мнение критика о некоторой посредственности Люлли, влияние последнего было грандиозным, а сочиненные им произведения способны впечатлить даже современного зрителя.

Третья рецензия на оперу Люлли «Альцеста» написана Дэнисом Стивенсом (*Denis Stevens*)<sup>698</sup>. Критик поставил 4 звезды за исполнение и 2 за качество звука. Музыкальные критики журнала «*BBC Music Magazine*», как правило, придерживаются определенной схемы написания рецензий на музыкальные диски. В начале (зачине) обычно приводится краткая историческая справка о композиторе, либо о его задумке. Это позволяет читателю-слушателю понять, что перед ним текст автора, обладающего музыковедческими знаниями, сведущего в истории музыки, а следовательно — авторитетного.

В рассматриваемой рецензии критик пишет о любви Людовика XIV (при дворе которого трудился Люлли) к эксцентричной и грубоватой музыке, о либретто, созданном Кино по сюжету Эврипида. Однако комментарий автора с ироничной игрой слов в отношении того, что Люлли не сам написал партии для средних голосов в опере, а поручил сделать это своим ассистентам, несколько умаляет исключительность композитора:

*«To be lulled by Lully is a simple matter, for he wrote only the treble and bass lines of arias and had the middle parts filled in by secretaries (Нетрудно уснуть под Люлли, так как в этих ариях он написал только партии сопрано и баса, а середину заполнили его ассистенты)».*

Следующее замечание автора о том, что Люлли был единственным французским композитором, который зарабатывал деньги на опере за все 300 лет ее истории, также показывает композитора в невыгодном свете:

*«...was the only French composer who made money from the opera in 300 years of its history (...он был единственным французским композитором, который зарабатывал деньги на опере за все 300 лет ее истории)».*

Не менее интересным представляется замечание критика, направленное на слова дирижера этой постановки оперы относительно того, что у Люлли, в отличие от И.С. Баха или К. Монтеверди, которых регулярно издавали благодаря Ф. Мендельсону и Д. Малипьеро, нет издателя, который систематически издавал бы его труды:

*«I cannot believe that a soi-disant French conductor can be ignorant of the many volumes of Lully's stage works (including Alceste!) edited by the distinguished musicologist Henry Prunières between 1931 and 1939. Are we being conned? (Поверить не могу, что так называемый французский дирижер не знаком с многочисленным количеством изданных сценических работ Люлли /в том числе и "Альцестой"!/, автором*

<sup>698</sup> Stevens D. Lully: Alceste. URL: <http://www.classical-music.com/review/lully-6> (дата обращения 03.06.2016).

которых был выдающийся музыковед Анри Пруньер с 1931 по 1939. Нас что, обманывают?».

Своим ироничным комментарием, усиленным эпитетом *soi-disant* на французский манер, восклицательным знаком в скобках, вопросом в конце абзаца критик словно пытается убедить читателя в поверхностных знаниях дирижера, при этом сделав акцент на собственной осведомленности. Исполнение критик, используя эпитеты, описывает положительно:

«*a strong cast of soloists* (сильные солисты), *an excellent supporting instrumental group* (отличная поддерживающая группа инструменталистов), *stage effects are splendid* (сценические эффекты блистательны)».

Принимая во внимание комментарии музыкального критика можно сделать вывод о том, что он не считает творчество Люлли исключительным, более того автор отмечает корыстный подход композитора к написанию опер и даже заявляет о стремлении последнего возложить свои обязанности на других. При этом критик отдает должное современным постановщикам, которые сумели сыграть оперу на достаточно высоком уровне, тем самым оставив у слушателя положительные эмоции.

Анализ текстов рецензий современных музыкальных критиков на произведения композитора Люлли показывает, что рецепция опер слушателем-зрителем в целом является положительной, исполнение музыки не вызывает нареканий у критиков и получает оценку не ниже «отличной». Иначе дело обстоит с личностной репутацией композитора. Критики относятся к его творчеству и таланту неоднозначно: либо признают его исключительность, либо указывают на его посредственность. Музыкальная репутация Люлли при всех вариациях оценки его композиций остается положительной — его произведения актуальны и востребованы в XXI веке. Его оперы продолжают ставить на сцене, они вызывают интерес и живой отклик публики, но требуют определенной адаптации с учетом постнеклассической эпохи и ее зрителя-слушателя, когда музыканты-исполнители классики имеют дело с качественно иной структурой аудитории.

## Французский код и тема становления личности в романе Дж. Барнса «Метроленд»

Н.С. Выговская

Небезызвестный факт, что Дж. Барнс (*Julian Barnes*, 1946) — один из самых заметных современных британских писателей — является не только любителем французской культуры, но и ее знатоком. Франция с богатой историей искусства, мощными литературными традициями выступает своеобразным идеалом, через призму которого возможно разглядеть собственную национальную самобытность.

Многие труды современных российских и зарубежных литературоведов посвящены не только характеристике жанрового своеобразия романов Дж. Барнса, проблеме героя, нравственной позиции и философии автора, рецепции исторического прошлого, но и анализу использования элементов французского кода в творчестве писателя. Среди его романов самыми обсуждаемыми являются: «Метроленд», «Попугай Флобера», «Как все было», «Любовь и так далее», «Англия, Англия» и другие.

Между тем именно «Метроленд» (*Metroland*, 1981) заставил в свое время заговорить о Барнсе как о серьезном прозаике. «Метроленд» написан в лучших традициях автопсихологического романа воспитания. В нем ощутимо заметное влияние трилогии Л.Н. Толстого о детстве, сильны автобиографические мотивы. Хотя тема детства не является ключевой в творчестве Дж. Барнса, автору мастерски удается раскрыть становление главного героя — Кристофера Ллойда. Роман имеет четкую композиционную структуру: три главы, как три временные фазы взросления героя: детство, юность, зрелость, и соответственно: год 1963, год 1968, год 1977. На каждом этапе герой представлен относительно (на данный момент) сформировавшейся личностью с характерным складом мышления, с устоявшейся системой ценностей и взглядом на мир, наконец, с определенным видением себя как части этого мира. Но эти характеристики изменяются от части к части, которые соединены пространственным вектором — метро. Своеобразный хронотоп дороги в начале романа выступает способом вхождения персонажа в мир больших надежд, который в конце развоплощается в роман утраченных иллюзий. Чи-

---

**Наталья Сергеевна Выговская**, аспирант Нижегородского государственного университета имени Н.А. Добролюбова; заместитель начальника Отдела координации научных исследований НИУ ВШЭ, Нижний Новгород.

татель видит только результат, но не само движение от остановки к остановке (journey), во время которого и совершается таинство изменения (metamorphosis). Совершенно очевидно, что такое четкое расслоение непрерывного по своей сути течения жизни одного человека преследует определенную идейно-тематическую и эстетическую цель. Читателю предоставляется право самому додумать те связи, которые были намеренно опущены, автор же получает возможность изобразить человека в каждый определенный момент его жизни максимально приближенным к реальному: как относительно статичного, но в тоже время несущего в себе предпосылки будущих изменений. Именно так создается впечатление о герое, как о человеке, находящемся в непрестанном движении, в развитии, а основной его характеристикой становится раздвоенность сознания — он живет и в настоящем, и в будущем одновременно. Если предположить, что состояние «home» соответствует третьей части романа («Metroland II»), а «school» символизирует первую («Metroland»), то очевидно, «путешествием» выступает вторая часть («Paris»), и именно здесь следует искать причины и приметы поворота от радикализма к консерватизму, от идеализма к прагматизму.

В «Метроленде» наблюдается тонкая игра аллюзий, переключек и реминисценций, ироническое отношение к национальным стереотипам и постоянный интерес к иной культуре как способу проявления собственной идентичности. Согласимся с утверждением, что «постоянный поиск “английскости”, национальной подлинности в конце XX века является отражением глобального процесса, который затронул все сферы современного социального бытия и связан с утратой традиционных смыслов, фундаментальных аксиологических ориентиров, сформированных на протяжении всего становления нации и ставших догмами к началу XX века»<sup>699</sup>; что «код понимания текстов заключен не просто в национальном языке, а еще и в стабильных структурах хранения и передачи информации (в стереотипах, в символах и т.д.), которые также имеют национальные особенности. Чтобы правильно “прочитать” инокультурный текст, необходимо знать традиционные модели национального сознания, отразившиеся в культуре, породившей этот текст, а следовательно, отразившиеся и в самом тексте»<sup>700</sup>.

Как неоднократно отмечалось, «интерес к Франции – все это уже было заявлено в первом романе и остается основными элементами барнсовской вселенной»<sup>701</sup>. Решив описать жизнь своих персонажей, Барнс считает необходимым посвятить своих читателей в проблемы соотношения искусства и жизни. Все политическое уходит на

<sup>699</sup> *Новикова В.Г.* Британский социальный роман в эпоху постмодернизма: Монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2013. С. 148.

<sup>700</sup> *Орехов В.В.* Французский код в русско-французском литературном диалоге // Культура народов Причерноморья. 2005. № 74, Т. 2. С. 163–167.

<sup>701</sup> *Тарасова Е.* Хамелеон британской литературы. (Феномен Джулиана Барнса) // Иностранная литература. М.: Иностранка, 2002 № 7. С. 263.



второй план: для героев наиболее важны личные переживания, личная история и французская литература и искусство, которые являются своеобразным культурным кодом, оказывают главное влияние на формирование личности.

Так, в первой главе романа «Метроленд» (1963) наблюдается большое количество отсылок к культурной жизни Франции. Жизнь шестнадцатилетних подростков — Криса и Тони — проходит под влиянием французской литературы («*We cared for its literature largely for its combativeness*»<sup>702</sup>, р. 16): среди наиболее значимых и любимых у них можно выделить А. Рембо, Ш. Бодлера («*I'd taken Baudelaire with me to read on the beach*»<sup>703</sup>, р. 14), Расина и Корнеля, Ги де Мопассана, Мольера и других. Однако во французской литературе они отдают предпочтение только тем аспектам, которые соответствуют их протесту против ханжества и лицемерия, буржуазных ценностей общества. Мальчики с радостью эпатируют преподавателей, представляют себя фланерами, разгуливающими по набережной Сены. «*Only a strongly purifying motive could explain how hard and how readily Tony and I pissed on other people. The mottoes we deemed appropriate to our cause were écraser l'infâme and épater la bourgeoisie*»<sup>704</sup> (р. 14). «Однако их мечты неизбежно сталкиваются с будничной реальностью: добропорядочные буржуа, спешащие на поезд после очередного дня в конторе, скучные однообразные дома, перекрестные штрихи узких улиц на нисходящих викторианских террасах. В их сознании Лондон и Париж четко противопоставлены друг другу: здесь — неизменная станция «Тоттнем-Корт-роуд» и неизбежная предсказуемость маршрута — «в сторону Бонд-стрит», там — бесцельная праздность (*flânerie*), измятая постель «в какой-нибудь *chamber particuliere*», бесконечное разнообразие возможностей»<sup>705</sup>.

Любовь к французской литературе, стремление к «*rootlessness*», юношеский максимализм, внешние черты романтической личности — один из способов скрыть свою незащищенность перед миром взрослых. Поэтому попытки мальчиков употреблять в речи французские слова: «*We cared for its language because it sounds were plosive and precise*»<sup>706</sup> (р. 16), идеализируя тем самым французов и их культу-

<sup>702</sup> Barnes J. *Metroland*. PICADOR, 1990. р. 16. Здесь и далее цитаты из произведений Дж. Барнса приводятся по изданию: Barnes J. *Metroland*. PICADOR, 1990. 176 р. Русский перевод приводится по изданию: Барнс Д. Как все было. Любовь и так далее. Метроленд: Романы: Пер. с англ. Т.Ю. Покидаевой. М.: ООО «Издательство АСТ»: ОАО «ЛЮКС», 2004. 699 с. «Нам очень нравилась французская литература» (с. 501).

<sup>703</sup> «Я ходил гулять в парк и таскал с собой томик Бодлера». С. 499.

<sup>704</sup> «Мы с Тони откровенно издевались над окружающими, причем из самых чистых — я бы даже сказал, испугательных, — побуждений. Мы избрали себе два девиза и руководства к действию: изводить тех, кто нам неприятен и эпатировать буржуазного обывателя». С. 500.

<sup>705</sup> Бондарчук Д. Через Ла-Манш и обратно // Иностранная литература. 2002. № 7. С. 272.

<sup>706</sup> «Нам нравилось как он (французский язык) звучит: взрывные согласные и четкие, ясные гласные». С. 501.

ру, становится объектом авторской иронии, так как в равной степени их внешние противоречия соотносятся с противоречиями внутренними. Категорически отвергая мир взрослых, мальчики в то же время жаждут признания с их стороны. Взрослая жизнь представляется постоянным праздником, и им не терпится поскорее вырасти. Жизненная программа, которую, забываясь, рисует Кристофер, поразительно напоминает идеализированное существование «презренных буржуа». «...you imagined marriage, and sex eight times a night, a bringing up your children in a way which combined flexibility, tolerance, creativeness and large quantities of money»<sup>707</sup> (р. 62). Таким образом, враждебность к окружающему миру, увлеченность французской литературой и искусством — это маска, плотная пелена чужих мыслей, идей и чувств, за которыми добровольно или в силу обстоятельств скрывается настоящий Кристофер.

Отношение рассказчика, личного повествователя, в роли которого выступает сам Кристофер, но в возрасте тридцати лет, к описываемым событиям в первой главе принимает так же иронический характер. Рассказчик воспринимает себя в детстве как человека, который, желая казаться романтическим героем с глубокими познаниями в области французской культуры, очень часто, не осознавая того, ставит себя в смешное, нелепое положение. Однако, как бы ни был смешон Кристофер шестнадцатилетний, рассказчик сожалеет об ушедших днях, о своей чистоте и горячем стремлении к истине.

Действие второй части происходит в Париже — еще один важный элемент французского кода в романе. Именно в этой части следует искать причины разбившейся мечты, смены жизненных идеалов и ориентиров, и, как следствие, возвращение на родину, к своим первоистокам. Во Франции Кристофер Ллойд — это авантюрист, исследователь, испытатель. Мировоззрение его основывается не на какой-то абстрактной идее, а на более материальном убеждении, что человек является творцом своей судьбы. Это уже не тот подросток, который воевал со всем миром за свою независимость. Теперь это человек, добившийся своей цели и осознавший свою силу. Но возникающее при этом состояние эйфории приводит к другой крайности: Кристофер воображает себя титаном, которому подвластны даже непреложные законы человеческого бытия.

Идея собственного величия настолько всеобъемлюща, что автор, продолжая иронизировать над своим персонажем, заставляет Криса пропустить все студенческие волнения, проходившие в Париже в 1968 году, что абсолютно было бы неприемлемо для Криса, борющегося за вечные ценности человечества. «*The point is — well I was*

---

<sup>707</sup> «Ты много думал и говорил о том, как это будет, когда все изменится: ты вообразил, как ты женишься, как у тебя будет секс восемь раз за ночь и как ты будешь воспитывать своих детей — ты обязательно будешь терпимым, чутким и все понимающим отцом, и ты будешь давать им столько карманных денег, сколько им будет нужно». С. 559.

*there, all through May, through the burning of the Bourse, the occupation of the Odeon, the Billan court lock-in, the rumours of tanks roaring back through the night from Germany. But I didn't see anything»<sup>708</sup> (p. 76).*

На этот раз противоречивость героя проявляется в виде несоответствия между действием и чувством и определяется новой социальной ролью Кристофера — англичанин в Париже. Герой намеренно надевает на себя маску: он пытается отрешиться от своей «английскости» и ассимилироваться с парижанами. Маска создает новое я, предоставляя герою более широкую свободу действий и освобождая от национальных комплексов, а заодно и от ответственности. Но поскольку смена личности является в данном случае сознательным действием, она требует от Кристофера повышенного контроля за своим поведением, за своей речью. При этом непроизвольно обостряются все национальные черты характера так, что, против его ожиданий, англичане без труда узнают в нем соотечественника, а французы чувствуют его чужеродность. *«How rational, how measured, how English...»<sup>709</sup> (p. 122).* Более того, маска оказывается столь противоестественной, что начинает беспокоить самого героя. Столкнувшись с реальной жизнью, где больше не с кем воевать, где предоставлена свобода выбирать и свобода нести ответственность за свой выбор, Кристофер с удивлением обнаруживает, что реальное положение вещей гораздо сложнее, чем ему представлялось в школе. *«Until I met Annik I'd always been certain that the edge cynicism and disbelief; in which I dealt... were the only tools for the painful, wrenching extraction of truth from the surrounding quartz of hypocrisy and deceit. The pursuit of truth had always seemed something combative. Now ... I wondered if it weren't something both higher and simpler, attainable not through striving but a simple inward glance»<sup>710</sup> (p. 101).* Знания, добываемые собственным опытом, подорвали его самые прочные убеждения. В результате разрушения старых идей, когда еще не успели сформироваться новые, главным героем овладевает неуверенность в себе. *«But measurement on a subtler scale than this — is it possible? ... And in any case, don't you need some scale of comparison to make measurements...?»<sup>711</sup> (p. 124-125).* А отсутствие жизненных ориентиров приводит к тому, что растерянность становится главной эмоциональной составляющей

<sup>708</sup> «В общем, я был в Париже как раз во время майских событий, когда горела Биржа, когда восставшие студенты захватили здание театра «Одеон», когда закрыли метро Бийанкур, когда по городу ходили слухи о каких-то танках из Германии, — я был там, но почти ничего не видел». С. 574.

<sup>709</sup> «Как это рационально, как взвешенно, как по-английски!» С. 633.

<sup>710</sup> «До встречи с Анник я был убежден, что едкий цинизм и недоверчивость, которые я исповедовал, ... являются единственными инструментами для болезненно-го извлечения истины из руды повсеместного лицемерия и обмана. Поиски истины всегда представлялись мне процессом воинственным и агрессивным». С. 608.

<sup>711</sup> «Если ты влюблен в первый раз, откуда ты знаешь, любишь ты девушку или нет, если раньше ты не испытывал ничего подобного?» С. 637.

второй части романа: герой меньше действует и больше размышляет, что обуславливается усложнением его мировоззрения.

Подобное состояние героя было вызвано еще и не сложившимися отношениями с молодой француженкой Анник, которые также становятся важным элементом в познании французской культуры. Это приводит Криса к осознанию того, что временно утраченные независимость и самостоятельность, должны быть вновь обретены им как необходимые условия для дальнейшего его духовного развития.

Первое, на что обращает внимание читатель в третьей части романа, это насыщенность текста событиями: герой, прошедший испытания Парижем, не воодушевленный на новые открытия, возвращается в родной Метроленд, женится, у него рождается ребенок, он устраивается на работу, встречается с бывшими одноклассниками. Наличие элементов французского кода в этой части романа заметно меньше, чем в предыдущих двух: проявляется лишь в памяти героя, в речи, в мыслях. «*It's certainly ironic to be back in Metroland. As a boy, what would I have called it: le syphilis de l'âme, or something like that, I dare say*»<sup>712</sup> (р. 135). Работа, связанная с переводами с французского языка, как своеобразный символ любви к французской культуре и частичное принятие английских ценностей.

В последней части Крис — это скорее обыватель, который лишается последних иллюзий относительно своей избранности и уникальности, осознавая то, что его личная жизнь несколько не отличается от жизни когда-то презираемых за заурядность его школьных товарищей.

У него нет особых причин жаловаться на жизнь. Однако ему постоянно приходится убеждать себя в том, что он счастлив и доволен, и нашел то, к чему стремился. Основной характеристикой Криса в этот период можно считать правильность, переходящую в занудство. Сам герой называет ее «seriousness».

Преобразование в обывателя вносит и положительное значение в описание образа главного героя: Кристофер освобождается от множества лишних черт, чужих идей. Перед читателем предстает истинный образ, без боязни показаться таким, какой он есть на самом деле. Освободившись от всего ненужного, Кристофер приходит к осознанию своего места в мире: человек — это высший судья жизни, а вещи ценны в глазах человека лишь настолько, насколько представляют интерес для него. Именно поэтому вещи, которые олицетворяли собой надежды, мечты, воспоминания в первой и второй частях, не скрывают ничего, кроме материального.

Таким образом, на смену мечтам о Франции приходит не только принятие когда-то отвергаемых английских ценностей, но и культурная деградация героя. Герой обманывает себя, прекрасно осознавая, каково настоящее положение дел. Таким образом, используя

<sup>712</sup> «Если определенная ирония в том, что я вернулся в Метроленд. В школе я бы назвал это le syphilis de l'âme (фр. сифилис души) или что-нибудь в этом роде». С. 649.

элементы французского кода, постоянно сравнивая английскую и французскую культуры, Дж. Барнс реализует важную идею всего своего творчества: для автора неприемлемо статичное существование культуры и народа вне контакта с окружающим миром. Познание себя, самоопределение возможно лишь в диалоге, в ситуации, пусть и не бесконфликтной, взаимного общения «я» и «другого». Нереализованные надежды Кристофера Ллойда, его утлое счастье не могут считаться окончательным совершенствованием героя на пути становления личности. Здесь обмануты и ожидания читателей: они не видят в конце романа воспитания обретшего себя героя. Однако наличие мотива дороги, встречи, хронотоп пути и непременно присутствующие в романе воспитания<sup>713</sup> играют важную сюжетообразующую роль в исследуемом произведении. В этом воспитательном процессе для героя важно созревание духовной личности через познание мира и искусства. С детства для мальчика литература и живопись играли большую роль, были выше всех иных составляющих жизни человека. К концу повествования происходит перерождение героя: тонкой души мальчик из романа уходит. Он не реализовал себя в этой сфере и превратился в одного из тех, кого сам в детстве с иронией называл «they». Они — это люди, для которых радость жизни заключается в комфорте и уюте, у домашнего очага в кругу семьи. Они не ищут высоких ценностей, им вполне хорошо в своем маленьком мирке. Однако в силу жанрово-композиционных особенностей романа нельзя говорить о завершенности процесса формирования личности героя, и открытый финал произведения заставляет предвидеть возможность дальнейших изменений в характере героя.

---

<sup>713</sup> Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975; Бахтин М.М. *Роман воспитания и его значение в истории реализма* // Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 199–249.

# IN MEMORIAM



## Жан Менар (1921–2016)

*Филипп Селье*

Сообщество исследователей XVII века скорбит об одном из самых выдающихся своих членов: 9 августа 2016 года в Бордо умер Жан Менар, в окружении семьи, на 96-м году жизни. Он был самым великим литературоведом из тех, кто когда-либо занимался творчеством Паскаля.

Жан Менар родился в Шампаньяке (Шарант-Маритим) в 1921 году. В 1941 году, после подготовительных классов в Бордо и лицея Людовика Великого в Париже, он поступил в Высшую Нормальную Школу на улице Ульм. Его однокурсниками были Робер Гарапон и Жак Трюше, тоже ставшие выдающимися знатоками культуры XVII века.

В 1944 году Жан Менар ушел добровольцем в армию. Он был демобилизован в ноябре 1945 года в чине лейтенанта артиллерии запаса. По окончании Нормальной Школы, в 1946 году, он получил степень кандидата филологии, в этом же году женился на выпускнице Нормальной Школы Сюзанне Дюшемен. У супругов родилось пятеро детей.

Его преподавательская карьера началась в лицее Валансьена (1946–1947). В 1947 году он получил место ассистента в Сорбонне (1947–1951). После года преподавания в лицее Монтеня в Бордо он принял приглашение на должность «экстраординарного профессора» в Университете Сарра (1952–1956).

Пройдя конкурс на филологический факультет Бордо, он завершает докторскую диссертацию, фундаментальное исследование «Паскаль и Роаннезы», которое появилось в двух томах в издательстве «Desclée de Brouwer» в 1965 году, одновременно с эссе «Паскаль перед Богом», множество раз переиздававшееся и переводившееся на другие языки.

Стоит ли говорить, что эти труды заняли у него почти двадцать лет после выхода с улицы Ульм? Вряд ли. В 1951 году в издательстве «Voivip» появилась замечательная книга «Паскаль. Человек и творчество», которая выдержала пять изданий, множество переизданий и три перевода (английский, японский, испанский). Начиная с этого периода, каждый год будет приносить свою долю статей и научных обзоров. Успех маленькой книги о Паскале окажется истоком мо-

---

**Филипп Селье**, почетный профессор Университета Париж – IV Сорбонна. *Sellier Ph.* In Memoriam Jean Mesnard (1921–2016) // «Dix-septième siècle». PUF, | 2017/1. n° 274. P. 3–7. Перевод статьи К.Ю. Кашлявик.



нументального проекта издания полного собрания сочинений. Уже тридцатилетним Жан Менар познакомился с Райнером Биемелем, главным редактором издательства «Desclée de Brouwer». Тот представил Менару тщеславный замысел серии «Европейская библиотека» — соперницу «Библиотеки Пляяды». Проект, фараоновский настолько, что мог показаться невыполнимым, был таков, я цитирую его создателя: «Издание, которое будет одновременно “паскалевской суммой”, содержащей не только все произведения, подчиненные законам критического издания, снабженное всем необходимым для XVII века комментарием, но еще всей подлинной документацией, относящейся к произведению, к автору, к его окружению, в целом ко всему, что имеет ценность источника (тщательно отобранные от источников второй руки)».

Первопроходцу была дана *carte blanche* с единственным условием — с чем согласились все — использовать современную орфографию. Дело должен был вести только один человек, ибо «произведения подобного жанра требуют одновременного занятия всем и частями». Было задумано пять томов, которые с течением времени стали семью с увеличивающимся числом страниц (1707 страниц в четвертом, последнем изданном томе).

Филологическая часть этого труда вскоре сделала Жана Менара виртуозом архивных изысканий, искусство, в котором он совершенствовался благодаря советам хранительницы Мадлен Юргенс, с которой, между прочим, он издал в «*Presse universitaire de France*» «Документы главного нотариального реестра, относящиеся к истории литературы (1650–1700)». Палеография XVII века отныне для него перестала быть тайной.

Работая над сюжетом о мадам де Комартен и желая доказать, что она была таинственным адресатом «Мемуаров» де Реца, я однажды сопровождал Жана Менара в Национальный архив. Я был восхищен легкостью, с какой он расшифровывал даже самый мельчайший непонятный почерк нотариусов. Это мастерство было очень полезно для него во время работы по идентификации почерков, столь необходимое в случае Паскаля и его окружения.

Первый том собрания сочинений вышел в 1964 году. Многие усмехались, потому что том не содержал ни строчки Паскаля. Но напрасно, поскольку целью было представить читателям *Corpus pascalianum*, опись всех текстов XVII века, касающихся Паскаля, по аналогии с *Corpus racinianum*, изданным восемь лет ранее Раймоном Пикаром. Речь шла о пьедестале самого издания. Исследование документов позволило обнаружить 14 неизданных паскалевских фрагментов, опубликованных двумя годами ранее, в 1962 году, и включенных затем во все издания «Мыслей».

Издание текстов писателя началось со второго тома, в 1970 году, через год после избрания Жана Менара в Сорбонну (ставшей в 1970 — Париж-Сорбонна). Эти тексты охватывали период с 1623 по 1654 гг.

Последующие двадцать лет, наряду с множеством статей и научных докладов и, все чаще и чаще, предисловий, издание было продолжено только одной книгой «"Мысли" Паскаля» (SEDES, 1976), пересмотренной и переизданной в 1993 году. Чем можно объяснить то, что этот магистральный труд стал почти недоступен сегодня? Возможно тем, что автор хотел дождаться, когда его издание «Мыслей» увидит свет до того, как их анализ обретет определенность выражения.

1980 год был отмечен великолепным изданием «Принцессы Клевской», опубликованным «Imprimerie nationale», с красивым созерцательным предисловием издателя романа и иллюстрациями Роже Вьейяра. Это издание вошло в серию «Livres de Poche GF».

В сотрудничестве с Марком Фюмароли, Роже Зюбером и Ноэми Хеп был написан «Очерк французской литературы XVII века», изданный в 1990 году (PuF, 1990). Следующий, 1991 год, стал исключительно плодотворным для Жана Менара.

Поскольку он вышел на пенсию за год до этого, его коллеги, друзья и ученики, безусловно, желали подарить ему «Mélanges». Но он предпочел, чтобы том в его честь представлял *Varia*. Так появилась книга, которую он, согласно широкому пейзажу собственных исследований, озаглавил «Культура XVII века».

Паскаль и Пор-Рояль заняли половину книги, однако, не были забыты и другие стороны Великого Века. Общие обзоры соседствовали со статьями о Корнеле, Мольере, мадам де Лафайет, Ларошфуко, мадам де Скюдери, Фонтенеле, авторах-мемуаристах. К этим поэтам вскоре присоединился еще один поэт, не написав о котором в этом сборнике, Жан Менар упрекал себя: «Поэтика «Басен» Лафонтена» (1994).

В этом же году вышел третий том собрания сочинений Паскаля. Его автор, решив посвятить отдельный том кампании «Писем к провинциалу» (будущий пятый том) и отдельный том подготовке «Мыслей» (будущий шестой том), в третий том поместил все тексты с 1654 по 1657 гг., в том числе, знаменитый «Мемориал», «Разговор с господином де Саси об Эпиктете и Монтене», «Краткую жизнь Иисуса Христа», рассуждение «О геометрическом уме», «Сочинения о благодати» и «Письма к Мадемуазель де Роаннез». Нужно добавить к ним несколько важных сочинений Жаклины Паскаль, любимой сестры Паскаля, чье собрание сочинений оказалось, в силу глубокого замысла составителя, вписанным в собрание сочинений брата. Это подчеркивает особую важность третьего тома, который возвышается над всеми вышедшими четырьмя томами собрания сочинений Паскаля.

Жан Менар очень уверенно объявил друзьям, что отныне последние тома будут появляться быстро, каждые шесть месяцев. На самом деле, четвертый том собрания сочинений появился в 1992 году, со всем богатством содержащихся в нем духовных сочинений Паскаля: «Об обращении грешника» или же захватывающая «Молитва о том, чтобы Бог дал употребить болезни во благо». Но затем работа над изданием замедлилась настолько, что больше ни одного тома не вышло.

Тем не менее, совокупность работ, которыми мы располагаем, обнаруживает колоссальные знания автора, колоссальные не только по своему объему, но и по своему разнообразию. Чтобы следовать за Паскалем, необходимо было быть математиком, физиком, инженером, урбанистом, философом, историком литературы, литературным критиком и теологом. К этим умениям добавлялась виртуозность архивиста, что давало Жану Менару неисчерпаемые знания о личностях и областях знаний, столь дорогих его сердцу — социологии и литературной географии.

Семинар, работавший под его руководством в Сорбонне (1978–1979), прекрасно это иллюстрировал: «Литературная жизнь квартала Марэ в XVII веке». Темы его семинаров о Великом Веке свидетельствовали о широком кругозоре: литература и политика, мировоззрение, иррациональное, символическое (семинар длился два года), пресса, медицина и литература, музыка и литература.

Непринужденное мастерство преподавания и очарование личности, всегда радушный, улыбающийся и доброжелательный, объясняли его авторитет среди бесчисленных студентов, простых слушателей или коллег, а также способствовали его административной и представительской деятельности. Он возглавлял отделение французской литературы филологического факультета Университета Париж-Сорбонна (1980–1984); общество друзей Альфонса Дюпрона (1995–2011). Будучи еще преподавателем в Бордо, он представлял французскую культуру на высшем уровне — во франкофонной Африке, а затем во всем мире (кроме Латинской Америки). Он был делегатом от Сорбонны на конференциях франкоязычных университетов с 1972 по 1987 гг. Страна, перед которой он испытывал особое восхищение — Япония. В ней он бывал полдюжины раз, тесно сотрудничая с выдающимся исследователем Паскаля Йоши Маеда, затем с его блестящими учениками Т. Хасекура, Т. Шиокава, М. Хирота, Х. Морикава, с которыми в 1988 году он организовал знаменитую совместную конференцию сначала в Токио, затем в Кансаи с участием 50 европейских ученых — «Паскаль–Пор-Рояль. Восток. Запад» (сборник материалов конференции был издан в 1991).

Жан Менар сыграл выдающуюся роль в организации и развитии различных движений, которые существуют до сих пор. С 1977 по 1991 гг. он возглавлял «Общество друзей Пор-Рояля» и придал ему мощный импульс развития: в 1978 году он организовал первый международный коллоквиум в замке Азе-ле-Ферон недалеко от аббатства Сен-Сирана. С тех пор каждый год происходило то, что получило название «осенний коллоквиум Пор-Рояля». Сороковой коллоквиум пройдет в 2017 году.

Из его недр вышла впечатляющая серия ежегодных изданий «Хроники Пор-Рояля». Жан Менар, созидательный в руководстве музейной территорией Пор-Рояля и в работе Библиотеки Пор-Рояля, ко всему прочему, принял участие в создании монументального «Сло-

варя Пор-Рояля», изданного в 2004 году. Он написал вступительную статью к этому изданию, которое было отмечено «Премией XVII века».

В 1980 году он стал одним из основателей международного центра Блеза Паскаля в Клермоне, этой всемирной базы данных материалов о Паскале, созданной при поддержке национального центра научных исследований, двух университетов и города Клермона. Центр все время расширял поле деятельности: конференции, семинары, публикации, мероприятия: именно в центре начали создавать незаменимое электронное издание «Мыслей» под руководством Доминика Декота, которое находится сейчас на стадии завершения.

Наконец, корифей паскалевских исследований вдохновил научный обмен между Францией и итальянскими специалистами-паскалеведами, профессорами философии из Университета Катании Дж. Пеццино и М.В. Ромео. Он ездил на Сицилию для участия в различных коллоквиумах, среди которых «Пор-Рояль и философия» в 2010 году. Благодаря успехам проведенных конференций, профессор Ромео в начале 2016 года решила создать «Центр изучения Паскаля и XVII века», который провел свою первую конференцию в марте 2016 года на тему «Богатство малых сочинений Паскаля». Жан Менар, которому все труднее и труднее становилось передвигаться, стоически решил отправиться на конференцию, выступил с докладом и был чествуем... в последний раз.

Этот выдающийся ученый был удостоен разнообразных почестей: Командор ордена Академических пальм, Командор Искусств и Словесности, кавалер ордена Почетного Легиона (2000), затем Офицер (2013). Уже являясь членом большой Академии наук, в 1997 году он был избран в Академию моральных и политических наук, заседания которой он редко пропускал. Он председательствовал в Академии в 2010 году и организовал годовой цикл лекций на тему «Демократия». В январе 2014 года он стал деканом этой Академии.

По мере того, как осыпались годы, частный человек проходил испытания скорбями: кончина супруги Сюзанны в 2002 году, потеря внучки и одного из сыновей.

Два последних года его жизни были омрачены все возрастающей трудностью передвижения, которой он бросил вызов, продолжая активную жизнь. Друзья бурно радовались, собравшись 23 февраля 2011 года в великолепных залах Сорбонны, чтобы отметить его 90-летие. По этому случаю юбиляру был преподнесен «традиционного литья с патиной» бронзовый диск, работы мастера из денежной палаты Парижа, на котором два изображения смотрели друг на друга: одно — Паскаля, другое его самого выдающегося исследователя — Жана Менара.

Автор собрания сочинений Паскаля покинул нас, оставив издание незавершенным. Из семи задуманных появились четыре тома. Пятый том, о кампании «Писем к Провинциалу», вероятно, завершен: его издание было отложено, потому что Жан Менар, занимавшийся

одновременной работой над «Письмами к провинциалу» и «Мыслями», намеревался выпустить в свет сразу пятый и шестой тома.

В какой стадии готовности находится шестой том? Трудно судить об этом, настолько наш друг хранил тайну, даже тогда, когда собраты по Академии шутили над датой окончания изданий, которую он постоянно переносил. Седьмой том, который был бы посвящен паскалевской традиции, никогда не выйдет в свет. Если семья Жана Менара сочтет нужным, то международный центр Блеза Паскаля в Клермон-Ферране, насколько это возможно, объединит усилия для продолжения издания.

После смерти Мишеля Ле Герна, 17 июля, ученого, издателя собрания сочинений Паскаля в «Библиотеке Плеяды», кончина Жана Менара погружает в еще большую печаль всех исследователей и любителей XVII века. Два ухода делают 2016 год черным годом для всех, кто любит Паскаля.

## Двадцать восьмое Письмо к Провинциалам Декабрь 2016

Доминик Декот

*«On ne montre pas sa grandeur  
pour être à une extrémité, mais bien  
en touchant les deux à la fois et  
remplissant tout l'entre-deux».*



### Кончина Жана Менара

Друзья Паскаля, узнавшие о кончине Жана Менара, были глубоко потрясены известием. В итоговом номере «*Courier du CIBP*» за 2016 год будет опубликован «Семейный альбом», в который войдут сведения о всех встречах друзей Паскаля с Мэтром паскалевских штудий.

Наставничество Жана Менара нашло большой отклик. Семинар под его руководством научил участников строгости в анализе рукописей и углубленному изучению текста, точному и открытому изучению проблематики разных эпох, вниманию к развитию лите-

---

**Доминик Декот**, профессор Университета Клермон-Феррана, руководитель международного центра Блеза Паскаля. *Descotes D. Vingt-huitième Lettre aux Provinciaux. Décembre 2016.* Электронный повременной бюллетен «*Lettre aux Provinciaux*» рассылается Домиником Декотом всем паскалеведам. Данный бюллетен посвящен памяти Жана Менара. Перевод К.Ю. Кашлявик.

ратуроведения. Жан Менар знакомил учеников с выдающимися зарубежными исследователями, занимавшимися XVII веком, тогда еще малоизвестными во Франции, особенно в области исследований о Паскале. Среди них Йоши Маеда и Пол Эрнст.

Руководство Жаном Менаром студентами и докторантами отличалось строгостью и доброжелательностью. Он предоставлял докторантам большую свободу в научном поиске. Его последователь Жерар Феррейроль во время торжественного заседания в Сорбонне, посвященного 90-летию Мэтра, признался, что, если он замечал ошибку, то говорил о ней с ясностью равной строгости приговора: «Выгода в том, что когда Жан Менар делает Вам комплимент, Вы можете ему верить. Неудобство в том, что может случиться, что этот момент не наступит никогда».

Труды Жана Менара в основном были посвящены жизни и творчеству Блеза Паскаля. Его диссертация «Паскаль и Роаннезы» — неисчерпаемый источник сведений о среде и жизни Блеза Паскаля, труд, который далеко превосходит все предшествующие попытки биографических описаний. Одновременно с этим исследованием им было начато издание полного собрания сочинений Паскаля в серии «Европейская библиотека» в издательстве «Desclée de Brouwer». Цель издания — собрать в хронологическом порядке, кроме текстов самого Паскаля, все известные подлинные документы, относившиеся к его личности, семье, окружению и творчеству.

Первый том, появившийся в 1964 году, представлял собой исчерпывающее исследование паскалевской традиции, истории рукописей и изданий, относившихся к Паскалю, и корпус свидетельств, собранных из кругов, которые Паскаль посещал: друзья, семья, историки, ученые, светские люди, священники.

Следующие три тома, изданные соответственно в 1970, 1991 и 1992, совершили переворот в паскалеведении.

Строгое изложение документов и событий позволило Жану Менару разрешить проблемы, поднимавшиеся в большинстве биографий Паскаля. Оригинальность этого издания заключена в том, что правила определены не стандартным кодом (сложившемся в академической эдиционной практике), но выбраны в соответствии с природой каждого текста.

Обращаясь к «Письмам к провинциалу», Жан Менар пытался воспроизвести те тексты, которые вышли из-под пера Паскаля до того, как были изданы. Он отклонил правила отбора последнего издания, выполненного при жизни автора, в пользу первого издания, опираясь на варианты тиражей, чтобы добраться до первоначального текста. Для этого издания потребовалось два критических аппарата!

По ходу этого *magnus opus* Жан Менар написал множество исследований, которые переиздавались и переводились.

В 1980 году вместе с Терезой Гойе, Филиппом Селье и мной он основал Международный центр Блеза Паскаля со штаб-квартирой в

городской библиотеке Клермон-Феррана под патронажем города, Университета Клермона, и вскоре признанного национальным центром научных исследований. Этот центр начал и продолжает сбор всемирной базы данных материалов о Паскале и проводит паскалевские семинары и конференции.

Все наши друзья и корреспонденты знали Жана Менара, ценили его знания, его авторитет и его приветливость.

Жан Менар умер 9 августа 2016 года, в Бордо, в окружении близких. На отпевании в церкви Нотр-Дам-дез-Анж, 12 августа, отец Жан-Робер Армогат, хорошо знавший покойного, произнес волнующую проповедь. Члены международного центра Блеза Паскаля присутствовали на отпевании. Молебен в память о Жане Менаре состоялся в Париже, в церкви Святого Людовика и Святого Павла, 10 сентября 2016 года.

В «Дневнике 1990–1992 гг. Будущее ни для кого» (1993) Жюльен Грин пишет: «Из всех живущих ныне французских умов, нет ни одного, кому я обязан больше, чем Жану Менару. Его имя не из тех, что произносят широко, исключая среду ученых. Осмелюсь сказать, что он едва ли известен широкой публике. Что касается меня, он дал мне Паскаля, которому я обязан почти всем, но которого я не знал должным образом <...>. Жан Менар пролил свет на порой трудные рассуждения человека, который высится над французской литературой чистотой своего языка. И это меня потрясает, стиль его комментатора возрос в школе его мэтра».

Жюльен Грин не одинок в обретении подобного долга по отношению к нему.



# ФРАНЦИЯ И РОССИЯ: от средневековой имперсональности к личности Нового времени

*Дизайн, верстка – Анатолий Евсенийкин*

Подписано в печать 15.07.2018 г.  
Формат 60x84/16. Усл. печ.л. 17,67  
Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Тираж 100 экз. Заказ № 383.

Отпечатано в полном соответствии с предоставленным  
электронным оригинал-макетом  
в ООО «Печатная Мастерская РАДОНЕЖ»  
603005, Нижний Новгород, ул. Минина, 16а.  
Тел. +7(831) 418–53–23.