



А. Д. Михайлов

ОТ ФРАНСУА ВИЙОНА ДО МАРСЕЛЯ ПРУСТА

Страницы истории французской
литературы Нового времени
(XVI—XIX века)



STUDIA PHILOLOGICA

Андрей Дмитриевич Михайлов
От Франсуа Вийона до
Марселя Пруста. Страницы
истории французской
литературы Нового времени
(XVI-XIX века). Том II
Серия «Studia philologica»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=454365

*А. Михайлов. От Франсуа Вийона до Марселя Пруста: Страницы истории французской литературы Нового времени (XVI – XIX века). Т. I: Языки славянских культур; Москва; 2010
ISBN 978-5-9551-0367-9*

Аннотация

В книге собраны статьи, написанные в разное время (начиная с 60-х годов), но посвященные в какой-то мере одной теме – основным моментам развития французской литературы эпохи Возрождения и Семнадцатого столетия (то есть особенностям и закономерностям протекания литературного процесса). Здесь есть статьи обобщающего характера, статьи, посвященные творческому пути крупнейших представителей литературы этого

времени (Вийон, Рабле, Ронсар, Агриппа д'Обинье, Корнель и др.), проблемам переходных эпох и некоторым частным вопросам, важным для характеристики движения литературы на протяжении более чем двух веков.

Содержание

Век Просвещения	6
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА ВОЛЬТЕРА	6
ТРИ ШЕДЕВРА ФРАНЦУЗСКОЙ ПРОЗЫ	38
XVIII СТОЛЕТИЯ	
МАРИВО – КОМЕДИОГРАФ	71
Конец ознакомительного фрагмента.	110

**Андрей Дмитриевич
Михайлов
От Франсуа Вийона
до Марселя Пруста
Страницы истории
французской литературы
Нового времени
(XVI – XIX века)
Том II**

В оформлении переплета использована картина П. О. Ренуара «Зонтики» (1881 – 1885 гг.)

Век Просвещения

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА ВОЛЬТЕРА

Рубежи исторических эпох обычно не совпадают с рубежами столетий. В истории французской культуры «великий век» – семнадцатый – неправомерно растянулся, захватив начало следующего. Семнадцатый век был торжественным, величавым и неторопливым. Следующий – эпоха Просвещения, – метко названный Герценом «дивным, мощным, деятельным», оказался стремительным и бойким. И коротким: его границами стали смерть Людовика XIV (1715), когда с пережитками «великого века» было наконец покончено, и революционный взрыв 1789 года, рассчитавшийся со «старым порядком».

Это было время глубочайшего кризиса феодально-религиозного сознания и подъема буржуазно-демократической идеологии, вступивших в яростную борьбу. Это была эпоха контрастов – чрезмерного богатства и ужасающей нищеты, смелых и талантливых строительных предприятий и уничтожительных войн, передовых научных гипотез и схоластической рутины, дерзкого свободомыслия и ожесточенного ре-

лигиозного фанатизма. Передовая идеология эпохи проявляла себя во всех областях, ведя наступление на все отживающее и реакционное, на все тормозящее движение вперед, будь то обветшалые философские, научные взгляды или литературные вкусы. Просветители ратовали за развитие передовой науки и культуры, за распространение знаний в широких слоях общества; уже одно это придавало их деятельности революционный характер. Представители передовой идеологии – писатели, ученые, мыслители – не просто боролись со старым и реакционным, но и созидали; они выдвинули немало смелых гипотез во всех областях – от чистой науки до самой прагматической, «прикладной» философии и политики.

Просветительское движение было широким; среди вольнодумцев, «философов» значились не только представители интеллигенции, но и некоторые аристократы и отдельные деятели церкви. Просветительство было модным; «философы» стали теперь желанными гостями в столичных салонах, а светские дамы любили, чтобы художники изображали их на портретах с томами «Энциклопедии» на туалетном столике. В литературных и светских кружках теперь уже заинтересованно обсуждали не изысканный каламбур и не галантно-авантюрный роман, а философский трактат или даже какой-либо труд по физике, астрономии, ботанике.

С просветительством заигрывали (например, Фридрих II и Екатерина II), но его и смертельно боялись. «Старый поря-

док» вел с просветительством ожесточенную борьбу. Книги передовых писателей запрещались, конфисковывались, сжигались. Излишне дерзкие издатели подвергались штрафам, тюремному заключению, лишались «королевской привилегии» на печатание книг. Однако крамольные сочинения публиковались не только во Франции, где цензура была достаточно строга и расторопна, но и в соседних республиканских Голландии и Швейцарии и контрабандно переправлялись через границу. Многие «опасные» произведения гуляли в списках, причем переписывались и рискованные озорные эпиграммы, и яркие антифеодальные и антиклерикальные памфлеты, и научные трактаты, пропагандирующие новые идеи.

Просветительство не было единым. В нем существовали различные оттенки и течения, были и разные этапы в его эволюции. Первая половина столетия – начальный этап просветительского движения был, естественно, еще в достаточной степени эклектичным и осторожным, во многом – еще разобщенным, в отличие от следующего этапа, когда просветительство приобрело небывалый размах и широту, когда, по замечанию Энгельса, «религия, понимание природы, общество, государственный строй – все было подвергнуто самой беспощадной критике», когда «все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него»¹.

¹ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20. С. 16.

Среди французских просветителей-вольнодумцев уже в 20-х годах XVIII века становится заметным и влиятельным Франсуа Мари Аруэ, вошедший в историю мировой культуры под именем Вольтера (1694 – 1778).

Жизнь Вольтера была внешне суматошной и яркой. Уже молодым человеком, по выходе из иезуитского коллежа, этот отпрыск состоятельных парижских буржуа заставил говорить о себе как об опасном острослове и авторе язвительнейших эпиграмм. В эти годы (да и позже) язык нередко оказывался его врагом: из-за неосторожно брошенной едкой фразы или разлетевшегося по рукам сатирического стихотворения писателю не раз приходилось поспешно покидать Париж, находя приют в глухой французской провинции, в Голландии или Англии. За смелые эпиграммы против регента герцога Филиппа Орлеанского поэт поплатился годом заключения в Бастилии. Скандальная ссора с шевалье де Роганом, человеком влиятельным и ничтожным, стоила Вольтеру нового ареста и изгнания. Выход каждой его книги становился заметным событием, отражаясь на его судьбе. Постепенно у писателя появлялось все больше могущественных врагов, среди которых были не одни невольные жертвы его необузданного сатирического темперамента; с годами врагами Вольтера становилась вся феодальная Европа, весь «старый порядок» – от ничтожных писак-иезуитов до всесильных самодержцев, министров или римских пап. Вольтер знал и «служебные» успехи – его назначали в составы посольств,

давали ответственные дипломатические поручения, жаловали придворные посты и одаряли наградами. Знал он и критические, почти катастрофические повороты судьбы, когда его благополучие, свобода, жизнь оказывались под угрозой. Так было в момент выхода навешанных английскими впечатлениями «Фило софских писем» (1734), в которых порядки послереволюционной Англии противопоставлялись французской действительности. Так было после смерти его покровительницы и друга маркизы дю Шатле (1749), после разрыва с Фридрихом II и бегства из Берлина (1752). Так было обычно после публикации его наиболее смелых и острых книг, в частности «Орлеанской девственницы» (1755). Злоключения писателя не закончились и после его смерти: прощенный королем, увенчанный лаврами на торжественном представлении его «Ирины», Вольтер остался ненавистен клерикалам, и церковные власти далеко не сразу разрешили предать его тело земле.

Оставленное Вольтером творческое наследие огромно. Оно включает, вероятно, все жанры, которые в его время были в ходу. Писатель как-то заметил, что «все жанры хороши, кроме скучного», и эта крылатая фраза не случайно сказана именно им. Он был ведущим драматургом своего времени. Его сатирическая лирика и его едкие, ироничные, насмешливые памфлеты – бесспорно, лучшее, что было создано в этом жанре в XVIII столетии. Увлекательна, остроумна, стилистически безупречна его философская, историче-

ская и научная проза. «Орлеанская девственница», высмеивающая не столько сам подвиг Жанны д'Арк, сколько нагроможденные вокруг него церковные легенды, – самая талантливая, самая яркая сатирическая поэма эпохи Просвещения. Повести, новеллы, философские сказки Вольтера – знаменательная страница в истории французской прозы. Всеми чертами большой прозы отмечены и его письма, то лиричные, то неудержимо веселые, то гневные, то саркастические. А их Вольтер написал более пятнадцати тысяч!

Писал он легко, быстро и весело, и писал всегда – в моменты благодатных творческих уединений, в суматохе светского времяпрепровождения, в располагающей тишине его рабочего кабинета, в приемной Фридриха II, в провинциальной таверне. На большинство событий общественной или литературной жизни Вольтер откликался то эпиграммой, то памфлетом, то повестью, то большим темпераментным письмом (в следующем столетии Виктор Гюго упрекнет Вольтера в том, что тот слишком разбрасывался). Его реакция была молниеносна, мастерство перевоплощения – поразительно, ирония – безошибочна и неотразима. Вольтер в одном из писем признавался: «В зависимости от того, как предстают предо мною явления, я бываю то Гераклитом, то Демокритом; то я смеюсь, то у меня встают волосы дыбом на голове. Это вполне в порядке вещей, ибо имеешь дело то с тиграми, то с обезьянами». И он без усталости публиковал брошюры и книги, печатался в журналах, рассылал письма. Пуш-

кин как-то назвал Вольтера «фернейским злым крикуном», имея в виду его задиристость и саркастичность. Он и вправду не всегда бывал справедлив, но неизменно – остроумен и блестящ. Его обожали, им восхищались, его боялись и ненавидели. Его книги перехватывались, письма нередко вскрывались. С ним пытались полемизировать, но это было безнадежным занятием: он только того и ждал, отвечал немедленно и уничтожающе. «Нет, – воскликнул однажды Людовик XV, – нам никогда не удастся заставить замолчать этого человека!»

Вольтер начал как поэт и драматург, затем выступил как историк, но он пользовался непререкаемым авторитетом среди современников прежде всего как философ. В переписке тех лет, в газетных сообщениях, в журнальных публикациях его часто называли не по имени, а просто «Философом», причем Философом с большой буквы.

Случилось так, что в век передовой философии Философом стал не самый оригинальный и радикальный мыслитель, каких было немало в эпоху Просвещения. К тому же Вольтер стал вождем общественного мнения, а его время сделалось «веком Вольтера» в пору наиболее глубоких и смелых, более глубоких и смелых, чем его собственные, выступлений Монтескье, Морелли, Дидро, Руссо, Гельвеция, то есть в середине и второй половине XVIII столетия.

В этом, однако, не было ничего парадоксального. Вся жизнь Вольтера, особенности темперамента, система взгля-

дов, черты таланта сделали писателя символом передовых взглядов. Вольтер в течение своей долгой жизни не пропустил ни одного волновавшего всех вопроса. К тому же откликался он на все очень умело и своевременно. Его восприимчивость к чужим мыслям была поистине замечательной, и он не столько пускал в обращение оригинальные свои идеи, сколько синтезировал и популяризировал чужие, верно подмечая их потенциальные возможности. Скрытую до поры их свежесть и прогрессивность он, конечно, должен был не только почувствовать и понять, но и прочувствовать. В новой трактовке они становились его собственными идеями. Вольтер сделался «предводителем умов и современного мнения» (Пушкин) потому, что смелые для своей эпохи идеи – научные, философские, политические, – которые он отыскал в малоизвестных трактатах или специальных сочинениях или которые, как говорится, носились в воздухе, он сумел пересказать ярко, доступно и остроумно. Как метко определил Пушкин, в вольтеровских произведениях «философия говорила общепонятным и шутливым языком». Если у Вольтера и не было таланта яркого оригинального мыслителя, то блистательным писательским талантом он обладал в полной мере. Философ, ученый, историк, политик, он был прежде всего писателем. Все творчество его выросло на пересечении передовой идеологии и литературного мастерства. Причем это слияние никогда у Вольтера не казалось искусственным, неорганичным. Для него было так же естественно вклады-

вать взрывчатые идеи в мимолетный светский каламбур, как и облекать в увлекательную шутливую форму ученые рассуждения по сложнейшим философским или научным вопросам.

Но не только все это сделало его имя столь популярным, а его взгляды – устраивающими столь многих: и третьесловных интеллигентов, и провинциальных русских помещиков, и сочувствующих новым веяниям аристократов. В главном, кардинальном Вольтер всегда сторонился крайностей. Высказываемые им мысли были, конечно, смелыми, но, как уже говорилось, не самыми смелыми. Вольтер адресовался к довольно широкой и абстрактной массе «вольнлюбцев». Все его мировоззрение пронизывает дух компромисса, и знаменитая фраза «Если бы Бога не было, его следовало бы выдумать» в его устах симптоматична. Писатель зло издевался над церковью, неизменно призывая «раздавить гадину», но не поднялся до атеизма Дидро. Он высмеивал безосновательное тщеславие аристократов и самодовольство мещан. Тому и другому он противопоставил независимость суждений, свободомыслие и своеобразный аристократизм духа, который неустанно проповедовал и неумолимо насаждал среди своих адептов.

Их тогда называли «вольтерьянцами». Это была и бранная кличка, и весьма лестная аттестация. Вольтерьянство предполагало, конечно, преклонение перед Философом, перед Вольтером. Но также – независимость мысли, антикле-

рикальность, остроумие до дерзости, переходящее в открытый эпатаж, интерес ко всему новому, наконец, тот самый аристократизм духа, оказавшийся одинаково привлекательным и для буржуазной интеллигенции (который ее поднимал), и для некоторых слоев дворянства (который его поддерживал). Вольтерьянство оказалось долговечным, и через него прошли почти все мыслители и писатели нескольких следующих поколений – и Стендаль, и Байрон, и Пеллико, а в России – и Фонвизин, и Новиков, и Радищев, и декабристы, и современники Пушкина, для которых Вольтер был «всех больше перечитан», передуман, любим².

В ноябре 1747 года Вольтеру исполнилось пятьдесят три. Годом раньше он был избран во Французскую академию. А еще за год до этого король Людовик XV назначил писателя своим придворным историографом. Впрочем, благоволение монарха оказалось ненадежным и недолгим. Примирения с властями не получилось, ибо писатель не прекратил своей острой критики с точки зрения разума феодально-церковных установлений, обычаев, порядков. Затем Вольтер пережил большую личную драму – смерть маркизы дю Шатле. Все эти события обозначили в его жизни определенный рубеж. Начинаясь в его творчестве этап наиболее зрелый, связанный с созданием целой серии неумираю-

² Прекрасный анализ основных этапов восприятия Вольтера в России см. в книге: *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер: XVIII – первая треть XIX века. Л., 1978; см. также: *Вольтер в России: 1735 – 1995: Русские писатели о Вольтере /* Под общ. ред. В. Т. Данченко, Ю. Г. Фридштейна. М., 1995.

щих литературных шедевров. Начинался этап самый наступательный и боевой, когда Вольтер, порвав со своими августейшими покровителями, в относительной безопасности своих швейцарских поместий мог позволить себе вступить в открытую схватку с силами феодально-католической реакции. Этап этот совпал с новым периодом в деятельности просветителей-энциклопедистов, в частности с подготовкой и изданием знаменитой «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера, в выпуске которой Вольтер принял живое участие.

В эти годы писатель не оставил прежних жанров, принесших ему известность; он завершил начатую ранее веселую и дерзкую «Орлеанскую девственницу», продолжал писать трагедии и драмы, сатирические стихи и небольшие философские поэмы. Продолжал заниматься историей, философией, естественнонаучными проблемами. Но как раз теперь в его творчестве заметное место занимает художественная проза – повести, рассказы, сказки-притчи. Проза Вольтера возникает во многом как бы на полях его самых важных и «опасных» работ, таких как «Опыт о нравах» (1756), излагающий основные события мировой истории и суммирующий исторические воззрения писателя, «Философский словарь» (сборник острых антиклерикальных статей-памфлетов по важнейшим вопросам философии и политики) (1764), или серия политических брошюр, связанных с процессами Каласа, Сирвена, Ла Барра, в которых Вольтер выступал против мракобесия, пытаясь защитить эти невинные жерт-

вы беззакония и религиозного фанатизма. Действительно, в вольтеровских повестях нетрудно обнаружить прямую переключку с этими его книгами. Но художественная проза не была для писателя каким-то отдохновением от серьезных работ. Напротив, в повестях и рассказах, при всей их занимательности, шутливости и даже известной игривости, ставились и решались не менее важные, не менее «опасные» проблемы – философские, политические, социальные, чем в специальных трудах или в хлестких памфлетах.

В повестях Вольтера прежде всего отразились события, волновавшие тогда всю Европу, – бедствия Семилетней войны, лиссабонская катастрофа 1755 года, государственные перевороты и смены династий, борьба с иезуитами и инспирированные клерикалами судебные процессы, научные экспедиции и открытия, интеллектуальная, литературная, художественная жизнь европейских стран. Отразились в вольтеровской прозе и те философские и политические проблемы, которые занимали писателя в эти годы и которые он стремился разрешить и в своих научных трудах.

Чисто событийная сторона повестей занимает в них подчиненное положение по отношению к идеологической стороне. И в обширных, многоохватных произведениях (например, в «Кандиде» или «Простодушном»), и в трех-четырёхстраничных миниатюрах обычно в центре находится то или иное философское положение, лишь иллюстрируемое сюжетом (недаром эти произведения Вольтера называют фило-

софскими повестями). Можно сказать, что «героями» этих произведений, при всем их разнообразии, наполненности всевозможными событиями и действующими лицами, оказываются не привычные нам персонажи, с индивидуальными характерами, собственными судьбами и неповторимыми портретами, а та или иная политическая система, философская доктрина, кардинальный вопрос человеческого бытия.

Основные проблемы, которые занимают Вольтера уже в первой группе философских повестей, созданных в конце 40-х годов, – это соотношение добра и зла в мире, их влияние на человеческую судьбу. Вольтер убежден, что жизнь человека представляет собой сцепление мелких и мельчайших случайностей, в конечном счете определяющих его участь, порой резко меняющих ее, затаптывающих эту песчинку мироздания в грязь или возносящих на, казалось бы, недоступные вершины. Поэтому наши суждения о том или ином событии, однозначная оценка его, как правило, поспешны и неверны. Подобно тому как могут быть ошибочны скороспелые оценки, так и беспочвенно дотошное прожектерство.

В этом убеждаются герои ранних рассказов Вольтера – молодой повеса Мемнон, решивший «запланировать» свою жизнь и тут же вынужденный нарушить собственные предначертания, работяга крючник, грязный, неотесанный и к тому же кривой, но становящийся на короткий миг любовником обольстительной принцессы, и добродетельная Кози-Санкта, переходящая из одних объятий в другие, но тем спасаю-

щая своих близких. Простодушный скиф Бабук, понаблюдав жизнь большой европейской столицы, не берется выносить ей приговор, находя, что «если и не все в ней хорошо, то все терпимо».

Вольтер, как и другие просветители, не столько созидал, сколько разрушал, выворачивал наизнанку, ставил с ног на голову. С тонкой издевкой или глумливым хохотом он демонстрировал беспочвенность или абсурдность привычных истин, установлений, обычаев. События в его ранних новеллах проносятся в стремительном вихре, не давая героям оглядеться и оценить обстановку. Впрочем, хочет сказать писатель, такая оценка и вообще ни к чему: все равно она будет опровергнута новым поворотом сюжета, новой ловушкой, которую подстраивает судьба. Жизнь подвижна, текуча, непредсказуема. Ей чужды стабильность, определенность, покой. Добро и зло в ней противоборствуют, тянут каждое в свою сторону, но сосуществуют. Их гармония, однако, мнима, равновесие динамично, неустойчиво, постоянно чревато потрясением, взрывом. Если человек в очень малой степени оказывается «кузнецом своего счастья», то судьба его, по сути дела, не зависит и от высших сил, от провидения. Вольтер хочет видеть мир таким, каков он есть, без успокоительных покровов, в какие облакал его Лейбниц, но и без апокалипсических предсказаний. Вольтер судит человеческое бытие исходя не из церковных догм и предначертаний, а с точки зрения разума и здравого смысла, ничего не

принимая на веру и подвергая все критическому анализу.

Подобный скептический оптимизм лежит в основе и наиболее значительной философской повести Вольтера этих лет – книги «Задиг, или Судьба» (1747). Герою ее, на первых порах доверчивому и простодушному, приходится претерпеть немало неожиданностей и потрясений. Он познает непостоянство возлюбленной, измену жены, переменчивость властителей, поспешность судебных приговоров, зависть придворных, тяжесть рабства и многое другое. И хотя Задиг неизменно старается верить, что «не так уж трудно быть счастливым», его общий взгляд на жизнь делается все более пессимистическим. Но его печалит даже не обилие в жизни зла, а его неожиданность, непредсказуемость. «Я получил, – восклицает Задиг, – четыреста унций золота за то, что видел, как пробежала собака! Я был присужден к смерти через усечение головы за четыре плохих стиха во славу короля! Едва не был задушен, потому что королева носит туфли такого же цвета, как и моя шапка! Отдан в рабство за то, что помог женщине, которую избивали, и чудом избежал костра, на котором меня хотели сжечь за то, что я спас жизнь всем юным арабским вдовам!» Встретившийся Задигу ангел Иезрад утверждает, что «случайности не существует – все на этом свете либо испытание, либо наказание, либо награда, либо предвозвестие». Задиг полагает иначе, но ангел улетает, так и не выслушав его возражений. Впрочем, этих возражений Вольтер не приводит – возможно, исход их спора был

еще не ясен и самому писателю.

Повесть «Задиг» заканчивается благополучно, как и полагалось восточной сказке. А именно в стиле такой сказки и ведет повествование Вольтер. Восточный маскарад, к которому так охотно прибегали на всем протяжении XVIII столетия (и Лесаж, и Монтескье, и Дидро, и Ретиф де Ла Бретон), был очень удобен для повести-притчи, поэтому его использование Вольтером вполне закономерно. Во-первых, восточная сказка дала писателю свои повествовательные структуры, ведь во многих повестях Вольтера сюжет разворачивается как цепь злоключений героя, как смена его взлетов и падений, как серия испытаний, из которых он выходит, как правило, победителем. А для писателя, для его концепции действительности, мотив непредвиденного испытания, непреднамеренных поворотов судьбы был очень важен. Во-вторых, восточный колорит отвечал интересу современников Вольтера ко всему неведомому, загадочному, опасному и одновременно пленительному, какими представлялись европейскому взору Восток и его культура. Обращение к восточному материалу позволяло писателю рисовать иные порядки, иные нравы, иные этические нормы и тем самым лишний раз демонстрировать, что мир европейца XVIII века оказывается не только не единственным, но и далеко не самым лучшим из всех возможных миров. Перед писателем открывался простор для недвусмысленных иносказаний, появлялась возможность концентрированно и заостренно изображать

европейское общество; ведь, решая интересовавшие его философские проблемы и повествуя о злоключениях прекрасного и доброго Задига, Вольтер под прозрачными восточными покрывалами рисовал, конечно, европейскую современность, и все эти визири, жрецы и евнухи соответствовали министрам, архиепископам или монахам. Облаченная в экзотические наряды, европейская действительность представляла перед читателем вольтеровских повестей в остранинном, гротескном виде; то, что в своей привычной форме не так бросалось в глаза, в маскарадном костюме выглядело вызывающе глупо и было как бы доведено до абсурда. Мастер остроумного парадокса, Вольтер надевал на своих современников загадочные маски и этим не скрывал, а, напротив, вскрывал их подлинную сущность. Восточные травестики играли в творчестве писателя и еще одну роль: современные Вольтеру порядки оказывались иногда в его повестях увиденными глазами бесхитростного наивного азиата (как и у Монтескье в «Персидских письмах»), и от этого их бесчеловечность или абсурдность делались еще рельефнее и очевиднее.

Обозрение пороков и благоглупостей окружающей его действительности, начатое в «Задиге» и сопутствующих ему рассказах и миниатюрах, писатель продолжил в небольшой повести «Микромегас» (1752). Здесь современная Вольтеру Европа представлена уже без пленительных восточных покровов, но представлена не менее остранинно: с европейскими нравами и порядками знакомятся на этот раз жители Са-

турна и Сириуса, существа, привыкшие не только к совсем иным масштабам, но иным взглядам и оценкам. Так, с их точки зрения, героические войны, сталкивающие между собой народы и прославляемые в стихах и прозе, оказываются бессмысленной муравьиной возней из-за нескольких кучек грязи. Человеческое общество, увиденное как бы в перевернутый бинокль, оказывается ничтожным и мелким – и в своих микроскопических заботах и конфликтах, и в своих безосновательных притязаниях быть самым совершенным центром Вселенной. В ее масштабах Земля – лишь маленький шарик, где общественное устройство так далеко от совершенства. Но где же лучше? На этот вопрос, естественно, не дается ответа. «Когда-нибудь, – говорит герой повести, – я, быть может, набреду на планету, где царит полная гармония, но пока что мне никто не указал, где такая планета находится». Тем самым скептицизм Вольтера приобретает как бы универсальный характер, а критицизм писателя по отношению к действительности, к тем «законам», которые ею управляют, становится все глубже.

На смену иносказаниям и маскарadu ранних повестей приходит горестная ирония «Кандида» (1759). Считается, что замысел этой замечательной книги возник у Вольтера из внутренней потребности пересмотреть свои взгляды на философию Лейбница, идеи которого, в частности мысль о том, что зло является необходимым компонентом мировой гармонии, писатель какое-то время разделял. Но идейное содер-

жание повести значительно шире полемики с тем или иным философом, вот почему эта книга, на первый взгляд такая простая и ясная, вызвала столько споров и самых противоречивых истолкований. Одним из внешних толчков к пересмотру Вольтером своих философских взглядов и – косвенным образом – к написанию «Кандида» было лиссабонское землетрясение 1755 года, которое унесло несколько десятков тысяч жизней и стерло с лица земли некогда живописный город. Зло, царящее в мире, представилось писателю столь огромным, что его не могло уравновесить никакое добро.

В «Кандиде», как и в предшествующем ему рассказе «История путешествий Скарментадо», Вольтер использует структурные приемы плутовского романа, заставляя героя путешествовать из страны в страну и сталкиваться с представителями разных слоев общества – от коронованных особ до дорожных бандитов и проституток. Но книга эта – не спокойный и деловитый рассказ о путешествиях и приключениях. В ней много героев и, естественно, много индивидуальных судеб, но все они ловко связаны писателем в единый узел. Дело не в том, что жизнь то разбрасывает героев повести, то неожиданно их соединяет, чтобы вскоре вновь разлучить. Внутреннее единство книги – в неизменном авторском присутствии, хотя Вольтер на первый взгляд и прячется за своими персонажами, смотрит на жизнь их глазами и оценивает события исходя из комплекса их взглядов. Со страниц «Кандида» звучит разноголосица мнений и оценок,

авторская же позиция вырисовывается исподволь, постепенно, вырисовывается из столкновения мнений противоположных, порой заведомо спорных, иногда – нелепых, почти всегда – с нескрываемой иронией вплетенных в вихревой поток событий.

В событиях этих мало радостного, хотя Панглос, носитель оптимистических концепций Лейбница, и тупо твердит после каждой затрешины и зуботычины, что «все к лучшему в этом лучшем из миров». Вольтер в этой книге демонстрирует прежде всего обилие зла. Все герои претерпевают безжалостные удары судьбы, неожиданные и жестокие, но рассказано об этом скорее с юмором, чем с состраданием, и тяжкие жизненные испытания нередко подаются в тоне грустно-веселого анекдота. Этих бед и напастей, конечно, слишком много для одной повести, и такая сгущенность зла, его беспричинность и неотвратимость призваны показать не столько его чрезмерность, сколько обыденность. Как о чем-то обыденном и привычном рассказывает Вольтер об ужасах войны, задолго до Стендаля лишая ее какой бы то ни было героичности, о застенках инквизиции, о бесправии человека в обществе. Но жестоко и бесчеловечно не только общественное устройство, не только отдельные представители рода человеческого, но и стихии: рассказы об ужасах войны или о судебном произволе сменяются картинами ужасающих бедствий, землетрясений, морских бурь. Добро и зло уже не сбалансированы, не дополняют друг друга. Зло явно преобладает,

и, хотя оно представляется писателю во многом извечным и неодолимым, у него есть свои конкретные носители.

«Кандид» – книга очень личная; в ней Вольтер расправляется со своими давними врагами – выразителями спесивой сословной морали, сторонниками религиозного фанатизма, церковниками. Среди последних особенно ненавистны ему иезуиты, с которыми в эти годы вела успешную борьбу вся прогрессивная Европа. Вот почему так много отвратительных фигур иезуитов мелькает на страницах книги, а их государству в Парагвае писатель посвятил несколько резких разоблачительных глав.

В нескольких главах Вольтер описывает и утопическую страну Эльдorado, в которую твердо верили европейцы начиная с XVI века. Эльдorado у Вольтера, страна всеобщего достатка и справедливости, противостоит не только парагвайским застенкам иезуитов, но и многим европейским государствам. В Эльдorado все трудятся и все имеют всего вдоволь, здесь построены красивые дворцы из золота и драгоценных камней, природа здесь благодатна, а окрестные пейзажи восхитительны. Но к этой блаженной стране Вольтер относится слегка иронически. Счастье ее жителей построено на сознательном изоляционизме: в незапамятные времена тут был принят закон, согласно которому «ни один житель не имел права покинуть пределы своей маленькой страны». Отрезанные от мира, ничего не зная о нем, да и не интересуясь им, эльдорадцы ведут безбедное, счастливое, но в об-

щем-то примитивное существование (хотя у них по-своему развита техника и есть нечто вроде Академии наук). Древний закон на свой лад мудр: он надежно охраняет жителей Эльдорадо от посторонних соблазнов, от нежелательных сопоставлений. Но такая жизнь не для Кандида, обуреваемого сомнениями и страстями. И он покидает приветливую страну, пускаясь на поиски прекрасной Кунигунды.

В последних главах повести все герои встречаются вновь, пройдя тяжкий путь испытаний и потерь. Наконец-то все беды оказываются позади; Кандид, Кунигунда, Панглос, старуха, встреченный героем во время скитаний философ-манихей Мартен обосновываются на небольшом клочке земли, где можно прожить если и не роскошно, то вполне сносно. Но всех их постоянно мучает вопрос, что лучше – испытывать все превратности судьбы или прозябать в глухом углу, ничего не делая и ничем не рискуя. «Мартен доказывал, что человек рождается, дабы жить в судорогах беспокойства или в летаргии скуки. Кандид ни с чем не соглашался, но ничего и не утверждал. Панглос признался, что всю жизнь терпел страшные муки, но, однажды усвоив, будто все идет на диво хорошо, будет всегда придерживаться этого взгляда, отвергая все прочие точки зрения».

Двум крайним позициям – безответственному и примитивному оптимизму Панглоса и пассивному пессимизму Мартена – писатель противопоставляет компромиссный вывод Кандида, который видел в жизни немало зла, но видел

в ней и добро и который нашел отдохновение в скромном созидательном труде. Однако итог повести если и не пессимистичен, то все-таки печален: слишком велики были испытания героев и слишком мала награда. Зло же остается необоримым. Что касается заключительного призыва героя – «надо возделывать наш сад», – то он во многом является компромиссом, суживающим активность человека. Поэтому такой счастливый финал «Кандида» не может не оставлять чувства некоторой неудовлетворенности.

Печален, по существу, и весь колорит повести с ее рассказами о нескончаемых бедах, обрушивающихся на человека. Печален при всем том остроумии, которое пронизывает книгу, при всей ее ироничности, живости повествования, при всем обилии комических ситуаций, смешных положений, гротескных образов, несуразных стечений обстоятельств, при всем веселом нагромождении невероятных событий и фантастических приключений, следующих одно за другим в сознательно убыстренном темпе и не претендующих на то, чтобы достоверно передавать реальное течение жизни, при всей той откровенной игре в авантурный плутовской роман, оборачивающийся своим собственным пародированием и отрицанием.

«Простодушный» (1767) отделен от «Кандида» восемью годами; в это время появилось еще несколько рассказов и небольших повестей Вольтера, одни из которых (например, «Белое и черное»), во многом повторяя «Задига» с его во-

сточным маскарадом, повествуют о двойственности человеческой судьбы, другие (вроде «Жанно и Колена») в духе «Мемнона» наставительно говорят об опасных соблазнах большого света и – несколько сентиментально – о том, что истинная дружба и участие гнездятся лишь в сердцах простых честных тружеников.

На полпути между «Кандидом» и «Простодушным» стоит итог философских раздумий Вольтера – его несравненный «Философский словарь». После его публикации основные вопросы как бы были решены, и писатель обратился к беллетристике несколько иного рода. Насыщенность философскими проблемами в его поздних повестях заметно ослабевает, сменяясь вопросами социальными и политическими. Единственно, в чем писатель твердо продолжает линию своих более ранних произведений, – это развенчание религиозного фанатизма, вообще религии и ее служителей, а также царящих в обществе и нередко освящаемых авторитетом церкви насилия и произвола. Эта тема остается ведущей и в «Простодушном», но ее решение делается менее абстрактным, более человеческим.

Повесть стоит в творчестве Вольтера в известной мере особняком. Это, пожалуй, единственное вольтеровское произведение с четко обозначенной любовной интригой, решаемой на этот раз вполне всерьез, без эротических анекдотов и двусмысленностей, хотя и здесь писатель нередко бывает игрив и весел. Появляются новые герои, очерченные

уже без прежней уничтожающей иронии, не герои-маски, носители одного определенного качества и даже философской доктрины, но персонажи с емкими человеческими характеристиками, подлинно (а не комично, не гротескно) страдающие, а потому вызывающие симпатию и сочувствие. Рисуя внутренний мир своих героев – простодушного индейца-гурона, волею судеб оказавшегося в феодальной Франции, и его возлюбленной мадемуазель де Сент-Ив, несколько наивной, недалекой провинциалки, но искренне любящей и готовой на самоотверженный поступок, Вольтер на этот раз не сгущает красок, намеренно замедляет темп разворачивания сюжета и отбрасывает какие-либо боковые интриги (чем отличался «Кандид»). Переживания героев раскрываются в столкновении с французской действительностью, которая показана без каких бы то ни было иносказаний, широко и предельно критично. И хотя действие «Простодушного» отнесено к эпохе Людовика XIV, Вольтер судит феодальные порядки в целом. В первой части повести взгляд автора кое в чем совпадает с точкой зрения его героя, «естественного человека», не испорченного европейской цивилизацией. Гурон многое понимает буквально (особенно библейские предписания), не ведая о странных условностях цивилизованного общества, и поэтому нередко попадает в комические ситуации, но его простодушный взгляд вскрывает во французской действительности немало смешного, глупого, лицемерного или бесчеловечного, к чему давно привыкли окружающие. Во вто-

рой части книги, где описано пребывание героя и героини в Париже и Версале, к бесхитростным, но метким суждениям индейца присоединяются удивление и ужас неиспорченной провинциалки, потрясенной увиденным и пережитым в столице. Тем самым взгляд на «старый порядок» становится более стереоскопичным, его изображение – более объемным и наглядным. И хотя оценка придворных благоглупостей и мерзостей дается через восприятие положительных героев, в ней все более ощутимыми делаются авторские интонации, язвительные и гневные.

И в «Простодушном» возникает вопрос о первопричинах зла. Но здесь Вольтер дает этой проблеме новую трактовку. Зло перестает быть чем-то вневременным и абстрактным. Оно наполняется конкретным социальным содержанием. В реальных общественных условиях зло становится неизбежным и закономерным; оно освящено религией, подкреплено произвольно толкуемыми законами и узаконенным беззаконием. Молодые герои повести сталкиваются и с отвратительными фигурами духовников-иезуитов, и с в общем-то симпатичными министрами, которые, однако, тоже сеют повсюду зло, – просто потому, что такова их роль в бюрократической иерархии. В государстве, основанном на неравенстве, отдельная личность неизбежно оказывается беззащитной перед многоступенчатой, тяжелой бюрократической пирамидой, представители которой искренне пекутся об интересах страны, о благе народа (не забывая, конечно, и о се-

бе), но безжалостно попирают интересы отдельного человека, которого просто не принимают в расчет. Исход столкновения человека с подобным государством предreshен, и поэтому вольтеровская повесть оканчивается трагически. И в «Простодушном» сатирический талант Вольтера не изменяет ему, но иронический или же гневно-саркастический тон повествования постоянно смягчается тоном лирическим – когда писатель рассказывает об искренности и силе чувства молодых любовников или о дружбе индейца с добряком Гордоном, мудрецом и ученым, с которым судьба свела героя в застенке Бастилии.

О чувстве светлом и сильном, о верности и неподкупности рассказывается в веселой повести Вольтера «Царевна вавилонская» (1768), где перед нами снова восточные наряды, полуфантастические народы и племена, говорящие птицы и помогающие героям животные, вообще все атрибуты волшебной сказки. Но это лишь экспозиция. В центре книги – повествование о поисках возлюбленными друг друга, что заставляет их пересечь всю Европу. Это дает Вольтеру возможность обратиться к своеобразному обзору политической карты континента, увиденного опять-таки глазами неискушенного простодушного азиата, подмечающего там смешные нелепости и забавные странности. Но на этот раз писатель снисходителен; горький сарказм уступает место юмору и мягкой иронии. Так описаны и скандинавские страны, и Польша, и Англия, и Германия. Политическая ситуация

в России представлена явно идеализированно и почерпнута Вольтером из писем его русских корреспондентов³. Французский беззаботный гедонизм и легкость нравов вызывают у писателя определенную симпатию, и лишь гнезда католицизма и инквизиции (папский Рим и Испания) описаны по-прежнему с нескрываемой ненавистью и гневом.

«Царевна вавилонская» – это своеобразный «отдых после битвы», причем битвы во многом уже выигранной. Таким же отдыхом был и «Белый бык» (1774) – озорная богохульная фантазия на тему одной из ветхозаветных книг. Она говорит о том, что повествовательный и сатирический талант восьмидесятилетнего писателя еще не иссяк. Но Вольтер не ставит в ней серьезных философских проблем. Его основная задача – посмеяться над несуразностями церковной легенды и нанести еще один удар религиозному фанатизму.

«Уши графа Честерфилда» (1775) – последняя повесть Вольтера – ближе к его философским диалогам. Здесь опять возникает тема зла, царящего в мире, подчеркивается его всеисилие и неодолимость, опять идет речь о «причинах и следствиях», об их неожиданной, непредсказуемой связи. Но

³ В 60-е и 70-е гг. Вольтер живо интересовался русской историей и культурой, он вел переписку со своими русскими корреспондентами – Екатериной II, А. Р. Воронцовым, Д. М. Голицыным, И. И. Шуваловым и др., работал над «Историей Российской империи при Петре Великом». Екатерина и ее окружение, считаясь с влиянием и авторитетом Вольтера и зная о проницательности писателя, всячески стремились в письмах к нему изобразить положение в России в лучшем свете, что им отчасти удалось.

нет прежних гнева и непримиримости. Процесс философского спора оказывается важнее его конечных итогов.

Философские повести Вольтера трудно отнести к той или иной жанровой разновидности. Дело не в том, что они очень пестры и несхожи по своей тематике, по тону, по манере изложения, даже по размерам. Их жанровая неопределенность объясняется тем, что они обладают признаками сразу нескольких жанров. Они вобрали в себя традиции философского романа, романа плутовского, сказки-аллегии в восточном духе и гривуазной новеллы рококо с ее поверхностным эротизмом и откровенно гедонистической направленностью. Но и это не все; в вольтеровских повестях можно обнаружить и элементы романа-путешествия, и черты романа воспитательного, и отдельные приметы романа бытописательного, и философского диалога, и политического памфлета. Традиции великих сатириков прошлого – Лукиана, Рабле, Сервантеса, Свифта – также были глубоко усвоены и переосмыслены Вольтером. Видимо, вольтеровские повести возникают на скрещении всех этих разнородных традиций и влияний и складываются в очень специфический жанр – жанр «философской повести».

Вольтер был художником тенденциозным. Тенденциозность также стала характерной чертой созданного им повествовательного жанра. От этой тенденциозности – и постоянная переключка с событиями современности, даже если действие повести бывало отнесено к временам легендар-

ной древности или же не очень точно локализованного «востока». Такая переключка оборачивалась преднамеренным столкновением событий, отнесенных в отдаленнейшие времена, с эпизодами современной Вольтеру жизни. Подобные столкновения выдуманного с реальным, прошлого с настоящим также были неременной чертой вольтеровских повестей. Писатель искал таких столкновений, они были одним из его излюбленных приемов заострения и острания изображаемого. Вольтер не боялся анахронизмов, хронологических неувязок и исторических несуразностей. Он не побоялся дать героине «Задига» имя ассирийской богини (Астарты-Иштар), без смущения назвал «Кози-Санкту» «африканской» повестью, намеренно сдвинул хронологию в «Кандиде» и т. д. Эти умышленные анахронизмы были сродни тем многоступенчатым мистификациям, в которые превращались некоторые повести писателя.

Нередко Вольтер выдавал свои книги за произведения несуществующих лиц, рассылал письма, в которых оспаривал свое авторство или обвинял издателей в пиратском выпуске книги, которую сам он якобы не собирался печатать. Многие повести Вольтер выдавал за переводы: «Кандид» считался переводом с немецкого, «Белый бык» – с сирийского, «История Дженни» – с английского, «Письма Амабеда» – с индусского и т. д. После выхода книг писатель нередко продолжал запутывать читателей и цензуру, подыскивая своим повестям подставных авторов. Так, он приписывал «Канди-

да» то шевалье де Муи, плодовитому литератору первой половины XVIII века, то некоему «г-ну Демалю, человеку большого ума, любящему посмеяться над дураками», то, наконец, «г-ну Демаду, капитану Брауншвейгского полка».

Этот причудливый маскарад не был излишним. Церковная и светская цензура преследовала художественную прозу Вольтера не менее старательно и ожесточенно, чем его философские или политические сочинения, чем антиклерикальную «Орлеанскую девственницу». Но маскарад и поток псевдонимов объяснялись не одной предусмотрительностью и осторожностью Вольтера. Здесь сказалась и неиссякаемая веселость писателя, его неодолимое влечение ко всяческим розыгрышам, обманам, мистификациям. Маскарад этот, так же как обращение к экзотической тематике, к восточному колориту, к сказочной фантастике, входил, несомненно, и в саму поэтику вольтеровской художественной прозы.

Идеологическая заостренность обернулась в повестях Вольтера тенденцией к аллегории, иносказанию, притче. Реальное событие, тот или иной персонаж становились знаком какой-либо идеи. Это делало вольтеровских героев условными марионетками (за исключением героев «Простодушного»); часто они бывали даже не носителями одного какого-то качества или философской доктрины, а просто участниками диалога, в ходе которого выясняется тот или иной вопрос (например, доктора Сидрак и Гру в «Ушах графа Честерфилда»). Притча и аллегория не могут быть растянуты-

ми, и вольтеровская проза поражает своей энергией и лаконизмом, насыщенностью событиями и вообще всяческой информацией при предельной краткости, даже схематизме изложения. Портретов персонажей нет, один-два эпитета достаточны для создания условного образа. О событиях также рассказывается кратко, и они следуют друг за другом в головокружительном темпе. Краткость ведет к афористичности, к парадоксу, который бы исчез, будь все подробно растолковано. Вольтер был непревзойденным мастером иронии, которая тоже строится по принципу парадокса, то есть как столкновение противоречивого и несочетаемого.

Впрочем, и эти парадоксы, и эти маскарады и мистификации неизменно подчинены у Вольтера идеологическим задачам; недаром молодой Пушкин писал по поводу прозы вольтеровского типа, что «она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат».

Давно замечено, что сатира долговечнее апологий. Возможно, потому, что отрицательные качества более стойки и универсальны, чем добродетели. К тому же сатира обычно весела и смешна. Вольтеровская сатира жива еще и потому, что она наполнена смелой мыслью этого удивительного человека, ставшего знаменем своей эпохи и бросившего семена свободомыслия и скепсиса в далекое будущее.

ТРИ ШЕДЕВРА ФРАНЦУЗСКОЙ ПРОЗЫ XVIII СТОЛЕТИЯ

Род человеческий не совершенен ни в чем – ни в дурном, ни в хорошем. Негодяй может иметь свои достоинства, как и честный человек – свои слабости.

Шодерло де Лакло

Восемнадцатый век безоговорочно стал веком прозы и прежде всего веком романа. Теперь по большей части небольшого по объему, а потому с достаточно стремительной развивающейся интригой, четко, но кратко очерченными персонажами, с «моралью» ненавязчивой, но недвусмысленной. В этом можно убедиться, обратившись к нескольким произведениям романного жанра, созданным как в самом начале столетия, так и в его середине или конце. Их, как увидим, многое сближает, хотя авторы этих книг творили все-таки в разное время и без оглядки друг на друга. И творческий путь трех романистов, и их творческое наследие (как и его судьба) у Гамильтона, Кребийона и Шодерло де Лакло своеобразны и неповторимы. В самом деле, Антуан Гамильтон, как и автор «Опасных связей», занимался литературой в недолгие часы досуга, но в отличие от Лакло – лишь на склоне своих дней. Оба остались в истории литературы авторами одной книги. Напротив, Кребийон-сын написал мно-

го и в течение нескольких десятилетий находился в самом центре литературной жизни, активно и напористо участвуя в ней. Правда, и он снискал популярность одним произведением: у современников – скандальным (но и, бесспорно, талантливым) романом «Софа», у читателей последующих поколений – глубокими по психологизму и горькими по воплотившемуся в них жизненному опыту «Заблуждениями сердца и ума».

Впрочем, все романы Кребийона, как и книги Гамильтона и Шодерло де Лакло, в той или иной мере были посвящены таким вот «заблуждениям». Романы эти – не просто любовные, хотя перипетии любовных отношений занимают в них центральное место. Это романы о человеке и обществе, об их противостоянии, о бессилии человека перед обществом, перед его гибкой моралью и податливыми нравами. Не приходится удивляться, что эта человеческая незащищенность обнаруживала себя в наибольшей мере в сфере любви. Это было очевидно еще со времен Средневековья, поэтому-то романы испокон веков рассказывали о любовном чувстве, а на большинстве языков соответствующий жанр литературного произведения и отношения любящих обозначаются одним словом – роман. Не общественный смысл эпохи, а его психологическая доминанта лучше всего раскрывается на анализе «жизни сердца», хотя последняя может порой принимать весьма причудливые формы.

Гамильтон, Кребийон и Лакло (как и многие другие их со-

временники) поведали о не очень-то завидной участи женщины, хотя она и строит стратагемы, отчаянно борется и подчас побеждает. Тема женской трагедии от романа к роману все более нарастает, что отразилось в образах женщин глубоких и неординарных. Гамильтон, Кребийон и Лакло, рассказывая о людях своего времени, дали ее емкий и нелцеприятный «портрет» и одновременно углубили – каждый по-своему – приемы психологического анализа, приемы раскрытия человеческих чувств. Нет, они не претендовали на то, чтобы рисуемая ими картина эпохи была многообразной и полной, они намеренно замкнули эту картину в достаточно узкие рамки так называемого «светского общества». Да и жизнь этого общества увидена ими под специфическим углом зрения: сатирическим и разоблачительным. (Заметим в скобках, что они заложили стойкую традицию развенчания «света», развенчания не всегда заслуженного и справедливого.) И все же даже при таком ограничительном подходе они добились многого. «Старый порядок» давал для своего осуждения благодатный материал, чем и воспользовались писатели. Гейне в книге «Французские дела» вспоминал о людях, принадлежавших к тому «больному поколению, которое Кребийон, Лакло и Луве так хорошо нам изобразили в его самом веселом греховном блеске и цветущем тлении»⁴.

⁴ Гейне Г. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 6. М.; Л., 1936. С. 215.

Гамильтон здесь не назван. Как бы вместо него упомянут Луве де Кувре, автор прославленного «Фобласа». Во времена Гейне Гамильтон был менее известен, хотя его роман постоянно переиздавался на всем протяжении XVIII и в первой половине XIX века. Он стоял несколько в стороне, и его книга занимала в истории литературы особое место. Немало спорили, роман ли это: ведь книга выдана за мемуары, правда, мемуары, написанные не самим их героем, а своеобразным литературным обработчиком тех лет. Это мемуары графа де Грамона в литературной записи Антуана Гамильтона. К своеобразию книги и, в частности, к ее исторической достоверности мы еще вернемся, сейчас же обратимся к жизни писателя.

О ней мы знаем не очень много. Антуан Гамильтон родился в 1646 г. в Ирландии. Отец его был шотландцем, мать – ирландкой. Политические бури эпохи втянули в свой водоворот и его семью. Уже в 1650 г. Гамильтоны были вынуждены обосноваться во Франции, спасаясь от жестокостей революции. Они поселились на севере Бретани, совсем близко от английских берегов, но вне досягаемости кромвелевских агентов. Реставрация Стюартов позволила сэру Джорджу Гамильтону вернуться с семьей на родину (1660). Вскоре там появился шевалье Филибер де Грамон. Через недол-

гий срок он женился на дочери сэра Джорджа, Элизабет (1641 – 1708), сестре писателя. Когда он вернулся с молодой женой во Францию, с ними поехал и Антуан. Что заставило Гамильтона покинуть Англию? Мы это знаем не очень точно. Возможно, тут сказались и религиозные соображения (Гамильтон был католиком), и не очень уверенное положение молодого человека при дворе Карла II. Так или иначе, Гамильтон пробыл во Франции больше десятилетия, до 1677 г., пока вновь не оказался в Лондоне. Смерть Карла II и восшествие на престол – под именем Якова II – его брата герцога Йоркского (1685) открыло Гамильтону путь к политической деятельности. Он становится видным военачальником нового короля, отважно сражается за его дело и разделяет со своим сюзереном все его неудачи. Он честно пытается поддерживать последних Стюартов и вместе с ними отправляется в изгнание, все в ту же Францию, которая, как известно, в английской усобице выступала на стороне Якова II. Начиная с 1695 г. Гамильтон постоянно живет под Парижем, в замке Сен-Жермен-ан-Лэ, в тягостной атмосфере озлобленного и пропитанного ханжеством окружения короля-изгнанника. Здесь Гамильтон, совершенно отойдя от политики, становится писателем. Писателем французским. Этому не приходится удивляться: французские литературные вкусы, французская словесность и ее язык имели повсеместное распространение в Европе, особенно в светском обществе. Французским языком Гамильтон владел виртуозно, но, как вся-

кий, кто глубоко и всесторонне овладел чужим языком, проявлял склонность к словам и выражениям редким, не гнушаясь архаизмами. Умер Гамильтон в 1720 г.

Его творческое наследие пестро и неравноценно. Он оставил много всевозможных стихов, уровень которых не выделяется на фоне обычной для того времени «легкой поэзии» на случай; он работал над морально-философским трактатом «О жизни в старости», написал несколько увлекательных повестей и сказок. Главной книгой Гамильтона стали его «Мемуары графа де Грамона». Писатель работал над ними, видимо, в 1703 – 1704 гг., напечатал же лишь в 1713 -м.

Посмотрим, кто же был героем этой книги. Шевалье де Грамон принадлежал к старинному гасконскому графскому и герцогскому роду. Бабка героя «Мемуаров», Диана д'Андуэн, виконтесса де Лувињи, графиня де Гиш (1554 – 1620), была возлюбленной Генриха IV, и есть основания полагать, что с той поры в жилах де Грамонов текла королевская кровь. Сын прекрасной Дианы, Антуан II, граф де Гиш и де Лувињи, герцог де Грамон (ум. в 1644 г.), был вице-королем Наварры и зятем Ришелье. Его старший сын Антуан III, герцог де Грамон (1604 – 1678), был, пожалуй, самой заметной фигурой в семье. Он много воевал, довольно рано получил звание маршала, хотя ничем особенно не прославился на поле брани. В бурных событиях Фронды он не принял участия, стараясь держаться в стороне от любого политического экстремизма. Его считали вольнодумцем, прослыть которым

было в то время совсем не трудно, достаточно было держать себя независимо и быть не очень воздержанным в своих высказываниях. Герой мемуаров, шевалье, затем граф Филибер де Грамон родился в 1621 г. в замке Бидаш, который издавна принадлежал их семье. Как и большинство членов его рода, да и большинство французских дворян того времени, он выбрал военную карьеру, хотя на первых порах готовил себя к карьере церковной (он закончил иезуитский коллеж в По). Он воевал в Пьемонте, под Аррасом и в других местах. Де Грамон надолго связал свою судьбу с «Великим Конде». Во время Фронды пути их разошлись. Впрочем, де Грамон, как и его старший брат, участвовал в этой гражданской войне, если так можно выразиться, минимально: политическая осторожность была одним из его ведущих жизненных принципов. Политическая, но не придворная: начало самостоятельного правления Людовика XIV обернулось для шевалье изгнанием, ибо он сгоряча начал ухаживать за привлекательной мадемуазель Ламотт-Уданкур, не рассчитав, что на нее имеет виды сам король. Но тут как раз подоспела реставрация Стюартов, и шевалье отправился в изгнание вслед за этим двором, пронизанным французскими вкусами и французской культурой. В Англии молодой человек нашел новых друзей, но главное – очаровательную невесту. Мы не знаем, каков был этот брак: разница в возрасте в то время ничего не значила (Элизабет Гамильтон была на двадцать лет моложе мужа), разница в национальности – тоже, насколько же на се-

мейное согласие наложили печать достаточно вольные нравы эпохи – не очень ясно: Антуан Гамильтон если и изобразил своего героя удачным повесой, о его любовных авантюрах – с момента появления в Англии – не распространялся, а свою сестру изобразил, естественно, как образец целомудрия, что резко отличает ее от всех других красавиц, наводнявших английский двор и снискавших ему скандальную славу. Опала де Грамона длилась недолго, в 1664 г. он был прощен, но еще немного задержался в Англии и наезжал туда затем довольно часто. Он умер в весьма преклонном возрасте, в 1707 г. Жена пережила его всего лишь на год. Есть сведения, что де Грамон не умел грамотно писать и вряд ли имел определенные литературные интересы, но, говорят, был прекрасным рассказчиком. Вот из этих его рассказов и родились «Мемуары», записанные Гамильтоном.

Отметим сразу же чрезвычайную избирательность этих воспоминаний. Ведь в них описаны лишь события войны в Пьемонте (1639), осады Арраса (1640), пребывание героя при английском дворе (1662 – 1669). Многое выпало: либо де Грамон не все рассказывал своему шурину, либо тот не все посчитал достойным включения в книгу. Отметим также, что и тональность, даже, если угодно, «жанр» этих трех эпизодов – различен. В первом перед нами что-то близкое к плутовскому роману – и в описании карточных успехов героя, и в рассказе о его любовной аванюре с красивой и уступчивой госпожой де Сенант. Под стать такому ро-

ману и несколько буйффонные персонажи – Матта, своеобразный сниженный дублер героя, или Сенант, извечный тип ревнивого, но легко обманываемого мужа. Все они обрисованы очень ярко. Несколько иным выглядит Аррасский эпизод. Здесь тоже говорит о себе удачливость и ловкость героя, но обстановка уже в чем-то другая. Иные, прежде всего, военачальники – Тюрени, Конде, остальные прославленные полководцы. Наконец, третий эпизод разворачивается как скандальная хроника английского двора с его политическими интригами и в еще большей мере – непрерывными любовными историями, подчас весьма рискованными. Хронология в этом эпизоде заведомо нарушена, повествование группируется вокруг ярких героев, поэтому последовательность событий оказывается уже не важна. Отметим, как вырастает общественное положение героев от эпизода к эпизоду: сначала это молодые дворянчики без гроша в кармане и средней руки туринские горожане и горожанки (хотя они и появляются при пьемонтском дворе), затем это цвет французской и испанской армии, наконец, королевский двор во главе с королевской четой и принцами крови.

И вот что примечательно: моральные устои изображаемых социальных слоев, по мере их возвышения, не становятся лучше и благороднее, даже напротив – лицемерие и цинизм процветают там в большей мере, чем в среде простых горожан и мелкопоместных дворян. И своеобразным контрапунктом существенно меняется характер героя – от не очень

чистоплотного повесы, легко идущего на обман, на расставляемые своим же собственным друзьям ловушки, коль скоро речь заходит о любовном соперничестве, де Грамон обретает все большее благонаравие, легко оставляя свое легкомыслие в прошлом. Из активного участника плутней и авантюр он становится их сторонним наблюдателем, насмешливым и ироничным.

Особой пестротой и наибольшей социальной остротой отмечена третья часть «Мемуаров», описывающая нравы английского двора. Не очень длительный период Реставрации был, однако, заметным этапом в развитии английского общества и его культуры. Он породил, с одной стороны, почти беспримерный упадок морали, что выразилось в погоне за наслаждениями, в стремлении как бы забыться в пирах, танцах, многолюдных охотах, театральных увеселениях, любовных интригах, – что так понятно после двух десятилетий гражданской войны и суровой диктатуры Кромвеля (все это очень ярко и точно изобразил Гамильтон в соответствующих главах книги), с другой же стороны, такое бездумное прожигание жизни не могло не вызвать и ответной реакции. Мы находим ее и в потоке едких сатирических куплетов и эпиграмм, получивших в то время большое хождение (и об этом пишет Гамильтон), и в непредвзятой безжалостной хронике дел и дней высшего общества, которую оставил в своем знаменитом «Дневнике» очаровательный рассказчик и строгий моралист Семюэл Пипс (1633 – 1703). Не меньшей реак-

цией на господствовавшие в обществе нравы стал и бурный расцвет комедиографии, изобразившей свое время весело и смешно, но не без горького сознания мишурности и случайности всех тех страстей и порывов, которыми жило это общество. Имена ряда популярных драматургов мы находим и в «Мемуарах» Гамильтона.

Материал во многом диктует и тон повествования. В книге вырисовывается такая схема: сначала де Грамон дан крупным планом, затем укрупнен фон и даются «родственные» (в обоих смыслах) истории (например, Джорджа Гамильтона и госпожи Честерфилд и т. д.), наконец, все снова возвращается к де Грамону и достаточно конспективно повествует о его счастливой любви к мадемуазель Гамильтон. В этот повествовательный поток постоянно вклиниваются рассказы о чужих судьбах и чужих любовных авантюрах, которые порой обладают напряженнейшим внутренним сюжетом (таков, например, рассказ о своеобразном, запутанном любовном «четыреугольнике», в котором участвуют госпожа Честерфилд, ее муж, а также герцог Йоркский и старший Гамильтон, или же увлекательная история фрейлин Тэмпл и Хобарт и графа Рочестера).

Однако Антуан Гамильтон показал себя в этой книге не столько мастером интриги, сколько мастером портретной характеристики. Что касается интриги, то не он ее в «Мемуарах графа де Грамона» придумывал – здесь он шел за предоставленным ему героем-рассказчиком материалом. И вот на

что стоило бы обратить внимание: те истории, свидетелем которых не мог быть автор книги (Турин, Аррас, анекдот о Марион Делорм, история парижского наряда шевалье, «поглощенного» зыбучими песками Кале), более яркие, выпуклые, если угодно, «литературны», чем английские эпизоды. В последних тоже есть немало остросюжетных положений, но они тонут в сочных деталях, выразительных черточках характеров, в общей круговерти незначительных придворных интриг, маленьких скандалов и разоблачений, свиданий, сплетен, любовных записок, ревнивых подозрений и безответственных измен. Думается, это не случайно. Английский двор, его нравы, сотрясавшие его злоречивые пересуды, его яркие действующие лица описаны Антуаном Гамильтоном уже не со слов заезжего французского шевалье; это собственные воспоминания писателя, его впечатления от увиденного или услышанного от старших братьев и сестры. Все персонажи английских глав старше юного Энтони-Антуана. Сам он вряд ли мог принимать участие, кроме участия чисто зрительского, в тех порой комичных, порой трагических, порой же отмеченных определенным лиризмом любовных квипрокво, путаницах, недоразумениях, которые он столь увлеченно описывает. Но зрителем он был внимательным, и от его острого взгляда мало что ускользало. Ему, быть может, не о всех придворных скандалах рассказывали, но участников этих скандалов он постоянно видел и хорошо знал. Вот почему он обрисовал их в своей книге так ярко и так достоверно,

вот почему их портреты так индивидуализированы и столь сатиричны, вот почему так много иронии и сарказма в его коротких ремарках, сопровождающих описываемые события и эпизоды. Де Грамон был рассказчиком, мастером устного анекдота, Гамильтон был писателем. Скажем более прямо. «английские» главы книги обнаруживают в авторе английский менталитет, английский способ видеть мир и, что еще важнее, – его описывать.

Тем самым книга Гамильтона находится на известном переломе романного жанра. С одной стороны, это еще «история», то есть набор эпизодов, приключений, анекдотов, слабо скрепленных сквозной интригой, судьба же центрального персонажа обозначает ее лишь беглым пунктиром. Психологический роман делает этой книгой лишь первую робкую заявку на существование и даже уступает кое в чем таким своим предшественникам, как «Португальские письма» Гийерага (1669) или «Принцесса Клевская» госпожи де Лафайет (1678). Однако шаг к психологическому роману тут был сделан. Он выразился – чисто технически – в попытке создать «чужие» мемуары, хотя это удалось автору не до конца (он иногда дает де Грамону возможность рассказывать самому, чаще же повествует о нем, описывает его со стороны). Шаг к психологизму обнаружил себя и в попытках разобраться в душевных движениях персонажей. Но важнее этих робких психологических опытов было решительное и резкое, по-своему беспрецедентное обнажение безморальности об-

щества, коверкающей души и ломающей характеры, по своей природе добрые и искренние. Именно безморальности, а не аморальности, ибо все эти блудливые придворные и распутные фрейлины не ощущают глубины своего падения и не стремятся как-то отмежеваться от ханжеских и лицемерных, но общепринятых взглядов на жизнь. Они просто так себя ведут. Они считают такое поведение вполне естественным. Но «сладоности» развращения юной души и погубления чужой репутации они еще не знают.

Тем не менее наблюдения над нравами своего времени позволяют автору сделать ряд горестных о нем замечаний. О политике: «В политике все, что необходимо, то и порядочно, все, что полезно, то и дозволено». О браке: «Мужчина, который превыше всего ставит честь своей жены, лишь понапрасну терзает ее, а заодно и самого себя». О свете: «Свет привыкает ко всему, а время постепенно заставляет забыть и о благопристойности и даже о морали».

* * *

Последнее очень скоро с неиссякаемым упорством стали иллюстрировать своими книгами целые поколения французских романистов. Все они, вслед за Гамильтоном, изображали упадок нравов, рисовали портреты искателей легких наслаждений и их полудобровольных жертв, описывали не любовь, а грубую чувственность, лишь рядящуюся в изящные

одежды, анализировали общество внешне благопристойное, но пораженное неизлечимой моральной болезнью.

Среди этих романистов одно из первых мест принадлежит Кребийону-сыну. Клод-Проспер Жолио де Кребийон (1707 – 1777) родился в Париже в семье известного в свое время драматурга-трагедιοграфа Проспера Жолио де Кребийона (1674 – 1762), тщетно соперничавшего с Вольтером. Учился будущий романист, как это было принято в то время, у иезуитов, но священником не стал, избрав трудную и рискованную профессию литератора. За смелые намеки он подчас попадал за решетку, высылался из Парижа, однажды был вынужден бежать в Англию.

Свой творческий путь Кребийон-сын начал гривуазной сказочкой «Сильф» (1730). За ней последовали романы «Письма маркизы де М*** к графу де Р***» (1732), «Танзай и Неадарне» (1734), «Софа» (1742) и др. В одних случаях непосредственно, в других прибегая к весьма прозрачному восточному маскараду, писатель рисовал нравы светских салонов, их пустую болтовню, легкий флирт и стоящие за всем этим циничное распутство и душевную холодность. Симптоматично признание одного из его героев: «Но разве любовь – это не простое желание, которое преувеличивают, разве это не минутный порыв чувств, который из тщеславия изображают как некую добродетель?»

То же общество в свете этих же тем изображено писателем и в его бесспорно самом лучшем романе «Заблуждения

сердца и ума» (1736 – 1738), романе наиболее глубоком и тонком из всех написанных Кребийоном и одновременно самым трезвым и горьким. Разве не трезвым и горьким был взгляд писателя на изображаемое им общество, когда он писал: «То, что мужчины и женщины называют любовью, было какими-то совсем особыми отношениями, в которые они вступали часто даже без всякой нежности друг к другу, неизменно отдавая предпочтение удобству, а не влечению, корысти, а не наслаждению, пороку, а не чувству»?

К такому осмыслению жизни приходит юноша Мелькур, герой и рассказчик, от лица которого ведется повествование. Он окунается в высший свет и жаждет познать его законы и скрытые пружины. Он думает, что в мимолетных наслаждениях он найдет забвение собственной внутренней пустоты, не очень задумываясь о ее причинах, но остро ее ощущая. Вернее, внушая себе, что глубоко от нее страдает. Он стремится поскорее распрощаться с иллюзиями молодости, распрощаться даже с молодой, бьющей ключом чувственностью (которая будет одолевать Керубино у Бомарше). Последнюю он хочет обуздать и сделать из себя холодного опытного циника.

Мелькур, таким образом, не предполагает бороться с пороками общества, напротив, он хочет приобщиться к ним, и этот путь светского воспитания, а точнее – морального развращения, и является сюжетом книги. Ее действие разворачивается в аристократических салонах Парижа и охватыва-

ет не более двух недель. Рамки книги камерны, изображен в ней узкий светский кружок. Но взаимоотношения героев столь многообразны, их характеры столь ярки и различны, что в этой небольшой изящной миниатюре видно все общество в целом, это его верный, хотя и несколько односторонний портрет. Портрет прежде всего, конечно, нравственный, так как все остальное, что будет так занимать многих и многих современников Кребийона – политика, философия, наука, искусство, – сознательно выведено писателем за скобки. И как раз эта сконцентрированность позволяет высветить в героях романа то, что, собственно, и интересует автора, – их нравственный облик.

В романе немного персонажей, но роли между ними распределены очень четко. Юноша Мелькур – и посторонний зритель, и основной участник событий. Не забудем, что перед нами «мемуары», и поэтому герой вспоминает о своем прошлом, смотрит на себя как бы со стороны, судит себя-юношу и параллельно живет сегодняшним днем, анализирует себя не с высоты большого жизненного опыта, а подмечает движения собственного сердца сейчас, в момент происходящих событий. И не всегда до конца ясно, прикидывается ли юноша опытным старцем, или зрелый мужчина в поисках утраченного времени вновь переживает свои былые волнения и страсти.

Герой очень внимателен к себе, интересен себе. Он зорко подмечает в своей душе ее неожиданные движения, пы-

тается их рационалистически осмыслить, старательно учиться управлять своими чувствами. Этот тонкий и трезвый самоанализ Мелькура, фиксирование переживаний и порывов, алогичных и непредвиденных, умение найти им непременно логическое истолкование и составляют главное достижение Кребийона-психолога, с особой ясностью определившееся в этом романе. Мелькур изучает себя и внимательно смотрит вокруг. Его глазами писатель обнажал сложность и бездонность человеческой души, если эта душа еще способна к развитию, если на нее не легли необоримые оковы светской морали. Ведь одни из представителей света стремятся развратить, испортить, заставить «заблуждаться» сердце человека, другие толкают к ошибкам его ум.

В этом бурном житейском море оказывается юный Мелькур. После трудных испытаний и внутренней борьбы, которые вряд ли могли бы уложиться в две недели (и в этом смысле время романа условно), герой книги пытается найти себя, обрести внутреннюю цельность. В этом ему помогает настоящая любовь. Но происходит такое самообретение далеко не сразу. Причем нравственная победа Мелькура – и над собой, и над обществом – свершается вне пределов романа, в той четвертой его части, которую писатель пообещал, но так и не написал.

Итак, в центре книги – проблема внутренней цельности человека. Одни герои подменили ее рассудочным цинизмом и себялюбием, другие растрачивают ее в пустых забавах све-

та, в интригах, волокитстве, злословии, трети не могут ее сохранить, развращаемые и невольно впадающие в «заблуждения» сердца и ума. Невольно? Не всегда, но было бы искусственным однозначно делить персонажей романа на злодеев и на их жертвы.

Вот образец для Мелькура, его наставник Версак. Он вроде бы хорошо постиг законы света, он во многом сам их формулирует и уж бесспорно оправдывает. Но он глубоко презирует эти законы и особенно тех, кто им слепо следует и одновременно всей душой приемлет. Здесь Кребийон тонко подметил совершающуюся чудовищную антигуманную трагедию: не нравственные принципы и психология Версака руководят его поступками, а выбранная им форма поведения формирует его мораль и его внутренний мир. Он – теоретик и практик извращенной морали – глубоко, затаенно страдает от надетой на себя маски. Она – от всеобъемлющего пессимизма, от полного неверия в возможность счастья. «Никого не любя, – говорится о нем в романе, – он мечтал о счастье быть нежно любимым». Но эту свою неосуществимую мечту он тщательно прячет даже от самого себя. Вот почему он столь настойчиво говорит об ограниченности плотских наслаждений, об иллюзорности любви; он убежденно доказывает, что за всем этим стоит лишь погоня за острыми ощущениями и желание подчинить своей воле других, ибо при всеобщей пресыщенности лишь препятствия могут придать некоторую живость чувствам вялым или ленивым.

А за этим желанием преодолевать препятствия, «брать барьеры» таится мечта «прославить свое имя», «не быть похожим на других ни образом мыслей, ни поведением». Здесь перед нами некий психологический парадокс: всецело подчиняясь законам своей среды, его сформировавшей, Версак хочет противопоставить себя этой среде, стать выше ее, дабы повелевать ею. Но тут следует уважать правила игры, по которым, как полагает Версак, и живет общество. Но правила этой бесчеловечной игры суровы, ошибающихся они калечат или уничтожают.

В принципе ничем не отличаются от Версака госпожа де Сенанж и ее приятельница госпожа де Монжен, жаждущие «сформировать», то есть испортить, развратить Мелькура. Но и они – своеобразные жертвы своего времени и своей среды. Будучи уже на закате своей красоты и обаяния, они еще хотят нравиться, чтобы продлить иллюзию молодости и любовного всевластия. Такой же выступает на первых порах и маркиза де Люрсе. Ей нужен Мелькур как еще одно подтверждение притягательной силы ее уже увядающих прелестей, как забава, скрашивающая ее одинокие вечера, как дразнящая приманка для оставивших ее былых поклонников. Но чувство Мелькура, его наивные уловки и неопытная игра пробуждают в этой сорокалетней кокетке нечто вроде истинной любви, быть может, коснувшейся ее первый раз в жизни. «Очень часто, – замечает писатель, – последнее увлечение женщины – ее первая любовь». Так в какой-то момент

чистое и искреннее чувство побеждает все «заблуждения» света.

Почти без слов, как голубая тень мечты о счастье, проходит через роман мадемуазель де Тевиль. Именно она оказывается в книге носительницей здоровой философии любви, любви искренней, сильной, всепоглощающей, противостоящей философии наслаждения, исповедуемой другими персонажами. Между тем как раз в связи с образом мадемуазель де Тевиль в романе намечается определенная оптимистическая перспектива: уже в предисловии к книге вскользь говорится о том, что герой откроет себя в любви к Гортензии. Эта счастливая любовь Кребийоном, однако, не изображена, и в финале книги Мелькур еще очень далек от своего счастливого перерождения, которое лишь предчувствуется. Но, как известно, четвертой части романа не последовало. И, думается, не случайно. Для писателя счастливый конец, торжество нравственности, искренности и любви в обществе безнравственном, жестоком и лживом казалось невозможным. Поэтому незавершенность книги – это свидетельство если не реализма, то трезвости взглядов Кребийона.

* * *

Определенную переключку этого романа со знаменитыми «Опасными связями» Шодерло де Лакло нельзя не заметить: то же светское общество, взятое в достаточно узком его пред-

ставительстве, та же камерность обстановки (загородный замок, столичный особняк, опера, регулярный парк с его боскетами и куртинами), тот же довольно краткий временной промежуток – от 3 августа до 14 января. Да и набор персонажей тоже сходен: маркизы, виконты, то есть представители среднего слоя знати, очень часто – выходцы из провинции.

Эти круги дворянства сам Шодерло де Лакло хорошо знал. Пьер-Амбруаз-Франсуа Шодерло де Лакло родился в 1741 г. в Амьене в дворянской семье средней руки. Если отец будущего писателя был провинциальным чиновником, его сын выбрал военную карьеру: в 1759 г. он поступил в артиллерийскую школу, которую успешно закончил в 1763 г. Началась скучная жизнь по провинциальным гарнизонам – Туль, Страсбург, Гренобль, Безансон, потом Версаль, но вскоре снова провинция – Экс, Ларошель и т. д. Повседневной работы было много, а Лакло слыл исполнительным и инициативным офицером. Но хватало и досуга, а его молодой артиллерист посвящал литературе. Так появилось большое число его стихотворений в модном тогда галантно-эротическом духе, а также либретто оперы «Эрнестина» (1777), постановка которой провалилась.

В 1780 г. Лакло провел полгода в отпуске, в Париже. В конце 1781 г. он снова в столице, а в марте следующего выходит из печати его знаменитый роман. Он пользовался успехом у читателей, но не у военного начальства: автор был удален из Парижа и вернулся туда лишь спустя шесть лет, ко-

гда он вышел в отставку и поступил на службу к известному своими либеральными взглядами герцогу Орлеанскому. Революцию Лакло встретил сочувственно, записался в клуб якобинцев и снова оказался в армии, где вскоре получил чин генерала. Но подозрительность революционеров и назревавший якобинский террор не могли обойти вниманием талантливого независимого офицера: Лакло первый раз попадает под арест в апреле 1793 г. Еще раз – в ноябре. Теперь он пробыл в тюрьме больше года, не сомневаясь, что будет казнен, но по счастливой случайности остался жив и был освобожден в начале декабря 1794 г., уже после падения тирании Робеспьера. Первый консул, сам артиллерист по образованию, призвал Лакло под свои знамена. Сначала он воевал на Рейне, потом участвовал в итальянском походе (есть сведения, что молодой Стендаль встречался с ним в Милане и даже видел какую-то его рукопись). Умер Шодерло де Лакло 5 сентября 1803 г. не столько от ран и болезней, сколько от какой-то общей физической и моральной усталости. Могила его была разграблена и уничтожена после воцарения Бурбонов.

Литературное наследие Лакло невелико и неоднородно. Ни стихи, ни опера, ни трактат о «воспитании девиц» не могли предсказать гениального автора «Опасных связей». В этой книге Лакло показал себя и замечательным мастером интриги, и незаурядным стилистом, и тонким и глубоким психологом. Лакло, видимо, не зря изучал математику:

его роман поражает безошибочной точностью композиции, уравновешенностью частей, почти математическим расчетом в развитии сюжета.

«Опасные связи» – это роман в письмах. Таких в то время создавалось множество. Но это бывали либо письма одного лица, либо переписка двух-трех корреспондентов. У Лакло фигурирует ни больше, ни меньше как двадцать эпистолярных пар. Это придает роману богатейшее полифоническое звучание. К тому же один и тот же корреспондент пишет разным лицам, а значит, он постоянно ориентируется на собеседника – то он предельно откровенен, то, напротив, хитрит и обманывает, то лишь прикидывается искренним и чисто-сердечным и т. д. При этом каждый персонаж раскрывается, так сказать, сам, но мы видим его и чужими глазами, причем не одной парой глаз, то доверчивых, то настороженных, то ироничных.

Роман населен персонажами самыми разными – по возрасту, жизненному опыту, взглядам, морали. Было бы ошибкой однозначно делить их на положительных и отрицательных, на «хищников» и их «жертвы», ибо даже у «злых демонов» книги – виконта де Вальмона и маркизы де Мертей, как увидим, есть не просто какие-то человеческие черты, но в их жизни присутствует своя глубокая драма. К тому же основные персонажи романа – характеры развивающиеся, а не только постепенно раскрывающиеся все с новых сторон.

Совсем юная Сесиль Воланж (ей едва минуло пятнадцать

лет) проходит за пять месяцев стремительную школу чувств и чувственности, причем, если в первом она с трудом преодолевает иллюзии и предрассудки молодости, то во втором оказывается понятливой и прилежной ученицей. Вот почему стоило бы прислушаться к маркизе де Мертей: «Ни характера, ни правил... все свидетельствует о натуре, жадной до ощущений. Не имея ни ума, ни хитрости, она обладает известной, если можно так выразиться, природной лживостью, которой я сама иногда удивляюсь и которой уготован тем больший успех, что обликом своим эта девушка – само простодушие и невинность» (письмо 38).

Молодой Дансени также довольно легко поддается на авансы госпожи де Мертей, беззаботно забывая о своей «вечной» любви к Сесили. Впрочем, он переживает жестокое разочарование и, после роковой дуэли с Вальмоном, навсегда покидает Париж, светское общество, легкие и столь приятные радости бытия.

Напротив, глубоко трагична судьба президентши де Турвель. Но и эта молодая женщина (ей всего 22 года), мягкая, добродетельная, наивная, погибает не оттого, что изменяет мужу с известным светским распутником и волокитой, а потому, что этот последний зло и незаслуженно смеется над ней, выставляет напоказ ее слабость и бросает ее в тот момент, когда, как ей казалось, их взаимная любовь обретает наибольшую полноту и удовлетворенность.

Сложнее этих трех «жертв» их добровольные палачи –

Вальмон и Мертей.

Виконт (как и Версак у Кребийона) давно забыл, что такое истинная любовь (как и истинная дружба). Общество сделало его циником, лишило веры в благородство, в искренность, в любовное чувство. Скепсис его всеобъемлющ и универсален. В таком обществе и при такой морали побеждает только сильный. «Удел наш – побеждать, мы должны ему покориться», – заявляет Вальмон. Но сила должна сочетаться с умом, с расчетом. Коль скоро «на свете счастья нет», его нужно чем-то заменить, пусть хотя бы его сниженным суррогатом. Такой заменой счастья человеческих отношений становятся для Вальмона чувственность и погоня за мимолетными наслаждениями, именно погоня, именно соращение, а не, если угодно, очаровывание женщины, сам этот процесс, включающий ухаживание, обманы, расставляемые ловушки, а не само обладание. Но нельзя сказать, что во всех поступках виконта доминирует холодная рассудочность (хотя он может с безошибочной точностью опытного стратега спланировать и провести сложнейшую «операцию»). В начале романа он почти искренне увлечен президентшей Турвель, мечта в этой любви вновь обрести давно забытое чувство. Поэтому те признания, которые содержатся в одном из его писем к президентше (письмо 52), не вполне лживы, в них есть та сиюминутная искренность, в которую он и сам верит. Мгновенное чувство счастья охватывает его, когда он добивается от своей возлюбленной желаемого (см. письмо

125). И все же Мертей – на своем горьком опыте – права, когда бросает Вальмону резкие слова обвинения: «Подобно восточному султану, вы никогда не бываете возлюбленным или другом женщины, а всегда ее тираном или рабом» (письмо 141). Действительно, не бывает и не мог бы быть. Но иногда такая потребность у Вальмона просыпается, вернее, он почти всегда живет с сознанием этой «недостачи». И это чувство неполноценности, генезис которой он прекрасно может объяснить, преследует его, терзает всю его жизнь. Счастья с президентшей он бы не обрел, а если бы и обрел, то ненадолго. К тому же это сильное влечение, заставляющее его чуть-чуть помечтать, вытесняется другим чувством – его неудержимым стремлением к маркизе. Она оказывается его самой длительной (а, возможно, и самой сильной) привязанностью, возникшей очень давно, где-то вне пределов романа. Они уже были любовниками и мирно, по обоюдному согласию расстались, заменив то, что подчас называется любовью, дружбой, взаимопомощью, сообщничеством. Но, оказывается, что-то осталось. Вальмон, сначала шутливо, в качестве своеобразного «приза», добивается возврата благосклонности маркизы, но затем это становится его основной целью, сметающей, зачеркивающей все остальные. Вальмон не раз прокламирует неверие в любовь к женщине и в любовь женщины, но исподволь ищет и того, и другого и смутно надеется на успех своих поисков. Но в них он постоянно ошибается, проходит мимо истинной любви, и в этом его трагедия.

Несколько иначе обстоит дело с маркизой де Мертей. Иногда во всех ее действиях видят голый холодный расчет, как будто ей совершенно незнакомы порывы чувств и душевные страдания. Действительно, во многих ее поступках немало продуманной жестокости (тут и совращение Дансени, и участие в совращении Сесили, и безжалостное наказание самонадеянного Превана). Маркиза такой хочет казаться и, по сути дела, такой и становится. Но это – ее месть обществу, растоптававшему ее былые иллюзии, причем месть его же собственным оружием: чтобы наказать распутников, она становится еще более распутной, чтобы покарать лжецов, она делается еще более лживой. В этом отношении очень важно письмо 81, очень длинное, замечательное письмо. Его стоило бы процитировать целиком, ибо это взволнованная и искренняя исповедь женщины, все понимающей, все осуждающей, но не имеющей сил, смелости, умения такую жизнь изменить. Фальши жизни она противопоставляет способность притворяться и претворяться в то существо, которое в такую жизнь могло бы вписаться. Интересно, в частности, такое ее признание: «Я изучала наши нравы по романам, а наши взгляды – по работам философов. Я искала даже у самых суровых моралистов, чего они от нас требуют, и, таким образом, достоверно узнала, что можно делать, что следует думать, какой надо казаться». Поэтому Мертей – не только внимательный наблюдатель, она блестящий аналитик; изучив других, она поняла себя, до самых глубин своей соб-

ственной души, а это позволило ей понять и другие души. «Заглянув в свое сердце, – замечает она, – я по нему изучала сердца других». Ни одно не представляет для нее тайны. Кроме одного, – как это ни парадоксально, своего собственного. Маркиза де Мертей, расчетливая соблазнительница и опытная «разбивательница сердец», оказывается, сама умеет любить искренне и сильно. Отсюда ее упрек в адрес фригидных недотрог и добродетельных ханжей: «Им неведомы такие радости любви, как полное самозабвение, как то иступление сладострастия, когда наслаждение как бы очищается в самой своей чрезмерности» (письмо 5). Показательно, что Вальмон не ревнует свою бывшую возлюбленную к ее нынешнему официальному любовнику Бельрошу, не ревнует и к Превану. А она? К однодневной интрижке с виконтессой Эмили – нет. К Сесили Воланж, которую сама толкнула в его объятия, – тоже, пожалуй, не ревнует. Но к президентше... Тут маркиза не выдерживает, она вся – ревность, упрек, отчаяние (письмо 14). И понятно ее горькое восклицание в ответ на слова Вальмона о том, что он составил подлинное счастье госпожи Турвель. «Можно подумать, – пишет ему маркиза, – что и впрямь не было другой женщины, которой вы дали бы счастье, полное счастье! Ах, если вы в этом сомневаетесь, то плохая же у вас память!» (письмо 134). Здесь госпожа де Мертей говорит искренне и открыто, быть может, впервые столь искренне и столь открыто в своей жизни. И перед нами ее подлинная любовная трагедия, ибо

Вальмон хотел все обернуть, пусть изысканным, галантным, даже утонченным, но – фарсом. Поэтому-то она и отказывает ему в честно заработанном «призе» – интимном свидании в ее укромном домике под Парижем.

Все это бесспорно выделяет маркизу среди других персонажей, она выигрывает даже в сравнении с виконтом, чьим женским воплощением она на первый взгляд кажется. У них действительно много общего, и в ряде скандальных интриг они выступают как прекрасно понимающие друг друга сообщники. Нередко пишут о том, что с этими персонажами связано «злое начало» в романе, что они вырастают в образы «зловещие», так как несут с собой разрушение и гибель. Это, конечно, верно. «Демонизм» их, однако, не в том, что всеми их поступками руководит один холодный, очень трезвый и очень точный расчет, а в том, что, обуреваемые безмерным тщеславием и гордыней (в чем они прекрасно отдают себе отчет), эти незаурядные личности своей жизненной философией, которая, казалось бы, делает их людьми многоплановыми и сложными, на самом деле жестоко обедняют сами себя. Эта философия эгоистического гедонизма их бесконечно упрощает, делает просто заурядными развратителями (хорошо, пусть незаурядными, «гениальными», но развратителями и только), какими они и хотели бы выглядеть, но какими изначально не являлись. И вот эта двойственность и приводит их к жизненному краху, хотя понимают они это не сразу (Мертей), либо понимают не до конца (Вальмон).

Поэтому Мертей, как нам представляется, глубже Вальмона, и от этого трагизм ее положения особенно очевиден, хотел ли того Шодерло де Лакло или не хотел. В самом деле, внимательный, но и несколько ироничный (судя по примечаниям «издателя») читатель «Новой Элоизы» Руссо, а также книг Ричардсона (которые получили во Франции широкую популярность в переводах аббата Прево¹), писатель решает «наказать» своих отрицательных героев. Но совершается ли это наказание? Вальмон погибает на дуэли, и это для него наиболее естественный и наиболее простой выход. По крайней мере, выход из повествования. Маркизе де Мертей уготована иная, более суровая участь. Внезапная болезнь поражает ее, но не лишает жизни, а обезображивает некогда прекрасное лицо и вынуждает навеки покинуть свет. Но не спасает ли так писатель ее душу?

Шодерло де Лакло оказался создателем целой галереи запоминающихся образов – социальных типов. Это и добрая старушка, склонная к всепрощению госпожа де Розмонд, и зрелая женщина, давно позабывшая шалости и эскапады молодости, госпожа Воланж, и молодые герои, и персонажи второго и даже третьего плана – граф де Жеркур, Бельрош, Врессак, Преван, Эмили и другие. Они «лишены голоса», о них лишь вскользь упоминается в чужих письмах, но это не лишает их зримой достоверности. Но доминируют, конечно, образы Вальмона и Мертей. Мало сказать, что они в прямом смысле слова разрабатывают интригу и осуществля-

ют ее, в их письмах главным образом и продвигается вперед действие. Именно на их примере происходит в романе моделирование человеческих отношений, в определенных социальных и характерологических границах, конечно, и яркий социальный тип приобретает черты типа психологического. Вот почему имена этих героев Лакло очень скоро стали нарицательными.

1 В 1742 г. вышел его перевод «Памелы», в 1751 г. – «Клариссы Гарлоу», в 1755 – 1756 гг. – «Грандисона».

* * *

Три романа, о которых шла речь, демонстрируют не только поступательное движение литературы, но и выход ее – в «Опасных связях» – на принципиально новый уровень. Светское распутство, относительность общечеловеческих ценностей, получающих совершенно извращенные, парадоксально искаженные формы во вполне определенной социальной среде, изображались у наших трех романистов и у многих их современников. Но они попытались и психологически истолковать эту «поврежденность нравов», и раскрыть характеры носителей такой морали, причем раскрыть их, так сказать, изнутри. Шодерло де Лакло, завершающий эту линию в эволюции «светского» романа эпохи Просвещения, одновременно намечает и дальнейшую его перспективу. От его книги естествен путь и к извращенным фантазмагориям

маркиза де Сада, и к душевным метаниям героев Бенжамена Констана или Мюссе, и к трезвому аналитизму Стендаля, пожалуй, самому внимательному и самому глубокому ученику автора «Опасных связей».

МАРИВО – КОМЕДИОГРАФ

Премьеры пьес Мариво превращались то в шумные триумфы, то в оглушительные провалы. У писателя было много друзей, но и много врагов; известно, например, как его не любил Вольтер. О нем иронически отзывался Дидро, его высмеивали и пародировали Кребийон-сын, Дефонтен, Лесаж. Но в лагере просветителей и энциклопедистов у Мариво были и близкие друзья – Фонтенель, Гельвеций, д'Аламбер. Писатели последующих поколений вольно или невольно учились у Мариво мастерству передачи тонких оттенков человеческих переживаний, остроте и легкости языка, занимательности интриги. Его комедиями восхищался Лессинг, их с удовольствием смотрели Теофиль Готье и Стендаль, Пушкин и Лев Толстой.

В наши дни каждая новая постановка комедий Мариво становится крупным театральным событием. Лучшие режиссеры – такие, как Жан-Луи Барро или Жан Вилар – стремятся дать свое, новое прочтение его комедий. О сценической интерпретации пьес Мариво спорят критики и литературоведы, режиссеры и актеры, спорят зрители.

Посвятив французскому театру не менее трех десятилетий жизни и напряженного творческого труда, Мариво написал более тридцати пьес, и лучшие из них (а таких немало) спустя два столетия продолжают с успехом идти во многих

театрах мира.

* * *

Пьер Карле де Шамблен де Мариво родился в Париже 4 февраля 1688 года. Отец писателя принадлежал к так называемому «дворянству мантии», то есть был королевским чиновником. Мать Мариво – некая Мария Бюде – вообще была, очевидно, незнатного происхождения. Ранние годы Мариво провел в захолустном Риоме, где отец его заведовал монетным двором.

Затем семья перебралась в Лимож, город, знаменитый своими расписными эмалями и художественным фарфором. Жизнь провинциального захолустья надолго запомнилась будущему писателю, подсказала ему ряд образов и тем для его книг.

Молодость писателя приходится на последние десятилетия царствования Людовика XIV.

К концу жизни этот король из покровителя литературы и театра превратился в богобоязненного ханжу. Усилились гонения на любые проявления вольномыслия, религиозная нетерпимость достигла своих крайних пределов.

Полной противоположностью этим годам был кратковременный период Регентства, подготовивший царствование Людовика XV с его девизом «После нас хоть потоп!». Период Регентства характеризуется крайним разложением нра-

вов высшего общества. В Париже открывается большое число игорных домов и всевозможных увеселительных заведений, посетители которых – аристократы во главе с самим регентом Филиппом Орлеанским – откровенно щеголяют своим цинизмом и аморальностью. Изысканность и манерность становятся основой литературных вкусов завсегдатаев великосветских литературных салонов.

Начав изучать право (отец мечтал о блестящей юридической карьере сына), Мариво очень скоро бросает и юриспруденцию и захолустный Лимож. В 1710 году мы находим его уже в Париже. Рано пробудившаяся любовь к литературе приводит Мариво в великосветский салон маркизы де Ламбер. Там он знакомится с представителями раннего Просвещения – Ламоттом, Фонтенелем, Монтескье, с друзьями Вольтера – Даржансоном и Эно.

Мариво примыкал к правому, наиболее умеренному крылу французского просветительства. Он испытывал сильное воздействие идей просвещения английского, с присущим для последнего духом компромисса между дворянством и буржуазией. Подражая Аддисону и Стилю, Мариво одно время издает морально-назидательные журналы «Французский зритель», «Кабинет философа», «Неимуший философ». Умеренность Мариво сказалась прежде всего в том, что социальная критика, достигающая особого накала у Дидро, Руссо и других наиболее радикальных просветителей, подменяется у него критикой моральной, критикой нравов.

Особенно очевидно это в 30-е годы, когда Мариво пишет ряд «нравоучительных» комедий, отдавая дань этому получавшему все большее распространение жанру, главными представителями которого были в те годы Филипп-Нерико Детуш (1680 – 1754) и Нивель де Лашоссе (1692 – 1754).

В доме маркизы де Ламбер, гостеприимно открывавшем каждый вторник свои двери для завсегдатаев салона, царил вольнолюбивый дух старого либертинажа; философия, политика, мораль – все подвергалось там живому обсуждению. Большое место уделялось литературным вопросам.

Посетители салона приняли живейшее участие в знаменитом «Споре о древних и новых авторах». Этот «спор», возникший еще в конце XVII века, свидетельствовал о кризисе классицистической доктрины. Он способствовал освобождению литературы от сковывающих догм поэтики Буало, приблизил ее к реализму, содействовал формированию литературы Просвещения.

Салон маркизы де Ламбер безоговорочно встал на сторону «новых». Его неперенный гость Бернар Ле-Бовье де Фонтенель был одним из активнейших участников «спора». В 1688 году, в год рождения Мариво, он выпустил свое «Свободное рассуждение о древних и новых авторах». Мариво, его ученик и близкий друг, впоследствии также встал на сторону «новых».

Позиция Мариво в этой полемике определила его дальнейший путь писателя. Он отвергал слепое преклонение сто-

ронников классицизма перед античностью, стремился к современной тематике, искал жизненных ситуаций, а не мертвых, раз и навсегда принятых схем.

Борясь с эпигонами классицизма, салон маркизы де Ламбер, а затем и салон маркизы де Тансен, где тоже вскоре был принят Мариво, возрождали в литературе галантно-прециозное направление, характеризовавшееся изысканностью языка, нарочитой авантюрностью сюжетов, аристократическим духом. Многие черты литературных вкусов этих салонов мы обнаружим затем в зрелых произведениях Мариво, прежде всего в его драматургии.

Став непременно посетителем великосветских литературных салонов, Мариво вскоре решил попробовать и свои собственные силы; в 1712 году он пишет и, очевидно, читает у мадам де Ламбер длинный авантюрный роман «Фарзамон, или Новый Дон-Кихот». Сам писатель остался недоволен своим романом; лишь в 1737 году, и то лишь в силу крайней необходимости, он решается передать его типографу. В центре произведения две влюбленные пары: Фарзамон и Сидализа и их слуги – Клитон и Фатима, во всем подражающие господам. Таким образом, здесь мы уже встречаемся с ситуацией, которая станет затем – до бесконечности варьируясь и повторяясь – основой большинства комедий Мариво. Но это, конечно, лишь первый набросок, эскиз; образы героев еще схематичны и условны, как схематична и явно надуманна вся та фантастическая обстановка, в которой развивается

действие романа.

В следующем, 1713 году, Мариво начинает публиковать свой новый роман «Приключения, или Удивительное действие взаимных чувств». В центре романа, занявшего пять увесистых томов, опять причуды любви: Клорант любим Кларисой, но не любит ее; он влюблен в Калисту, но не может добиться взаимности. Клариса в свою очередь страстно любима Тюркаменом... и так далее. Основные сюжетные линии все время переплетаются со второстепенными; в повествование постоянно вклиниваются вставные новеллы, разрастающиеся порой до нескольких сот страниц.

Но, возрождая жанр галантно-авантюрного романа, Мариво слегка иронизировал над его условностью и манерностью. Особенно это заметно в третьем его произведении – «Карета, застрявшая в грязи» (1714). В первой части книги, развивая традиции Скаррона с его «Комическим романом», Мариво создает целую галерею забавных провинциальных типов – мелкопоместного дворянина, помещицы средней руки, сельского кюре, хозяйки постоялого двора, кучера, почтальона. Во второй части, напоминая первые романы Мариво, одно за другим следуют чудесные и необычайные приключения. Писателю подчас еще изменяет чувство меры, умение строить интригу подменяется необузданной фантазией; вместо тонкого очерчивания характеров он хватается за готовые схемы. Но в этой книге, особенно в первой ее части, уже чувствуется будущий автор «Жизни Марианны» и

«Удачливого крестьянина».

Разгоревшаяся в те годы с новой силой полемика о «древних» и «новых» нашла в Мариво деятельного участника. Он публикует во «Французском Меркурии» ряд статей и сатирических эссе. Кроме того, в 1717 году он пишет два пародийных произведения – бурлескную поэму «Илиада наизнанку» и сатирический роман «Телемак наизнанку». Отголоски этих споров будут затем постоянно возникать в драматургии Мариво. Показательна в этом отношении одна из сцен комедии «Еще один сюрприз любви». Гортензиус, педант, ярый защитник «древних», пытается растолковать маркизе, в чем они превосходят современных авторов. «Довольно, – прерывает она Гортензиуса, – я уже все поняла: мы более изысканны, а древние – просто неотесанны».

Эту изысканность, равно как и литературные споры, Мариво вскоре перенес из великосветских гостиных и журнальных страниц на театральные подмостки. В 1720 году начинается его работа для театра. Мариво пришел к театру не случайно. В XVIII веке сцена стала ареной самой острой идеологической борьбы; вот почему в творчестве писателей-просветителей драматургия занимает такое значительное место. В трагедиях Вольтера, в комедиях Лесажа, в буржуазных драмах Дидро, наконец, в «революции в действии» – «Женитьбе Фигаро» Бомарше проводились самые смелые демократические идеи, расшатывавшие старый порядок и подготавливавшие переворот 1789 года. В противовес просветите-

лям, писатели феодального лагеря использовали театр в своих реакционных целях, постоянно борясь с передовой драматургией и демократическими театрами. Эта острая идеологическая борьба проникла вскоре и за кулисы, своеобразно преломившись в две школы актерского исполнения.

Обратиться к драматургии заставили Мариво и некоторые обстоятельства личного характера.

В один из декабрьских дней 1720 года возбужденные толпы парижан с утра теснились на неширокой улице Кенкампуа, где помещался основанный в 1716 году банк Джона Лоу. Смелая финансовая авантюра этого предприимчивого англичанина закончилась полным провалом – банк с треском лопнул, его основатель бежал за границу, а сотни и тысячи доверчивых людей, купивших акции банка, были разорены.

Потерял все свое состояние и Мариво. Из праздного посетителя великосветских литературных салонов, из любителя и дилетанта ему пришлось стать писателем-профессионалом. Он был уже автором нескольких романов и журнальных статей; первый успех его пьес на сцене окончательно решил дело в пользу театра.

* * *

Мариво не впервые обращается к драматургии. В 1706 году, еще в бытность свою в Лиможе, он пишет небольшую одноактную комедию в стихах «Осторожный и справедливый

отец, или Криспин, удачливый плут». По свидетельству современников, Мариво написал эту комедию за восемь дней, на пари, желая доказать, что он может легко смастерить пьесу «в духе Мольера». Действительно, «Осторожный и справедливый отец» написан под сильным влиянием великого комедиографа. И добродушный провинциальный буржуа Демокрит, и ловкий плут Криспин, и находчивая служанка Туанетта – все они напоминают аналогичные персонажи комедий Мольера. В центре пьесы – ловкие плутни Криспина, который, по сути дела, и является главным героем. Образы влюбленных – Клеандра и Филины – получились бледными и невыразительными. В пьесе Мариво не было основного, что станет затем отличительной чертой его комедий: в ней не были раскрыты переживания героев, «метафизика» их сердец. В противовес этому на первом плане был буффонный, фарсовый элемент. Написанный к тому же весьма слабыми стихами «Осторожный и справедливый отец» остается лишь первым робким шагом Мариво на драматургическом поприще.

Мариво пришел в театр, когда тот переживал острый кризис. Это был кризис классицизма, и сказался он прежде всего в основном классицистическом жанре – трагедии. В последние десятилетия царствования Людовика XIV французская сцена была буквально наводнена многочисленными трагедиями, написанными со строгим соблюдением правил классицизма, но лишенными гражданского пафоса и психологиче-

ской глубины лучших творений Корнеля и Расина. Становилась модной «трагедия ужасов» Кребийона-старшего, который в основу сюжета обычно клал кровавые страсти и противоестественные наклонности. Трагедии Кребийона приятно щекотали нервы представителям светского общества, после ханжества и религиозного лицемерия последних лет царствования «короля-солнца», в эпоху Регентства предавшихся самому безудержному разгулу.

Более жизнеспособной и полнокровной оказалась комедия. Этот «низший» жанр классицистической драматургии находился значительно ближе к реальной действительности, чем трагедия. Более явными и прямыми были связи комедии с народным фарсом. Драматурги-комедиографы очень часто писали не только для цитадели классицизма – театра Комеди Франсез, но и для более демократичных творческих коллективов – для Итальянской Комедии и особенно для театров Сен-Жерменской и Сен-Лоранской парижских ярмарок.

Наиболее талантливыми преемниками Мольера на рубеже XVII и XVIII веков были три французских драматурга – Жан-Франсуа Реньяр (1655 – 1709), Флоран Данкур (1661 – 1725) и Шарль-Ривьер Дюфрени (1654 – 1724). Реньяр, самый оригинальный и самостоятельный из них, в своих многочисленных комедиях («Игрок», «Единственный наследник» и др.), правда, не поднимался до социальной остроты Мольера, но давал весьма критические и разоблачительные зарисовки буржуазно-дворянского общества его эпохи. Кри-

тический дух был присущ, конечно, и Дюфрени и Данкуру, но в их комедиях, веселых, остроумных, непринужденных, острота социальной критики часто подменялась запутанностью интриги и злободневностью тем. Порой слепо подражая Мольеру, эти драматурги упускали главное в мольеровском творчестве – его идейную направленность, его реализм. Под пером Данкура и Дюфрени комедия постепенно перерождалась в чисто развлекательный драматический жанр; в их пьесах за хитросплетениями интриги скрывались полный социальный индифферентизм, моральный нигилизм и бездумное эпикурейство.

Лишь один французский драматург действительно развил в новых исторических условиях традиции социального театра Мольера, создав предпосылки для появления в конце века замечательных революционных комедий Бомарше. Это был Ален Рене Лесаж (1668 – 1747). В 1707 году, то есть через год после того, как Мариво пишет и ставит в Лиможе своего «Осторожного и справедливого отца», на сцене Комеди Франсез идет пьеса Лесажа «Криспин – соперник своего господина». Если у Мариво Криспин – это всего лишь вариация привычного образа слуги классицистических комедий, то у Лесажа он уже смело вступает в соперничество и борьбу со своим хозяином. Еще более смелой была следующая комедия Лесажа – «Тюркаре» (1709) – острая сатира на откупщиков и финансистов. После постановки этой пьесы, наделавшей много шума и навлекшей на Лесажа гнев всех па-

рижских прототипов его героя, драматург был вынужден покинуть королевский театр; он стал писать для самого демократического из тогдашних зрителей – для завсегдатаев ярмарочных театров.

Ко времени прихода Мариво в театр, основанный в 1680 году Комеди Франсез уже перестал сохранять монопольное положение королевского драматического театра. Рядом с ним, в старом театральном помещении, так называемом Бургундском отеле, с 1 июня 1716 года обосновался театр Итальянской комедии, с начала 20-х годов также ставший «королевским». Репертуар итальянцев, правда, игравших на своем родном языке, был значительно более демократичен и злободневен, чем репертуар театра Комеди Франсез. Поэтому не приходится удивляться, что Людовик XIV, впавший к концу жизни в религиозный фанатизм, приказал закрыть итальянскую труппу и изгнать ее актеров из Парижа. Их постоянный зритель перешел не в Комеди Франсез, а в театры Сен-Жерменской и Сен-Лоранской ярмарок.

Сразу же после смерти Людовика XIV итальянские актеры были вновь приглашены в Париж герцогом Орлеанским. Молодой итальянской труппе, которой руководил талантливый актер и режиссер Луиджи Риккобони (1674 – 1753), пришлось на месте создавать новый репертуар. Из посетителей театра итальянского языка уже почти никто не знал, а попытки ставить пьесы Реньяра и Дюфрени не увенчались успехом: воспитанные в иной манере, итальянские актеры не бы-

ли приспособлены к классицистическому репертуару, особенно к стихотворным пьесам, исполнение которых требовало особого речевого мастерства, весьма специфической дикции и интонационной манеры. Игра итальянцев характеризовалась другим: динамичностью, богатой мимикой, выразительным жестом, порой смелой импровизацией, остробуффонными образами слуг – наследников традиционных масок итальянской народной комедии дель арте. Исполнение пьес Мариво, особенно его любовно-психологических комедий, требовало от актера умения передавать тонкие оттенки переживаний, полутона и нюансы. Подобными качествами не обладали актеры Комеди Франсез, воспитанные на классицистическом репертуаре. Этим в полной мере владели итальянские актеры, которые были обязаны Мариво тем, что он вывел их театр из состояния кризиса, дав ему новый репертуар. В свою очередь сам Мариво был многим обязан этому театру. Именно актеры Итальянской комедии не только блестяще воплотили на сцене драматургические замыслы писателя, но и многое подсказали ему. Мариво работал несомненно в самом тесном творческом общении с Луиджи Риккобони, руководителем труппы, исполнявшим под именем Лелио роли первых любовников, и прежде всего с Дзанеттой-Розой-Джованной Беноцци, по мужу Балетти (1700 – 1758), под именем Сильвии игравшей все главные женские роли в комедиях Мариво. Связанный с ней долготетней и очень близкой дружбой, писатель нашел в ее лице идеальное воплощение

своих героинь. Большинство женских ролей в своих комедиях Мариво написал специально для Сильвии. Их первая встреча состоялась после премьеры «Сюрприза любви». Кто-то из друзей привел драматурга, не называя его, в уборную Сильвии. Во время непринужденной беседы актриса сказала, что играла бы еще лучше, если бы сам автор прочитал ей свою пьесу. Тогда Мариво как бы случайно взял у нее из рук тетрадку с ее ролью и начал читать. После первой же страницы Сильвия воскликнула: «Сударь, вы или сам дьявол, или автор!» С той поры Мариво всегда сам проходил с ней все, написанные им для нее роли. Непринужденность, легкая грация, веселость, остроумие, сдержанное кокетство и чувствительность – все эти качества героинь Мариво необыкновенно соответствовали актерским данным Сильвии. Актрисы театра Комеди Франсез, даже великая Адриенна Лекуврер, не имели в пьесах Мариво такого успеха, как Сильвия.

* * *

В начале марта 1720 года «ординарные итальянские комедианты Его Королевского Высочества монсеньора герцога Орлеанского» исполняют первую пьесу Мариво, написанную им для труппы Риккобони. Это была мифологическая комедия «Любовь и Правда». Созданная наспех, в соавторстве с Р. де Сен-Жори, пьеса успеха не имела, и ее премьера закончилась решительным провалом. Сам Мариво, выходя

из театра, заметил кому-то из друзей: «Эта пьеса наскучила мне больше, чем кому бы то ни было, несмотря на то, что я ее автор»⁵. Так состоялось первое знакомство парижской публики с Мариво, так началось его сотрудничество с актерами Итальянской Комедии.

Летом 1720 года Мариво работает над двумя новыми пьесами. Решив испытать свои силы в трагедии, он написал пятиактную пьесу в стихах, в строгих правилах классицизма («Ганнибал»). Поставленная 16 декабря 1720 года актерами Комеди Франсез, трагедия не имела успеха, выдержав всего три представления. С той поры Мариво больше никогда не писал ни трагедий, ни стихотворных пьес.

Если в Комеди Франсез Мариво постигла неудача, то его ждал шумный успех у итальянцев, которые прекрасно сыграли его комедию «Арлекин, воспитанный любовью» (1720). Эта пьеса открывает собой целую серию комедий Мариво, посвященных «сюрпризам», «нечаяностям» любви. Со временем этот жанр станет ведущим в творчестве Мариво, и именно в нем писатель создаст самые прославленные из своих шедевров.

Сюжет комедии не нов. Еще Мольер писал в «Школе жен»:

Да, правду, говорят: любовь – учитель чудный,
Чем не был никогда – с любовью стать не трудно;

⁵ D'Alembert. Oeuvres complètes. Т. III. Paris, 1821. P. 595.

И стоит выслушать ее немой урок —
Переменяешь нрав, и в самый краткий срок.

Любовные приключения простоватого и неотесанного Арлекина не раз изображались в итальянской комедии дель арте, а также во французском ярмарочном театре. Но если там любовная интрига была лишь основным стержнем, вокруг которого развивалось многообразное действие, часто буффонного и фарсового плана, то в комедии Мариво главное было заключено именно в причудах и превратностях любви. Мариво показывает, как Арлекин (его блестяще сыграл Тома-Антуан Вичентини) из грубого деревенского увальня, для которого главная забота — хорошо поесть и побольше поспать, превращается в находчивого и ловкого молодого человека. Меняется и его возлюбленная Сильвия; она еще более решительно, чем Арлекин, начинает бороться за свое счастье.

А препятствия на их пути немалые: могущественная Фея, увидев в лесу спящего Арлекина, прониклась к нему страстной любовью и похитила его. Однако ей не удастся пробудить в его сердце ответное чувство. Это дано сделать очаровательной Сильвии. Но влюбленные находятся во власти Феи, и лишь похитив у нее волшебную палочку, они освобождаются от ее чар. Мариво еще не показывал «метафизики сердца» своих героев, Арлекин и Сильвия, раз полюбив, уже не изменяют своему чувству. Препятствия на их пути к

счастью – вне их, и, чтобы их преодолеть, им не надо побеждать в себе сомнения и неуверенность. Хотя с Арлекином происходит чудесное превращение, Мариво еще не показывает тонких психологических оттенков переживаний героя. Решение этого образа было во многом традиционным.

«Арлекин, воспитанный любовью» еще напоминает кое в чем спектакли комедии дель арте. Данный актерам авторский текст позволял им свободно разыгрывать пантомиму, которой уделено было большое место. В пьесе многое и от феерической ярмарочной пасторали: жестокая своенравная Фея, добрый волшебник Тривелин, околдованные герои, сонм духов. Условной была и развязка комедии: Арлекину и Сильвии для того, чтобы выбраться из плена Феи, еще нужна была волшебная палочка.

Следом за «Арлекином, воспитанным любовью» Мариво создает в 20–е годы целую серию любовно-психологических комедий – «Сюрприз любви» (1722), «Двойное непостоянство» (1723), «Непредвиденная развязка» (1724), «Еще один сюрприз любви» (1727), – завершая ее популярнейшей комедией «Игра любви и случая» (1730).

В комедии «Двойное непостоянство» ситуация очень напоминает ситуацию «Арлекина»: могущественный принц похитил простую крестьянскую девушку Сильвию, но, несмотря на его домогательства, она долго остается верна такому же бедному и простому, как и она, Арлекину. «Счастливой сельской девушке, – говорит Сильвия, – лучше, чем

принцессе, плачущей в роскошном дворце». Фламиния, дочь одного из придворных принца, берется помочь своему государю и увлечь Арлекина. Но происходит первая «нечаянность любви»: разыгрывая влюбленную, Фламиния, помимо своей воли так входит в роль, что начинает любить Арлекина по-настоящему. На очереди и вторая «нечаянность» – Арлекин испытывает к Фламинии все более сильное чувство. В свою очередь Сильвия, забыв данные Арлекину клятвы, мечтает о молодом, прекрасном и благородном всаднике, виденном ею несколько раз в лесу. Когда она узнает в принце этого незнакомца, – приходит конец ее колебаниям и сомнениям, она выбирает роскошный дворец, забыв о скромной хижине бедняка Арлекина.

В комедии весьма ощутимо чувствуется влияние просветительских идей. Напомним, что в то время уже появились первые произведения Вольтера, были напечатаны «Персидские письма» Монтескье. Мариво, как и многие представители раннего Просвещения, выказывает себя сторонником просвещенного абсолютизма. В комедии Арлекин говорит, обращаясь к принцу: «Знаете, Ваше Высочество, рассудите так: “Должен ли я взять себе счастье маленького человека потому лишь, что у меня есть власть сделать это? Разве мне не более пристало покровительствовать ему, если я его повелитель? Неужели он уйдет, не получив правосудия? Не буду ли я об этом сожалеть? Кто же исполнит мою княжескую обязанность, если я сам этого не сделаю?”» В другой сцене

Арлекин восклицает: «Я, черт возьми, не побьюсь об заклад, что всегда останусь добряком: я буду иногда поступать подобно нашему барину, что расточает палочные удары только лишь потому, что ему не смеют дать сдачи». Высказав мимоходом мысль о том, что можно «дать сдачи» угнетающему народ дворянству, Мариво, конечно, был весьма далек от революционных выводов. Позволив себе сделать несколько критических замечаний по поводу распущенности придворных нравов (например, в диалоге между Фламинией и Лизеттой), Мариво оставался тем не менее на самых умеренных позициях. Поэтому просветительские идеи дают себя знать, быть может, не столько в смелых репликах Арлекина, сколько в самой сюжетной канве комедии, где владетельный принц ищет любви простой крестьянской девушки, а знатная Фламиния становится женой деревенского парня.

Но в «Двойном непостоянстве», так же как и в «Арлекине, воспитанном любовью», социальная принадлежность героев была весьма условной. Обе комедии написаны еще под сильным влиянием традиций итальянской комедии дель арте.

В 20-е годы Мариво постепенно вырабатывает основные черты созданного им жанра любовно-психологической комедии. Сохраняя еще порой традиционные маски и сюжетные положения комедии дель арте, он сильно видоизменяет структуру пьесы, сосредоточивая основное внимание не на забавных, подчас фантастических похождениях Арлекина, а на любовных переживаниях героев. В пьесах тех лет Мари-

во переносит действие из заколдованного леса и из чудесных замков во вполне реальные великосветские гостиные и салоны. Претерпевают существенные изменения и герои: традиционные маски превращаются во всесторонне очерченные характеры. Арлекин из центрального персонажа ранних пьес превращается лишь в ловкого слугу, подражающего своему господину в манерах, в языке, в остроте и изысканности чувств. На первый план выдвигаются новые герои – аристократы, тонко чувствующие, красиво переживающие. Из комедий постепенно исчезает буффонный элемент, а вместе с ним и черты бытовой и социальной характеристики. В ранней пьесе «Сюрприз любви» еще есть чисто фарсовые персонажи – это крестьяне Пьер и Жаклина. В отличие от слуг – Арлекина и Коломбины, – они говорят на диалекте, их чувства грубы и прямолинейны. В комедии «Еще один сюрприз любви» подобных фарсовых персонажей уже нет.

На эволюции образов слуг в комедиях Мариво можно проследить и основную тенденцию развития его драматургии, в частности его стиля. Главные герои, целиком погружаясь в свои переживания, постепенно перестают быть основными двигателями интриги. Активность в действиях, а не в чувствах, – это выпадает на долю слуг, ловких, находчивых, изобретательных. Таков Арлекин («Сюрприз любви»), таков Криспин («Непредвиденная развязка»), таков Любен («Еще один сюрприз любви»), таков, наконец, Тривелин («Мнимая служанка», 1724). Из мольеровских и реньяровских плутов

и пройдох слуги превращаются в весьма изысканных – под стать самим господам – молодых людей и девушек. В конечном счете, лишь ливрея остается единственной приметой их лакейского положения. Это особенно очевидно в «Игре любви и случая», премьера которой закончилась подлинным триумфом и драматурга и актеров – Сильвии, Луиджи Риккони, Максимилиана Балетти, Тома-Антуана Вичентини и других.

В этой пьесе, так же как и во многих других комедиях Мариво, в основу сюжета положен мотив переодевания. Сильвия, желая лучше присмотреться к своему жениху Доранту, меняется платьем, именем, положением со своей служанкой Лизеттой, которая смело берется исполнить роль госпожи. Но Дорант также хочет лучше узнать свою невесту и обменивается одеждой с Арлекином. Таким образом, после этого двойного переодевания каждый из четырех молодых людей принимает своего партнера не за того, кем он является на самом деле. В платье горничной Сильвия вдруг начинает испытывать непреодолимое влечение к «слуге», а переодетый Арлекин не прочь поухаживать за «барышней». И Дорант и Сильвия, отдаваясь своему чувству, должны пренебречь своим мнимым сословным неравенством – ведь Сильвия думает, что любит лакея, а Дорант уверен, что ухаживает за служанкой. Мариво как бы хочет сказать, что личные достоинства человека важнее его социального положения. Дорант, в лакейской ливрее, открывается мнимой служанке; он, благо-

родный и богатый, готов на ней жениться. Сильвия пытается образумить его, говоря, что она незнатна и бедна.

Правда, развязка комедии восстанавливает нарушившийся было порядок вещей: подлинная Сильвия выходит за Доранта, а его слуга Арлекин получает Лизетту. Такой конец пьесы носил явно компромиссный характер: провозгласив единственным критерием оценки человека его личные качества, а не социальное положение и сословную принадлежность, Мариво в то же время как бы хочет сказать, что происхождения нельзя скрыть никакими ухищрениями и переодеваниями. И «игра случая» не в том, что и Сильвия и Дорант думают, что полюбили вопреки своей воле людей чуждого им круга, а в том, что оба они лишь случайно предстают друг перед другом не в своем повседневном обличье⁶.

Что касается «игры любви», то перед нами разворачиваются все ее хитросплетения. Все четыре главных персонажа, сначала каждый по-своему, противятся возникающему в них чувству. Особой сложностью и противоречивостью отмечены переживания Сильвии. Сильвия – это подлинная женщина Мариво: она может целиком отдаваться охватившему ее чувству, но разум расчетливой кокетки никогда не покидает ее. Когда Дорант открывает перед ней свое истинное лицо, она лишь бросает в сторону: «Теперь мне понятен голос моего сердца», но решает еще некоторое время не сбрасывать

⁶ Не подлежит сомнению, что эта комедия Мариво натолкнула Пушкина на создание «Барышни-крестьянки».

маски, продолжать выдавать себя за служанку, чтобы испытать своего возлюбленного.

Дорант более прям и бесхитростен: увидя Сильвию, которую он принимает за Лизетту, и полюбив ее, он не противится своему чувству и искренне готов жениться на простолюдинке. Ему менее, чем Сильвии, удастся разыгрывать слугу. Он продолжает невольно изъясняться на изящном языке великосветских салонов. Марио, знающий об этом маскараде, все время его шутливо поправляет.

В подобных замечаниях этого героя нельзя не заметить некоторой иронии Мариво по отношению к созданному им самим так называемому стилю «мариводаж» – стилю изысканной и тонкой болтовни великосветских гостиных⁷. Подобно тому, как в ранних своих галантно-фантастических романах писатель порой иронизировал над напыщенностью их стиля и надуманностью сюжета, так и в зрелых своих произведениях он слегка пародировал витиеватость речи своих героев.

Созданный Мариво жанр любовно-психологической комедии характеризуется прежде всего необычайной гибкостью и поэтичностью в изображении любовных переживаний героев. Можно сказать, что писатель привил комедии поэзию любви, насытил ее лирикой. Герои Мариво очень се-

⁷ Об особенностях стиля Мариво писали очень много; укажем лишь основополагающую работу: *Deloffre F. Une préciosité nouvelle: Marivaux et le marivaudage. Paris, 1967.*

рьезно и вдумчиво относятся к своим чувствам. В этом – несомненная связь Мариво с Расином. Об этом очень верно писал С. С. Мокульский: «Аналитическое самораскрытие персонажей, размышляющих над собственными чувствами, стремящихся разобраться в них, в высшей степени характерно для Расина, художника рационалистического, рефлектирующего склада. И в неменьшей степени такое самораскрытие, такое стремление разобраться в своих чувствах, в противоречивых движениях своей души присуще также героям и в особенности героиням комедий Мариво, притом в первую очередь – любовно-психологических комедий»⁸. Сам Мариво так определил характер своих пьес этого жанра: «У моих братьев, – писал он, – любовь борется со всем, что ее окружает, и торжествует она вопреки своим противникам; у меня же она борется сама с собой и торжествует опять-таки вопреки самой себе. То это любовь, о которой оба влюбленных и не подозревают, то любовь робкая, не решающаяся показаться, то, наконец, любовь неясная, неуверенная, любовь, так сказать, наполовину родившаяся, в которой герои сомневаются, не будучи в ней особенно уверены, и которую они преследуют в самих себе, прежде чем дать ей развернуться»⁹.

⁸ Французский театр эпохи Просвещения. Т. I. М.: Искусство, 1957. С. 26.

⁹ *D'Alembert. Oeuvres complètes*. Т. III. Paris, 1821. P. 583.

В 20-е годы Мариво создает ряд пьес, развивающих в несколько ином плане социальные вопросы, уже намеченные в «Двойном непостоянстве» и «Игре любви и случая». Сюда относятся такие комедии Мариво, как «Остров рабов» (1725), «Крестьянин-наследник» (1725), «Остров разума, или Маленькие человечки» (1727), «Триумф Плутона» (1728), «Новая колония» (1729).

Просветительские идеи, в то время все более распространявшиеся во Франции, получали в произведениях Мариво подчас весьма противоречивое решение. Не в любовно-психологических комедиях, а именно в «социальных» пьесах Мариво со всей очевидностью проявился компромиссный характер его критики некоторых отрицательных сторон современного драматургу общества.

В комедии «Крестьянин-наследник» обычно склонны видеть реминисценции двух известных пьес Мольера – «Жорж Данден» и «Мещанин во дворянстве». Действительно, крестьянин Блез, на которого неожиданно свалилось огромное наследство, подобно мольеровскому господину Журдену, старается не отстать от светского общества, – от повадок аристократов. «Крестьянин-наследник» – это острая и злая сатира на буржуазных выскочек, покупающих и гербы, и генеалогические древа, и уважение света. Но эта комедия важ-

на не столько своей сатирой на простолюдинов, стремящихся выйти в господа, сколько резкой критикой последних. Если Блез и ему подобные спешат купить себе знатность, то дворяне торопятся подороже продать свои привилегии. Когда Шевалье и госпожа Дамис узнают о богатстве Блеза, они сразу же забывают о своей природной спеси и стремятся породниться с разбогатевшим крестьянином. «Правда, – говорит шевалье, обращаясь к госпоже Дамис, – вы благородного происхождения, я – тоже, и до самых дальних предков. Но ведь наши праотцы были пастухами. Так возьмите себе пастушка, а я возьму пастушку». Как перед знатной дамой, рассыпает Шевалье комплименты перед простой крестьянской девушкой Колеттой, а госпожа Дамис охотно принимает незамысловатые ухаживания Колена. Аристократы вспоминают о своей дворянской гордости лишь тогда, когда узнают, что Блез потерял состояние, не успев еще получить его.

Не имея успеха во Франции, «Крестьянин-наследник» был хорошо принят в Германии. Лессинг писал об этой пьесе Мариво: «Она дышит остроумным весельем, остроты в ней презабавны, насмешки преедки, так что мы хохочем, как говорится, до упаду, а наивный крестьянский говор придает всей вещи весьма своеобразную соль»¹⁰.

Сатирой на откупщиков является комедия Мариво «Триумф Плутона». Хотя многие критики причисляют ее к «аллегорическим» пьесам, аллегория в ней весьма прозрачна и

¹⁰ Лессинг Г. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. С. 108.

не затушевывает социального смысла комедии. Всесильный Плутон влюбляется в знатную девушку Аминту. Но за ней ухаживает и Аполлон, под видом нищего поэта Эргаста проникший в дом ее дяди Армидаса. Плутон принимает облик некоего Ришара (то есть богача) и с помощью своих денег очень быстро завоевывает и симпатии дяди, и преданность слуг, и расположение племянницы. Повадки Плутона грубы, его действия откровенны и прямолинейны. «Я говорю четко и ясно, – замечает он, – а кроме того, мои дукаты обладают стилем, который ничуть не хуже стиля Академии». «Да, это превосходные ораторы», – вздыхает Аполлон-Эргаст, который может противопоставить богатству Плутона лишь несколько изящных мадригалов и сонетов. Сатирически изобразив в этой комедии непривлекательные черты финансистов и банкиров, Мариво тем не менее вынужден признать, что они становятся хозяевами жизни, и перед их деньгами склоняются и надменные аристократы, и преданные слуги, и кичащиеся своей мнимой независимостью литераторы.

В своеобразной социально-философской трилогии – «Остров рабов», «Остров разума» и «Новая колония» – Мариво пользуется одним и тем же приемом: он забрасывает своих героев на отдаленный остров, ставит их в непривычные для них условия, как бы снимает с них ретушь социальной иерархии и повседневных привычек и тем самым обнажает их подлинную сущность.

В первой пьесе этого цикла рассказывается о группе европейцев, попадающих после кораблекрушения на остров, населенный беглыми рабами. Все вновь прибывшие согласно законам этого острова должны пройти курс длительного лечения: господа и слуги должны поменяться местами. Обращаясь к первым, старейшина острова Тривелин говорит: «Мы вам не мстим, а лишь исправляем вас, мы преследуем не вашу жизнь, мы хотим разрушить варварство вашего сердца. Мы превращаем вас в рабов, чтобы вы почувствовали все те невзгоды, которые переживают подлинные рабы. Мы унижаем вас для того, чтобы вы раскаялись в том, какими вы были. Вы меньше наши рабы, чем наши больные, и мы беремся в три года вас вылечить, то есть сделать вас человечными, разумными, великодушными на всю жизнь».

Но, став господином, Арлекин начинает пьянствовать, волочиться за госпожой, бездельничать. Перемена в его жизни не пошла ему в прок – в нем просыпаются все низменные инстинкты, до той поры подавляемые его зависимым положением.

Развязка комедии носит откровенно компромиссный характер. Между господами и слугами наступает примирение. «Мое дорогое дитя, – говорит Ификрат Арлекину, – забудь, что ты был моим рабом, я же всегда буду помнить, что я не достоин быть твоим господином». «Это я должен просить у вас прощения, – возражает ему Арлекин, – что плохо вам служил». Примиренные и исправившиеся, осознавшие всю

свою неправоту, герои отправляются на родину, где надеются быть справедливыми господами и верными слугами.

Более радикален Мариво в другой своей пьесе – в «Острове разума, или Маленьких человечках». Восемь европейцев, попав на затерянный среди морских пустынь остров, вдруг приобретают непомерно маленькие размеры. Это – кара за их духовное убожество и заблуждения. Но они не безнадешны – стоит им осознать свои ошибки и исправиться, как они снова станут нормальными людьми. И первыми «вырастают» не аристократы, не кичливый придворный и не благородная графиня, – а простой крестьянин Блез. Следом за ним быстро прибавляют в росте служанка Спинетта и гасконец Фонтиньяк, секретарь придворного. Это глубоко символично: наиболее духовно здоровыми, наиболее разумными и менее всего испорченными оказываются люди из народа. Именно они помогают дворянам исправиться, осознать всю бездну заблуждений, в которой они пребывают. Долее других упорствует придворный. Обращаясь к нему, Блез восклицает: «Когда же, наконец, вы начнете нас обнимать? Один вы упорствуете за компанию с этим сочинителем стихов, который опять укоротился, и с этим никчемным зазнайкой-философом: он слишком глуп, чтоб исправиться, и рассуждает, как сущий олух». Но наконец и придворный освобождается от своей неразумности, то есть сословного чванства, самолюбования и презрения к низшим. Карликами, пигмеями остаются только «торговцы мозгами» – поэт и философ, ко-

которые, по мнению Мариво, лишь сеют в обществе заблуждения, ложные взгляды и дурные вкусы.

Несмотря на то, что писатель был далек от лагеря просветителей, несмотря на то, что в образах философа и поэта он намеревался высмеять представителей передового идеологического движения эпохи, в «Острове разума» Мариво очень близко приближается к идеям и воззрениям будущих энциклопедистов, кое в чем предвосхищает демократические взгляды Руссо. Для Мариво разумно то, что не испорчено цивилизацией и сословными предрассудками, то, что естественно и правдиво. Именно поэтому разум легче всего находит дорогу к простым людям, над которыми не довлеет груз многовековых социальных предрассудков и условностей.

Оставаясь враждебно настроенным по отношению к просветителям, к «философам», Мариво тем не менее впитал многие из их идей. Это становится особенно очевидным в произведениях, относящихся к следующему этапу его творчества.

* * *

Тридцатые годы – это время творческого расцвета Мариво, полной зрелости его таланта. Это также время дальнейшего кризиса и разложения феодального строя, еще большего обострения социальных противоречий в стране, усиле-

ния роли буржуазии, дальнейших успехов просветительского движения.

В эти годы Мариво создает не только наиболее известные из своих комедий, как «Торжество любви», «Школа матерей», «Наследство», «Ложные признания», но и лучшие свои романы – «Жизнь Марианны» (1731 – 1741) и «Удачливый крестьянин» (1735 – 1736).

Опыт романиста безусловно обогатил Мариво-драматурга; в то же время длительная работа для театра не могла не сказаться на прозаических произведениях писателя.

Романы Мариво во многом продолжают основную линию его драматургии: как и в большинстве пьес, в этих романах на первом плане хитросплетения чувств, капризные, порой парадоксальные движения души. Дав в «Жизни Марианны» и «Удачливом крестьянине» тонкий и глубокий анализ страстей, Мариво явился одним из крупнейших представителей жанра реально-психологического романа, оказав сильное влияние на романистов последующих эпох (например, на Шодерло де Лакло во французской литературе, на Ричардсона – в литературе английской). Такой тонкий и разносторонний мастер этого жанра, как Стендаль, не любивший пьес Мариво, многому научился у Мариво-романиста. Стендаль писал одному из своих друзей-литераторов: «Читая каждое утро страниц двадцать “Марианны” Мариво, вы поймете, как важно правдиво описывать движения челове-

ческого сердца»¹¹.

«Жизнь Марианны» и «Удачливый крестьянин» не были тождественны драматургии Мариво. В отличие от многих любовно-психологических комедий писателя, в его романах сложная внутренняя жизнь героев была показана на широком социальном фоне. Картины провинциального захолустья сменялись сценами шумной парижской жизни, многоликая уличная толпа – посетителями великосветских гостиных. Завсегдатаи сомнительных притонов и игорных домов, постояльцы придорожных гостиниц и таверн, лавочники, мастеровые, слуги, носильщики, кучера, выездные лакеи, солдаты, монахи, полицейские и в то же время – знатные дамы и кавалеры, банкиры и откупщики, негоцианты и министры, военачальники и прелаты – все они теснятся на страницах романов Мариво; их судьбы то переплетаются с судьбой протагониста, то теряются в шумном житейском море.

Героям романов Мариво приходится сталкиваться с подлинными трудностями, они борются не только за счастье в любви, но и за кусок хлеба, они знают и головокружительные взлеты, и стремительные падения. Все это делает их чувства очень жизненными, их борьбу – жестокой и упорной.

Создавая жанр реально-психологического романа, Мариво перенес в него целый ряд приемов своей драматургии. Но не только психологическая глубина, умение передать едва уловимые оттенки и нюансы переживаний сближают романы

¹¹ *Stendhal. Correspondance. Paris, 1934. T. IX. P. 32.*

Мариво с его комедиями. Сама ткань повествования, пронизанная внутренними монологами и острыми динамичными диалогами, заставляет все время вспоминать о драматурге. Собственно, авторский текст порой свертывался, сжимался до размеров короткой лапидарной ремарки. Романы заметно членятся на ряд строго ограниченных завершенных сцен, в то же время самым тесным образом связанных между собой. Эти сцены часто строятся как драматическое произведение, превращаясь в сплошные диалоги, прерываемые лишь короткими авторскими отступлениями. Выбранная писателем форма изложения – оба романа строятся как рассказ героя о своей жизни, о себе – позволяла предельно обнажить внутренний мир человека, открыть взору сокровенные тайники его души.

Отметим сразу же одно существенное отличие пьес Мари-во 30-х годов от его драматических произведений предшествующего периода. Если ранее основой конфликта многих его комедий было сословное неравенство героев (помимо их личных качеств и склонностей), то теперь на смену ему приходит неравенство имущественное. Вообще, тема денег, тема материального благополучия получает в комедиях этих лет несравненно больший удельный вес, чем в произведениях 20-х годов. Раньше деньгами интересовались главным образом слуги; теперь же, как, например, в комедии «Наследство», к ним стремятся маркизы и графини. Другая особенность пьес тех лет – насыщение большим гуманистиче-

ским содержанием комедий на любовные темы, обращение в них к вопросам морали.

Такова, например, комедия «Торжество любви» (1732), одна из самых тонких и глубоких в обрисовке любовных переживаний.

Положенный в основу этой комедии мотив переодевания позволил построить очень запутанную и сложную интригу, в то время как она почти совсем отсутствует в некоторых других пьесах тех лет, например, в «Счастливой уловке» (1733), где драматург раскрывает свои суждения о силе чувства, которое, по его мнению, почти не подчиняясь контролю разума, развивается по строгим законам. Все прихотливые перемены в переживаниях героев подчинены железной внутренней логике. Мариво лишь варьирует обстоятельства, ставит любовь в различные ситуации, кладет в завязку комедии различные ее стадии. И как бы ни сопротивлялись герои, как бы ни боролись сами с собой, любовь у Мариво всегда под конец одерживает победу, всегда торжествует. В этом своеобразный рационализм писателя, обильно одобренный эпикурейской философией галантного века.

Именно пьесы Мариво этого жанра, а в 30-е годы к нему относятся уже упоминавшиеся «Торжество любви» и «Счастливая уловка», а также «Безрассудные клятвы» (1732), «Ложные признания» (1737), «Чистосердечные» (1739), имел в виду Лессинг, писавший в «Гамбургской драматургии»: «Хотя пьесы Мариво и отличаются разнообраз-

разием характеров и интриги, однако очень похожи одна на другую. В них всегда те же блестящие, часто слишком изысканные остроты, тот же философский анализ страстей, тот же цветистый язык, испещренный множеством новых слов. Планы его пьес весьма несложны; но как истинный Каллипид своего искусства он умеет пройти их узкое пространство таким мелким, и в то же время четким шагом, что в конце нам кажется, будто мы прошли с ним длинный путь»¹².

Но строить конфликт в каждой пьесе исключительно на внутренней логике чувства, не обуславливая его ничем иным, было нельзя. Это могло бы привести к бесконечному однообразию. Мариво прекрасно понимал это и обычно вводил какой-то дополнительный мотив, который разнообразил и усложнял действие, делал борьбу героя более трудной и конечное торжество любви – более неожиданным, что, не нарушая структуры любовно-психологической комедии, придавало пьесе оттенок иного жанра – иногда комедии нравов, как, например, в «Исправленном петиметре» (1734), иногда комедии характеров, как в «Чистосердечных», иногда же комедии интриги, как, например, в «Ошибке» (1734).

В комедии «Безрассудные клятвы» на пути героев встает присущая им любовь к личной свободе и ложное толкование ими роли самолюбия. И Люсиль, и Дамис не хотят вступать в брак, хотя оба нравятся друг другу. Чтобы избежать гнева родителей, Дамис начинает ухаживать за сестрой Люсиль –

¹² Лессинг Г. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. С. 71.

Фенисой. Терзаясь ревностью, не веря Дамису, Люсиль не может более скрывать свою любовь, которая в конце концов побеждает ее гордость и вырывается наружу. На протяжении пяти актов этой пьесы герои не столько борются против возникающего в их сердце чувства, сколько пытаются преодолеть в себе ложную гордость.

Совсем иные препятствия на пути Араминты и Доранта – героев пьесы «Ложные признания». Араминта богата, Дорант беден; под видом простого управляющего проникает он в ее дом. Почти все его обитатели охвачены неутолимой жадой денег: с упоением мечтают о них слуги Арлекин и Дюбуа; госпожа Аргант стремится убить сразу двух зайцев – выдав дочь за графа, она получит и дворянский титул, и доходное поместье; компаньонка Араминты Мартон ждет не дождется своего наследства. «Подумайте же о деньгах, – говорит она Доранту, – уверяю вас, что мысль о них будет для вас столь же сладостной, как и для меня».

Этим носителям стяжательского начала противостоят в комедии другие герои – Араминта и Дорант; для них «любовь... заглушает все остальные голоса». Конечно, эти герои одерживают победу. Но побеждают они не только капризные порывы своего сердца, но и куда более существенные сословные предрассудки и материальные интересы. Этот мотив постоянно присутствует в пьесе, и его не могут заглушить никакие слова об истинном благородстве человека, на которое не влияют ни происхождение, ни деньги.

В отличие от многих других комедий Мариво, «Ложные признания» необычайно многоплановы. Помимо основной любовной интриги, в пьесе большое место занимает и критика буржуазии, стремящейся выйти в знать (госпожа Аргант), и ищущих выгодных браков с богатыми буржуазками аристократов (Граф). С мягким юмором создан образ чудаковатого стряпчего господина Реми. Важную роль играет в сюжетном плане комедии образ Дюбуа, находчивого, предприимчивого лакея, родного брата Фронтена из «Тюркаре» Лесажа и предтеча Фигаро Бомарше.

Деньги, движимое и недвижимое имущество, завещания и закладные – вопрос о них постоянно возникает и в других пьесах Мариво тех лет. В комедии «Испытание» (1740) богатый молодой человек Люсидор хочет испытать любимую им девушку, очень красивую и рассудительную, но бедную. Он предлагает Анжелике состоятельных женихов. Она их отвергает и сохраняет верность не менее богатому, чем они, Люсидору.

Острый и злободневный конфликт положен в основу комедии Мариво «Наследство» (1736). Робкий и нерешительный, маркиз поставлен перед выбором: либо потерять двести тысяч франков, либо сохранить эти деньги, женившись на нелюбимой им Гортензии. Маркиз колеблется, он все выискивает пути, размышляя, «нельзя ли как-нибудь спасти двести тысяч франков». Мысль об их потере вызывает в нем ужас. «Отдать двести тысяч, чтобы на ней не жениться? –

воскликает он. – Нет, гром и молния! Я не стану так стеснять себя. Такие деньги на земле не валяются». В свою очередь и Гортензия не хочет этого брака, ей куда выгоднее получить деньги. Для всех героев любовь, счастье и материальное благополучие неделимы. Поэтому все они хитрят и обманывают друг друга, а в какой-то мере и себя самих. Маркиз любит графиню, но ему жалко потерять двести тысяч; Гортензия влюблена в шевалье, но ее смущают деньги маркиза; шевалье любит Гортензию, но мечтает получить ее вместе с деньгами. «Я желаю ей безоблачного счастья, – говорит он. – А если я женюсь на ней – она не будет вполне счастлива, принимая во внимание, что я не богат». Одна лишь графиня достаточно богата, чтобы не участвовать в этой всеобщей погоне за деньгами. Но «ведь не всем дано быть графинями», – говорит Лепин. Правда, в финале маркизу удастся преодолеть свою жадность, любовь восторжествовала, но какое это жалкое торжество!

В комедии «Школа матерей» (1732) Мариво использовал некоторые сюжетные положения двух мольеровских пьес – «Школа жен» и «Школа мужей». Но если у Мольера Агнесса – тип действительно простой, воспитанной в полном неведении девушки, то Анжелика Мариво уже осознает свою неопытность и упрекает мать за плохое воспитание. Остро наметив конфликт «отцов и детей» – ведь Анжелика поднимает бунт против матери, а Эраст вступает в соперничество с собственным отцом, – Мариво разрешает его счастливой

развязкой: госпожа Аргант и господин Дамис испытывают угрызения совести и со слезами радости на глазах обнимают детей, прощая им непослушание и хитрости.

В более поздней комедии Мариво «Нечаянная радость» (1738) родители оказываются столь же великодушными и справедливыми. Дамон, сын состоятельного провинциального буржуа господина Оргона, приезжает в Париж с несколькими поручениями отца. Но вместо того, чтобы заниматься делами, он водит компанию с картежниками и в один вечер спускает за игорным столом крупную сумму. Отец, приехавший в Париж следом за сыном, во время костюмированного бала дает Дамону жестокий урок. Переодевшись в маскарадный костюм картежника Шевалье, господин Оргон садится играть с сыном и выигрывает у него все оставшиеся деньги. Видя неподдельное отчаяние Дамона, растрогавшийся отец сбрасывает маску и прощает неопытного юнца. Комедия заканчивается нравоучительной беседой отца с сыном и – как и все комедии Мариво – счастливой любовной развязкой. Характерно, что в этой пьесе носителем положительного, высокоморального начала оказывается буржуа Оргон, дворянин же Шевалье олицетворяет собой разложение и паразитизм господствующего класса.

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.