

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Т. В. Соколова

МНОГОЛИКАЯ ПРОЗА РОМАНТИЧЕСКОГО ВЕКА ВО ФРАНЦИИ



Татьяна Соколова

**Многоликая проза
романтического века во Франции**

«Санкт-Петербургский государственный университет»

2013

ББК 83.3(4Фра)

Соколова Т. В.

Многоликая проза романтического века во Франции /
Т. В. Соколова — «Санкт-Петербургский государственный
университет», 2013

ISBN 978-5-288-05192-0

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

ББК 83.3(4Фра)

ISBN 978-5-288-05192-0

© Соколова Т. В., 2013
© Санкт-Петербургский
государственный университет, 2013

Содержание

От автора	6
«Личный роман» как феномен романтического психологизма	9
Романтическое прочтение «каменной летописи веков»	24
Конец ознакомительного фрагмента.	30

Татьяна Соколова

Многоликая проза

романтического века во Франции

Рецензенты:

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

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



От автора

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Практически все магистральные явления в литературе XIX в. восходят к романтизму, что и дает основание говорить об этом столетии как о романтическом веке, отражающемся в

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

«зеркале» его многоликой прозы. Отдельные, но тем не менее существенные его черты, хочется надеяться, уловимы в калейдоскопе очерков, составляющих книгу.

«Личный роман» как феномен романтического психологизма

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Там же. С. 629.

нам надлежит быть согласно нашей природе» (с. 34). В надежде, что ему, может быть, удастся понять, кто он есть и зачем живет, герой и отправляется в путешествие. Маршрутом, а вернее, пунктиром перемещений (Швейцария, Фонтенбло, Париж, снова Швейцария) определяется вся событийная динамика повествования об индивиде, изъятom из социума, бытовой повседневности, связей с близкими; о пережитой им любовной драме можно только догадываться, так же как и о том, кто его друг, которому он пишет письма.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Перевод Б. Пастернака)

Во времена Гёте слово *Übermensch* означало «герой», «выдающаяся личность»⁵. Реминисценции из «Фауста» вполне естественны для Сенанкура, жившего в атмосфере идей и лите-

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

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

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

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

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

Познания Обермана и его устремленность к высокому, возносящая его над тривиальной повседневностью, – все это подтверждает его исключительность, его уровень «высшего» человека. В итоге многолетних метаний герой, казалось бы, обретает «вторую родину» (с. 277), как он называет тот уголок Швейцарии, где собирается поселиться и жить до конца своих дней. Теперь он думает иногда, что «жизнь, вообще говоря, не так уж дурна» (с. 225), что человек разумный способен найти в ней свои радости, и даже к городу он не испытывает отвращения, о котором говорил прежде (с. 288). Он намеревается написать книгу о путешествии: «Я хочу, чтобы те, кто будет читать ее, мысленно объехали со мной весь подвластный человеку мир» (с. 311). Иными словами, речь идет не о перемещении в каком-то географическом пространстве, а

о путешествии в круге экзистенциальных вопросов о вере, о поисках идеалов и смысла жизни. И все-таки его не оставляет самоощущение человека отчужденного от того, что обычно и привычно для всех, индивида, которому «предназначено не жить, а грезить о жизни» (с. 350), его терзает чувство собственной несостоятельности и непрочности найденной опоры. Он сравнивает себя с мощным еловым деревом, растущим на краю болота, на зыбкой почве, дающей лишь обманчивую или слишком слабую опору: «Корни, погруженные в тину, пьют зловонную воду, ствол надламывается от собственной тяжести» (с. 297).

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

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

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

Выражению внутреннего мира героя подчинены и картины природы. В отличие от экзотических пейзажей Нового Света в повестях Шатобриана («Атала», «Рене»), отмеченных яркой изобразительностью, Сенанкур избирает в качестве объекта европейские горные и лесные ландшафты. Швейцарские Альпы или лес в Фонтенбло он запечатлевает в присущей им живописности, но еще в большей степени в аспекте меланхолических настроений Обермана. В картинах природы, увиденной глазами героя Сенанкура, в определенной мере сохраняется руссоистская традиция и в то же время ощутимо движение в сторону ранней медитативной поэзии А. де Ламартина («Поэтические размышления», «Поэтические и религиозные созву-

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

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

чия»), а также В. Гюго («Осенние листья»). И хотя современниками Сенанкура его роман был «услышан» не сразу, они вскоре «увидели» в нем и выразительно обрисованные ландшафты, а спустя столетие признательность французов своему писателю выразится в том, что в 1931 г. в лесу Фонтенбло на скале будет высечен горельеф – портрет Сенанкура, копия медальона, выполненного скульптором Давидом д'Анже.

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

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

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

Первые сочувственные отклики прозвучали только спустя почти три десятилетия после появления романа Сенанкура: Обермана начинают упоминать в одном ряду с Вертером и Рене, он становится любимым героем Ш.Сент-Бёва, который пишет о Сенанкуре статью за статьей, а для романтиков третьего поколения образ Обермана приобретает особый смысл. В 1833 г. в журнале “*Revue des Deux Mondes*” была напечатана статья Жорж Санд “«Оберман» Э.П. де Сенанкура», в которой дается анализ этого романа как явления «идеальной литературы», отражающей внутренний мир человека, т. е. литературы идей и психологического анализа (в противоположность «реальной» – бытописательной и шире – литературе, повествующей о внешнем: о хитросплетении событий, об интригах и приключениях). Автор статьи убежденно заявляет о том, что будущее – за «идеальной литературой»: «С расширением умственного кругозора литературу реальную предадут забвению; она уже не годится для нашей эпохи. Другая литература растет и движется вперед большими шагами: литература идеальная, литература о внут-

реннем мире человека, которая занимается только вопросами человеческого сознания, заимствуя у чувственного мира лишь внешнюю форму для выражения своих идей, пренебрегая традиционными и наивными хитросплетениями фабулы, нисколько не задаваясь целью развлекать и занимать праздное воображение...»⁸.

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

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

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

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

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

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

⁹ Там же. С. 632.

¹⁰ Там же. С. 633.

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

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

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

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

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

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

Суть романа – в анализе чувств и последствий поступков, к которым побуждают эмоции, тогда как разум порой предостерегает от них. Динамика сюжета определяется не столько событиями, сколько бесконечными переменами настроений, мыслей, оттенков чувств, заставляющих героев менять свои намерения и совершать поступки, которые накануне представлялись невозможными. В этой текучести и зыбкости эмоциональных проявлений, не всегда до конца ясных и самим персонажам, писатель выбирает главный с его точки зрения аспект, одну

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

ситуацию – внебрачный союз, высвечивая словно под микроскопом одну ее грань: «страдания души, обманувшейся в своих ожиданиях», как пишет он в предисловии к роману. В сознании человека, пережившего горькое разочарование, «на смену прежнему безраздельному доверию приходит недоверие, которое... отныне распространяется на весь мир».

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

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

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

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

Морализаторские голоса, звучащие в финале, или, по крайней мере, один из них можно было бы понять как выражение авторской позиции. Однако суть аналитического романа Констан не сводится к морализации. Сопоставляя разные суждения об Адольфе, который одновременно и «палач», и жертва, автор не принимает как единственно истинное ни то, ни другое, хотя отчасти мог бы согласиться с обоими суждениями. Дело не в том, какая мера вины вме-

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

няется герою, а в акцентировании самой проблемы индивидуальной ответственности человека за свою жизнь и за судьбу близких.

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

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

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

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

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

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

«Адольф» был воспринят во Франции как событие литературной жизни, как шедевр психологического анализа. Стендаль называет его «необыкновенным романом», Сент-Бёв в «Беседах по понедельникам» сравнивает книгу с «Рене» Шатобриана, Бальзак не раз упомянет об Адольфе в своих романах (например, в «Утраченных иллюзиях», в «Беатрисе»), критик Г. Планш в 1830 г. напишет свое предисловие к «Адольфу»; об «Адольфе» нередко встречаются суждения и в частной переписке современников Константа¹⁵.

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

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

Манера письма и особенности языка, отличающие роман «Адольф», заслуживают отдельного разговора. Роман написан от первого лица: рассказчиком выступает главный герой. При этом повествование включает минимум событий, в нем нет эпизодов-сцен, отсутствует детальное описание внешности героев, их костюмов, интерьеров, в которых они живут, встречаются или пишут письма, отсутствуют какие бы то ни было вещественные, бытовые подробности. Более того, в романе абсолютно «стерт» не только зрительный ряд, но и звуковой (например, отсутствуют диалоги персонажей, реплики или пространные высказывания, как например, в «Коринне»). Все, что связано с физическим уровнем высказывания, нивелировано или пере-

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

носит на уровень мыслей, эмоциональных впечатлений или суждений, подводящих итог и тому и другому. Например, встреча и первое знакомство Адольфа и Элленор представлены не как эпизод в светском салоне, где и происходит эта встреча, а как некое резюме всего, что рассказчику известно об этой женщине, включая и то, о чем он узнал не только до, но даже и после его знакомства с ней: о ее происхождении, положении в обществе, образе жизни, особенностях поведения, о ее достоинствах и преобладающей тональности настроений. Все это – «общие слова», без демонстрации конкретных проявлений того, о чем говорится.

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

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

Уже в первой половине XIX в. роман «Адольф» привлек внимание не только своим героем и связанной с ним проблематикой, но и особенностями языка, и это произошло в России. Констан был известен здесь как политический деятель и поборник либерализма, его политические трактаты повлияли на формирование идеологии тайных обществ будущих декабристов, поэтому роман сразу заинтересовал и уже в 1818 г. был переведен на русский язык. П. А. Вяземский в предисловии к своему переводу, который опубликован им в 1830 г. и посвящен А. С. Пушкину, говорит: «Любовь моя к “Адольфу” оправдана общим мнением», а в его словах о самом Констане уловимы нотки восхищения: «Автор “Адольфа” силен, красноречив, язвителен, трогателен... Таков он в “Адольфе”, таков на ораторской трибуне, таков в современной истории, в литературной критике, в высших соображениях, в духовных умозрениях и в пылу политических памфлетов». А. С. Пушкин в небольшой заметке (опубликованной в «Литературной газете» в 1830 г.) «О переводе романа Б. Констана “Адольф”» отмечает, что Констан «вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный лордом Байроном», а в заслугу переводчику ставит то, что его «опытное и живое перо... победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного. В сем отношении перевод будет истинным созданием и важным событием в истории нашей литературы»¹⁶.

А. С. Пушкин прочел роман Констана, едва он был опубликован, в его библиотеке есть экземпляр «Адольфа» (парижское издание 1824 г.) с пометками поэта, а имя героя не раз упоминается в произведениях Пушкина. Так, в VII гл. «Евгения Онегина» Татьяна читает «Адольфа» в доме Онегина, а замечания на страницах, сделанные Евгением, помогают ей понять характер последнего¹⁷. В черновиках этой строфы у Пушкина роман Констана упоми-

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

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

нается наряду с «Мельмотом» Метьюрина, «Рене» Шатобриана, «Коринной» Ж. де Сталь и произведениями Байрона, потому что в персонажах этих авторов, считает он,

отразился век
И современный человек
Изображен довольно верно...

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

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

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

Диапазон психологического анализа далее будет расширяться, выходя за рамки «личного» романа, что особенно проявится, начиная с «Индианы», в творчестве Жорж Санд, так высоко ценившей «Обермана». Эта тенденция продолжится в романах Стендаля («Армане»), Бальзака («Лилия долины»), Сент-Бёва («Сладострастие»), Мюссе («Исповедь сына века») и многих других авторов. Традиция литературной исповеди, идущая издалека, от Августина, и от совсем близкого романтикам Руссо, продолжится в новой форме, подсказанной новым временем, мироощущением персонажей романтического типа и авторской рефлексией. Приметы романтического психологизма будут различимы не только в герое и проблематике произведений, но также и в способе повествования, в языке, в вариациях соотношения «автор – рассказчик – герой», в некоторых приемах композиции. В «личном» романе реализуются практически те же постулаты, что несколько позднее будут заявлены мэтром романтической «поэзии души» А. де Мюссе, который следует им и в «Исповеди сына века» (1836). Неизменным же останется тот факт, что первые опыты психологического анализа в XIX в. осуществляются в жанре «личного» романа или повести («*conte*» – этот термин имел тогда очень широкий смысл, включая и стихотворное повествование). В 1840-е годы, когда романтический психологизм оформится в полной мере, его «родословную» кратко, но вполне точно резюмирует А. де Виньи: «Пси-

хологический роман вышел из исповеди. На мысль о нем навело, разумеется, христианство, приучив нас к душевным излияниям»¹⁸.

2007

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

Романтическое прочтение «каменной летописи веков»

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

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

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

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

Литература, будь то роман, поэма или драма, изображает историю, но не так, как это делает историческая наука. Хронология, точная последовательность событий, сражения, завоевания и крушение царств – лишь внешняя сторона истории. В романе внимание концентрируется на том, что забывает или игнорирует историк, на «изнанке» исторических событий. В хрониках упоминается лишь о королях, полководцах и других выдающихся деятелях, о войнах с их

победами или поражениями и тому подобных эпизодах жизни государства, о событиях общенационального масштаба. Повседневное же существование безымянной массы людей, которую называют народом, а иногда «толпой», «чернью» или даже «сбродом», неизменно остается вне хроники, за рамками официальной исторической памяти. Но чтобы иметь представление о давно ушедшей эпохе, нужно найти сведения и о нравах простого люда, об укладе повседневной жизни, нужно изучить все это и затем воссоздать в романе. Откуда взять весь этот материал?

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

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

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

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

Гюго не просто сочетает действительно происходившие события с вымышленными, а подлинных исторических персонажей – с неизвестными, но явно отдает предпочтение последним. Все главные действующие лица романа – Клод Фролло, Квазимодо, Эсмеральда, Феб – вымышлены им. Только Пьер Гренгуар представляет собой исключение: он имеет реального исторического прототипа – это живший в Париже в XV – начале XVI в. поэт и драматург. В

романе также фигурируют король Людовик XI и кардинал Бурбонский (последний появляется лишь эпизодически).

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

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

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

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

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

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

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

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

Готика – новая страница этой летописи, на которой впервые запечатлелся дух оппозиции, считает Гюго. Появление готической стрельчатой арки возвестило о рождении свободной мысли. Но и готике, и архитектуре в целом предстоит отступить перед новыми веяниями времени. Архитектура служила главным средством выражения человеческого духа до тех пор, пока не было изобретено книгопечатание, возникшее на волне нового порыва человека к свободной мысли и ставшее предвестием будущего торжества печатного слова над зодчеством. «Это убьет то», – говорит Клод Фролло, показывая одной рукой на книгу, а другой – на собор. Книга как символ свободной мысли опасна для собора, символизирующего религию вообще: «...для каждого человеческого общества наступает пора... когда человек ускользает от влияния священнослужителя, когда нарост философских теорий и государственных систем разь-

едает лик религии». Эта пора уже наступила – считать так писателю дает основание многое из того, что он может наблюдать во Франции 1820-1830-х годов.

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

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

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

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

Ослабление веры, сомнения в том, что веками было непререкаемым авторитетом, обилие новых учений, по мысли Гюго, вначале восторженно принявшего революцию 1830 г., свидетельствует о приближении общества к демократии и свободе. Многие иллюзии писателя очень

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

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

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

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

²³ Ibid. P. 206.

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

скоро рассеются, но в момент написания романа они как никогда сильны и побуждают искать истоки и первые ростки свободы уже в далеком прошлом. Находит он их в позднем средневековье.

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

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

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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