



А. Д. Михайлов

ОТ ФРАНСУА ВИЙОНА
ДО МАРСЕЛЯ ПРУСТА

Страницы истории французской
литературы Нового времени

(XVI—XIX века)



STUDIA PHILOLOGICA

S T U D I A P H I L O L O G I C A



А. Д. Михайлов

ОТ ФРАНСУА ВИЙОНА ДО МАРСЕЛЯ ПРУСТА

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

ТОМ I



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР
МОСКВА 2009

ББК 83.3(0)9
М 69

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект № 08-04-16206

Михайлов А. Д.

М 69 От Франсуа Вийона до Марселя Пруста: Страницы истории французской литературы Нового времени (XVI—XIX века). Т. I. — М.: Языки славянских культур, 2009. — 472 с. — (Studia philologica).

ISSN 1726-135X
ISBN 978-5-9551-0366-2

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.

ББК 83.3

*В оформлении переплета использована картина
«Диана-охотница», школа Фонтенбло, XVI в.*

ISBN 978-5-9551-0366-2

© А. Д. Михайлов, 2009
© Языки славянских культур, 2009

СОДЕРЖАНИЕ



Предисловие	7
-------------------	---

Ренессанс и его проблемы

Конец Средневековья и Франсуа Вийон	15
Некоторые черты французского Возрождения	29
Данте в литературе французского Ренессанса (XV—XVI вв.)	61
Ранний гуманизм и Франсуа Рабле	97
Французская новелла эпохи Возрождения	125
Новое в изучении творчества Клемана Маро	153
Жоашен Дю Белле и Клеман Маро (О двух переводах из Петрарки)	163
«Сожаления» Дю Белле	171
«Сожаления» Дю Белле как книга	189
Основные этапы творческой эволюции Ронсара	197
Мишель Нострадамус — поэт	227
Теодор де Без и кальвинистская драма	229
Брантом — автор «Галантных дам»	255
Теодор Агриппа д'Обинье, или Осень Ренессанса	275
Три века французской эпиграммы	319

Великий век

Театр Корнеля	335
«Португальские письма» и их автор	389
Роман Фенелона «Приключения Телемака»: К вопросу об эволюции французского классицизма на рубеже XVII и XVIII вв.	409
Поэзия и правда истории («Мемуары» Сен-Симона)	443
Библиографическая справка	467

ПРЕДИСЛОВИЕ



В истории французского языка и словесности обычно различают три больших периода, три этапа, заметно отличающиеся друг от друга. Это не значит, что каждый из них отделен от соседнего непреодолимой стеной; напротив, их границы как бы смазаны, они, если можно так выразиться, плавно переходят от одного к другому, и о их границах можно спорить. Первый период — это время Средневековья, на протяжении которого и язык, и литература проделали большой путь, заметно меняясь от столетия к столетию. Настолько меняясь, что хорошо разбирающиеся в текстах XIV или XV веков (то есть легко читающие произведения Гильома де Машо, Эсташа Дешана, Кристины Пизанской) столкнутся с трудностями, дешифровывая куртуазные романы XII или XIII веков и тем более памятники героического эпоса или лирику труверов. Когда заканчивается старый, средневековый этап, сказать приблизительно можно, хотя и здесь нет резких, четко отмеренных границ. Считается, что «Новое» время начало и очень быстро завершило ломку средневековых эстетических стереотипов и форм. Бесспорно. Но одна эпоха стала довольно быстро сменять другую, если воспользоваться плотницкими терминами, не «встык», а «внахлест». То есть старое, казалось бы преодоленное и отброшенное, продолжало жить, продолжало интересоваться и увлекать и даже переживать короткие периоды некоего повторного рождения.

«Новое время» начинают исчислять с конца XV столетия, точнее рубежа двух эпох. «Новое время» не было единым, оно знало свои ускорения, но и свои периоды стагнации, повторения только что пройденного, если угодно, периоды «закрепления» достигнутого.

Начало «Нового времени» совпадает во Франции с XVI столетием, с эпохой Возрождения. Возрождение было первым шагом литературы «Нового времени», оно сознательно, но не всегда обдуманно и оправданно порывало со Средневековьем, которое продолжало оставаться своеобразным фоном, на котором вырасталось новое. Вот почему, гово-

ря о XVI веке во французской культуре, нам все время приходится вспоминать старое, совсем недавно ушедшее.

Возрождение удобно укладывается в хронологические рамки XVI столетия. Затем наступил так называемый «Великий век», век классический, возвышенный, величавый, неповторимый в своем самодовольстве и самодостаточности, ставший во многом эталоном для веков последующих. В самом деле, именно теперь создали свои непревзойденные произведения Корнель, Мольер, Расин, Буало, Лафонтен, Паскаль, Ларошфуко, Лабрюйер и еще много других выдающихся литераторов и мыслителей. На их книги равнялись в следующем веке, с ними пытались соревноваться (особенно упорно и ожесточенно — Вольтер), но все эти попытки соперничества оканчивались неудачей. Новое и бесспорно значительное удавалось найти лишь совсем на новых путях.

Если Возрождение совпало во Франции с XVI веком, то следующее столетие — в литературном и вообще культурном плане — недопустимо затянулось; считается, что «Великий век» исчерпал себя, завершил задуманное и начатое только в 1715 году, когда ушел из жизни Король-Солнце, Людовик XIV. Напротив, век Просвещения оказался во Франции коротким: рубеж ему положила Французская революция. С нее и берет начало величественный и мелкотравчатый, долгий и поспешный, разнообразнейший и богатый на всяческие выдумки, находки, неожиданности XIX век, точные границы которого — пока — установить еще трудно: это зависит от нашей оценки, нашего понимания «Новейшего» периода в истории французской культуры, просто от глубины и детализированности нашего знания эпохи и ее культуры. Было время, когда у нас рубеж, завершающий XIX столетие, связывали с событиями Парижской коммуны, но этот короткий культурный провал не принес культуре ничего нового и не остановил движение литературы, не повернул ее в какую-то новую сторону, но породил лишь бездарные однодневки, впрочем современников волновавшие. Концом периода, видимо, следует считать два-три десятилетия, приходящиеся как раз на рубеж столетий.

Каждый из четырех веков (о которых пойдет речь в этой книге) знал своих великих представителей. Но каждый раз нескольких: ни одному из веков мы не можем дать одно имя. XVI век — это век Рабле, но и век Ронсара, век Монтеня, век Агриппы д'Обинье. О «Великом веке» и его представителях мы уже говорили. Век Просвещения — это век Вольтера, но и Дидро, и Монтескье, и Руссо, и Андре Шенье и т. д. Еще труднее с веком XIX-м, великих представителей которого

просто не имеет смысла перечислять. Поэтому очень трудно, да и не нужно, так как любое решение будет произвольным и спорным, называть тех, кто действительно начинает или завершает «свое» столетие. Несколько иначе обстоит дело с началом или концом периода, который мы называем «Новой литературой».

Мы начинаем эту книгу с творчества Франсуа Вийона. Он бесспорно прочно укоренился в средневековой культуре, он ею создан и ей, казалось бы, безоглядно верен. Он завершил средневековые поиски в области поэтической выразительности и отразил уже новое, свободное и самостоятельное видение мира, окружающей действительности и места в ней человека. Из Вийона было бы ошибкой делать смелого борца с церковью, с ее моралью и ее канонами, но личность у поэта начинает постепенно жить самостоятельно, совершая ошибки и неверные шаги, но при этом понимая, что за все в ответе будет только она. Прекрасно усвоив литературные приемы своих предшественников, внешне не выходя за рамки традиционных поэтических форм, Вийон смело вложил в них — в балладу, рондо, виреле — новое содержание, выведя лирику за пределы привычной любовной, отчасти философско-медитативной, отчасти политической тематики, наполнив ее шумами, запахами и движением реальной жизни, знающей и великие свершения духа, и низкие своекорыстные побуждения, и предательство и подлость, и кровавые преступления. Отзвуки творческих заветов Вийона мы найдем не только у Рабле или Клемана Маро, что так естественно, не только у новеллистов эпохи, но также и у Лафонтена, и в площадной комедиографии Мольера, и в сказках и повестях Фернейского мудреца, и в острых диалогах Дидро, и даже у Бальзака или Мопассана. Вот почему мы решаемся поставить Вийона на пороге литературы Нового времени. По крайней мере Французской. Это становится особенно очевидным, если сопоставить яростный поэтический мир этого поэта-бродяги с тонким, прелестным, таким изысканным лирическим миром его старшего современника, даже чуть-чуть наставника, поэта-принца Карла Орлеанского.

Кто же завершает, глубоко и ярко, многообещающе и плодотворно эти столь долгие и столь насыщенные, столь богатые на всевозможные поэтические открытия четыре столетия в истории французской литературы, которые мы называем «Новым временем»? Тут, конечно, найдется немало «желающих» и немало вполне достойных претендентов. Наш выбор должен быть продиктован и общим взглядом на эти четыре века, и осознанием того, что «Новейшее» время взяло у «Нового», чьи традиции стало развивать или, напротив, решительно

отбрасывать. Видимо, кто как; для одних продолжал играть роль основного ориентира старый добротный реализм, то есть изображение жизни в формах самой жизни, для других вдруг привлекательными стали давние уже прельстительные находки романтиков, для третьих — традиции символизма.

Можно сказать, что до самого последнего времени вопрос оставался открытым. Но постепенно, благодаря не только многочисленным исследованиям, открытиям новых рукописных фондов, новым публикациям, но и повседневному бытию новейшей литературы и, в частности, неуклонно растущему читательскому интересу, такая завершающая, итоговая фигура стала вырисовываться все четче, все бесспорней, все непреложней. Фигура, продолжающая оставаться спорной, изученной еще недостаточно (и тут у нее найдутся убежденные оппоненты и еще немало ожесточенных, подчас даже озлобленных противников), но можно надеяться, что писатель, о котором пойдет сейчас речь, вскоре будет признан многими, а страсти вокруг его творчества постепенно улягутся. (Впрочем, они, пожалуй, уже и улеглись.) Речь идет о Марселе Прусте. Да, автор фактически одной книги (пусть и очень большой), вобравший, творчески переживший, усвоивший и переработавший, и опыт классиков «Великого века», и находки символистов, их смутный и одновременно такой безошибочно точный язык, не забывший и о традиции замечательных повествователей Стендаля, Гюго, Бальзака, Флобера, Мопассана, Золя. Все тенденции предшествующей литературы мы найдем у Пруста. Но не только это. Он завершает определенный этап вообще в развитии европейской культуры. Для него одинаково ценны не только творения писателей и поэтов, но и живописцев, архитекторов, музыкантов, деятелей театра и т. д.

Анализом творческого наследия Марселя Пруста можно было бы завершить подробный рассказ о европейской культуре XVI — XIX столетий. Но можно было бы и начать рассмотрение еще смутных контуров «Новейшего времени», для которого Пруст если еще не стал, то бесспорно вскоре станет ключевой фигурой.

Этими соображениями и определяются границы книги.

Этот сборник статей не был задуман изначально и по какому-то особому плану и не претендует на краткий, пусть очень выборочный и субъективный, очерк истории французской литературы Нового времени. Он составился сам собой из работ, написанных по самым разным поводам, без соблюдения каких бы то ни было жанровых правил и в самое разное время. Здесь есть концептуальные рецензии и обзоры, большие вступительные статьи или послесловия, обстоя-

тельные главы в коллективных трудах. Отдельные фрагменты или целые разделы из моих монографий сюда не вошли. Много, очень много — и бесспорно чрезвычайно важное и интересное — в сборник не попало. Не вошли статьи о писателях, значимость которых нельзя не признать (и мне даже приходилось что-то о них писать), но которые по тем или иным причинам мне далеки (например, Расин, Руссо, Шатобриан, Виньи, Золя), но не вошли хотя бы краткие заметки о литераторах, которые меня живо интересуют, а некоторых из которых я нежно люблю, но заняться которыми вплотную как-то не получилось; и таких очень много, и мне хотелось бы хоть кого-нибудь из них назвать: это Мольер, Лафонтен-сказочник, Скаррон, Луве де Кувре, Бомарше, Нодье, Мюссе, Флобер, Доде, Мопассан. Может быть, еще настанет их время?

Занятия французской литературой Нового времени привели меня к некоторым общим наблюдениям и выводам, о которых скажем хотя бы кратко.

Уяснение путей развития литературы при переходе от одного этапа к другому, от одного столетия к следующему показывает, что в данном случае мы сталкиваемся не с какой-то паузой, провалом, на худой конец с замедлением литературной эволюции, а, напротив, с несомненным оживлением литературной жизни, с выдвиганием на первый план не только новых имен, но и, казалось бы, непредвиденных тенденций и неожиданных литературных памятников. Многие из них вскоре оказываются однодневками и быстро забываются, отодвинутые на положенное им скромное место писателями-великанами. Но на какое-то время они, эти деятели переходной поры, оказываются в центре культурной жизни этих коротких десятилетий и находят живой отклик у читателей-современников. В такие переходные эпохи как раз в творчестве писателей второстепенных, «средних», «с задней книжной полки», подчас с наибольшей полнотой, ясностью и исчерпанностью обнаруживаются предвестия скорого будущего, и путь от г-жи Коттен к раннему Стендалю или от г-жи Жанлис к раннему Шатобриану может оказаться естественным и логичным. Таким образом, писатели «малые» могут вдруг уловить нечто, что носится в воздухе, но еще не успело сформулироваться и сформироваться.

Но обращаясь к задним полкам литературы можно обнаружить и там, среди этих порядком подзабытых поделок произведения если и не первоклассные, то значительные, написанные вполне профессионально и даже не без блеска, что и заинтересовывало читателей той эпохи. И вот что интересно: за последние десятилетия только что

ушедшего века происходит возврат интереса — и исследовательского, и читательского — к тем писателям, которых еще недавно оценивали предвзято и однобоко.

Изучая литературный процесс во всей его сложности, все больше убеждаешься, что расхожее представление о писателях «противоречивых», где-то в чем-то недотягивающих, а потому заслуживающих не просто косога взгляда, а сурового разоблачения (даже если это писатели первостепенной величины), глубоко ошибочно и методологически порочно. Писатель предстает перед нами таким, каков он есть — с сомнениями, колебаниями, спорными выводами, впрочем как любой рядовой человек. Мы можем отмечать не эти непоследовательности, а сложность, глубину человеческой личности, в том числе и прежде всего — личности как писателя, так и его героев. Любовь к поискам «противоречий» в творчестве того или иного литератора была особенно распространена в пору господства так называемого «вульгарного социологизма» (так нас в университете и учили), когда обнаруживаемые «противоречия» позволяли особенно не углубляться в сложный и многообразный литературный процесс. К счастью, рецидивы вульгарного социологизма встречаются в нашем литературоведении все реже, если уже полностью не изжиты.

Как уже говорилось, сборник составлен из статей, написанных в разное время и по самому разному поводу. Поэтому в книге нет единообразия в подаче хотя бы библиографического материала: одни статьи переполнены библиографическими сносками, в других их предельно мало, в третьих нет совсем. Статьи, вошедшие в книгу, написаны на протяжении почти пяти десятилетий, поэтому во многих статьях библиография неизбежно устарела. Мне хорошо известны относительно недавние работы, как отечественные, так и зарубежные, касающиеся тех или иных проблем, к которым на протяжении этих десятилетий обращался и я. Некоторые из этих работ не просто заслуживают внимания, а представляют первостепенный интерес. Однако обновлять библиографию я не решился: это будет либо носить случайный выборочный характер, либо потребует переписать всю книгу заново, чего сделать я уже не могу.

Ренессанс и его проблемы



КОНЕЦ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ФРАНСУА ВИЙОН



1

Пятнадцатое столетие в истории французской поэзии стало веком новых поисков и угасания средневековых традиций. В области лирики подвизается много поэтов. Начнем, пожалуй, с Кристины Пизанской (1364—1431). Творчество этой итальянки по происхождению, французки по взглядам и вкусам приходится на самый тяжелый период Столетней войны (1337—1453), когда неудачная борьба с англичанами вдобавок превратилась в войну гражданскую. Дочь придворного астролога, Кристина получила хорошее образование, она знала литературу Рима, с книгами Данте, Петрарки и Боккаччо не расставалась. Она была одним из первых французских литераторов, испытавших воздействие итальянского Возрождения. Гуманистические устремления Кристины проявились в участии в споре о «Романе о Розе», на который она откликнулась «Посланием богу любви» (1399) и «Сказом о Розе» (1400), отстаивая идею равноправия женщины. Ряд трактатов Кристина посвятила вопросам женского воспитания.

Поэтесса была литератором-профессионалом и зарабатывала на жизнь своим пером: она заказывала иллюстрированные списки своих книг и подносила их знатым библиофилам — герцогу Беррийскому, Изабелле Баварской и др. В наиболее искренних стихах Кристина рассказывала о незавидной доле молодой вдовы с детьми на руках, вынужденной писать в угоду венценосным меценатам.

Поэзия Кристины Пизанской трагична, но этот трагизм стоичен — недаром поэтесса часто обращалась мыслью к римскому философу Сенеке. Личностное начало, столь свойственное лирике Кристины, сказалось в выдвигании на первый план переживаний женщины, ма-

тери, вдовы; оно возведено в художественный принцип и отражает общественные позиции писательницы. В ее поэзии проявляется гражданственность как в произведениях исторических (например, в «Книге о делах и добрых обычаях короля Карла», 1404), так и в откликах на современные события («Ламентации о бедах гражданской войны», 1410; «Сказ о Жанне д'Арк», 1429). Патриотическое чувство, пробужденное бедствиями войны, присутствует и в этико-философских сочинениях Кристины, в ее наваянных Боккаччо трактатах «Град женщин» и «Книга о трех добродетелях», где писательница рисует картину мирной жизни, указывает на семейные и общественные функции женщин и призывает их отстаивать свои права и заботиться о своем образовании. В философско-психологических поэмах «Путь долгого учения» и «Книга о превратностях судьбы» поэтесса рассказала, как на ее трудном пути ей помогали не только творения отцов церкви и античных философов, но и стихи итальянских поэтов, хотя пристрастие к аллегориям и дидактизм не давали Кристине возможности преодолеть систему средневековых взглядов. Впрочем, этого не смог сделать и никто из ее современников.

Самым талантливым из них был Ален Шартье (1385 — ок. 1434), выходец из зажиточных горожан, достигший высоких государственных постов. Человек образованный, он испробовал свои силы не только во французской, но и в латинской прозе, в последней стараясь следовать Цицерону и Тациту, а не средневековым схоластам. Славу принесли ему поэмы — «Книга четырех дам» (1415) и «Безжалостная красавица» (1424). В первой рассказывается о споре дам, потерявших возлюбленных, причем каждая считает себя самой несчастной. Действительность врывается в обстановку условной куртуазной конроверзы: если двух дам покинули, то две другие оплакивают соответственно плен и смерть своих кавалеров, участвовавших в трагической битве при Азенкуре. Тема бедствий войны находит яркое воплощение в прозаической «Четырехголосой инвективе» (1422) Шартье, где Франция, Народ, Рыцарство и Клир обсуждали причины, приведшие страну к катастрофе. В поэме «Безжалостная красавица», по сути дела, проповедуется новая «рыцарственность», связанная с душевными качествами человека, а не его положением в обществе. Это, а также глубоко серьезное отношение к любви, облагораживающему ее воздействию и тонкий для своего времени психологический анализ любовного чувства выявляют в Алене Шартье предтечу Ренессанса.

Развитие традиций средневековой лирики завершается творчеством Карла Орлеанского, самого талантливого французского поэта первой половины XV столетия.

Герцог Карл (Шарль) Орлеанский (1394—1465) прожил бурную жизнь, полную утрат и разочарований. Он был всесторонне образован, воспринял от отца, герцога Людовика Орлеанского, вкус к изяществу, пышным празднествам и застольным беседам. От матери-итальянки, Валентины Висконти, он перенял интерес к литературе, к классической образованности. Он основательно проштудировал латынь и древних авторов, не расставался с книгами Боккаччо и Петрарки. Во время английского плена он близко сошелся с Алисой Суффолк, внучкой Чосера и познакомился с произведениями ее деда. Книги были, быть может, самыми верными спутниками его жизни; разлуку со своей библиотекой в замке Блуа он оплакивал вряд ли менее горько, чем разлуку с молодой женой и с родиной.

Литературные интересы возникли у Карла рано, но лишь плен пробудил в нем истинного поэта. Впрочем, и до битвы при Азенкуре (1415) Карл написал несколько изящных баллад и песен, выдержанных в духе старой школы. После Азенкура начинается двадцатипятилетний плен. То впадая в отчаяние, то вновь обретая надежду, проводит он годы неволи, и поэзия становится для него главным источником душевного отдохновения.

При всей ее трагической напряженности, лирика Карла Орлеанского поражает цельностью и даже успокоенностью. Объяснение тому — и опора на традицию, и характер мировоззрения поэта. Лирика Карла традиционна не только по форме (баллады, песни, «жалобы», рондо и т. п.), но и по тематике. В балладах и песнях, созданных в Англии, поэт воспеваает свою Даму, варьирует знакомый еще трубадурам мотив «любви издалека». Но Карл действительно любил и был в разлуке с любимой, и его тоска неподдельна и искренна. В стихах появляются штрихи, рисующие облик реального плена, облик мрачного тюремщика, следящего за каждым шагом поэта.

Невозможность вернуться к любимой придает традиционным восхвалениям ее молодости и красоты оттенок элегической грусти. Карл вспоминает объятия юной жены, но мысли уводят его в мир воображения. Здесь поэт обретает новую реальность, но контуры предметов в этом мире воспоминаний затушеваны дымкой времени. В мире воображения он находит собеседников, с которыми спорит или соглашается. Это Сердце и Мысль поэта. Такое раздвоение можно рассматри-

вать как пример средневекового аллегоризма, но нередко эти аллегорические Сердце и Мысль сплетаются в сложную метафору.

Аллегорическое изображение его Сердца и Мысли, то находящихся в согласии и пребывающих в веселии, то блуждающих в «сумрачном лесу мучительной печали», придавало стихам лирическое напряжение, усложняло образную структуру лирики. В некоторых стихотворениях, однако, Карл приходит к прозрачной ясности образа, свободного от аллегоризма. Особенно в стихотворениях, посвященных природе родной страны. Неподдельным горем и смирением проникнуты баллады, написанные поэтом после того, как он узнал о смерти жены, с которой ему так и не удалось увидеться (1434). Поэт пишет о войне Смерти с Любовью, вспоминает, предвзяв Вийона, печальную судьбу знаменитых женщин прошлых времен — Крессиду, Изольду, Елену, думает о приближении своей смерти. Вслед за печальными балладами могут следовать стихотворения, описывающие природу Франции, пробуждающуюся под лучами весеннего солнца, веселый Валентинов день, когда молодые люди выбирают подружек.

В цикле песен, созданных позже в Англии, отразилась любовь поэта к молодой женщине, англичанке, вероятно Алисе Суффолк. Эта любовь обновила палитру поэта, в образный арсенал которого входит аллегория «Беззаботность», становящаяся затем ключом к поздней его лирике. Карла иногда обвиняют в том, что, живя во время Столетней войны, он мало писал батальных сцен, не изображал «бедствий войны». Могло иметь значение то, что юный Карл в первый же серьезной битве попал в руки врага, а в 25-летнем плену он имел мало сведений о положении во Франции. Однако ее судьбы постоянно заботят поэта. Карл детально анализирует причины, которые привели страну к упадку. Он видит прежде всего причины морального порядка — упадок нравственности, корыстолюбие, забвение национальных традиций, вспоминает о славном прошлом Франции, о Карле Великом, Роланде и Оливье, Людовике Святом и победном кличе французов «Монжуа!» Карл обращает страстный призыв молиться о мире к прелатам, королю, к простому народу.

На берегу морском близ Дувра стоя,
Я к Франции свой жадный взор стремил,
Я вспомнил, сколько счастья и покоя
Там некогда мне каждый день сулил.

И вздохи удержать не стало сил:
Я чувствовал — всем сердцем я люблю
Мою отчизну — Францию мою!..

Мир — самый ценный дар и есть и был.
Война мне враг, войну я не хвалил:
Мешала видеть ту, что я люблю —
Мою Отчизну, Францию мою!

(Пер. С. Вышеславцевой)

Если в период плена для поэта характерно ощущение разлада, превосходно выраженное в балладе («Я мучаюсь от жажды близ фонтана, в жару любви от холода дрожу...»), послужившей темой известного состязания в Блуа, то после возвращения (1440) Карл обращается к иным темам. Его излюбленной формой становится рондо, филигранностью отделки, сжатостью и замкнутостью подготовляющее возрожденческий сонет (рондо охотно писал еще Клеман Маро). У Карла есть и шуточные рондо, посвященные педанту мэтру Этьену Легу или старому псу Брике; есть проникновенные зарисовки пробуждающейся природы:

Время сбросило одеянье
Ветра, холода и дождей,
Как парча, на природе всей
Солнца радостное сиянье...

Струй серебрянных трепетанье
И река несет, и ручей,
В каждой капле — отблеск лучей,

Полон снова мир обаянья!
Время сбросило одеянье
Ветра, холода и дождей.

(Пер. С. Вышеславцевой)

Но в стихотворениях появляется мотив старости: «Мир устал от меня, — но и я — от него». Поэт призывает наслаждаться немногими радостями жизни, оставшимися ему в удел, — охотой, застольной беседой, чтением, созерцанием природы.

Слава Карла Орлеанского в XV в. была повсеместной. В его замке в Блуа собирались поэты со всей Франции, и среди них он был не

только герцогом, родственником короля, но и признанным мастером поэтического цеха. Над своими произведениями он работал с профессиональной писательской ответственностью, порой десятилетиями, внося новые варианты, ища точного слова или концовки, поразительной по сжатости и емкости. Но в противоположность многим поэтам кануна Возрождения, современникам и последователям Карла Орлеанского — братьям Роберте, Жану Мешино, Анри Боду, Мартену Лефрану, Жану Молине, Гийому Кретену и др., — формальные поиски не были для него самоцелью. Искренность поэзии Карла почувствовали не только соотечественники; во второй половине XV в. итальянский гуманист Антонио Астезано сделал попытку перевести его произведения на латынь. Однако последний крупный поэт французского Средневековья не был усвоен молодой ренессансной культурой; в XVI в. его творчество было оттеснено поэзией Возрождения и стало постепенно забываться. Впервые стихи Карла Орлеанского были напечатаны лишь в 1803 году.

2

С младшего современника Карла Орлеанского — бездомного школяра Франсуа Вийона начинают обычно историю французской поэзии эпохи Возрождения.

Вийон (Вильон, Виллон; 1431? — после 1463) и его поэзия стали предметом огромного числа исследований. Между тем о его жизни известно очень мало. Дата рождения поэта сомнительна, время смерти — неизвестно. Имя поэта — Франсуа Монкорбье — редко упоминается в документах, и известно лишь то, о чем он сам рассказал, взволнованно и откровенно, но многое недоговорив и кое о чем умолчав. В построении его поэм, будто всегда «автобиографических», проглядывает определенный «умысел»: поэт сам творил свою легенду. В произведениях Вийона немало темных мест, однако попытки искать в его творчестве некий эзотерический смысл заканчиваются неудачей.

Начало творчества поэта совпадает с событиями, в некотором роде обозначившими рубеж между Средними веками и Возрождением, — изобретением книгопечатания, захватом турками Константинополя и окончанием Столетней войны. Однако вряд ли поэт интересовался первыми двумя; по своим интересам он целиком принадлежал нищей парижской богеме и Франции. Вийон не был в числе первых гуманистов; учась в Сорбонне, он не набрался гуманистической премудрости

и по своим знаниям в большей степени принадлежал Средним векам, чем Карл Орлеанский, не говоря уже о своем современнике Антуане де Ла Сале. Однако творчество Вийона — яркий знак того, что старый мир готов рухнуть и что близка заря Ренессанса.

Вийон с большим правом, чем Карл, может быть назван первым французским национальным поэтом и поэтом великим, ибо ему удалось с необычайной силой раскрыть через свое лирическое «я» всю эпоху, полностью посвятить читателя в жизнь своего времени. Но он и преодолевал эту эпоху, выходил за ее рамки, подчас моделируя общечеловеческие, универсальные переживания и ситуации. Его творчество не выходит за рамки средневековой поэтики. Вийон унаследовал ее мотивы и темы, ее приемы. Но он не копировал их слепо. То он неожиданно и дерзко переводил в иронический план, скажем, традиционные для средневековой лирики сетования на жестокость возлюбленной или славословия сильным мира сего, то, напротив, заострял и существенно углублял опять-таки традиционные споры («души с телом») или ламентации по поводу бренности всего земного, вскрывая в этих темах настоящий трагизм и безысходность. Поэтому поэзия Вийона, по сравнению с его предшественниками, стала подлинной поэтической революцией.

Поэзия Вийона кажется традиционной — он писал баллады, рондо, песни, нанизывал каламбуры, играл синонимами, подбирал богатые рифмы.

В раннем творчестве Вийона, куда относится так называемое «Лэ» (или «Малое завещание», 1456), а также несколько баллад, созданных между 1455 и 1458 годами, такого новаторства еще не было. Поэма «Лэ», из-за большого количества намеков на конкретных лиц теперь непонятная без комментария, должна была восхитить современников неистощимым юмором, врожденной веселостью, смелостью сатиры. Вийон заявляет здесь о себе как о поэте-горожанине: в его шутливой поэме природы нет, есть только Париж (его жители, нравы, жизнь его улицы). И картины города, мрачного, зимнего, пустынного, сделаны мастерски.

В «Лэ» уже поставлены темы, характерные для последующих произведений Вийона, — тема одиночества, измены друзей и любимой, тема быстротечности земного; в поэме уже звучит то бесшабашное предбраблезианское веселое молодечество, которое помогало поэту преодолевать все невзгоды. Оттачиваются в «Лэ» и великолепное вийоновское мастерство гротеска и те приемы сатирического осмеяния, которые сделали поэта «старшим братом» Панурга в романе Рабле.

Главное произведение Вийона — «Завещание», которое позже, но еще при жизни поэта, стали называть «Большим завещанием» (1461), — включает 186 строф-восьмистиший, 16 баллад и 3 рондо. К поэме примыкает ряд стихотворений, созданных в одно с нею время. В «Завещании» в полной мере раскрылся талант Вийона, выражено его творческое и жизненное кредо. Позади было тяжелое отрочество, пришедшее на последние десятилетия Столетней войны, затем бурные университетские годы, наконец, тягостная полоса скитаний, преследований, ужасающей нищеты, полоса унижений и моральных падений, вплоть до злополучного участия в ограблении Наваррского коллежа. Поэт познал равнодушие друзей, издевку возлюбленной, изгнание, голод, тюрьму, ставил ногу на ступеньку эшафота, и в то же время на его глазах возникала могучая единая Франция, в верховной власти которой бродяга-поэт видел не только врага-угнетателя, но и опору. Задача осмысления такого опыта не вставала ни перед Рютбёфом, ни перед Карлом Орлеанским.

Вийон называет свою поэму «Завещание», ведя более крупную и опасную игру словами: «Testament» может обозначать и завещание, и наставление, завет. В «Завещании» есть и предсмертные распоряжения поэта — иронические, иногда горькие указания, где и как его похоронить, как поступить с его воображаемым имуществом, есть и знакомые по «Лэ» чисто издевательские «отказы» нищего богатым, отличающие подлость последних, но главное место в поэме занимает исповедь поэта.

Центральная проблема книги — это человек в окружающем мире, в котором поэту его страдания открыли больше истин, «чем все комментарии Аверроэса к Аристотелю» (строфа XII). Личный опыт, данные чувств имеют для Вийона первостепенное значение. Так поэт идет к стихийному «номинализму» и материализму. Человек оказывается у него не только субъектом, но и объектом, а опыт — путем познания и искусства. Вийон переосмысливает средневековое понимание страдания: оно не очищает, а учит, что, с его точки зрения, и важнее. Регламентированной морали средневекового общества поэт противопоставляет потребности, права личности. Мысль о единичном человеке, индивидуальной судьбе проходит через все «Завещание». Но человек Вийона находится в конфликте с обществом. И это не просто конфликт бедняка и богатых, как полагал Марсель Швоб, но в некотором роде конфликт отдельной личности и общества, ибо горькая жизнь Вийона и окружающих его горемык подсказывала ему мысль, что человек одинок среди людей (строфа XXIII):

Ни в близких, ни в друзьях — ни в ком
Нет больше для меня опоры:
Как только станешь бедняком.
Все о тебе забудут скоро.

(Пер. Ю. Корнеева)

Вийон, конечно, писал о себе, но в изображении поэта человек утрачивал связь со средой, веру в благоприятствующий ему богоданный строй мироздания. Христианская предполагаемая гармония земной юдоли и загробного существования у поэта тоже нарушалась. Человек Вийона уже не хочет умерщвлять тело во имя спасения души. Жизнь — телесное бытие — вот непосредственный предмет поэзии Вийона. Окружающий человека вещный мир является для него безграничным арсеналом художественных средств. Вийон избегает всяких иносказаний и аллегорий. Бытовые детали играют огромную роль в его поэзии. Через деталь, через часть изображается и познается целое; мелкие компоненты человеческого бытия начинают жить своей жизнью, предвосхищая необузданное вещное пиршество Рабле. Отсюда — перечисления предметов, например всяческой снеди:

Пулярки, утки, каплуны,
Фазаны, рыба, яйца всмятку,
Вкрутую, пироги, блины,
Подливам, винам — нет цены...

(Пер. Ф. Мендельсона)

Но все эти описания соотнесены с человеком, с его физическими нуждами. Не только духовной человек, но и человек во плоти, его тело — герой «Завещания». Тело ест, пьет, смеется и плачет, любит, корчится в предсмертных муках. Чаще всего это не гармонично спокойное человеческое тело, каким его изображали современники Вийона и художники итальянского Кваттроченто, это может быть и тело старое, исковерканное, безобразное (даже выставяющее напоказ свое безобразие — в сравнении с былой красотой, как в «Жалобах пригожей Оружейницы»), оно подвижно, изменчиво, судорожно дергается, извивается от любви или боли.

В поэзии Вийона пересмотр средневековых взглядов и поэтических форм коснулся и основной сферы лирики — сферы любви. В энергических строфах поэмы (LVIII—LXIII) Вийон обрушивается на женщин.

Но он далек от средневекового женоненавистничества и аскетизма, от мысли о врожденной «нечистоте» женщины. В строфе L он пишет:

Ругают женщин повсеместно,
Однако в них ли корень зла?
Ведь каждая когда-то честной
И чистой девушкой была!

(Пер. Ф. Мендельсона)

Любовь становится продажной и грязной, основанной на лжи и корысти лишь потому, что таково общество, Вийон мечтает о любви подлинной, свободной и правдивой, однако не находит такой в жизни. Отсюда пессимистический рефрен «Двойной баллады» (входит в «Завещание») — «Как счастлив тот, кто не влюблен!» Куртуазное Средневековье, создавшее культ дамы, далекий от реальной жизни, воспевало возвышенную любовь; Вийон же подсмеивается над поэтами, ее прославлявшими. Если в стихах Карла Орлеанского звучала прощальная песнь старой рыцарской культуре, то у Вийона встречается прямое глумление над ней в стихах о плотской любви, в изображении которой он бывает вызывающе груб («Баллада о Толстухе Марго»).

В описании изнанки жизни Вийон необыкновенно изобретателен. Порой он творит фантастическую реальность или реалистическую фантастику, как, например, в «Балладе о завистливых языках», где каждый «рецепт» по-своему реален, но все они складываются в фантастический, ужасающий гротеск:

В смертельной смеси ртути с мышьяком,
В селитре, в кислоте не разведенной,
В свинце, кипящем в чугуне большом,
В дурманящем настое белладонны,
В кровях жидовки, к блудодействию склонной,
В отжимках из застиранных штанов,
В соскребках с грязных ног и башмаков,
В поганой слизи ядовитых тварей,
В моче лисиц, волков и барсуков
Пусть языки завистливые сварят.

(Пер. Ю. Корнеева)

А рядом поэт может нежнейшим образом воспеть нежное тело («...о женщин плоть — нежна, чиста, светла...») или создать гимн величию и душевной красоте женщины, с решительным, предваряю-

щим Веласкеса или Рембрандта, демократизмом раздвинуть ряд изнеженных красавиц прошлого, чтобы поставить среди них простую крестьянку из Лоррени, Жанну д'Арк:

Скажите, где, в стране ль теней
Дочь Рима, Флора, перл бесценный?..
Где Бланка, Лилии белей,
Чей всех пленял напев сиренный?..
Где Жанна, что познала пленной
Костер и смерть за славный грех?
Где все, владычица вселенной?
Увы, где прошлогодний снег!

(Пер. В. Брюсова)

Вийон не только экспрессивный график, но и смелый колорист: в созданных им картинах поражают и причудливые очертания, и яркие краски, мало того, его мир полон звуков, наполнен запахами. Человек в поэзии Вийона не только живет своей полнокровной, плотской жизнью. Для поэта важна и динамика этой жизни, на что обратил внимание О. Мандельштам, писавший: «Могущественный визионер, он грезит собственным повешением накануне вероятной казни. Но, странное дело, с непонятным ожесточением и ритмическим воодушевлением изображает он в своей балладе, как ветер раскачивает тела несчастных, туда-сюда, по произволу... И смерть он наделяет динамическими свойствами и здесь умудряется проявить любовь к ритму и движению».

Тема смерти возникает в «Завещании» многократно, это один из лейтмотивов поэмы, особенно в прославленных строфах XXXIX—XLI, потрясающих своей трагической конкретностью. За этими стихами следует «Баллада на старофранцузском», в которой мысль поэта выражена энергично и недвусмысленно:

Смельчак, мудрец, злодей, юрод —
В гроб все до одного легли.
Никто сверх срока не живет.
Взмывает ветер прах с земли.

(Пер. Ю. Корнеева)

В искусстве позднего Средневековья, в «высокой готике» немало изображений плясок смерти и «Страшного суда». Вийон, напоминая о смерти, дает иной урок, чем религиозные проповедники Средне-

вековья. О смерти должно помнить не затем, что каждого ждет загробное возмездие, а потому, что после смерти не будет ничего. Вийон пишет о смерти с поразительной настойчивостью и своеобразным трагическим вдохновением. Поэта не страшит загробное возмездие. Но перед ним открылся весь ужас, вся безысходность и неизбежность небытия. Конечно, в картинах смерти у Вийона содержится требование наслаждаться благами бытия — сейчас, ибо любая жизнь все же лучше смерти, — и презрение к суетности могущественных и богатых. Ведь смерть уравнивает всех; однако чувство необоримого отчаяния оказывается сильнее обманчивого эпикуреизма.

Тема смерти вновь возникает в конце «Завещания» — в строфах CLVI—CLVIII, в «Балладе добрых советов ведущим дурную жизнь» и в строфах CLIX—CLXIV. Здесь энергично выражены народные представления Средневековья, что «всех тленье уравниет»:

Коль трупы, сложенные плотно
 В могиле общей, шевельнешь,
 С советником палаты счетной
 Окажется фонарщик схож.
 Что ни мертвец — одно и тож.
 Вот и пойми, где чьи скелеты,
 Коль у лакеев от вельмож
 Отличья никакого нету.

(Пер. Ю. Корнеева)

Вийон делал из этих мыслей активный вывод: раз все равно истлеют, то и в земной жизни каждый человек достоин равноправия. Вийон намерен «о нищете людей поговорить, о злой доле, о горечи голодных дней», а в одном месте «Завещания» (XLII) восклицает:

Я видел все, — все в жизни бrenно, —
 И смерть мне больше не страшна.

Это не некая победа над смертью. Как показывает не входящая в поэму известная «Баллада повешенных», поэт, для которого жизнь — это прежде всего реальная жизнь тела, — с содроганием думает о страшных мучениях, которые должны испытывать тела несчастных висельников. Но это победа над страхом посмертного возмездия. Он хочет возмездия, праведного суда на земле. В «Завещании» остро и смело поставлен вопрос о несправедливости общественного устройства. Обращаясь к богу, Вийон требует: «Над теми строгий суд верши,

кого ты наделил харчами». Показательна рассказанная Вийоном притча о пирате Диомеде (строфы XVII—XX), который, идя на казнь, смело говорит Александру Македонскому, что тот такой же грабитель и убийца, как и он, лишь распоряжающийся не кучкой головорезов, а несметным войском. Выслушав это, мудрый царь прощает Диомеда. Как и пират из притчи, Вийон видит в моральных падениях не биологические, а социальные причины («С пути сбивает нас нужда»).

В «Большом завещании» детально развивается тема бедности, от которой поэт страдал начиная с голодного детства («Я бедняком был от рождения»). Хотя Вийон пишет о себе, не подлежит сомнению, что лирический герой поэмы — всякий бедняк, всякий страждущий и гонимый, а гротескная галерея богатеев, душителей «маленького школяра», несмотря на портретное сходство с определенными современниками Вийона, олицетворяет собой злое бездушие господствующих классов.

Вийон первым в мировой литературе с такой страстью изобразил трагедию обездоленности, ужас одиночества. Он не идеализирует бедность, напротив, в «Балладе-споре с Франком Гонтье» Вийон с завистью перечисляет радости сытой, спокойной жизни. Развивая и героизируя идеи Жана де Мена, поэт говорит, что если его смерть могла бы чем-нибудь содействовать «общественному благу», он сам возвел бы себя на эшафот. Вийон, поэт заката Средневековья, подходит к грани гражданских утопий Ренессанса.

Вийон апеллирует к властям предержавшим, требует справедливости, утверждая свою правоту напоминаниями о смерти (ведь в могилу не потащишь свое богатство) и ссылками на Евангелие в духе уравнилельных ересей.

В поэме Вийона раскрывается пропущенное через его лирическое «я» народное сознание эпохи со всеми его противоречиями, метаниями, надеждами и приступами трагического ощущения безысходности. Сомнения, внутренняя разорванность сознания выражены Вийоном в «Балладе состязания в Блуа». Написанная по заказу и в силу этого несколько скованная по построению, она блещет точными, афористичными строками, раскрывающими и внутренний мир поэта, и переживания человека его эпохи. «Чужбина мне — страна моя родная», «Я знаю все, я ничего не знаю», «Я сомневаюсь в явном, верю чуду», «Отчаянье мне веру придает» — каждая из этих строк могла бы стать эпиграфом ко всей серьезной литературе его времени. Столь же показательна и «Баллада примет» с ее рефреном «Я знаю все, но только не себя». Рефрен этот указывает и на противоречивость внутреннего мира человека, и на невозможность судить о себе вне социального

контекста. Поэт подчеркивает, что он человек рядовой («не ангел, но и не злодей») и исповедь его обыденна, и прегрешения его — вполне обычные, и страдания — это страдания тысяч людей. Тем страшнее, тем достовернее, тем более волнующе все, рассказанное поэтом. При чтении «Завещания» нельзя избавиться от ощущения присутствия исповедующегося, ибо это не плавный рассказ, а взволнованная исповедь. Вийон прерывает повествование постоянными обращениями к воображаемому собеседнику, спрашивает, сам же отвечает, спорит, не соглашается, саркастически шутит, шлет яростные проклятия, от патетики переходит к буффонаде, от шутовского цинизма — к крику отчаяния. В каждом стихе ощущается биение жизни, сотрясающая поэта страсть («...а сердце рвется на куски»). Самораскрытие личности в поэзии Вийона может быть сопоставлено с такими удаленными во времени явлениями, как «Исповедь» Руссо.

Комизм «Завещания» часто создается гротескным сталкиванием несовместимого, игрой снижающих подробностей, выворачиванием наизнанку привычных истин, смешным и страшным, в духе народноплощадного искусства, хороводом дурацких рож, ироничными похвалами отъявленным лиходеям, очень частой самоиронией.

Многие приемы вийоновского комизма восходят к традициям народного средневекового искусства (народно-песенная лирика, Рютбёф, химеры и гаргулии готических соборов, гротескная фантастика северофранцузских кальверов). Эти приемы были развиты писателями французского Возрождения, следующей эпохи, прежде всего Клеманом Маро и Рабле.

Но Вийон предвосхищает век Возрождения главным образом тем, что предметом искусства становится у него индивидуальная человеческая личность в ее земной, «мирской» жизни, до того подавленной официальной феодально-религиозной идеологией. Раскрытию земной, в том числе телесной жизни подчинена вся совокупность изобразительных средств, богатых и отнюдь не лежащих на поверхности. Поэт выступил новатором, проторяющим неведомые пути. Его смелый отказ от аллегоризма был обусловлен тем, что идея воплощается в его стихах в самом существе художественных решений. К тому же в своем творчестве Вийон не просто передал настроения человека переходной эпохи, но на собственном примере показал мучительные пути самопознания, печаль и радость критического мышления, утратившего старые верования, но еще не подготовленного к созданию ренессансного идеала.

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ФРАНЦУЗСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ



1

Ренессанс был привезен во Францию в походном обозе молодого короля Карла VIII. Эта упрощенная точка зрения обладает одним неоспоримым достоинством: она четко проводит грань, отделяющую Средние века от Возрождения. Действительно, широкое знакомство во Франции с культурой ренессансной Италии начинается с итальянских войн французских королей. Так полагали почти все ученые конца XIX и начала XX столетия. Этот взгляд закреплен в широко известном курсе Рауля Морсе¹ или в не раз переиздававшемся двухтомнике Бедье—Азара².

С этой точки зрения «возрождение» проникло во Францию раньше гуманизма, и у обоих был общий источник — Италия. Согласно этой концепции, в первой четверти века существовал разрыв между искусством и нравами — с одной стороны, и литературой — с другой. Придворная жизнь и искусство были «возрожденческими», т. е. итальянизированными, в то время как литература в который раз переживала средневековые жанры и темы. В полном согласии со своей концепцией Р. Морсе объявляет Клемана Маро последним поэтом Средних веков³, отмечая, однако, что сложность этой переходной эпохи заключалась в том, что рядом со «средневековым» Маро стоял «возрожденец» Рабле.

Обращая внимание на внешнюю сторону литературы и игнорируя коренные изменения в структуре художественного мышления, такую

¹ *Morçay R.* La Renaissance. Vol. I—II. Paris, 1933—1935.

² *Littérature française / Sous la dir. de J. Bédier et P. Hazard.* Vol. I—II. Paris, s. a.

³ *Morçay R.* Op. cit. Vol. I. P. 115.

ошибку допустить было нетрудно: французское Возрождение было явлением сложным и противоречивым, в нем порой уживались очень далекие друг от друга вещи.

Ныне во французском литературоведении намечается иная тенденция. Рамки Возрождения раздвигаются. Так, например, А. Дениэль-Кормье¹ началом Возрождения во Франции считает первые годы правления Карла VIII; Альбер-Мари Шмидт² в главе, посвященной Ренессансу в коллективной «Истории французской литературы», выделяет специальный раздел «Время риториков (1450—1530)». Он же в работе посвященной французской культуре XIV—XV вв.³ называет эти два столетия «истоками гуманизма».

Такая «экспансия» Ренессанса по-своему оправдана. Между эпохой Возрождения и Средними веками лежит длинный и сложный переходный период⁴. Более того, даже в период так называемого «высокого» Возрождения, т. е. где-то между 1530 и 1570 гг., отдельные черты прошлых эпох постоянно обнаруживаются и в литературе и искусстве.

Осуществленное во второй половине XX в. детальнейшее изучение всего культурного наследия, оставленного французским Возрождением⁵, позволяет уточнить многие оценки и пролить свет на ряд еще плохо исследованных периодов и явлений, в том числе на истоки французской ренессансной культуры.

Можно с уверенностью сказать, что французское Возрождение не было исключительно плодом итальянского влияния. Одной из характерных особенностей Возрождения во Франции было не столько усвоение иноземных образцов, сколько как раз преодоление итальянского влияния. Это легко проиллюстрировать целым рядом примеров — и развитием любовной лирики, и своеобразием новеллистики (кото-

¹ Denieul-Cormier A. La France de la Renaissance. Paris, 1963.

² Schmidt A.-M. La littérature humaniste à l'époque de la Renaissance // Histoire des littératures. III. Littératures françaises, connexes et marginales. Paris, 1958. P. 175—190.

³ Schmidt A.-M. XIV et XV siècles français, les sources de l'humanisme. Paris, 1964.

⁴ В изучение этого сложного и важного периода в истории французской культуры большой вклад внесен академиком В. Ф. Шишмаревым, посвятившим XV столетию серию своих работ (см. Шишмарев В. Ф. Избранные статьи. Французская литература. М., 1965. С. 178—190; 358—391).

⁵ См., например, интересный двухтомный сборник статей, который значительно шире своего названия: Les Fêtes de la Renaissance. Paris, 1956—1960. См. также работу М. Бахтина, о которой будет подробно сказано ниже.

рую не следует целиком возводить к Боккаччо), и ученой гуманистической комедиографией.

Давно уже истоки возрожденческого гуманизма стали искать вне королевского двора и Сорбонны. Замечательная мысль Ф. Энгельса — «Вся эпоха Возрождения... была в сущности плодом развития городов»¹ — может быть подтверждена большим количеством фактов. На исходе Средневековья культура французских городов оказалась чрезвычайно богатой и многообразной. Еще сравнительно недавно речь шла, например, в основном о двух центрах раннего Возрождения — Париже и Лионе. В настоящее время стало очевидным, что и другие провинции и города внесли значительный и своеобразный вклад в развитие ренессансной культуры². Например, для выяснения истоков французского Возрождения чрезвычайно важно изучение деятельности короля Рене Анжуйского (1409—1480) и его окружения, вообще всей провансальской культуры XV в., которая даст затем такого замечательного поэта, как Пей де Гаррос (1525—1583). На важность культурной деятельности короля Рене указывал в свое время академик В. Ф. Шишмарев³.

Если теперь французский Ренессанс уверенно встал на национальную почву и широко шагнул в XV век, то в то же самое время он сам оказался жертвой точно такой же «экспансии». Франция постепенно лишается своего позднего Возрождения. Многие ученые⁴ три последние десятилетия XVI в. объявляют особой «эпохой барокко», отрывая от Ренессанса и Брантома, и д'Обинье, и Робера Гарнье, и знаменитую «Мениппову сатиру». Но, думается, не широкое распространение барокко является особенностью позднего Возрождения во Франции. Куда значительнее и плодотворнее было медленное вызревание в недрах Ренессанса эстетики классицизма. В этом — одна из важных особенностей литературы позднего французского Возрождения.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 21. С. 312.

² См., напр.: *La Renaissance dans les provinces du Nord*. Paris, 1956.

³ См. его статьи: Следы библиотеки Рене Анжуйского в рукописных собраниях Публичной библиотеки // Средневековье в рукописях Публичной библиотеки. Вып. 2. Л., 1927. С. 143—192; Реньо и Жаннетон. Рукопись с акварелями из Библиотеки Рене Анжуйского // Лит. наследство. Т. 33—34. М., 1939. С. 870—883. См. также серьезную работу: *Des Garets M.-L. Un partisan de la Renaissance française au XV siècle. Le roi René*. Paris, 1946.

⁴ Тот же А.-М. Шмидт, а также Ж. Тортель (*Tortel J. Le Préclassicisme français*. Paris, 1952), Ж. Руссе (*Rousset J. La littérature de l'âge baroque en France*. Paris, 1953) и др.

На этом пути важную, быть может даже решающую, роль сыграла «Плеяда». И пристальный интерес к наследию античности, и несомненные гражданственные мотивы, отчетливо звучащие в творчестве ее членов, и стремление (не до конца реализованное) создать стройную литературную систему, и новая концепция сущности поэтического творчества (разум и мера, сопоставленные, а иногда и противопоставленные вдохновению) — все это несомненно предвещало существенные элементы эстетики классицизма. Однако Буало неслучайно столь строго оценил деятельность Ронсара и его школы. Половинчатость, непоследовательность «Плеяды» и одновременно ее новаторство — все это не могло не оттолкнуть строгого ревнителя классицистической доктрины. Ронсар действительно «придумал правила», но по своему духу эстетика «Плеяды» была лишена нормативности¹. В этом сказалась ее возрожденческая основа.

Своеобразие французского Возрождения несомненно явилось отражением сложной идеологической и политической обстановки, возникшей в стране. С одной стороны, это были явно ощутимые объединительные процессы, что отразилось, например, в подъеме торговли.

И вместе с тем наряду с централизацией, складыванием французской нации, возникновением национального государства именно во Франции политическая борьба между феодальными группировками приобрела самый ожесточенный характер, что привело, как известно, к кровопролитным религиозным войнам, истощавшим страну добрую четверть века. Это чрезвычайно обострило идейную и чисто литературную борьбу, заставило писателей четко выяснить свои политические позиции.

Не раз делались попытки (обычно учеными протестантского толка) отождествить гуманизм с Реформацией. Но если поставить знак равенства между этими двумя явлениями, то за пределами гуманизма окажется не только «Плеяда», но и такие писатели, как Рабле, одинаково отрицательно относившиеся как к католицизму, так и к протестантизму. Все это делает вопрос о природе французского гуманизма и о соотношении гуманизма и Реформации также чрезвычайно важным.

¹ См. об этих тенденциях и процессах: *Vunner Ю. Б.* Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII в. М., 1967; *Он же.* Поэзия Плеяды: Становление литературной школы. М., 1976.

2

Не приходится удивляться, что в центре внимания всех занимающихся литературой французского Возрождения уже долгие годы находится творчество Франсуа Рабле, одного из титанов Ренессанса.

В настоящее время мы знаем творчество Рабле очень хорошо. Благодаря усилиям ученых школы Абеля Лефрана (Ж. Платтар, А. Клузо и др.) теперь понятны почти все содержащиеся в книгах писателя аллюзии, раскрыты все цитаты, определены источники всех почти эпизодов и сюжетных ходов. Но творение Рабле оказалось разложенным по полочкам и как целое, единое создание перестало существовать.

Характерно, что в докладе крупнейшего современного французского специалиста по литературе XVI в. В.-Л. Сонье, прочитанном на очередном конгрессе «Ассоциации Гийома Бюде»¹, много места было уделено спорным и нерешенным вопросам изучения наследия великого писателя. Сонье, отдавая должное школе Лефрана, детально останавливался на недостатках ее методологии и наметил основные проблемы современной раблезистики, требующие безотлагательного разрешения. Среди этих проблем едва ли не центральными являются: соотношение творчества Рабле и традиций народной литературы и реализм писателя. Однако обе эти проблемы Сонье понимает довольно упрощенно; связь с народным творчеством он видит лишь в отдельных заимствованиях из памятников средневековой городской литературы и в известной зависимости Рабле (при создании «Пантагрюэля») от традиций так называемых «народных книг». Что касается «реализма», то для Сонье он существует лишь как отражение в «Гаргантюа и Пантагрюэле» отдельных событий эпохи.

Большей методологической глубиной отличается более поздняя работа Сонье «Замысел Рабле»². Посвященная «Третьей книге», она вскрывает сдвиги в художественном мышлении Рабле при работе над третьей частью его эпопеи. Исследователь показал, как под пером Рабле возникала эпопея нового времени — с новым героем в центре повествования (им в «Третьей книге» становится Панург) и новыми приемами изображения.

¹ *Saulnier V.-L.* Position actuelle des problèmes rabelaisiens // Association Guillaume Budé. Congrès de Tours et Poitiers. Paris, 1954. P. 83—104.

² *Saulnier V.-L.* Le dessein de Rabelais. Paris, 1957.

Синтетическое истолкование книги Рабле, и прежде всего ее комикки, попытался дать советский исследователь Л. Е. Пинский¹. Он верно указал на утверждающий характер смеха Рабле. Л. Е. Пинский писал: «Это в целом не сатира в точном смысле слова, не возмущение против порока или негодование против зла в социальной и культурной жизни. Пантагрюэльская компания, прежде всего брат Жан или Панург, никак не сатиричны, а они — основные носители комического. Комизм непринужденных проявлений чувственной природы — тревогодие брата Жана, похотливость Панурга, непристойность юного Гаргантюа — не призван вызывать негодование читателя. Язык и весь облик самого рассказчика Алькофрибаса Назье, одного из членов кружка пантагрюэльцев, явно исключают какой бы то ни было сатирический тон по отношению к Панургу. Это скорее близкий друг, второе «я» рассказчика, как и его главного героя»². Л. Е. Пинский не вскрывает исторической основы раблезианского смеха, но подчеркивает его народный характер.

Таким образом, многие исследователи, идя к более глубокому и всестороннему пониманию Рабле, указывали на своеобразие раблезианского смеха (Л. Е. Пинский), на связь с комическими жанрами Средневековья (В. Л. Сонье) как на очень важные черты творчества писателя. По сути дела, речь шла о том национальном, народном субстрате, который окрасил в неповторимые черты все лучшие произведения французской ренессансной литературы и в наибольшей степени проявился в самом гениальном из них — «Гаргантюа и Пантагрюэле» Рабле.

Блестящий анализ этой народной основы книг Рабле, а тем самым и всей французской возрожденческой культуры дал в своей увлекательно написанной работе другой советский исследователь М. М. Бахтин³.

Эта чрезвычайно богатая по содержанию книга интересует нас здесь своим основным пафосом: мыслью о связи творчества Рабле с традициями народной праздничной культуры. Как замечает исследователь, «эпоха Возрождения вообще и французское Возрождение в особенности характеризуются в области литературы прежде всего тем, что народная смеховая культура в своих лучших возможностях поднялась до высокой литературы эпохи и оплодотворила ее. Не рас-

¹ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.

² Там же. С. 188.

³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Возрождения. М., 1965 (в дальнейшем ссылки на эту работу даются в тексте).

крыв этого, нельзя понять ни литературы, ни культуры эпохи. Разумеется, недопустимо сводить только к этому моменту все богатое, сложное и противоречивое содержание эпохи. Но именно этот момент — и момент исключительно важный — до сих пор остается нераскрытым» (стр. 148—149).

М. М. Бахтин выступает против одностороннего представления об эпохе Средневековья как времени сплошной диктатуры церкви, нерушимой феодальной иерархии и регламентации. В противовес официальным установлениям Средневековья, в противовес феодально-церковной культуре возникла и существовала неофициальная народная празднично-площадная культура. Она, конечно, испытывала постоянное давление культуры официальной, но в то же самое время оказывала на эту последнюю очень сильное влияние. «Целый необозримый мир смеховых форм и проявлений противостоял официальной и серьезной (по своему тону) культуре церковного и феодального Средневековья. При всем разнообразии этих форм и проявлений — площадные празднества карнавального типа, отдельные смеховые образы и культы, шуты и дураки, великаны, карлики и уроды, скоморохи разного рода и ранга, огромная и многообразная пародийная литература и многое другое — все они, эти формы, обладают единым стилем и являются частями и частицами единой и целостной народно-смеховой, карнавальной культуры» (стр. 6).

В эпоху Возрождения происходит слияние новой гуманистической культуры и средневековой культуры веселящегося народа. «Нас интересовала в творчестве Рабле, — пишет М. М. Бахтин, — основная, большая линия борьбы двух культур, то есть борьбы народной культуры с официальным Средневековьем» (стр. 475). Исследователь показывает, что карнавальная стихия пронизывала насквозь ренессансное мировоззрение, которое часто использовало народно-праздничные, смеховые символы и формы. Таким образом, к услугам писателей Возрождения, и прежде всего Рабле, была широкая и разработанная система образов. «Но эти тысячелетиями слагавшиеся формы, — пишет М. М. Бахтин, — служат здесь новым историческим задачам эпохи, они проникнуты могучим историческим сознанием и помогают более глубокому проникновению в действительность» (стр. 225). Более того, карнавальные образы и формы, карнавальная свобода от средневековых запретов оказываются в руках Рабле мощным оружием идеологической борьбы. «Он пользуется народно-праздничной системой образов с ее признанными и веками освященными правами на свободу и вольность, чтобы расправиться всерьез со своим вра-

гом — готическим веком. Это — только веселая игра, и потому она неприкосновенна. Но это игра без рампы. И вот Рабле в атмосфере признанной вольности этой игры совершает нападение на основные догматы, таинства, на самое святое святых средневекового мировоззрения... Но использование системы народно-праздничных форм и образов нельзя понимать как внешний и механический прием защиты от цензуры, как поневоле усвоенный “эзоповский язык”. Ведь народ тысячелетиями пользовался правами и вольностями праздничных смеховых образов, чтобы воплощать в них свой глубочайший критицизм, свое недоверие к официальной правде и свои лучшие чаяния и стремления. Можно сказать, что свобода была не столько внешним правом, сколько самим внутренним содержанием этих образов. Это был тысячелетиями слагавшийся язык “бесстрашной речи”, речи без лазеек и умолчаний о мире и о власти. Вполне понятно, что этот бесстрашный и свободный язык образов давал и богатейшее положительное содержание для нового мировоззрения» (стр. 292—293).

Анализируя известные нам факты жизни Рабле, М. М. Бахтин показывает, что писатель постоянно сталкивался с различными проявлениями народно-карнавальная культуры, жил в их атмосфере, «дышал их воздухом», «уверенно владел их языком, не нуждаясь в постоянном контроле отвлеченного сознания» (стр. 230).

В книге М. М. Бахтина показано, почему смеховые формы народного карнавала получили столь большое распространение в литературе эпохи Возрождения (ведь мы находим их и у Вийона, и у Клемана Маро, и у Десперье, и у Ноэля дю Файля). Исследователь подробно останавливается на особенностях карнавального мироощущения. Как указывает М. М. Бахтин, «народно-площадная карнавальная толпа на площади или на улице — это не просто толпа. Это — народное целое, но организованное по-своему, по-народному, вне и вопреки всем существующим формам насильственной социально-экономической и политической его организации, которая на время праздника как бы отменяется» (стр. 276). Но это не толпа разобщенных людей, случайно оказавшихся вместе. И единство толпы не носит чисто геометрического характера. «Народное тело на карнавальная площади прежде всего чувствует свое единство во времени, чувствует свою непрерывную длительность в нем, свое относительное историческое бессмертие... Карнавал всеми своими образами, сценками, непристойностями, утверждающими проклятиями разыгрывает это бессмертие и неуничтожимость народа. В карнавальном мире ощущение народного бессмертия сочетается с ощущением относительности существующей

власти и господствующей правды» (стр. 277—278). Это бессмертие народа подчеркивалось образами смерти-рождения, пронизывающими всю народную карнавальную культуру. Поэтому в карнавальной культуре образ мира всегда динамичен: он и смерть, и рождение, и в конечном счете — рост, умножение, становление. А для эпохи Возрождения как раз характерно это ощущение движения, перехода, рождения нового. «Раблезианские образы, — пишет М. М. Бахтин, — фиксируют именно самый момент перехода, содержащий в себе оба полюса. Всякий удар по старому миру помогает рождению нового; производится как бы кесарево сечение, умерщвляющее мать и освобождающее ребенка. Бьют и ругают представителей старого, но рождающего мира. Поэтому брань и побои и превращаются в праздничное смеховое действо» (стр. 223).

Таким образом, в эпоху Возрождения влияние карнавала «было не только необычайно сильным, но и прямым, непосредственным и отчетливо выраженным даже во внешних формах. Ренессанс — это, так сказать, прямая карнавализация сознания, мировоззрения и литературы» (стр. 297).

Однако М. М. Бахтин не сводит все многообразие возрожденческой культуры, и в частности содержание книги Рабле, к воздействию народной карнавальной культуры. Он лишь подчеркивает огромный удельный вес этой культуры, что позволяет многое понять в сложных и противоречивых возрожденческих процессах. В книге Рабле отразились, конечно, и разноречивые общественные интересы его времени, и окружающая писателя повседневность. В этом смысле «Гаргантюа и Пантагрюэля» можно рассматривать как энциклопедию французской жизни в первой половине XVI в. Наряду с отпечатком народно-праздничного мировоззрения, в книгах Рабле легко обнаружить и придворно-праздничные элементы (например, знаменитая утопия Телема. См. у М. Бахтина. С. 151). Но народная основа творения Рабле, его связь с карнавальной культурой прошлого объясняет не только органический демократизм писателя (да и вообще лучших достижений французского Ренессанса), но и прогрессивность, свободу и независимость взглядов автора «Гаргантюа и Пантагрюэля». В этом отношении очень важно следующее замечание М. М. Бахтина: «Как публицист, Рабле не солидаризовался до конца ни с одной из группировок в пределах господствующих классов (включая и буржуазию), ни с одной из точек зрения, ни с одним из мероприятий, ни с одним из событий эпохи. Но в то же время Рабле отлично умел понять и оценить относительную прогрессивность отдельных явлений эпохи, в

том числе и отдельных мероприятий королевской власти, и он приветствовал их в своем романе» (стр. 476).

К такой же самостоятельности стремились и другие представители французской культуры эпохи Возрождения, но их связи с народно-площадной смеховой культурой были более опосредованными, менее тесными, чем у Рабле; поэтому их произведения оказались уже гениальной книги доктора из Монпелье.

Талантливое исследование М. М. Бахтина верно указало ту плодородную почву, на которой смогли появиться такие произведения, как «Гаргантюа» и «Пантагрюэль».

Карнавальная стихия захватывала и таких писателей, которые по духу своему, казалось бы, были от нее далеки. Снижающие карнавальными образами слышатся, например, в «Книжке шалостей» Ронсара, поэта, пытавшегося противопоставить народному карнавалу некое подобие античных вакханалий, не чувствуя между тем и другим родственной связи.

Народно-площадная основа, тот субстрат, который определил демократический характер литературы французского Возрождения, присущий ей праздничный тон (речь не идет, конечно, о позднем Возрождении) и который в наибольшей степени проявился у Рабле, постоянно приходил в соприкосновение с иными элементами, подчас создавая весьма сложный комплекс.

3

Нет нужды повторять, сколь сильным было влияние Италии на различные стороны французской культуры эпохи Возрождения. Раньше других пережив «величайший прогрессивный переворот» Ренессанса, родина Данте стала наставницей и вожатым других европейских народов. Черты итальянского влияния обнаруживаются во Франции XVI столетия и в большом, и в малом: в форме женских причесок и в архитектуре Лувра, в увлечении сонетной формой и в живописных работах мастеров школы Фонтенбло, в расцвете новеллистики и в обычае носить короткие панталоны.

Перед перевалившими через Альпийские хребты французами действительно открылся новый мир. Вот что писал Карл VIII своему зятю герцогу Бурбонскому: «Трудно вам вообразить, до чего прекрасные сады видел я здесь, ибо, честью клянусь, так они роскошны и столько в них чудесных и редких вещей, о коих надеюсь я рассказать

вам при встрече, что ежели бы еще поселить в них Адама с Евой, то это и был бы рай земной. Сыскал я в этой стране отменных художников, и вы пошлите к ним, пусть изготовят они для нас наилучшие, какие только возможно, картины, ибо те, что находятся в Бо, Лионе и прочих городах Франции, даже сравниться не могут красотой и великолепием своим со здешними. А я привезу вышеупомянутых художников с собою, дабы они написали мне подобные же для Амбуаза». Восхищение короля разделял и каждый его солдат.

Однако всякий раз, когда занесенные из Италии новый фасон одежды или стихотворная форма вступали в контакт с исконно французским, национальным, иноземное не приходило на смену французскому, не вытесняло его, а образовывало с ним сложный комплекс. Увлечение итальянским было временным. Это легко можно проиллюстрировать на французском петраркизме.

Слава певца Лауры была общеевропейской; об этом уже много писалось¹.

Петраркизм можно понимать широко, и тогда он вберет в себя не только поэзию Петрарки и его многочисленных последователей и подражателей, но и куртуазные идеи Кастильоне, и платонистическую философию Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, да и многое другое. В данном случае речь пойдет о собственно влиянии петраркистской поэзии, хотя проникновение петраркизма во Францию и было осложнено увлечением неоплатоновской философией² (кружок Маргариты Наваррской) и т. д.

Проникновение во Францию петраркизма связано с расцветом сонетной формы. Вообще распространение сонета является отличительной чертой литературы эпохи Возрождения, когда не каждый слагатель стихотворных строчек считался поэтом, но все — поэты и ученые, короли и негодяи, прелаты и полководцы — считали своим долгом

¹ См., напр.: *Vianey J.* Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle. Montpellier; Paris, 1909; *Piéri M.* Pétrarque et Ronsard. Marseille, 1895; *Simone F.* Note sulla fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del Cinquecento // GSLI. 1950. № 1; 1951. № 1—2.

² Интересно мнение замечательного французского ученого Анри Вебера: «Было бы ошибкой объяснять популярность сонета во Франции влиянием философии платонизма. За исключением некоторых сонетов Дю Белле и еще менее многочисленных сонетов Ронсара, платонизм оказался чужд лучшим нашим любовным сонетам, — если, конечно, не сводить платонизм к известной приподнятости тона, к почтительности по отношению к женщине, что может быть смешано с куртуазным духом» (*Weber H.* La Création poétique au XVI^e siècle en France. Paris, 1956. P. 233—234).

написать хотя бы несколько сонетов. Сонет был очень удобен как раз для этой бурной эпохи гражданских войн и открывания новых земель, когда для длинной поэмы «не хватало дыхания», а роман был еще «низким» литературным жанром. Сонет приучал к дисциплине мысли, к краткости, и в то же время к изощренности. А изощренность, виртуозность формы была одной из особенностей петраркизма — не столько лирики самого Петрарки, сколько его многочисленных эпигонов.

Во Франции Петрарка стал известен еще на исходе Средневековья. Однако простое знакомство с произведениями великого флорентийца еще не говорит о его влиянии. Да и проникли во Францию первоначально не сонеты Петрарки, а его «Триумфы».

Первым из поэтов, испытавших на себе воздействие литературных идей Петрарки, был во Франции Жан Лемер де Бельж¹. Причем он не просто вдохновился лирикой певца Лауры, но пытался подражать модному в то время (т. е. в самом начале XVI столетия) направлению, получившему в науке название «вульгарного» петраркизма. Однако с именем Лемера де Бельж связан лишь начальный эпизод в истории французского петраркизма.

Следующая попытка была сделана Клеманом Маро, но не в его эпиграммах, как полагал Ж. Вианэ², — в них лишь с большой натяжкой можно увидеть подражания Серафино и Тебальдео, а в его переводах из Петрарки, выполненных где-то в середине 30-х годов (опубликованы в 1538 г.)³. Если говорить о «этапе Маро» во французском петраркизме, то этап этот характеризуется чисто внешним усвоением опыта Петрарки, когда подражания еще очень близки к переводам.

Подлинным поклонником и пропагандистом итальянских петраркистов во Франции стал Меллен де Сен-Желе. В молодости он посетил Италию, провел там почти десять лет (с 1509 по 1518 г.) и был знаком с видными представителями итальянской литературы начала XVI столетия. Сен-Желе увлекался страмботистами, т. е. «вульгарным» петраркизмом, и хотя он прожил до 1558 г., он принадлежит к раннему, «добембистскому» этапу европейского петраркизма (характерно, например, что в творчестве Сен-Желе жанр сонета не занял того доминирующего положения, как у «Плеяды»).

Лионская школа была первым значительным литературным объединением французского Возрождения, открыто вставшим под знамена пет-

¹ *Vianey J.* Op. cit. P. 43—44.

² *Ibid.* P. 45—50.

³ См. ниже нашу статью: Жоашен Дю Белле и Клеман Маро (о двух переводах из Петрарки).

раркизма. Дело, конечно, не в том, что глава школы Морис Сев похвалялся, что якобы нашел в 1533 г. в Авиньоне могилу Лауры де Сад, возлюбленной Петрарки, воспетой им в «Канцоньере». Лежащий на пути в Италию богатый торговый Лион рано испытал воздействие итальянской культуры. Гуманистически образованный, с молодых лет проявивший поэтические наклонности, Морис Сев после возвращения в родной город становится страстным пропагандистом поэзии Петрарки. Вообще в 40-е годы XVI в. устанавливается во Франции подлинный культ итальянского поэта. Его переводит Жан Менье (барон д'Оппед) и Васкен Фильбель, его читают при дворе, ему начинают все больше подражать. Одним из наиболее значительных произведений Сева была «Делия» (1544). Хотя у книги была вдохновительница — лионская поэтесса Пернет дю Гийе, — следы реальной любовной связи отыскиваются в 449 десятистишиях (дизенах) книги с трудом. И это весьма симптоматично. Любовное увлечение становится как бы предлогом для написания лирического сборника. Это роднит Сева с отдельными представителями «добембистского», «вульгарного» петраркизма. Подлинной героиней книги становится Идея, идея красоты, идеальная красота, источник истиной добродетели. Поэтому нарисованный в дизенах «Делии» образ возлюбленной поэта лишен реальных характеристических черточек. В книге много чисто петраркистских реминисценций, но помимо этих банальностей и штампов в книге Мориса Сева есть подлинная поэтичность, есть музыкальность фразы, есть точные наблюдения, есть прекрасные картины природы, вернее, тонко переданные впечатления от нее.

«Плеяда», чрезвычайно внимательная ко всему, что было сделано в поэзии ее предшественниками, не без пользы изучала в коллежах Кокере и Бонкур выпущенный в Лионе томик Сева. Помимо широко использованного — впервые во Франции — опыта итальянских петраркистов, что сразу обогатило поэтический язык, сделало его более гибким, Ронсар и Дю Белле нашли у Сева мысль о том, что поэзия — это не забава, а большой и почетный труд, что поэт не просто рифмач, а избранник, на которого снисходит порой поэтическое вдохновение. Но «Плеяда» пошла значительно дальше Сева — и на пути использования итальянского опыта, и в деле преодоления этого влияния.

Первым петраркистским сборником сонетов стала во Франции «Олива» Дю Белле, вышедшая среди других произведений поэта в 1549 г. Это был первый крупный поэтический опыт Дю Белле. Подготовленный непосредственно перед написанием теоретического трактата «Защита и прославление французского языка», он как бы прокладывал ему путь. Первая книга Дю Белле является той практи-

ческой основой, на которой затем смогли быть сделаны теоретические обобщения «Защиты». Поэтому «Олива» Дю Белле, точнее ее первая редакция (вторая, значительно расширенная, появилась через год) особенно близка теоретическим положениям трактата.

И тем не менее даже в этом подражательном цикле мы сталкиваемся порой не только с оригинальной, талантливой трактовкой какой-либо петраркистской темы, но и с отголосками старой французской любовной поэзии. В этом смысле первая редакция «Оливы» как бы стоит на перепутье: она завершает тот этап развития французской поэзии, основными представителями которого были Сев, Эроз и другие члены Лионской школы, но в то же время она начинает и новый ее период: Дю Белле отказывается от безоговорочного платонизма лионцев, галльский дух, столь буйно торжествующий у Ронсара, дает себя почувствовать и в раннем сборнике Дю Белле.

Однако сборник этот наиболее характерен для петраркизма молодой «Плеяды». Из 50 его сонетов 38 являются либо перефразировкой, либо просто приблизительным переводом стихотворений итальянских поэтов эпохи Возрождения. Кого же переводил, кому подражал Дю Белле? Рядом с Петраркой, подражаний которому в «Оливе» больше всего, должен быть поставлен другой великий итальянец — Ариосто. Но помимо этих двух крупных поэтических величин (к ним может быть добавлен еще и третий — Пьетро Бембо), среди послуживших Дю Белле образцов мы находим массу второстепенных итальянских стихотворцев первой половины XVI в.

В 1552 г. выпустил свой петраркистский сборник и Ронсар. Ученые не раз задавались вопросом, «петраркизировал» ли Ронсар до этой книги: Поль Ломонье¹ стремился доказать, что глава Плеяды был петраркистом уже до 1550 г. Свои выводы он утверждает на весьма зыбком основании. В 1549 г. Ронсар выпустил небольшую брошюру, состоящую из «Гимна Франции» и из двух небольших стихотворений, одно из которых — сонет — является довольно точным переводом сонета Петрарки. Но помещенное рядом стихотворение «Фантазия к своей даме» слишком далеко от петраркистской концепции любви. В нем есть, например, такие строки:

Mais quand la nuit venoit le jour troubler,
Lors je sentoi mon plaisir redoubler,
Vous voiant seule en vostre chambre nue,

¹ *Laumonier B.* Ronsard poète pétrarquiste avant 1550 // *Mélanges G. Lanson.* Paris, 1922. P. 109—114.

Monstrer la jambe et la cuisse charnue,
Ce corps, ce ventre, et ce sein coloré,
Ainçois ivoire en oeuvre élaboré,
Où j'avisoi une et une autre pomme,
Dans ceste nege aller et venir, comme
Les ondes font se jouant à leur bord,
Quand le vent n'est ne tranquille ne fort¹.

Такое смешение платонистической, петраркистской концепции любви с чувственным отношением к женщине станет характерным для всего творчества Ронсара, даже для его наименее самостоятельного сонетного цикла «Любовь к Кассандре». В этом цикле немало подражаний итальянским петраркистам. Но в отличие от первой книги Дю Белле, в сборнике Ронсара почти нет заимствований у «страмботистов». Если глава «Плеяды» и черпал у итальянских поэтов, то прежде всего у Петрарки, а также у Бембо и Ариосто². Другой особенностью книги Ронсара является то, что в большинстве случаев поэт не шел дальше довольно свободного подражания; переводов в его сборнике относительно мало.

Но самая важная черта, отличающая уже этот ранний цикл Ронсара, определившая его дальнейшее творчество и являющаяся отличительной чертой французской поэзии середины и второй половины XVI столетия, — это глубокая связь с национальными поэтическими традициями, с поэзией предшествующего периода, с жизнерадостным, земным, чувственным взглядом на жизнь, на женщину, на любовь. Причем эти черты есть даже в цикле «Любовь к Кассандре», цикле наиболее несамостоятельном, подражательном, петраркистском.

Чисто «литературная» любовь, придуманное и стилизованное «чувство» постоянно приходит в противоречие с подлинными переживаниями автора. Поэтому, между прочим, нам представляется недостаточно справедливым следующее суждение Анри Шамара: «Сонеты к Кассандре, — писал он в своей «Истории Плеяды», — это прежде всего, как мне кажется, выражение прекрасной мечты. Это история юношеской страсти, зародившейся однажды в апреле в двадца-

¹ *Ronsard. Oeuvres complètes. Vol. II, Paris, 1950. P. 691:* Но когда ночь прогоняла дневной свет, мои радости удваивались; я видел вас в комнате одну, совсем нагую, видел ваши ноги и полные бедра, видел это тело, этот живот, видел грудь цвета резной слоновой кости, видел, как на этой белизне колышались два яблока, подобно волнам, играющим у берега, когда ветер не очень силен, но и не очень слаб.

² *Cioranescu A. L'Arioste en France. Vol. I—II. Paris, 1939.*

тилетней душе, но душе поэта и художника. Страсть эта не могла иметь последствий. Жизненные обстоятельства сделали ее очень чистой»¹. Анри Шамар, очевидно, не принял во внимание некоторых сонетов цикла, а также ряда других стихотворений, обращенных к Кассандре, но включенных в другие сборники.

Характерно признание поэта в одном стихотворении 1553 г.:

Quand je soulois en ma jeunesse lire
De florentin les lamentables vois,
Comme incredule alors je ne pouvois,
En le moquant, me contenir de rire².

Это написано через год после выхода первого петраркистского сборника Ронсара. В том же году «Книжка шалостей» знаменовала отход поэта от петраркизма, его поворот к национальным традициям. Многие исследователи не случайно видят в ронсаровском петраркизме лишь «серию упражнений, в которых поэт проявляет себя скорее эрудитом и мастером стиха, чем влюбленным»³. Правильнее было бы говорить, как это делает Гюстав Коэн⁴, о соединении в этом сборнике «квинтэссенции итальянского петраркизма, провансальской куртуазной любви и галльской чувственности». «То поэт поднимается до самой возвышенной страсти, — писал Анри Шамар, — то отдается сладостным мечтам, то он подражает Петрарке, то прислушивается лишь к Овидию»⁵. К этим компонентам, т. е. к влиянию провансальской куртуазной (несколько мистической) лирики, реалистической, чувственной поэзии городского сословия, влиянию итальянского петраркизма и античных авторов, — можно было бы добавить и отзвуки неолатинских поэтов, в частности Иоанна Секунда с его «Поцелуями» и платонистической философией. Однако платонизм не был воспринят Ронсаром глубоко и органически. Петраркизм оказался, конечно, не литературной игрой, но важной школой, которую Ронсар прошел удивительно быстро, что позволило ему перейти к той «поэзии действительности», которая торжествует уже в следующем его сонетном цикле.

¹ Chamard H. Histoire de la Pléiade. Vol. I. Paris, 1961. P. 257.

² Ronsard. Les Amours. Paris, 1963. P. 137: Когда в молодости я читал скорбные жалобы флорентийца, я тогда, подсмеиваясь над ним, не мог удержаться от смеха.

³ Laumonier P. La Cassandre de Ronsard // Revue de la Renaissance. 1902. P. 103.

⁴ Cohen G. Ronsard, sa vie et son oeuvre. Paris, 1956. P. 134.

⁵ Chamard H. Op. cit. Vol. I. P. 269.

Иным был в своих ранних книгах другой член «Плеяды» Жан-Антуан де Баиф. «Рассмотренные в целом, — писал А. Шамар, — две первые книги цикла «Любовь к Франсине» написаны почти без исключения в традициях петраркизма. Лучше, чем в 1552 году, более явно, Баиф, в свою очередь, делает то, что уже сделали Дю Белле, а затем Ронсар, когда они прославляли Оливу и Кассандру. Он сделал это после них, но сделал так же, как и они, употребляя по отношению к моделям те же приемы, применяя всевозможнейшие способы усвоения, начиная от простого перевода до свободных композиций»¹.

Жизнерадостное галльское начало в творчестве Баифа нашло выражение не в его петраркистских сонетах, а в чувственных песнях, составивших третью и четвертую книгу цикла «Любовь к Франсине». Соединение петраркистской изысканности и глубины с чисто французской откровенностью и жизнерадостностью удалось только Ронсару в его прекрасном цикле «Любовь к Марии». Но цикл этот отражает уже кризис французского петраркизма, отказ от прямого следования зарубежным образцам.

В 1553 г. Дю Белле включил в одну из своих книг стихотворение, которое, очевидно, не случайно переиздал еще через пять лет. Это была ода «К одной даме» (в издании 1558 г. она носила название «Против петраркистов»).

В этой оде Дю Белле подробно останавливается на способах создания петраркистами образа возлюбленной. Он показывает условность, надуманность определений, избитость эпитетов, однообразие сравнений. Дю Белле отмечает свойственную поэтам-петраркистам гиперболичность в выражении своих чувств. Ни разу еще во Франции петраркизм не подвергался столь обстоятельной уничтожающей критике. Характерно, что Дю Белле критикует все те недостатки петраркизма, которыми сам не раз грешил в своей «Оливе» (можно было бы к каждой особенности петраркистской поэтики, критикуемой Дю Белле, найти красноречивый пример в его же книгах). Таким образом, это было не просто критикой недостатков петраркизма, а полным отказом от него. Уже в первой строфе своей оды Дю Белле заявлял:

J'ay oublié l'art de petrarquizer.
Je veulx d'amour franchement deviser
Sans vous flater, et sans me deguiser².

¹ Chamard H. Op. cit. Vol. II. P. 143—144.

² Du Bellay. Oeuvres poetiques. Vol. IV. Paris, 1934. P. 205: Я забыл искусство петраркизировать, я хочу говорить о любви свободно, не льстить вам и не приворяться.

Как было показано рядом исследователей¹, эта реакция на петраркизм во французской поэзии не открывается сатирическим стихотворением Дю Белле. Более того: в какой-то мере реакция на петраркизм пришла во Францию с его родины — из Италии. В одном из стихотворений Меллена де Сен-Желе мы находим насмешки над петраркистскими условностями и преувеличениями; такие же насмешки можно обнаружить и в «Совершенной подруге» Антуана Эроз. Источниками этих насмешек были иронические стихи Берни и особенно Аретино, а также теоретические рассуждения Бембо.

Однако вряд ли следовало весь антипетраркизм Дю Белле, столь ясно и определенно выраженный в стихотворении «К одной даме», сводить, как это делают некоторые исследователи, к итальянскому влиянию. Для дальнейшего развития творчества Дю Белле, для судеб «Плеяды» антипетраркизм был чрезвычайно важен, имел глубокие корни и весьма значительные последствия.

Ронсар несколько позже, чем Дю Белле, заявил о своем отказе от петраркизма (в 1554 г. он полагал, что еще можно «хорошо петраркизировать»). Но помимо открыто провозглашенного разрыва с петраркизмом, Ронсар давно уже отходил от него в своем творчестве. Важная веха на этом пути — вышедшая в апреле 1553 г. анонимно «Книжка шалостей». Как верно заметил Гюстав Коэн², вся книга написана в духе Маро, вообще в галльском духе. Ронсар возрождает старые поэтические жанры, чувствуются в книге и отголоски творчества как бы стоявшего на пороге Возрождения Франсуа Вийона.

В цикле Ронсара «Любовь к Марии» с петраркизмом было покончено. Он был вытеснен из своих «исконных владений» — из сонета. Любовь чувственная, реальная, земная воспевалась поэтом в одах (здесь нельзя не видеть определенного воздействия древнеримской любовной поэзии, в частности Овидия и Горация), теперь она проникает в сонет. В этом сказалось усиливающееся влияние национальных поэтических традиций, в частности влияние Клемана Маро.

Провозглашенный «Плеядой» в 1553—1556 гг. отказ от петраркизма не покончил, однако, окончательно с этим течением во французской поэзии. В 70-е годы наступает новый период увлечения петраркистскими идеями и петраркистской фразеологией. Очень показательна в этом отношении эволюция творчества Ронсара — причем не только изменение стиля его новых произведений по сравнению со старыми,

¹ См., напр.: *Rossetini O. Les influences anciennes et italiennes sur la satire en France au XVI^e siècle. Florence, 1958. P. 78—86.*

² *Cohen G. Ronsard, sa vie et son oeuvre. Paris, 1956. P. 139.*

но и те многочисленные исправления, которые он из года в год вносил в свои книги. Уже в 1555—1560 гг., а особенно в 1578 г., ронсаровская правка определенно направлена к классической ясности и гармонии. «Он уничтожает, — писал Анри Вебер, — неологизмы и даже архаизмы, он изменяет образы, которые кажутся ему или слишком реалистическими, или чрезмерно утонченными, он совершенствует и делает более легким ритм»¹. На этом пути, который вел к большей четкости и ясности, необходим был разрыв с условностями петраркизма. Этот отход от ранее принятых норм, ранее восхвалявшихся образцов был продиктован глубоким пониманием задач, стоявших перед французской поэзией. Не вполне учитывая это обстоятельство, Ж. Вианэ писал: «И вот что особенно пикантно: ода “Против петраркистов” — это протест национального духа против литературы, ввезенной из-за границы, и в то же время эта ода была в определенном смысле объектом ввоза; ведь Дю Белле, я думаю, не решился бы высмеивать, как он это сделал, принцев итальянской поэзии, если бы сами итальянцы не подали ему в этом примера, и мне представляется маловероятным, что до него не долетело эхо всего того, что писалось против петраркистов у наших соседей еще за двадцать лет до 1553 года»².

Такая точка зрения продиктована односторонним прочтением как сатирической оды Дю Белле, так и произведений других поэтов «Плеяды», в которых был провозглашен разрыв с петраркизмом. Берни, Аретино, отчасти Бембо порицали излишества этого направления, его условность и общие места. Дю Белле и Ронсар, по сути дела, вели речь о новом этапе своей литературной реформы, когда от подражания следовало уже переходить к оригинальному творчеству.

Эволюция любовной поэзии «Плеяды», в частности Дю Белле и Ронсара, шла от подражания второстепенным итальянским петраркистам к более глубокому и широкому освоению их опыта, а затем к отказу от петраркистских норм. В целом лирика «Плеяды», по сравнению с лирикой итальянских (да и ранних французских) петраркистов, более чувственна, более восприимчива к окружающему миру, к природе, к человеческим слабостям и порывам, более реалистична. Это делает ее интимнее, ближе к человеку. Но это уже не петраркизм.

Шарль Пеги как-то заметил, что сонетные циклы Ронсара очень напоминают ему гирлянду замков в долине Луары: и те и другие соединяют в себе итальянские уроки с национальными традициями. Как и неизвестные французские строители, поэты «Плеяды» критически

¹ Weber H. *Création poétique*. P. 393.

² Vianey J. *Pétrarquisme en France*. P. 170—171.

подошли к итальянскому опыту; они не порвали окончательно с национальными традициями. Это делало их любовную лирику не только значительным литературным явлением эпохи, но и крупным фактом европейской культуры.

Собственно «петраркистский» период французской поэзии был необычайно коротким: уже к середине 50-х годов начинается бурное антипетраркистское движение. Петраркизм оказался для поэтов «Плеяды» основательной школой, но Ронсар и Дю Белле очень быстро его переросли. Иногда дело изображают так, будто петраркизм был вытеснен новым влиянием — открытой Анри Этьеном анакреонтической лирикой. Думается, что это глубоко ошибочная точка зрения. Анакреонтическая поэзия не прошла, конечно, для «Плеяды» незамеченной. Но не ее появлением следует объяснять резкий поворот в творчестве поэтов содружества (напомним, что ода Дю Белле «К одной даме» появилась до публикации Анри Этьена).

Кратковременность петраркистского периода у поэтов «Плеяды» объясняется в первую очередь силой и жизненностью национальных поэтических традиций, того «субстрата», на который накладывалось иноземное влияние и очень быстро перерабатывалось и поглощалось им. В этом одна из ярких отличительных черт французского Ренессанса.

4

Большое значение для развития французской ренессансной повествовательной прозы, и прежде всего новеллы, имело знакомство во Франции с «Декамероном» Боккаччо. Эта книга, несомненно, повлияла уже на первый французский сборник «Сто новых новелл». Влияние «Декамерона» еще усилилось, когда в 1485 г. был впервые напечатан перевод Лорана де Премьефе. В конце 30-х годов XVI в. секретарь Маргариты Наваррской Антуан Ле Масон завершает свой перевод книги Боккаччо. Перевод этот, вышедший в 1545 г., выдержал на протяжении полувека шестнадцать переизданий. Вслед за Боккаччо на французский язык переводятся и другие итальянские новеллисты — Банделло, Мазуччо, Страпарола, Чинтио. Таким образом, подобно тому как Петрарка и его продолжатели стали в какой-то период учителями и наставниками французских поэтов, Боккаччо и его последователи послужили образцом для французских прозаиков. Однако далеко не все французские рассказчики ориентируются на опыт Боккаччо.

Именно в области новеллистики с особой силой проявилась устойчивость национальных традиций. Те же писатели, кто внешне подражает «Декамерону» (как, например, Маргарита Наваррская), берут у него только форму, наполняя ее чисто французским содержанием. Это не значит, конечно, что во Франции эпохи Возрождения в области прозы не было совсем подражателей итальянским образцам. Например, в 1555 г. вышел анонимный сборник «Рассказы о проходимцах», почти наполовину составленный из переводов и пересказов Мазуччо. Но книг, отмеченных столь сильным итальянским влиянием, среди французской новеллистики XVI в. сравнительно немного, и не они определяют лицо французской прозы.

У прозаических жанров — прежде всего, у новеллы и так называемой «народной книги»¹ — была несколько иная читательская аудитория, чем у жанров лирических. Этим объясняется и близость новеллы к литературе позднего Средневековья², и расцвет новеллистики именно в первой половине XVI столетия. На закате Возрождения новелла вырождается в чисто развлекательный прозаический жанр или приобретает ярко выраженный областной «региональный» характер (Гийом Буше и др.). Именно к первой половине века могут быть отнесены слова Анатоля Франса: «В XVI веке новелла процветает, распространяется и распускается пышным цветом на ниве словесности; она заполняет многочисленные сборники; она проникает в самые ученые сочинения, между глубокомысленными рассуждениями, порой доходящими до педантизма»³.

Одним из самых ярких новеллистических сборников французского Возрождения стал «Гептамерон» Маргариты Наваррской⁴. Начатый в

¹ «Народные книги», получившие большое распространение в эпоху Возрождения благодаря изобретению книгопечатанья, представляют собой очень интересное явление. Среди них мы находим и типично средневековые повествования типа знаменитого «Пьера Прованского и прекрасной Магелонь», и образцы ренессансной прозы (вспомним хотя бы, что и Рабле начинал свою великую эпопею в жанре «народной книги»). О развитии французской лубочной литературы см. исследование Пьера Брошона (*Brochon P. Le livre de colportage en France depuis le XVI^e siècle. Paris, 1954.*)

² Устойчивость средневековых жанров мы обнаруживаем и в немецкой литературе этой эпохи (достаточно сопоставить произведения Себастиана Бранта и Ганса Сакса).

³ Франс А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1960. С. 16.

⁴ См. о ней: *Jourda P. Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre. Vol. I—II. Paris, 1930.*

1542 г., в пору работы Ле Масона над переводом новелл Боккаччо, «Гептамерон» так и не был завершен.

Возник «Гептамерон», несомненно, под непосредственным влиянием Боккаччо. Впрочем, Маргарита этого и не скрывала: несколько раз в Прологе и в тексте новелл она с восхищением говорит о книге итальянского писателя. Как и «Декамерон», книга Маргариты Наваррской открывается обширным Прологом, рассказывающим о том, как десять благородных кавалеров и дам, вынужденных к безделью осенней непогодой и нападениями грабителей (напомним, что у Боккаччо это была знаменитая флорентийская чума 1348 г.) решают коротать время, рассказывая по очереди о занимательных событиях и происшествиях, о которых слышали или которые видели сами.

Но на этом сходство с книгой Боккаччо и кончается; перед нами на страницах «Гептамерона» открывается французская действительность того времени с ее характерными приметами. Новым и самостоятельным у Маргариты было отношение к ее героям, тонкий психологизм, родоначальницей которого она по праву считается во французской прозе, проложив дорогу и госпоже де Лафайет и Шодерло де Лакло.

Это пристрастие к обрисовке характеров и страстей, к раскрытию психологии героев сказалось и в индивидуализированном изображении десяти рассказчиков. Дело, конечно, не в том, что за довольно прозрачными анаграммами стоят вполне реальные современники Маргариты и она сама (себя Маргарита называет Парламантой). Характеры рассказчиков раскрываются прежде всего в выборе ими сюжетов новелл. Так, например, Сафредан рассказывает по большей части о мужьях, изменяющих женам со служанками, о женах, флиртующих со своими кучерами, о любовных проделках монахов-францисканцев. Близки к ним по содержанию и новеллы, вложенные в уста двух молодых женщин — Номерфиды и Аннасиуты: это истории об обманах, подвохах, веселых плутнях, о доверчивых мужьях и легкомысленных женах, но их отношение к изображаемому уже иное. Еще ярче и отчетливее характеры рассказчиков раскрываются в диалогах — обсуждениях, замыкающих каждую новеллу. Здесь не только лишний раз демонстрируются веселость Иркана, серьезность Узиль, богатый духовный мир и скрытая страстность Парламанты. В жарких спорах, столкновении мнений, вырисовывается мировоззрение рассказчиков. Для Узиль характерна глубокая религиозность (недаром она каждое утро читает и комментирует остальным Священное писание); для Иркана — поверхностно гедонистическое отношение к жизни, для Парламанты — склонность к платонизму. Порой рассказывае-

мые истории бывают призваны иллюстрировать то или иное положение рассказчика, и за новеллой Иркана, повествующей о распутстве и хитрости монахов, следует рассказанная Парламантой история о возвышенной любви, пронесенной через всю жизнь (например, новеллы 56 и 57). Таким образом, внешне следуя схеме Боккаччо, Маргарита Наваррская ставила перед собой совсем иные задачи. Подчас судьбы рассказчиков переплетаются у нее с судьбами персонажей (например, в одной из новелл писательница рассказывает забавную историю, участницей которой в действительности была она сама).

Чисто национальная основа «Гептамерона» проявилась не только в источниках новелл книги (в большинстве случаев в основе их лежат действительно имевшие место события и происшествия; некоторые новеллы заимствованы из средневековых французских стихотворных повествовательных сборников), и не только в чисто французском чувстве фразы, далекой от периодов Боккаччо, еще во многом зависимо от латинской традиции. Очень типично отношение Маргариты Наваррской к духовенству. Его представители являются основными участниками остро комических ситуаций, а вместе с тем и объектом сатиры. В книге нет ни одного добропорядочного священника или монаха. Все они предстают перед читателем либо как сластолюбцы, либо как обжоры, либо как любители наживы. В лучшем случае они попадают в комическую ситуацию, как те два францисканца, что, ночуя у мясника и подслушав разговор хозяина с женой, решили, что он собирается их зарезать и спрятались в хлев (новелла 34).

Насмешки над монахами имели давние традиции во французской литературе: они буквально переполняют средневековые фаблио и фарсы. Но под пером Маргариты, в пору ожесточенных теологических споров, предшествовавших Религиозным войнам, эти насмешки приобретают иной смысл. В данном случае, несомненно, сказалось сочувственное отношение писательницы к Реформации, по крайней мере, к негативной стороне ее программы. Постоянные ссылки на священное писание, призывы читать и перечитывать Евангелие, в сочетании с резкой критикой служителей церкви достаточно определенно характеризуют позиции Маргариты в вопросах религии.

Если Маргарита Наваррская, восхищавшаяся книгой Боккаччо и пропагандировавшая его творчество, создала произведение, столь отличное от «Декамерона», то другие французские новеллисты первой половины XVI в. обнаруживают еще меньшую зависимость от итальянских образцов.

Среди источников новелл секретаря Маргариты Бонавантюра Деперье¹ мы не найдем произведений итальянских писателей. Кое-какие рассказы отдаленно напоминают сборник «Сто новых новелл» и некоторые старинные французские книги. Сам Деперье писал во вступительной новелле своих «Новых забав и веселых разговоров»: «За своими рассказами я не ходил также ни в Константинополь, ни во Флоренцию, ни в Венецию и ни в какие другие дальние места. Неужели для того, чтобы вас позабавить, я не мог воспользоваться теми происшествиями, которые совершаются у нас за порогом, и должен был идти куда-то за тридевять земель?» Действительно, в «Новых забавах» мы оказываемся в самой гуще французской городской жизни начала XVI в., мелькают названия исконных французских провинций, названия хорошо знакомых писателю городов. Сборник Деперье населяет пестрая толпа его современников; тут и мелкопоместные дворяне, и шарлатаны-медики, и уличные торговцы, и юристы, доктора канонического права; тут и ремесленники всех мастей и благочестивые монахи и веселые кюре. Из обыденной хроники городского повседневья Деперье сумел создать увлекательнейшие рассказы.

«Новые забавы и веселые разговоры» можно сопоставить с книжкой латинских «Фацетий» Поджо Браччолини, но более всего они сродни средневековым французским фаблю, сродни имеющим давние традиции фарсам², продолжавшим жить на площадях французских городов. Не случайно образный строй, языковая стихия «Новых забав» так близки к первым книгам эпопеи Рабле: как и в них, в новеллах Деперье все захлестывает волна неудержимого веселья и смеха. Народные, национальные корни юмора Деперье позволили ему создать не только гуманистическую сатиру на монахов и церковников, но и пеструю картину городской жизни его времени, подвергнув осмеянию с широких демократических позиций все, что было в ней отрицательного и смешного.

Еще более далеки от итальянских образцов сборники новелл двух других крупных представителей французской прозы XVI столетия — Никола де Труа³ и Ноэля Дю Файля⁴. Книга первого — «Великий об-

¹ См. о нем: *Chenevière A. B. Des Periers, sa vie, ses poésies.* Paris, 1885.

² См.: *Bowen B.-C. Les caractéristiques essentiels de la farce française et leur survivance dans les années 1550—1620.* Urbana, 1964.

³ См. о нем: *Kasprzyk K. Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVI^e siècle.* Warszawa; Paris, 1963.

⁴ См. о нем: *Philipot E. La vie et l'oeuvre littéraire de N. Du Fail, gentilhomme breton.* Paris, 1914.

разец новых новелл», созданная в середине 30-х годов, — это неприятная хроника жизни города, где автор сборника был простым седельным мастером. Подсказанная окружающей автора действительностью, книга написана в традициях городской литературы позднего Средневековья. В «Сельских беседах» и «Шутках Этрапеля» бретонского дворянина Ноэля Дю Файля перед нами жизнь маленьких местечек, затерявшихся среди полей и лесов. Применительно к Дю Файлю трудно даже говорить о новеллистике; писатель близок к незамысловатым средневековым рассказчикам, его новеллы — это повестушки без четко намеченного сюжета, без завязки и развязки. Очень силен в книгах Дю Файля элемент морализации, что было характерным для французской литературы предшествующих веков.

Устойчивость национальных традиций в области повествовательных жанров понятна: создаваемая для широкого демократического круга читателей (это не значит, что новеллы не читались утонченными придворными или учеными гуманистами; в то же время ронсаровская «Франсиада» вряд ли могла заинтересовать городского ремесленника, торговца, сельского кюре), новеллистическая проза обладала уже определившимся кругом сюжетов и ситуаций, излюбленными героями, хорошо разработанной системой образных средств. Именно поэтому обильно переводимая на французский язык, итальянская новелла оказала сравнительно небольшое влияние на прозаиков Франции эпохи Возрождения.

Такое же положение наблюдается и в области драматургии, прежде всего комедиографии. Французский театр развивался в XVI в. по двум непересекающимся (или почти непересекающимся) направлениям: с одной стороны, продолжает существовать типично средневековый театр со своей собственной драматургией (фарсы, соти, мистерии), со своими полупрофессиональными труппами и приемами игры; с другой стороны, возникал гуманистический театр, культивировавшийся в коллежах и при королевском дворе.

Средневековый театр оказался атакован в XVI столетии с двух сторон: против него не только выступали гуманисты — сторонники коренной реформы театра, но и теологическая Сорбонна, добившаяся, например, в 1548 г. запрещения представления мистерий как профанации Священного писания. Однако эти удары, обрушившиеся на профессиональный театр, не смогли сломить его окончательно: средневековые традиции в области драматургии были во Франции исключительно жизнеспособными, так как поддерживались постоянным общением с широкими кругами демократических зрителей.

Живучесть средневековых религиозных и светских театральных жанров обеспечивалась также и формами театральной организации. Основными исполнителями мистерий и фарсов были члены различных цехов и корпораций, таких, например, как знаменитое парижское «Братство страстей господних», открывшее, между прочим, первый в столице стационарный театр — Бургундский отель. Таким образом, и в этой области средневековые традиции были очень сильны.

Более того, французская комедиография второй половины XVI столетия, внешне ориентируясь на опыт античности (Плавт и Теренций) и ренессансной Италии (Ариосто, Бибиена и мн. др.), по сути дела продолжает развивать старые фарсовые традиции. Правда, теперь пьеса делится на пять актов, в ней появляется отсутствовавшая в фарсе любовная интрига, но грубоватый комизм ситуаций, бытовой реализм, откровенность языка идут, безусловно, от фарса. Таковы «Казначейша» и «Изумленные» Гревена, «Узнанная» Реми Белло, «Соперники» Жана де Ла Тайля; таков и «Евгений» Этьена Жоделя¹.

Эта пьеса, сыгранная несколько раз с большим успехом в конце 1552 или начале 1553 г. (в том числе перед королевским двором), чрезвычайно характерна для раннего этапа французской комедиографии. В ее основе — любовная интрига, на сцене действуют персонажи, близкие к образам-маскам итальянской комедии: есть здесь и хвастливый воин, и муж-простофиля, и ловкий слуга. Разбита комедия, как то было предписано еще Горацием, на пять актов, а каждый из них разделен на явления. Но при внешнем следовании античным канонам, Жодель совсем не желал отказываться от старых национальных фарсовых традиций², начиная от фарсового стихотворного размера, грубоватого, лишённого приглаженности языка, и кончая характерными для средневекового театра образами блудливого аббата, распутной горожанки, тупого буржуа.

Очень важны изложенные в Прологе взгляды Жоделя на театр и драматургию. Самым, пожалуй, существенным была открыто декларированная Жоделем ориентация на национальные традиции, обогащение их античным опытом, а не замена одного другим³.

¹ См. о нем: *Balmas E. Un poeta del Rinascimento francese. Etienne Jodelle. La sua vita. Il suo tempo.* Firenze, 1962.

² Это хорошо показано в статье: *Бояджиев Г. Н.* Первая французская ренессансная комедия («Евгений» Этьена Жоделя) // Учен. зап. Гос. н.-и. ин-та театра и музыки. Т. I. 1958. С. 401—428.

³ Между прочим, эта мысль была гениальным провиденьем: именно так и развивалась затем — вплоть до Мольера — французская комедиография, а каждое отклонение от этого пути оборачивалось творческой неудачей.

Сюжет комедии Жоделя и ее персонажи были сродни новеллистике Возрождения, в которой не раз показывались проделки веселых аббатов и их легкомысленных подружек. И у новеллистики и у комедии-ографии французского Ренессанса был один источник — богатейшие традиции национальной литературы, которые и в XVI в. оказались достаточно жизнеспособными и смогли выстоять под напором иноземных влияний, несмотря на все попытки ученых позитивистского толка конца XIX-го и начала XX века во что бы то ни стало доказать иное.

5

Большинство стран Европы прошло в XVI столетии через полосу реформаторского движения. Протестантизм, в тех или иных формах, победил в Англии, Германии, Скандинавских странах, Швейцарии. Романские народы, как правило, остались верны католицизму.

Во Франции столкновение протестантов и католиков приняло особенно ожесточенные формы: начиная с 1562 г. страна оказывается втянутой в кровопролитную гражданскую войну, длившуюся более тридцати лет. Эта обнаженность борьбы двух религиозных идеологий, отражавших на первых порах интересы разных слоев общества, разных социальных групп, делает особенно ясным и рельефным соотношение гуманизма и Реформации.

Протестантизм во Франции прошел несколько этапов своего развития. Условно можно говорить о периоде до активных выступлений Кальвина, т. е. до середины 30-х годов¹, как о наиболее прогрессивном этапе французской Реформации. В эти годы гуманистическое движение теснейшим образом связано с протестантизмом. Последний во многом использует опыт первых гуманистов, в частности филологические методы критики текста, применяя их к своим более узким нуждам. Ранний гуманизм в целом (чаще всего помимо желания отдельных гуманистов, даже помимо осознания ими своей роли) был направлен против устоев феодализма, против католицизма как «наиболее общего синтеза и наиболее общей санкции существующего фео-

¹ Реформация вступила в новую фазу своего развития не благодаря деятельности Кальвина, конечно. Наоборот, Кальвин активно выступил в тот момент, когда в Европе начало шириться контрреформаторское движение; его учение отвечало требованиям нового этапа антифеодальной борьбы передовых, наиболее активных слоев тогдашней буржуазии.

дального строя»¹. Протестантизм в эти годы не приобретает еще ярко выраженного политического характера, ограничиваясь вопросами филологии и религиозной догматики. Это период Эразма, Гийома Бюде, Лефевра д'Этапля. Не приходится удивляться, что все крупные писатели тех лет — и Клеман Маро, и Рабле, и Маргарита Наваррская, и Деперье — проходят через увлечение протестантизмом. Правда, одни затем отходят от него, возвращаясь к католицизму, другие же приходят к полному вольномуыслию.

В этом отношении очень показательно творчество Клемана Маро, которого не раз пытались втиснуть в узкие рамки реформаторских идей. Революционный дух Возрождения обнаруживается у Маро и в его смелом поэтическом новаторстве, и в смелости и прогрессивности его идейных позиций, в его мировоззрении. Против упрощенного понимания творчества Маро выступил талантливый исследователь Клод-Альбер Мейер в своей книге «Религия Маро»². Обращение ученого именно к религиозным взглядам Маро не случайно. Вопросы критики религии и церкви, их реформы, находясь в XVI в. в самом центре идейной и политической борьбы, отразились во всех значительных литературных произведениях поэта. Мейер убедительно показывает, что все творчество Маро было направлено против католической церкви, против ее догматов, против католической идеологии вообще. Но, как известно, поэт очень легко порывал с лютеранством. Так Маро, разделяя многие идеи кальвинистов, сохраняет за собой право на свободную мысль, на собственную оценку действительности, не сообразующуюся с какими бы то ни было догматами — католическими или протестантскими.

Источник свободолобия и свободомыслия Маро Мейер видит в его гуманизме. Причем, это был не гуманизм кабинетного ученого, а человечность, человеколюбие поэта, связанного с широкими народными массами, с общественной борьбой эпохи. Именно этот гуманизм сделал Маро непримиримым врагом католицизма, он же сделал его на первых порах сторонником Реформации. И он же дал ему силы преодолеть былые иллюзии и надежды, связанные с протестантизмом. Точно так же — и Рабле, и Деперье.

Во второй половине века Реформация развивается в иных условиях, и отношение к ней передовых писателей тоже делается иным. Правда, и в 40-е и в 50-е годы протестантизм находит немало сторон-

¹ Энгельс Ф. Крестьянская война в Германии // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 7. С. 361.

² Mayer C.-A. La Religion de Marot. Genève, 1960.

ников в среде французской интеллигенции. Увлекались идеями Реформации и молодые члены «Плеяды». Так, например, очень велико было тяготение к протестантизму у Этьена Жоделя¹.

К концу 50-х годов Реформация, принявшая во Франции формы кальвинизма, получила в стране исключительно большое распространение. Особенно на Юге, где ее многочисленные сторонники были как среди крупной буржуазии, так и среди широких народных масс южно-французских городов. Сельское население было, как правило, затронуто идеями кальвинизма значительно слабее. Север Франции (кроме ряда крупных городов Нормандии) почти не испытал влияния реформаторства. Из чисто религиозной доктрины кальвинизм становился знаменем передовой части буржуазии в ее борьбе против феодализма.

Но во Франции исторический парадокс заключался в том, что Реформация — лютеранская и кальвинистская — эта по сути дела первая буржуазная революция — была возглавлена как раз крупными феодалами юга страны, недовольными политикой централизации, проводившейся королевской властью. В этих условиях Реформация расходится с гуманизмом все больше. Подавляющее большинство деятелей французской культуры второй половины века сохраняет верность католицизму. Сделали так и члены «Плеяды».

Если ее теоретик Жоашен Дю Белле не дожил до открытой схватки гугенотов и католиков, то Ронсар принял в ней активнейшее участие, причем не только как поэт, автор «Рассуждений». Об этом уже немало писалось²; мы позволим себе остановиться только на одном вопросе, который менее других привлекал внимание ученых.

Как известно, Ронсар, подобно многим другим своим современникам, отдал щедрую дань увлечению идеями Реформации. Сам поэт впоследствии вспоминал:

J'ay autrefois gousté, quand j'estois jeune d'âge,
Du miel empoisonné de vostre doux breuvage,
Mais quelque bon Démon, m'ayant ouy crier,
Avant que l'avaller me l'osta du gosier³.

¹ Ранняя лирика Жоделя, отмеченная влиянием протестантизма, как правило, не сохранилась.

² См.: *Perdrizet P.* Ronsard et la Réforme. Paris, 1902; *Charbonnier F.* La poésie française et les guerres de religion. Paris, 1919; *Idem.* Pamphlets protestants contre Ronsard. Paris, 1923; *Champion P.* Ronsard et son temps. Paris, 1925. P. 137—195.

³ *Ronsard.* Oeuvres complètes. Vol. II. Paris, 1950. P. 578: Когда я был молод, я попробовал отравленного меда вашего сладкого напитка, но какой-то добрый

Это добровольное признание поэта достаточно симптоматично: даже в момент острой политической борьбы (цитированные строки написаны в 1562 г.) Ронсар не боялся говорить о своем былом увлечении протестантизмом.

Если говорить о полемике Ронсара с протестантами, то начало ее следует отнести еще ко второй половине 50-х годов. Так, в 1557 г. некий Жак Массе, а в 1559-м Андре де Риводо в своих довольно резко написанных памфлетах критиковали поэта за слишком светский образ жизни, за прославление чувственных наслаждений¹. То есть уже тогда Ронсар испытал на себе ограниченность пуританизма гугенотов, чье мировоззрение было полной противоположностью его жизнелюбивому творчеству.

Вспомним убийственную характеристику, данную К. Марксом протестантской морали в работе «К критике гегелевской философии права. Введение». К. Маркс писал, что «Лютер победил рабство по набожности только тем, что поставил на его место рабство по убеждению. Он разбил веру в авторитет, восстановив авторитет веры. Он превратил попов в мирян, превратив мирян в попов. Он освободил человека от внешней религиозности, сделав религиозность внутренним миром человека»².

Сошлемся на одно замечание Ф. Энгельса: «Окончательное подавление протестантизма во Франции не было для нее несчастьем — свидетельством тому Бейль, Вольтер, и Дидро»³. Это замечание, думается, надо понимать не только в том смысле, что религиозный гнет католицизма вызвал очень сильное противодействие передовых людей эпохи Просвещения, но и как указание на тот факт, что французская культура избежала пагубного воздействия протестантской морали, так тяжело сказавшегося на развитии литературы и искусства в других странах.

В связи с этим следует отметить одну характерную деталь: Ронсар, обвиняя в своих «Рассуждениях» гугенотов в грабежах и насилиях, особенно много пишет о разорявшихся в ходе гражданской войны церквях, об уничтожении памятников религиозного искусства. И это было не случайно: Ронсар-художник встал на защиту художественных памятников. В католическом искусстве, которым столь богато было

Демон, услышав мой крик, вырвал этот напиток у меня из глотки до того, как я успел его проглотить.

¹ См.: *Raymond M. Deux pamphlets inconnus contre Ronsard et la Pléiade* // RSS. Vol. XIII. 1926. P. 243—264.

² *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 1. С. 422—423.*

³ *Архив К. Маркса и Ф. Энгельса. Т. X. С. 352.*

французское Средневековье, в католической обрядности Ронсар видел определенную эстетическую ценность.

Это, однако, не делает из Ронсара христианского поэта. Вообще не следовало бы чрезмерно преувеличивать католицизм Ронсара. Позиции поэта были скорее позициями патриота, чем просто католика. Гуманизм постоянно брал верх.

В самом начале Религиозных войн Ронсар еще верил в возможность мирных средств борьбы. Поэтому он призывал скорее к литературной и идеологической полемике, чем к борьбе силой оружия. Переиздавая в конце 1562 г. одно из своих «Рассуждений», Ронсар вносит в него изменения. Теперь он уже не апеллирует к разуму, не пытается свести все к идеологическим спорам, но призывает к вооруженной борьбе с протестантизмом. Эти поправки понятны: они внесены в текст в момент резкого обострения противоречий, в период первых открытых вооруженных схваток гугенотов и католиков. Тут Ронсар отступает от своего гуманистического свободомыслия.

В 1578 г. поэт снова переиздает свои «Рассуждения». Так появляется третий вариант их текста. Ронсар вновь возвращается к позиции гуманиста; осуждая гугенотов за то, что они несут своей стране одни беды и несчастья, он в то же время опять зовет к спорам, к методу убеждения, а не насилия. Позиции Ронсара исторически ограничены, конечно, но в них отразилась противоречивость и ограниченность эпохи, в целом же позиции его прогрессивны. «Плеяду» и ее главу не раз обвиняли в аристократизме, в ориентации на вкусы двора, в поддержке политики правящих кругов. Конечно, поэт избегал ссор с двором, но это не значит, что он полностью поддерживал его политику. Для позднего французского гуманизма особенно характерно стремление к независимости политических воззрений. И Ронсар, осуждавший жестокость и нетерпимость гугенотов, но живший в уединении своих аббатств, в отдалении от королевского двора, и Агриппа д'Обинье — активнейший деятель протестантского лагеря, не раз оказывавшийся в конфликте с его вождями, — оба они по сути дела оставались прежде всего гуманистами, думающими о судьбах родины и культуры. Только такие позиции, т. е. позиции свободомыслия и высокая гражданственность, разделяемые многими представителями культуры позднего французского Возрождения, могли породить такого мыслителя, как Монтень.

Именно это «жизнерадостное свободомыслие», столь характерное для романских народов (а к этому можно добавить и воспитанный веками рационализм и скептицизм мышления) оттолкнули предста-

вителей позднего французского гуманизма от Реформации, а их католицизм был отражением не религиозных, а только политических взглядов: католицизм был для них неотделим от идеи королевской власти, идеи государства, от духа Франции «доброе старое время», завещанный им их предками, создателями богатой и сложной культуры Средневековья.

ДАНТЕ В ЛИТЕРАТУРЕ ФРАНЦУЗСКОГО РЕНЕССАНСА (XV—XVI ВВ.)



Было бы очень любопытно составить историю суждений критики о каком-нибудь произведении, стоящем в центре внимания всего человечества: «Гамлете», «Божественной Комедии», «Илиаде».
Анатоль Франс. «Сад Эпикура»

1

Нет нужды повторять, какую огромную роль сыграла культура итальянского Возрождения в развитии ренессансной культуры других стран, в том числе и Франции. «Итальянизм» был значительным течением в литературе большинства стран Европы, явившись важным фактором их развития. Причем преимущественное обращение к тем или иным памятникам литературы Италии не только говорит о поэтических достоинствах последних, но и характеризует с достаточной определенностью уровень развития возрожденческой культуры народа-рецепиента.

Споры вокруг творчества Данте характерны для всей эпохи Возрождения, на пороге которой стоит этот зачинатель новой литературы. Для одних он был живым наследием, опорой в политической и литературной борьбе, для других ассоциировался со Средними веками, т. е. с чем-то отжившим, даже враждебным. Подняться до понимания творчества Данте дано было далеко не всем и не на любом этапе развития культуры Возрождения.

Воздействие творческого наследия Данте было в XV—XVI вв. широко и всеобъемлюще, его отголоски мы найдем в литературе, в изобразительном искусстве и в политической мысли эпохи. Но воздействие

это не всегда выливалось в прямые подражания (как это было, скажем, с влиянием Петрарки); безусловно входя в обязательный круг чтения гуманистов, Данте находил поклонников среди далеко не всех из них. Влияние Данте, или по крайней мере широкое знакомство с его творчеством, обнаруживается прежде всего на раннем этапе развития возрожденческой культуры, в период ломки средневековых представлений и создания новой литературы. Именно в этот момент «последний поэт Средневековья и первый поэт Нового времени» оказывается близким людям, переживающим свой «переходный период», как когда-то переживал его и Данте. Здесь достаточно сослаться на испанца Иньиго Лопеса де Мендосу, маркиза де Сантильяну¹ (1398—1458), на далматинца Марко Марулича² (1450—1524) или на французенку Кристину Пизанскую (1364—1431). Но для Сервантеса, Ронсара или Яна Кохановского³, представителей так называемого Высокого Возрождения, творчество великого флорентийского поэта было если не чуждо, то не всегда понятно. И в этом была своя закономерность.

Изучение воздействия творчества Данте на французскую литературу, в частности на литературу Возрождения, было начато уже давно. Полтора столетия назад, в 1854 г., в Париже появилась книга Э.-Ж.-Б. Ратери «Влияние Италии на французскую литературу с XIII века до царствования Людовика XIV»⁴. Уже в этой работе был поставлен вопрос о воздействии Данте⁵, но выводы Ратери основывались лишь на приблизительном знании материала. Серьезные публикации и исследования конца XIX и начала XX в. позволили более обстоятельно обрисовать сложную судьбу дантовского наследия во Франции. Были обследованы французские библиотеки, и в них выявлены многочисленные списки произведений Данте⁶; были

¹ См. о нем: *Friederich W.-P.* Dante's fame abroad. Roma, 1950. P. 28—35; см. также: *Schiff M.* La bibliothèque du Marquis de Santilliana. Paris, 1905.

² См.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков. М., 1963. С. 49—51; см. также: *Dionisotti G.* Marco Marulo traduttore di Dante // *Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrare.* Firenze, 1952.

³ См.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч. С. 288; *Preisner W.* Dante i jego dzieła w Polsce. Toruń, 1957. S. 37—39.

⁴ *Rathéry E.-J.-B.* L'influence de l'Italie sur les lettres françaises depuis le XIII siècle jusqu'au règne de Louis XIV. Paris, 1854.

⁵ *Ibid.* P. 108.

⁶ *Auvray L.* Les manuscrits de Dante de bibliothèques de France. Essai d'un catalogue raisonné. Paris, 1892.

опубликованы ранние переводы Данте на французский язык¹, увидели свет ряд произведений, отмеченных сильным влиянием автора «Божественной Комедии», прежде всего поздние произведения Маргариты Наваррской². Поэтому вскоре же за небольшими исследованиями³ последовали обстоятельные работы⁴.

Давно ушли в прошлое споры о том, был ли Данте в Париже. Некоторые исследователи продолжают сочувственно цитировать свидетельство Джованни да Серравалле («Dilexit theologiam sacram, in qua diu studuit tam in Oxoniis in regno Angliae quam Parisiis in regno Frantiae»)⁵, но большинство ученых отрицательно отвечает на этот вопрос и основное внимание уделяет воздействию Данте на французскую литературу.

Если представители старой школы видели «влияние» в любом сюжетном совпадении, сходном мотиве или построении образа, то современные исследователи (в частности, упоминавшийся американец В. Фридрих) свели, по сути дела, вопрос о влиянии Данте к оценкам творчества поэта литераторами других времен и народов. При таком подходе речь идет, естественно, уже не о влиянии, порой скрытом, сложном и даже спорном, а лишь о прямых упоминаниях Данте, суждениях о его творчестве. При такой методологии неразрешимой загадкой становятся некоторые литературные факты, например упоминание Вийоном некой Бьетрис в «Балладе о дамах былых времен» (было ли это простым совпадением, или французский поэт имел в виду героиню Данте — неясно)⁶.

Как увидим, история творческого наследия Данте в ренессансной Франции достаточно многообразна и богата фактами и является интересной стороной развития французской культуры этой эпохи.

¹ Morel C. Les plus anciennes traductions françaises de la Divine Comédie. Paris, 1897.

² Lefranc A. Les dernières poésies de Marguerite de Navarre. Paris, 1896.

³ Hauvette H. Dante dans la poésie française de la Renaissance // Annales de l'Université de Grenoble. T. XI, 1898. P. 137—164. То же в его кн.: Études sur la Divine Comédie. La composition du poème et son rayonnement. Paris, 1922. P. 144—187.

⁴ Oelsner H. Dante in Frankreich bis zum Ende des 18 Jahrhunderts. Berlin, 1898; Counson A. Dante en France. Erlangen—Paris, 1906; Farinelli A. Dante e la Francia, dell'età media al secolo di Voltaire, 2 vol. Milano, 1908.

⁵ См.: Friederich W.-P. Op. cit. P. 57.

⁶ См.: Oelsner H. Dante's Beatrice and Villon's Bietris // Clipping from Literature. N-Y. 24 sept. 1898. P. 283.

2

В XIV в. во Франции еще плохо знали Данте. Для этого было немало причин, и одна из главнейших — политическая злободневность произведений поэта. Его оценка французской политики в «Монархии», оскорбительный намек на сомнительное происхождение короля Гуго Капета («Чистилище», XX, 54) сделали его книги в лучшем случае предметом яростных нападок. Так, кардинал Бертран де Пуайе запретил верующим в подчиненных ему областях читать произведения Данте¹, а его дядя папа Иоанн XXII, француз по происхождению, якобы направил Филиппу Длинному послание, в котором запрещал устраивать в Парижском университете обсуждения произведений Данте². И хотя все это оказалось лишь легендой³, ее появление достаточно симптоматично.

XIV столетие не дало нам ни одного перевода Данте на французский язык⁴. Мешала этому и необычайная популярность замечательного памятника французской средневековой литературы — «Романа о Розе». В течение нескольких веков в «Божественной Комедии» видели лишь парафразу этой книги. Кроме того, если чтение латинских произведений поэта не представляло во Франции серьезных трудностей, то итальянский язык был тогда основательным препятствием для переводчиков. Даже в XV в. им в совершенстве владели немногие, и, например, Лоран де Премьефе при переводе «Декамерона» вынужден был обращаться к помощи итальянца Антонио д'Ареццо.

Правда, в произведениях французских писателей XIV в. пытались обнаружить если не прямое подражание Данте, то знакомство с его произведениями⁵. Однако эти сопоставления представляются весьма сомнительными.

Подлинная история воздействия Данте на французскую культуру начинается в XV в. творчеством поэтессы Кристины Пизанской.

Итальянка по происхождению, дочь болонца Томазо ди Педзано, врача и астролога Карла V, Кристина была привезена во Францию в трехлетнем возрасте и стала французенкой по воспитанию, вкусам и

¹ *Counson A. Op. cit. P. 4—5.*

² *Oelsner H. Dante in Frankreich. S. 3.*

³ *Farinelli A. Op. cit. T. I. P. 142—143.*

⁴ В 1879 г. Э. Литтре сделал попытку перевести «Ад» на французский язык XIV в., но его опыт не встретил поддержки в литературных кругах.

⁵ Так, влияние Данте видели в юношеском произведении Жана Фруассара «*Espinette amoureuse*». См.: *Farinelli A. Op. cit. T. I. P. 145—146.*

интересам. Однако культура Италии привлекала Кристину всю ее сознательную жизнь. Поэтому, решив выступить против непрерываемо-го авторитета «Романа о Розе», она обратилась к творчеству Данте. В одном из своих «Посланий о “Романе о Розе”, относящихся, очевидно, к 1402 г., Кристина писала, что тот, кто хочет прочесть описаниерая и ада и услышать возвышенные разговоры о теологии, с большой пользой прочтет книгу Данте, которая не только ученостью, но и своей поэтичностью во многом превосходит «Роман о Розе»¹.

Но поэтесса не ограничилась защитой и пропагандой творчества автора «Божественной Комедии» — в ее собственных произведениях мы постоянно находим либо упоминания Данте, либо подражания ему.

Кристина видела в Равеннском изгнаннике замечательного эрудита и поэта и стремилась подражать Данте. Ее произведения обнаруживают неплохое для своего времени знакомство с сочинениями Овидия, Вергилия, Горация, Сенеки, Ювенала, Лукана, Цицерона, Валерия Максима и многих других.

В написанном в начале XV в. (ок. 1403) обширном стихотворном произведении «*Chemin de long estude*» Кристина рассказала в аллегорической форме о многотрудном пути к знанию, набрасывая одновременно причудливую картину мира. Не приходится удивляться, что дантовские аллегии были довольно широко использованы поэтессой. Так, описывая земной рай, или восхождение к Эмпирею, Кристина явно вдохновлялась поэмой Данте:

Mon corps, mes membres, mes yeux
Ja ne souffrissent de cilz lieux
La tres grant clarté reluisant.
Qui trop me fust aux yeux nuisant,
Et du tout aveuglast ma veue
La tres grant lueur qu'ay veue².

Это место французской поэмы можно сопоставить с одной из терцин «Рая» (XXVIII, 16—18):

¹ *Hauvette H.* Études sur la Divine Comédie. Paris, 1922. P. 151. См. также: *Beck F.* Les Epistres sur le Roman de la Rose von Christine de Pizan. Neuburg, 1888.

² *Christine de Pisan.* Oeuvres poétiques. T. I. Paris, 1886. P. 77: «Мое тело, все его члены, и мои глаза больше не страдали от этого яркого сияющего света, который ослепил меня; сияние, которое я увидела, совершенно лишило меня зрения».

Un punto vidi che raggiava lume
 Acuto sì, che il viso, ch'egli affoca,
 Chiuder conviensi, per lo forte acume.

Не меньше оснований сопоставить с одним из мест «Чистилища» (п. XXX) следующие строки из произведения Кристины:

...La melodie et le doux son,
 L'armonie et belle chanson
 Que la font ces biau movemens
 Celestiaux, aux tournemens
 De ces cercles mesurez,
 Qui sont si tres amesurez...¹

Другие, более мелкие совпадения убеждают в том, что Кристина Пизанская писала свое длинное произведение под воздействием Данте, вдохновляясь его великой поэмой. Поэтесса говорит об этом в конце книги, пересказывая содержание начала «Ада».

Кристине Пизанской не раз случалось цитировать Данте в своих произведениях. Так, в «Livre de Mutation de Fortune», другой своей книге дидактически-энциклопедического характера, Кристина перевела начальные строки XXVI песни «Ада» — знаменитое обращение опального поэта к родной Флоренции, внося в переводимый текст свое толкование и свою оценку:

Et Dant en parlant à Florance,
 Où il avoit sa demourance,
 En manière de moquerie
 Lui dit que S'esjoisse et rie
 Car sur terre et sur mer s'ebatent
 Les elles et mesmes s'embaient
 Jusqu'en enfer, en quel maison
 A de ses citoiens foison².

¹ *Christine de Pisan*. Op. cit. Т. I. P. 86 («...мелодия и приятные звуки, гармония и красивая песня зазвучали от этих небесных движений, от вращения этих кругов, которые столь хорошо рассчитаны...»).

² *Ibid.* P. 102 («И Данте, говоря о Флоренции, где он когда-то жил, сказал в виде насмешки, что он радуется и смеется, видя, как над землей и морем трепещут ее крылья, и даже в аду полным-полно ее граждан»); см. также: *Le livre de la Mutacion de Fortune par Christine de Pisan, publié d'après les manuscrits par Suzanne Solente*. Paris, 1959. Т. II. P. 16.

Понимание Кристиной Пизанской «Божественной Комедии» еще не было глубоким. Вместо подлинно трагического отношения поэта к родному городу, одновременно и нежно любимому и ненавидимому, отношения, исполненного гордости и презрения, Кристина передает лишь насмешку.

Мы не склонны безоговорочно соглашаться с рядом исследователь (Г. Эльснер, А. Оветт, А. Фаринелли), видевших в книгах Кристины, по крайней мере в двух ее произведениях, всеподавляющее влияние Данте, но нам представляется спорным и слишком скептический взгляд на этот вопрос А. Кунсона¹ или Вернера Фридриха, который писал, повторяя мысли своего французского предшественника: «Такие критики, как Эльснер, Фаринелли и Оветт, считают, что Кристина своим вдохновением во многом обязана Данте, и лишь Кунсон полагает, что кроме произведений Данте она копировала аллегории «Романа о Розе» и сентенции Сенеки и Боэция, а также, что ее произведения, несмотря на стремление сравняться с Данте, были полной неудачей»².

«Божественная Комедия» может быть в известном смысле поставлена в один ряд с произведениями визионерской средневековой литературы — так, по крайней мере, могла и воспринимать эту книгу Кристина. Однако на рубеже XIV и XV столетий визионерская литература во Франции развивается вне сферы воздействия «Божественной Комедии». Действительно, тщетно было бы искать влияния Данте и в «Паломничестве человеческой жизни» Гильома де Дегильвиля (1294—1355)³, и в «Видении старого пилигрима» Филиппа де Мезьера (1326—1405)⁴, и в «Видении» Пьера Мишо⁵, хотя между их произведениями и «Божественной Комедией» Данте можно было бы провести параллели. Быть может, как полагал А. Кунсон⁶, как раз обилие произведений визионерской аллегорической литературы и ее давние традиции во Франции ослабили влияние Данте и его поэмы. Вместе с тем, в XV в. Данте не был во Франции абсолютным незнакомцем: во фран-

¹ Кунсон писал (Указ. соч. С. 9): «...большая часть из шести тысяч стихов "Chemin de long estude" напоминает скорее аллегории Жана де Мена и наивный педантизм эпохи, чем дантевскую поэзию».

² *Friederich W.-P.* Op. cit. P. 59.

³ См.: *Wharey J.-B.* A study of the sources of Bunyan's Allegories, with special reference to Deguileville's Pilgrimage of man. Baltimore, 1904.

⁴ См.: *Jorga N.* Philippe de Mezières. Paris, 1896. P. 485 sq.

⁵ См.: *Champion P.* Histoire poétique du quinzième siècle. Paris, 1923.

⁶ *Counson A.* Op. cit. P. 13.

цузских библиотеках сохранилось немало списков его поэмы¹, его книги были в собраниях многих просвещенных людей того времени, например в библиотеке короля Рене².

Упоминания Данте довольно часты. Причем смысл этих высказываний сводился либо к обвинению поэта в подражании «Роману о Розе», либо к спору с ним по политическим вопросам. Первую точку зрения с наибольшей прямоотой выразил Лоран де Премьефе, переводчик Боккаччо. Сделав перевод латинского трактата Боккаччо о «делах достославных мужей», Премьефе решил снабдить собственным комментарием пассаж, относящийся к Данте; он писал: «Estant lors a Paris rencontra le noble livre de la Rose au quoi Johan Clopinel de Meung, homme d'esprit celeste, peigny une vraye mappemonde de toute choses celestes et terriennes... resolut contrefaire au vif le beau livre de la Rose, en ensuyvant tel ordre, comme fist le divin poete Virgile au sixiesme livre que l'on nomme Eneide»³.

Иное отношение к итальянскому поэту было у крупнейшего поэта начала XV в. Алена Шартье. В своем последнем, незаконченном, произведении «Утешение в трех добродетелях», написанном около 1428 г., Алэн Шартье рассматривал Данте как политического писателя и подробно останавливался на его критике церкви.

Итак, в XV столетии влияние Данте во Франции ограничивалось по преимуществу теми кругами, в которых был довольно силен контакт с Италией, — это Кристина Пизанская, итальянка по происхождению, Лоран де Премьефе, первый переводчик Боккаччо на французский язык, наконец, король Рене и его окружение, теснейшим образом связанное с культурой Южной Франции, где особенно четко ощущается воздействие соседней Италии⁴. Воспринимался Данте во Франции

¹ См.: *Auvray L.* Op. cit. P. 24, 28, 39—40.

² См.: *Lecoy de la Marche.* Le Roi René. T. II. Paris, 1875. P. 189—190.

³ Цит. по кн.: *Hauvette H.* Études sur la Divine Comédie. P. 115 («Когда он был в Париже, ему попалась благородная книга о Розе, в которой Жан Клопинель де Мён, человек божественного разума, нарисовал подлинное изображение всего небесного и земного... и он решил переработать прекрасную книгу о Розе, следуя тому порядку, который использовал божественный поэт Вергилий в шестой книге так называемой Энеиды»).

⁴ Очевидно, по заказу короля Рене пишется около 1454 г. известная картина, называвшаяся по традиции «Страшный Суд, или Божественная Комедия» (Вильнев-лез-Авиньон). Теперь эту картину чаще называют «Коронованием Богородицы» и приписывают кисти Энггерана Картона (ок. 1410 — ок. 1466). Сюжет картины заметно отличается от большинства произведений на ту же тему; это не Страшный Суд и не коронование девы Марии, а, скорее, дантовское

XV в. как писатель в основном политический; лишь немногие увидели в творениях великого флорентинца подлинные красоты поэзии. Уже в ранний период так называемых «Итальянских войн» французских королей, начало которым было положено в 1494 г. Карлом VIII, картина постепенно меняется.

3

С началом нового века популярность Данте во Франции постепенно растет, чтобы достичь одной из своих вершин в последние годы царствования Франциска I. Все больше рукописей дантовской поэмы появляется в библиотеках¹, например среди книг Шарля де Гийенна, брата Людовика XI, в библиотеках Клермонского графа Жана де Бурбона, Габриэль де ла Тур, графини де Монпансье, герцога Беррийского и многих других феодалов. В 1494 г. французский король Карл VIII привез из Флоренции роскошную рукопись, составленную из произведений Петрарки и Данте, а также «Жизни Данте», написанной Леонардо Бруни². Этот кодекс занял почетное место в библиотеке Амбуазского замка.

Начало века отмечено первыми переводами «Ада» на французский язык. В инвентарий замка Коньяк, владельцем которого был граф Карл Ангулемский, перед рукописным томом произведений Боккаччо — «*livre de Jehan Boucasse, escript en parchemin et à la main historié et tourné à or et azur, couvert de veloux cramoisi, garny de fermoers, aux armes l'un de Monseigneur et l'autre de ma dame*» — была внесена и книга Данте: «*livre de Dante, escript en parchemin et à la main, et en italien et en*

противопоставление ада и чистилища раю. Именно эта непохожесть картины Картона на другие произведения на тот же сюжет и заставила некоторых ученых увидеть в ней живописную иллюстрацию к поэме Данте (см., напр.: *Farinelli A.* Op. cit. Т. I. P. 209—210). Между прочим, глубокой ошибкой было бы приписывать это произведение кисти Жана Фуке — художника, тяготеющего к фламандской школе. Подробное описание картины Картона дал Проспер Мериме в «Заметках о путешествии по югу Франции» (см.: *Мериме П.* Собр. соч. Т. 4. М., 1963. С. 96—97). См. также: *Châtelet A., Thuillier J.* La peinture française. De Fouquet à Poussin. Genève, 1963. P. 65—71; *Sterling Ch.* Le couronnement de la Vierge par Enguerrand Quarton. Paris, 1939.

¹ См.: *Farinelli A.* Op. cit. Т. I. P. 215—218; *Auvray L.* Op. cit. P. 19, 24, 28, 39.

² См.: *Delisle L.* Note sur un manuscrit des poésies de Pétrarque, rapporté d'Italie en 1494 par Charles VIII // *Bibl. de l'École de Chartes.* Т. LXI. Paris, 1900. P. 450 sq.

français, couvert de drap de soye broché d'or, auquel y a deux fermiers d'argent aux armes de feu mon dict seigneur: le quel livre est historié»¹.

Однако трудно сказать, был ли это полный перевод произведения Данте или его части. А может быть, по-французски были написаны лишь заголовки — для удобства читающих. Рукопись эта до нас не дошла, поэтому первым переводом «Божественной Комедии» на французский язык следует считать так называемый «Туринский кодекс»² — иллюминированную рукопись, сильно попорченную во время пожара Туринской Национальной библиотеки и относящуюся приблизительно к 1500 г.³ Французский и итальянский текст «Ада» (а неизвестный переводчик перевел только его) написан на двух сторонах больших листов, сохранившихся неполностью (поэтому в тексте есть лакуны). Первые 31 лист иллюстрированы.

Анализ текста перевода заставляет предположить, что его автором был человек, близкий к литературным кругам конца XV в. Хотя последнее время автором перевода считают (напр., В.-П. Фридрих) француза, ранее, из-за итальянизмов и написаний отдельных собственных имен, предполагали, что переводчиком мог быть и итальянец, поселившийся во Франции. Итальянцы на французской службе были в те годы обычным явлением. Встречались среди них и поэты, например Джан Джорджо Алионе (?—1529) из Асти. Между прочим, именно его выдвигали одно время в качестве автора анонимного перевода «Ада». В этом смысле Алионе был очень подходящей фигурой: он писал и по-итальянски и по-французски, был связан с французскими литературными кругами. Однако потом эта кандидатура была отвергнута, так же как и предположение, что автором перевода был итальянец. Итальянизмы могут быть объяснены переводческой неопыт-

¹ Цит. по кн.: *Farinelli A.* Op. cit. P. 235—236 («Книга Жана Букасса, писанная от руки на пергаменте, снабженная иллюстрациями, выполненными золотом и лазурью, в переплете из малинового бархата с застежками, с гербами моего сеньора и моей госпожи... Книга Данте, писанная на пергаменте от руки, как по-итальянски, так и по-французски, в переплете из шелкового полотна, вытканного золотом, с двумя серебряными застежками и с гербом моего покойного господина; книга эта иллюстрирована»).

² *Morel C.* Op. cit. P. 1—191; *Stengel E.* Philologisches Kommentar zu der französischen Übertragung von Dantes Inferno. Paris, 1897; *Camus J.* La première version française de l'Enfer de Dante // *Giornale Storico della Letteratura Italiana.* T. XXX—VII. 1901. P. 70—93; *Counson A.* Op. cit. P. 20; *Farinelli A.* Op. cit. T. I. P. 236—242; *Friederich W.-P.* Op. cit. P. 61—62.

³ А. Оветт был склонен датировать перевод несколькими десятилетиями раньше (Указ. соч. С. 158).

ностью, а следы беррийского диалекта указывают на принадлежность автора перевода к центральным районам Франции.

Этот первый французский перевод Данте, отставший почти на три четверти века от испанского (1428) и каталанского (1429) переводов, отличается поразительной точностью. Его автор буквально переводил слово в слово. Генетическое родство языков, конечно, облегчало дело, но и создавало порой непреодолимые трудности. Поставив перед собой столь сложную задачу, переводчик редко подымался до поэтических вершин; перевод вышел тяжеловесным и неуклюжим, как, например, это место из XXVIII песни (ст. 118—135):

Pour certain vey, et semble anchor que je le voye,
Ung corps sans chief aller, si comme alloient ung tas
Des aultres de la troupe ou n'y a ne bien ne joye,
Le chief trenché tenoit par les crains ce corps bas,
Pendu avec la main a guise de lanterne,
Et celluy regardoit vers nous disant: «Helas!»
De soy mesmes faisoit a soy mesmes lucerne¹,
Et estoient deux en ung et ung en deux aussy.
Comme estre peult ce, sçait celluy qui sus gouverne.
Quant droit au pied du pont fuz ce povvre corps cy,
Leva le bras en hault avec toute la teste,
Pour approcher a nous ses parolles, ainsy
Disantz: «Hor myre et voy ceste peine moleste,
Toy qui en respirant va regardant les mortz,
Voy si tormente aucune est griefve comme ceste.
«Et affin que de moy partes nouvelles hors
D'icy, saches que suis Bertrand de Borne, cilz
Qui jadiz au roy Jehan donnay les myens confortz»².

Самым примечательным в переводе было употребление александрийского стиха и терцины. Проникновение во Францию этой сложной поэтической формы обычно связывают с интересом к «Триумфам» Петрарки³, которые были впервые переведены в 1514 г. Первые французские терцины стал писать Жан Лемер де Бельж (ок. 1473 — ок. 1525), побывавший в Италии и увлекшийся творчеством Петрарки, а затем и Данте. Между прочим, как полагают некоторые

¹ Типичный пример итальянизма.

² Morel C. Op. cit. P. 165—166.

³ См: *Golenistcheff-Koutouloff E. La première traduction des Triomphes de Pétrarque en France // Mélanges... Henri Hauvette. Paris, 1934. P. 107—112.*

исследователи¹, первый перевод «Ада» вышел из-под пера одного из последователей Лемера. Это позволяет довольно точно датировать этот перевод. В одном из своих поздних произведений — в трактате «Согласие двух языков» (1513) — Жан Лемер де Бельж обращается к опыту Данте. В прологе книги представитель Франции восхваляет Жана де Мена, Фруассара, Алена Шартье, Мешино, Молине, Кретена и др., а итальянец противопоставляет им своих писателей, и в первую очередь автора «Божественной Комедии». В оценке Лемера Данте получает место великого зачинателя новой литературы Италии: «...maistre Jean de Mehun orateur François, homme de grand valeur et literature, donna premierement estimation a nostre langue: ainsi que feït le poëte Dante au langage Toscan, ou Florentin»².

В одном из стихотворных пассажей книги не без основания видели схожее с дантовским описанием земного рая³; точнее было бы говорить о том, что и Данте, и Лемер находятся в русле одной и той же традиции, а не о непосредственном подражании.

Первый анонимный перевод «Ада», созданный на пороге XVI столетия, так и не был опубликован; сохранилась лишь одна его рукопись (правда, она сделана не переводчиком, а писцом и имеет ряд исправлений, внесенных другой рукой⁴), следовательно перевод этот не мог оказать большого воздействия на литературную жизнь своего времени.

В первой трети XVI в. популяризация творчества Данте во Франции связана с деятельностью нескольких литературных кружков и объединений. Важное место занимает среди них литературная группа Фонтене-ле-Конт (Пуату)⁵. Душой кружка был Антуан Ардийон, настоятель местного аббатства августинцев, друг Рабле⁶ и многих гуманистов из Пуатье. Но самыми значительными фигурами в Фонтене-ле-Конт были Андре Тирако (1488—1558), образованный юрист и литератор⁷, и Жан Буше (1476—1558?), один из поздних представите-

¹ *Friederich W.-P.* Op. cit. P. 61.

² Цит. по кн.: *Counson A.* Op. cit. P. 17 («...мэтр Жан де Мён, французский поэт, человек почитаемый и начитанный, первым возвеличил наш язык, так же, как поэт Данте — язык тосканский или флорентийский»).

³ *Friederich W.-P.* Op. cit. P. 65.

⁴ *Morel C.* Op. cit. P. 77.

⁵ *Farinelli A.* Op. cit. T. I. P. 263—274; *Fillon B.* Recueil de notes sur les origines de l'Eglise réformée de Fontenay-le-Comte et sur ses pasteurs. Niort, 1888.

⁶ См.: *Rabelais. Oeuvres complètes.* T. I. Paris, 1962. P. 240, 584.

⁷ См.: *Brejon J.* Un jurisconsulte de la Renaissance A. Tiraqueau. Paris, 1937.

лей риторической школы¹. Тирако в своем латинском трактате «De legibus connubialibus et iure maritali» (1513) упоминает «Данте Флорентинца», а Антуан Ардийон в послании к Жану Буше говорит о «поэме Данте Алигиери». По некоторым сведениям², в библиотеке монастыря Фонтене-ле-Конт был экземпляр «Комедии» с комментариями Кристофоро Ландино. Жан Буше, охотно пользовавшийся терцинами, считал их изобретением Данте.

Думается, именно во время бесед с членами кружка Ардийона Франсуа Рабле слышал немало суждений о дантовской поэме. И хотя в книгах Рабле мы не найдем упоминаний Данте, в одной главе «Пантагрюэля» (гл. XXX) некоторые ученые³ увидели скрытую пародию на путешествие Данте по загробному царству; итальянский поэт был, несомненно, хорошо знаком французскому писателю.

Другим литературным центром, в котором распространялось увлечение творчеством Данте, был двор Франциска I. При этом монархе французская столица была переполнена итальянцами — учеными, художниками, писателями. Вполне понятно, что не один из них привез с собой в походном бауле или седельном мешке томик Данте. Так, один из итальянских гуманистов, Луиджи Аламанни (1495—1556)⁴, привез с собой том «Комедии» в черном кожаном переплете и, согласно рассказу Этьена Пакье, читал его французскому королю, объясняя текст. К сожалению, Пакье сообщает лишь один эпизод, хотя подобных чтений, очевидно, было несколько. Но не один Аламанни популяризировал Данте при французском дворе. Другой натурализовавшийся во Франции гуманист, Джакомо Минути, подарил Франциску в 1519 г. роскошный рукописный экземпляр «Божественной Комедии»⁵. Читателями Данте были историограф Франциска I Рене Масе и королевский печатник и поэт Жоффруа Тори; интересовалась автором «Комедии» и королева Клод де Франс, первая жена Франциска. Очевидно, именно благодаря ее содействию появился первый перевод «Рая» на французский язык⁶. Трудно сказать, когда этот перевод был начат; но к 1524 г. перевод был уже закончен (год смерти королевы

¹ См.: *Hamon A.* Un grand rheteur poitevin J. Bouchet. Paris, 1901.

² *Farinelli A.* Op. cit. T. I. P. 266.

³ *Friederich W.-P.* Op. cit. P. 71.

⁴ *Hauvette H.* Luigi Alamanni, un exilé florentin à la cour de France. Paris, 1903.

⁵ *Auvray L.* Op. cit. P. 112—114; *Dorez L.* Le manuscrit de Dante offert au roi Francois I en 1519 par Jacques Minut, President aux Parlements de Bordeaux et de Toulouse // *Revue des Bibliothèques.* Juillet — août 1903. P. 207—223.

⁶ *Morel C.* Op. cit. P. 589—603; *Farinelli A.* Op. cit. T. I. P. 274—280.

Клод). Автором перевода был некий Франсуа Бергенъ. О нем известно лишь, что одно время он был секретарем или чем-то вроде мажордома дофинов герцогов Орлеанского и Ангулемского, а также их сестер Шарлотты, Мадлены и Маргариты¹.

Перевод Бергеня был значительно более популярен, чем анонимный перевод «Ада», хотя он также не попал в печать. По крайней мере три рукописи этого перевода известны, две из них подробно описаны в книге Люсьена Овре². Одна рукопись принадлежала Канцлеру Франции Антуану Дю Пра, вторая — адмиралу Гульельму Гуффье, третья — королеве Клод де Франс.

Франсуа Бергенъ взялся за перевод самой трудной из кантик «Комедии». Быть может, ему было известно о существовании перевода «Ада», а может быть, таково было желание королевы. Так или иначе, он полностью перевел «Рай». Как и его предшественник, Бергенъ стремился к точности, он также выбрал терцины, но в качестве размера избрал десятисложник.

На рукописи, принадлежавшей королеве Клод, Бергенъ сделал надпись, в которой просил королеву «d'accepter ce petit don en excusant ses fautes, si aucunes y sont insérées»³. Бергенъ имел основания беспокоиться за качество своего перевода, который пестрит италиянизмами и несвойственными французскому языку оборотами. Переводчику не удалось не только проникнуть в сложный замысел Данте, но и передать образный строй его поэмы.

Тем не менее перевод «Рая» Данте, сделанный Франсуа Бергенем, явился важным этапом знакомства Франции с «Божественной Комедией». Важной отличительной чертой двух описанных рукописей (обе — в Национальной библиотеке, в Париже) были сопровождающие их иллюстрации, выполненные по рисункам итальянских мастеров конца XV в. и отличающиеся большой выразительностью. Правда, эти иллюстрации не повлияли на последующих иллюстраторов «Божественной Комедии» во Франции.

В окружении Франциска I был человек, который сумел понять великое творение Данте и — на закате жизни — испытал сильнейшее его влияние.

¹ *Thomas A.* Note sur François Bergaigne traducteur de Dante // *Revue des Bibliothèques*. 1892. P. 455.

² *Auvray L.* *Op. cit.* P. 129—136.

³ Цит. по кн.: *Morel C.* *Op. cit.* P. 603 («принять этот маленький дар, простив его погрешности, если таковые в нем окажутся»).

Это была родная сестра короля Маргарита, герцогиня Ангулемская, королева Наваррская. О ее увлечении Данте много писалось¹. Немало спорили и о том, когда сестра Франциска обратилась к творчеству итальянского поэта. Маргарита знала его с детских лет, когда в библиотеке отцовского замка в Коньяке ей попадался манускрипт «Божественной Комедии», тот самый манускрипт, о котором нам уже приходилось писать. «Она читала Данте, — писал А. Франс, — упиваясь той атмосферой куртуазности, благоухание которой наполняет у великого флорентинца даже “Чистилище” и “Ад”. Вот она склоняется над цветным велением книги и, забыв обо всем на свете, следит за Паоло и Франческой, чьи сплетенные в объятии тени витают над градом скорби»². Как показал Карло Пеллегрини³, уже в написанном терцинами «Диалоге в форме ночного видения» (1524) Маргарита проявила себя хорошо знакомой с дантовской «Комедией». Пройдет еще десять лет, и она, будто бы сета на скорбность Данте, напишет, обращаясь к Франциску I:

Oh! que je voy d'erreur la teste ceindre
A ce Dante, qui nous vient icy peindre
Son triste enfer et vieille passion
D'un ennuy pris!⁴

Абель Лефран понимал⁵, что условный упрек, брошенный любимому поэту, не помешал Маргарите «оставаться всю жизнь верной этой литературной симпатии», ибо «средневековым поэтом, к которо-

¹ См.: *Lefranc A.* Les dernières poésies de Marguerite de Navarre. Paris, 1896. P. LV—LXI; *Paris G.* Les dernières poésies de Marguerite de Navarre // *Journal des Savants.* 1896. P. 273—288, 356—368; *Hauvette H.* Études sur la Divine Comédie. P. 164—187; *Farinelli A.* Dante e Margherita di Navarra // *Rivista d'Italia.* 1902. P. 274—297; *Counson A.* Op. cit. P. 23—27; *Farinelli A.* Dante e la Francia. Vol. I. P. 317—356; *Pellegrini C.* La prima opera di Margherita di Navarra e la terza rima in Francia. Catania, 1920; *Renaudet A.* Marguerite de Navarre, à propos d'un ouvrage récent // *Revue du Seizième Siècle.* T. XVIII, 1931. P. 272—308; *Clements R.* Marguerite de Navarre and Dante // *Italica.* T. XVIII, 1941; *Friederich W.-P.* Op. cit. P. 68—71; *Marguerite de Navarre.* La Navire. Edition critique par R. Marichal. Paris, 1956. P. 39—43.

² Франс А. Собр. соч. Т. 8. М., 1960. С. 306.

³ Pellegrini C. Op. cit. P. 18.

⁴ Цит. по кн.: *Nouvelles lettres de la reine de Navarre adressées au roi Francois I* / Ed. F. Genin. Paris, 1842. P. 122—123 («О, какой ошибкой было увенчивать главу этого Данте, описавшего нам свой печальный ад и свою старую любовь, заставившую его страдать!»).

⁵ Les dernières poésies de Marguerite de Navarre. P. LVI.

му она чаще всего обращалась и больше всего любила, был, конечно, автор “Божественной Комедии”. Она глубоко знала его и любила цитировать как источник утешения¹. Действительно, ей случилось раз воскликнуть вслед за Франческой да Римини («Ад», V, 121—123):

Douleur n’y a qu’au temps de la misere
Se recorder de l’heureux et prospère,
Comme autrefois en Dante j’ai trouvé².

Если в «Ночном видении» уже можно было видеть «наиболее значительное и наиболее явное подражание «Аду»³, то с еще большей очевидностью воздействие Данте обнаруживается в позднем произведении Маргариты Наваррской, в ее «Корабле», написанном в конце июня и июле 1547 г.⁴, в Тюссонском аббатстве. Гастон Парис писал об этом произведении Маргариты: «Стиль его несет на себе явные следы недавнего чтения самого великого из новых поэтов, и это ясно чувствуется. Никогда еще Маргарита не давала своим мыслям, всегда несколько смутным и нечетким, выражения столь поэтичного и столь сильного, как в этой поэме. Интересно также отметить, что дантовское влияние особенно заметно в начале поэмы»⁵. В первых же ее строках, скажем мы:

Navire loing du vray port assablee⁶,
Feuille agitee de l’impetueux vent⁷,
Ame qui est de douleur accablee,
Tire toy hors de ton corps non sçavant,
Monte a l’espoir, laisse ta vielle masse.
Sans regarder derriere viens avant⁸.

¹ Les dernières poésies de Marguerite de Navarre. P. LV.

² Цит. по кн.: *Hauvette H. Études sur la Divine Comédie*. P. 165.

Нет горше муки, чем воспоминанье
О днях бывшего счастья в дни страданья.
Об этом встарь у Данте я прочла.

(Перевод Ю. Корнеева)

³ *Dorez L. Francois I et la «Commedia» // Mélanges publiés à l’occasion du 6-e centenaire de la mort de Dante*. Paris, 1921. P. 120; *Marguerite de Navarre. La Navire*. P. 10.

⁴ *Marguerite de Navarre. La Navire*. P. 5.

⁵ *Journal des Savants*. 1896. P. 280.

⁶ *Purg.*, VI, 77: Nave senza nocchiere in gran tempesta...

⁷ *Par.*, XXVI, 85: Come la fronda che flette la cima...

⁸ *Marguerite de Navarre. La Navire*. P. 237 («Корабль, далекий от надежной бухты, листок, дрожащий под напором ветра, душа, низринутая в горе, вырвись

Подобных текстуальных сопоставлений можно сделать, однако, не очень много¹. Маргарита нашла у Данте лишь внешнюю форму выражения своего лиризма. Но одно это говорило о многом.

Поэма Маргариты посвящена иной теме — оплакиванию умершего Франсиска. Однако характерен финал — он как бы весь залит божественным светом, приносящим измученной душе успокоение. В этом можно видеть воздействие Данте.

Обращение к итальянскому поэту в последние годы жизни, помимо чисто литературных, имело и иные причины: изменение отношения Маргариты к Реформации, которая начала отталкивать поэтессу все более явно проступающими чертами догматизма. И если, скажем, Рабле от реформаторства пришел к свободомыслию, то Маргарита отчасти вернулась к традиционной религиозности. И новый интерес к Данте явился следствием этого обращения.

В другом своем произведении — в «Темницах», написанных следом за «Кораблем» и завершенных, очевидно, в конце 1548 г., — Маргарита отказывается от дантовских терцин, но вдохновляется духом «Комедии». «Я не думаю, — писал А. Оветт, — что во всей французской литературе найдется еще один поэт, вдохновение которого столь бы приближалось к вдохновению Данте»². Вслед за Данте Маргарита создает аллегорическую картину жизни человека и его пути к божественной истине. Человек, в понимании королевы Наваррской, достигает истинной свободы, лишь пройдя через три «темницы» — любви, мирских иллюзий и науки. Каждой из этих трех «темниц» посвящено по одной книге поэмы. Вырвавшись из одной темницы, душа человека попадает в новую, более обширную и коварную. Человеческая душа обретет свободу, лишь преодолев стены самой крепкой из темниц — науки. Покинуть темницу любви помогает лирическому герою Маргариты неверность возлюбленной. Значительно труднее оказывается понять иллюзорность мирских радостей, олицетворением которых становятся наслаждение, почести и богатство. Мудрый старец помогает герою поэмы покинуть и эту темницу и открывает перед ним просторы науки. Но и они оказываются оковами для души, стремящейся к познанию божества. Лишь овладение всеми достижениями науки приводит к пониманию их иллюзорности и к истинному знанию.

из оков твоего неразумного тела, взлети к надежде, отбрось свою былую тяжесть и, не смотря назад, вперед иди»).

¹ *Marguerite de Navarre. La Navire. P. 252, 258, 276, 298.*

² *Hauvette H. Études sur la Divine Comédie. P. 166.*

В этой аллегории мало дантовского аллегоризма, и структура «Темниц» Маргариты Наваррской отличается от структуры «Божественной Комедии». Но образов, сцен, мыслей, навеянных чтением Данте, в поэме немало. Так, описывая во второй книге трех жестоких тиранов, подстерегающих человека, Маргарита говорит о сладострастии, гордости и корыстолюбии, олицетворяемых рысью, львом и волчицей, как и в I песне «Ада».

Мудрый старец, появляющийся во второй книге «Темниц», является прямой параллелью дантовскому Вергилию; описание этого старца, несомненно, напоминает описание Катона, сторожащего двери чистилища¹:

...ung vieillard
Blanc et chenu, mais dispos et gaillard
De très joyeuse et agréable face,
D'audacieuse et grave et douce grâce,
D'un marcher lent...²

Подобно тому как, создавая «Гептамерон», Маргарита вдохновлялась книгой Боккаччо, но не подражала ей, так и в «Темницах» она не стремилась создать некое подобие «Комедии». Творение Данте послужило французской поэтессе источником вдохновения, подсказало ей отдельные образы и аллегории.

Но главное заключалось в том, что Маргарита почувствовала прелесть дантовских терцин, попыталась понять грандиозный замысел флорентинца. Это говорит о том, что во Франции середины XVI в. отдельные литераторы поднимались до понимания Данте, что великий итальянский поэт в сознании французов занимал постепенно место рядом с Петраркой и Боккаччо.

Первая половина XVI в. во Франции не знала другого такого значительного произведения, вдохновленного Данте, как «Темницы» Маргариты Наваррской. Сколь бы ни было соблазнительно возвести к дантовской традиции «Ад» Клемана Маро³, следует признать, что не творения великого флорентинца вдохновили французского

¹ Purg. I. 31—39.

² Цит. по кн.: *Dernières poésies...* P. 162 («...старик, убеленный сединой, но бодрый и веселый, с лицом приятным и живым, со смелым, серьезным, но милым выражением лица, идет неторопливо...»).

³ *Eckhardt A. Marot et Dante. L'Enfer et l'Inferno // Revue du Seizième Siècle. T. XIII, 1926. P. 140—142.*

поэта, хотя он побывал, как известно, на родине Данте и был знаком с его произведениями¹.

Однако середина XVI столетия отмечена во Франции двумя событиями, быть может не очень значительными сами по себе, но чрезвычайно важными для нашей темы. Первым из этих событий было издание в Лионе в 1547 г. «Божественной Комедии» на итальянском языке. Она была затем многократно переиздана — в 1551, 1552, 1571, 1575 гг. Это говорит о том, что «Божественная Комедия» находила читателей во Франции; причем интерес к ней так возрос, что уже потребовалось печатать ее на месте, не ограничиваясь ввозимыми из Италии экземплярами. В Лионе книга Данте была напечатана не случайно: этот город, всегда поддерживавший с Италией самые тесные экономические и культурные связи, был не только важным центром Возрождения, но и обладал высокой полиграфической культурой. Творчество Данте не прошло бесследно ни для Мориса Сева², ни для Луизы Лабе³, представителей так называемой «Лионской школы» поэтов.

Другим важным событием был первый полный перевод всех трех частей «Божественной Комедии» на французский язык⁴. Переводчик, который остался неизвестен, отказался от дантовских терцин и написал свой перевод парнорифмующимися десятисложниками. Перевод этот слаб, и не приходится удивляться, что до издания К. Мореля (1897) он так и не увидел света. Не знали об этой рукописи ни аббат Бальгазар Гранжье, переводчик Данте конца века, ни Папир Массон, его первый французский биограф. Неровность этого перевода можно проиллюстрировать тем, как, например, передан рассказ Франчески да Римини из V песни «Ада»:

Lors elle a moy: «La plus grande douleur
Est de penser, alors de son maleur
Au temps heureux! — Tu le sçais bien grand Maistre!
Mais si tu as tant desir de cognoistre
De nos amours le premier fondemant,
Tu m'oiras comme un qui parle en pleurant.
Nous lisions quelque jour par delice
De Lancelot, qui heut l'amour propice.
Nous estions seuls et sans aucun sousbsçon;

¹ Douen O. Clément Marot et le psautier huguenot. T. I. Paris, 1878. P. 62.

² Farinelli A. Dante e la Francia. Vol. I. P. 387—392.

³ Ibid. P. 395—400.

⁴ Morel C. Op. cit. P. 193—480; Farinelli A. Dante e la Francia. Vol. I. P. 281—282.

Par plusieurs fois l'oeil de notre leçon
 Fut retiré, qui pallit mon visage.
 Mais un seul point tira le premier gage:
 Quand nous lisons le souscris doucereux
 Qu'elle donna au baiser amoureux,
 Cestuy de moy qui jamais ne s'apsente,
 Me baise alors d'une bouche tremblante.
 Galeot fut le livre et l'escrivant.
 Pour ce jour là ne leusmes plus avant¹.

4

Маргарита Наваррская умерла в 1549 г. Этот же год был ознаменован появлением на литературной арене Франции нового поэтического направления, новой школы — «Плеяды». С этими двумя событиями связано временное ослабление непосредственного влияния Данте на литературу французского Возрождения. По крайней мере, так полагают В. Фридрих².

На первый взгляд это может показаться странным. Не приходится говорить, какое огромное значение сыграла культура Италии в формировании эстетических взглядов Дю Белле и Ронсара. Учеба у итальянцев, подражание им было одним из краеугольных камней поэтики «Плеяды». Почему же, без конца заимствуя идеи и образы у Петрарки, Ариосто, Бембо и других, подчас незначительных, итальянских поэтов XV—XVI вв., «Плеяда» не включила в свой арсенал наследие автора «Божественной Комедии»? Долгое время считалось, что манифест содружества — «Защита и прославление французского языка» — появился если не непосредственно под влиянием трактата Данте, то с несомненной оглядкой на работу великого флорентинца. Для этого было достаточно оснований; одним из первых был факт перевода трактата Данте на итальянский язык в 1529 г. Триссино. Для американского ученого Спингарна в использовании «Плеядой» опыта и мыслей Данте не было сомнений; он писал: «Моделью “Защиты” был, без сомнения, трактат Данте “О народной речи”³. В том же смысле

¹ Morel C. Op. cit. P. 218—219.

² Friederich W.-P. Op. cit. P. 72.

³ Spingarn J.-E. A history of literary criticism in the Renaissance. N.-Y., 1899. P. 180.

высказался и Фердинанд Брюнетьер¹. Затем утверждения стали более осторожными; например, Сентсбери писал² лишь о том, что Дю Белле наверняка знал дантовский трактат, но едва ли непосредственно подражал ему. Альбер Кунсон³ и Артуро Фаринелли⁴ высказались более определенно: они не видели в «Защите» следов влияния Данте. Конец спорам был положен в 1908 г. Пьером Виллэ⁵, который убедительно показал, что подлинными источниками трактата Дю Белле были работы Бембо и особенно его ученика Спероне Сперони⁶.

Теперь может считаться доказанным слабое знакомство членов «Плеяды» с произведениями Данте, с его лингвистическими воззрениями. Для Дю Белле и Ронсара намного важнее был опыт итальянских поэтов более позднего времени — Петрарки, Ариосто, Бембо. Их лирика была для «Плеяды» более надежным подспорьем в борьбе за реформу поэтического языка. Данте же воспринимался молодыми учениками Дора как религиозный поэт, автор гигантской поэтической фрески, связанный со Средневековьем, а потому не представлявший для них интереса. Лишь много позднее, в пору своей поэтической зрелости, Дю Белле и Ронсар в какой-то мере обратились к опыту Данте, но, как увидим, рассматривая его исключительно как поэта политического.

В «Защите и прославлении французского языка» Данте не упомянут ни разу. Правда, четырем годами ранее один поэт, близкий к «Плеяде», которого иногда даже считают ее членом, Жан Пелетье дю Манс, в предисловии к своему переводу «Поэтического искусства» Горация писал:

«Я назову также Петрарку и Боккаччо, людей, когда-то славившихся своими познаниями и умом; они стали писать на своем тосканском языке, желая доказать правоту своего учения. Столь же величественны поэты Данте и Саннадзаро, также итальянцы. Они прекрасно знали латинский язык, но считали, что лучше совершенствоваться в од-

¹ Brunetière F. La Pléiade française // Revue des Deux Mondes. 1901. № 1. P. 166.

² Saintsbury G. A history of criticism and literary taste in Europe. Vol. II. Edinburgh; London, 1902. P. 112.

³ Counson A. Op. cit. P. 32.

⁴ Farinelli A. Dante e la Francia. V. I. P. 408—411.

⁵ Villey P. Les sources italiennes de la Défense et illustration de la langue française de J. Du Bellay. Paris, 1908.

⁶ Внутренняя связь между «Защитой» и «О народной речи», как двух этапов произведений в развитии лингвистической мысли эпохи Возрождения, прослежена З. В. Гуковской в ее книге «Из истории лингвистических воззрений эпохи Возрождения». Л., 1940. С. 7—17.

ной области, которая сама по себе похвальна и достойна свободомыслящего человека, чем быть посредственным в другой области, хотя бы и более почетной»¹.

В ранних произведениях Дю Белле и Ронсара следы знакомства с произведениями Данте еле прослеживаются. Очевидно, знакомство с «Божественной Комедией» входило в обязательную программу коллежа Кокере, которым руководил Дора. Свидетельство чтения Данте находим в ранней оде Дю Белле 1550 г.: обращаясь к Маргарите Валуа, поэт восклицал:

Qui verra la vostre muette,
Dante et Bembe à l'esprit humain?
Qui fera taire la musette
Du pasteur Napolitain?²

В произведениях Ронсара автор «Божественной Комедии» упомянут также лишь один раз³. Однако эти редкие упоминания не отражают сложного воздействия Данте на членов «Плеяды». В начале своего творческого пути члены содружества были увлечены лирикой Петрарки: первая половина 50-х годов — это, быть может, слишком короткий, но яркий и своеобразный этап французского петраркизма. Но уже к середине 50-х годов безоговорочное следование Петрарке сменяется критическим к нему отношением. Теоретик школы Жоашен Дю Белле заявляет:

J'ay oublié l'art de petrarquizer.
Je veulx d'amour franchement deviser
Sans vous flater, et sans me deguiser⁴.

Двумя годами позже, в 1555 г., когда Дю Белле был уже в Италии, другой поэт — Жак Палетье дю Манс — тонко высмеял увлечение петраркизмом в своем сборнике «L'Amour des amours». Эта книга, знаменующая собой, как и многие другие в то время, переход к фило-

¹ Цит. по кн.: Brunot F. Histoire de la langue française. Т. II. Paris. 1924. P. 81—82.

² Du Bellay J. Oeuvres poétiques. Т. III. Paris, 1914. P. 37 («Разве когда-нибудь смолкнет ваша слава, о Данте и Бембо? Кто заставит замолчать волюнку неаполитанского пастуха?»).

³ Ronsard P. de. Oeuvres complètes. Т. II. Paris, 1950. P. 650.

⁴ Du Bellay J. Oeuvres poétiques. Т. IV. Paris, 1934. P. 205 («Я забыл искусство петраркизировать. Я хочу открыто говорить о своей любви, не вознося вас выше небес и не рядясь в чужие наряды»).

софской и научной поэзии, обнаруживает влияние «Божественной Комедии». «В стихотворении “Парнас”, — писал Анри Вебер, — любимая женщина влечет поэта среди небесных сфер, корит его за тщеславие его жалоб и желаний, показывает ему, что истинный смысл его любви заключен в стремлении к более высокому знанию, знанию воздушных и астрономических явлений, которые раскрывает ему муза Урания в своих песнях»¹. Уже этот замысел заставляет предположить воздействие Данте; однако «Пелетье не сумел соперничать с блеском дантовских образов, он, вообще-то, и не стремился точно им подражать, но ему удалось создать, при помощи некоторых прилагательных, при помощи глагола “освещать” и существительных “ясность” и “светоч”, поэзию света»².

В стихотворении Пелетье «Парнас» можно найти прямые аналогии дантовской поэме. Пелетье вдохновлялся не «Адом», а «Раем» и последними песнями «Чистилища», т. е. теми частями «Комедии», где появляется образ Беатриче. Игра света, божественное сияние, переходящее в облик любимой женщины, заставляет вспомнить о Данте³.

Данте оказался близок поэтам Франции в период Религиозных войн, опустошавших страну добрую четверть века (1562—1594). Причем воспринимался он не как религиозный поэт, а как политик, беспощадно разоблачивший в своей «Комедии» пороки католической церкви, пороки папского Рима.

Еще за несколько лет до начала гражданской войны во Франции, в 1558 г., Дю Белле в двух своих сонетных сборниках — «Древности Рима» и «Сожаления» коснулся дантовских тем. Однако, думается, здесь обошлось без непосредственного влияния Данте, хотя в период работы над этими сборниками Дю Белле мог вспомнить о книге Данте и перечитать ее отдельные страницы.

Надвигающиеся Религиозные войны заставили Ронсара взяться за перо. Его «Элегия к Гийому Дезотелю» появилась в 1560 г. С «Божественной Комедией», точнее с некоторыми ее песнями (напр., «Ад», XIX; «Чистилище» XVI), эту «Элегию» Ронсара роднит не только осуждение пороков католической церкви, даже не только подбор выражений и примеров, а политические позиции их авторов. И Данте, и Ронсар в своей критике церковных порядков если и смыкаются с реформатами или даже критикуют недостатки католичества еще более резко, чем его противники, то все же оба стремятся бороться за чисто-

¹ Weber H. La Création poétique au XVI siècle en France. Paris, 1956. P. 466.

² Ibid. P. 467.

³ Par. I. 46—54.

ту церковной организации, оставаясь в ее лоне. В то же время нельзя не видеть, насколько различие эпох наложило отпечаток на произведения Данте и Ронсара. Дело не только в том, что два с половиной века, отделяющие французского поэта от флорентинского, добавили немало новых аргументов в дантовскую критику церкви. Во времена Ронсара католицизм переживал один из острейших кризисов, и угроза целостности церкви была вполне реальной. И характерно, что, желая защитить католицизм, Ронсар не затушевывает его недостатки, а, наоборот, заостряет их, понимая, что это лучший способ борьбы со злом. Поэтому Ронсар поднимается в «Элегии к Гийому Дезотелю» до дантовской силы и пафоса в обличении пороков церкви¹.

Другой поэт, принадлежащий к враждебному Ронсару лагерю, в обстановке гражданской войны также обратился к опыту Данте, найдя у итальянского поэта не только политический пафос, но и аллегоризм и символику. Это был сентонжский дворянин Теодор Агриппа д'Обинье.

На близость «Трагических поэм» д'Обинье к «Божественной Комедии» указывали уже давно². Но обычно ограничивались общим утверждением о сходстве темпераментов двух поэтов, о том, что д'Обинье не мог не знать Данте (с этим легко согласиться), или весьма спорными аналогиями. Так, А. Кунсон³ видел, например, аналогию известной надписи над воротами ада («Ад», III, 9) в следующих словах д'Обинье:

Mais n'esperez-vous point fin a vostre souffrance?
Point n'esclaire aux enfers l'aube de l'esperance⁴.

«Делались попытки, — писал А. Вебер, — сопоставить “Трагические поэмы” не с античными эпопеями, а с “Божественной Комедией”. Но у средневекового флорентинца политические страсти еще могли показываться кипящими, эхо междоусобной борьбы итальянских городов, эхо столкновения сторонников пап со сторонниками империи еще могло раздаваться в полную силу: морально-теологи-

¹ См.: *Ronsard P. de*. Op. cit. Т. II. P. 566.

² См.: *Lenient Ch.* La satire en France, ou la littérature militante au XVI siècle. Т. II. Paris, 1877. P. 39; *Counson A.* Op. cit. P. 39—40; *Farinelli A.* Dante e la Francia. Vol. I. P. 535—545.

³ *Counson A.* Op. cit. P. 39.

⁴ *Agrippa d'Aubigné.* Les Tragique's / Ed. A. Garnier et J. Plattard. Т. IV. Paris, 1933. P. 182. («Но разве не думаете вы о конце своих страданий? Луч надежды никогда не сверкнет в аду»).

ческое мировоззрение примиряло в какой-то мере человеческие противоречия перед величием вечного порядка. Преступления и несчастья людей изображались как бы увиденными из ада и чистилища, высшая справедливость уже сделала свое дело. У д'Обинье, напротив, призыв к божественной справедливости раздается из самой гущи резни. Отсюда — неистовая сила, изображение более беспокойное, более близкое к лирическому порыву, чем к эпическому повествованию»¹.

Тем не менее, при всем различии между «Трагическими поэмами» и «Божественной Комедией», между ними есть некоторое сходство. Наиболее близка к книге Данте последняя поэма д'Обинье — «Суд». Здесь д'Обинье, как и Данте, судит своих политических противников, предрекает им страшный конец. Как и Данте, ему приходится изобретать для каждого преступления соответствующую ему кару. Но так как большинство преступлений — это преступления против веры, то грешники в аду д'Обинье мучатся моральными муками, которые, по мысли поэта, значительно тяжелее мук физических. В изображении адских мук д'Обинье менее изобретателен, чем Данте, и в муках, которые обречены сносить грешники в его кальвинистском аду, меньше символики. Это и понятно: число прегрешений у д'Обинье значительно меньше, чем у автора «Божественной Комедии». Кроме того, в определении «греховности» того или иного поступка д'Обинье куда более связан политическими обстоятельствами религиозной борьбы: поэт-протестант помещает в ад своих политических врагов, он никогда не отправил бы туда юную Франческу да Римини.

Политическая пристрастность д'Обинье сказалась, например, и в его использовании Библии. Данте цитирует ее не очень часто (вспомним, например, песнь XXX «Чистилища»), для него наибольший интерес представляет книга псалмов; для протестанта д'Обинье не менее важными как источник вдохновения оказываются и другие книги Писания, а использование Библии приобретает еще более прямой политический смысл².

Как видим, сопоставление «Трагических поэм» с «Божественной Комедией» говорит более об отличии этих произведений друг от друга, чем о их сходстве. Попытки сблизить изображение Катона у Данте («Чистилище», I, 31—39) с изображением адмирала Колиньи у д'Обинье («Мечи», 831 и сл.) и некоторые другие места двух книг³ в

¹ Weber H. Op. cit. P. 606.

² См.: Ibid. P. 706.

³ Sauerwein H.-A. Agrippa d'Aubigné's «Les Tragiques». A study in structure and poetic method. Baltimore, 1953. P. 139, 147.

настоящее время признаются недоказательными. Более оправданное сопоставление сделал Анри Вебер¹. Речь идет о приемах изображения света, сияния, излучаемого божеством. Характерно, что оба произведения оканчиваются рассказом о своеобразном ослеплении поэта, отказывающегося описать яркость и ослепительность божественного сияния. Последняя песнь «Рая» широко известна; вот как заканчивает последнюю свою поэму Агриппа д'Обинье:

Я больше не могу, ничтожный раб сует,
 Глядеть во взор небес, на нестерпимый свет.
 Еще я ослеплен сиянием эфира,
 Но тшусь моей душой увидеть душу мира,
 Непостижимое постичь в последний час,
 Все, что не слышит слух, все, что не видит глаз.
 Нет больше в чувствах чувств; мой разум отлетает,
 Уста немотствуют, и сердце молча тает,
 Все умирает; дух, достигнув торжества,
 Парит восторженно на лоне божества.

(Перевод В. Парнаха)²

Популярность Данте в протестантских кругах (его, например, упоминает в своих памфлетах Дюплесси-Морне, оказавший сильное влияние на д'Обинье) сказала в том, что автор «Трагических поэм» — вольно или невольно — подражал Данте в отдельных местах своей книги. Использование Данте в политической борьбе вообще было характерно для деятелей Реформации в ряде стран Европы. Особенно это было характерно, как верно подметил В. Фридрих³, для реформаторского движения в Германии и Англии. Если деятели Реформации «первого призыва», такие как, скажем, Лефевр д'Этабль, не обнаруживают знакомства с творчеством Данте, то гугеноты периода Религиозных войн с успехом взяли его на вооружение.

5

Последняя четверть XVI столетия — это своеобразный, интересный и, надо сказать, плохо изученный этап французского Возрождения. В обстановке затянувшихся Религиозных войн получают развитие не-

¹ Weber H. Op. cit. P. 694—697.

² Ср.: Agrippa d'Aubigné. Les Tragiques. T. IV. P. 197.

³ Friederich W.-P. Op. cit. P. 80.

которые новые литературные жанры. Велик удельный вес боевой публицистики, выходящей из-под пера представителей обоих лагерей. Развивается политическая, гражданственная поэзия¹. Историография, давшая немало интересных литературных памятников (Де Ту и др.), стремится откликнуться на злобу дня, а не плестись в хвосте событий. Столь же политически остра и пристрастна и мемуарная проза, и проза философская.

Имя Данте в эти годы все чаще начинает мелькать на страницах французских книг. Жан Нострадамус (?—1590) упоминает поэта в своей истории провансальских трубадуров². Монтень процитировал Данте («Чистилище», XXVI, 34—36) во втором томе своих «Опытов»³.

Большую роль в популяризации Данте сыграли итальянцы, наводившие двор Екатерины Медичи. В личной библиотеке королевы было два списка «Божественной Комедии»⁴. В 1567 г. при французском дворе появился итальянский гуманист и искатель счастья Джакомо Корбинелли (1535 — после 1590)⁵. Ему суждено было вписать одну из важных страниц в европейское дантоведение.

Корбинелли хорошо изучил французский язык и литературу, он был страстным почитателем Рабле⁶. Между прочим, именно Корбинелли устроил встречу стареющего Ронсара с Торквато Тассо, когда последний приезжал в Париж⁷. В столице Франции Тассо встретился с известным гуманистом Марком-Антуаном Мюре, и у них разгорелся горячий спор о Данте⁸.

По приезду в Париж Корбинелли вскоре стал домашним учителем детей Екатерины Медичи — прежде всего будущего Генриха III.

¹ Charbonnier P. La poésie française et les guerres de religions. Paris, 1919.

² Les vies des plus celebres et anciens poetes provensaux qui ont floury du temps des contes de Provence, recueillies des oeuvres de divers auteurs qui les ont escrites en langue provenzale et depuis mises en françoys par Jean de Nostredame. Lyon, 1575. P. 105.

³ Монтень М. Опыты. Кн. II. М.; Л., 1958. С. 150.

⁴ Weber B.-C. Catherine de Medicis, a royal bibliophile // The Historian. 1949. № 4. P. 88—95.

⁵ Calderini de Marchi R. Jacopo Corbinelli et les érudites français d'après la correspondance inédite Corbinelli—Pinelli. Milano, 1914.

⁶ Rajna P. Il Rabelais giudicato da un Italiano del secolo XVI // Revue des Études rabelaisiennes. I. 1903. P. 157 sqq.

⁷ Maugain G. Les prétendues relations du Tasse avec Ronsard // Revue de Littérature comparée. 1924. № 4. P. 429—442.

⁸ Counson A. Op. cit. P. 37.

Именно ему посвятил он в 1577 г. свое издание трактата Данте «О народной речи». Трактат этот был довольно широко известен, он распространялся в рукописях и даже переводился на живые языки. Корбинелли принадлежит честь первой публикации дантовского оригинала. И хотя качество текста в издании Корбинелли может быть подвергнуто критике, сам факт выхода в Париже книги Данте трудно переоценить.

Кроме посвящения Генриху III, издание дантовского трактата было сопровождено двумя стихотворениями: латинским — воспитателя членов «Плеяды» Жана Дора и французским — его ученика Жана-Антуана де Баифа.

Лиминарий Дора выдержан в строгих формах классической латыни. Баиф начал свое стихотворение с похвал в адрес Данте:

...Premier Tuscan (que lon peult dire Pere
Par tout où elle court de sa langue vulgaire)
Qui aimant sa Patrie, non ingrat escrivit,
Rechercha le chemin, que depuis on suivit,
Pour venir arrester certaines regles fermes
Qui par toute l'Italie ordonassent les termes
D'un beau parler commun...¹

Затем последовали обязательные похвалы Генриху III и Джакомо Корбинелли, который вырвал из забвения замечательную книгу Данте. И хотя сравнение Данте с Корбинелли как поэтов-изгнанников и представляется явно натянутым и неискренним, общая высокая оценка Баифом издания итальянского гуманиста несомненно правильна.

Но интересно здесь другое: в то время как вновь возникли споры о том, как следует относиться к словам Данте о короле Гуго Капете², и Бальтазар Гранжье (к которому мы еще вернемся) вынужден был защищать итальянского поэта³, два видных представителя французской поэзии и гуманизма — Баиф и Дора — в стихах, пусть не очень

¹ Oeuvres en rime de Jean Antoine de Baif. T. V. Paris. 1890. P. 400: «...Первый тосканец (которого можно назвать отцом его народного языка), любя свою родину, не будучи неблагодарным, начал писать и наметил ту дорогу, по которой затем пошли другие и выработали твердые правила, распространившие по всей Италии этот прекрасный народный говор».

² Этьен Паке, напр., писал (Recherches. VI. 1): «...combien Dante Poète Italien fut ignorant, quand au livre par luy intitulé le Purgatoire, il dit que nostre Hugues Capet avoit esté fils d'un Boucher».

³ Counson A. Op. cit. P. 44.

удачных с литературной точки зрения, воздали поэту должное: Данте прочно вошел во Францию в литературный обиход — об этом свидетельствует участие двух членов «Плеяды» в публикации трактата. «Плеяда» как бы исправляла свою старую ошибку: ведь в «Защите и прославлении французского языка» Дю Белле Данте не был даже назван, тогда как другие итальянские поэты были широко привлечены теоретиками «Плеяды». Теперь эта школа, вступив в пору своей зрелости, обратила свои взоры к первому великому национальному поэту Италии.

В конце века появляется первая биография Данте, написанная французом. Им был форезский буржуа Жан-Папир Массон¹.

Он родился в 1544 г. в Сен-Жермен-Лаваль, недалеко от Лиона. Форез, присоединенный к королевству только в 1532 г., славился своими замками и дворцами. Самый красивый из них — Ла Басти — принадлежал Клоду Д'Юрфе, французскому послу в Риме. Д'Юрфе перестроил это старое феодальное гнездо, превратив его, по свидетельству современников, во «вторую Флоренцию».

Молодой Массон часто бывал в этом замке: учился он в Лионе, этом аванпосте французского Ренессанса. Образование свое завершил в Италии, где пробыл с 1563 по 1566 г. По возвращении на родину Массон избрал карьеру преподавателя: он работал в коллежах Виваре, Плесси и Парижа, и историка: его перу принадлежит несколько весьма значительных исторических работ².

Характерной их особенностью было не только очень широкое привлечение источников, но и их критический разбор. Очень скоро в число источников попадает и «Божественная Комедия» Данте. Впервые Массон использовал ее в 1577 г. в своем обширном латинском сочинении «Французские анналы»³. Данте использован здесь как историк; говоря о политических деятелях, Массон цитирует или пересказывает отдельные места из поэмы Данте. По подсчетам П. Ронзи⁴, Данте упомянут тринадцать раз, а «Божественная Комедия» — шестнадцать. Но пока Массон знал только это произведе-

¹ См.: *Counson A.* Op. cit. P. 35; *Farinelli A.* Dante e la Francia. Vol. I. P. 486—490; *Ronzy P.* Bibliographie critique des oeuvres imprimées et manuscrites de Papire Masson. Paris, 1924. P. 35—38; *Idem.* Masson, biographe de Dante, de Pétrarque et de Boccace // *Annales de l'Université de Grenoble.* 1924. P. 41—77; *Idem.* Un humaniste italianisant Papire Masson. Paris, 1924.

² Подавляющее их большинство написано по-латыни.

³ *Papirii Massoni Annalium libri quatuor, quibus res gestae Francorum explicantur Parisiis,* 1577.

⁴ *Ronzy P.* Un humaniste italianisant... P. 258.

дение великого флорентинца; остались неиспользованными и «Новая жизнь», и «Пир», и «О монархии», и «О народной речи». Массон-историк мог, конечно, пройти мимо чисто лирических сочинений Данте, но его политический трактат должен был бы войти в книгу наравне с «Божественной Комедией».

Почти через десять лет — в 1586 г., почти одновременно с латинской элегией на смерть Ронсара¹, Папир Массон выпускает новую историческую работу — «О епископском граде»². На страницах этой книги Массон еще более широко цитирует Данте, хотя и спорит с поэтом в оценке ряда политических и церковных деятелей³. Он называет Данте «серьезным поэтом», но интересуется им больше как историком («*Dantes historicus magis quam poeta*»⁴). Однако, цитируя Данте, Массон в виде исключения не переводит его стихи, а приводит их по-итальянски, говоря, что они так хороши, что просто жаль перелагать их латинской прозой⁵. Помимо «Божественной Комедии», Массон пользуется теперь и трактатом «О народной речи» в издании Корбинелли.

Уже с 1574 г. поэма Данте становится настольной книгой Массона. Его интерес к итальянскому поэту все растет. Этому способствуют встречи с Корбинелли в доме Дора и в доме итальянца на французской службе Альфонса Дель Бене. Цитаты и упоминания Данте мелькают в ряде книг Массона все чаще. Наконец, в апреле 1587 г. он выпускает свое «Жизнеописание Данте, Петрарки и Боккаччо»⁶.

Хотя в Италии уже давно эти три великих имени ставились рядом, Массон пришел к этой мысли самостоятельно. Идея взаимосвязи трех поэтов пронизывает всю работу Массона. Так, в биографию Данте он вводит главки «*Petrarchae testimonium de Dante*», «*Voccatii testimonium*», а в биографии Петрарки и Боккаччо вставляет небольшие разделы «*Dantis poetae ubi mentionem fecerit*» (биография Петрарки) и «*Dantis poetae Elogia*» (биография Боккаччо).

¹ Petri Ronsardi Vindocinensis nobilis Poetae Elogium.

² Papirii Massoni libri sex de episcopis Urbis qui Romanam ecclesiam rexerunt rebusque gestis eorum. Parisiis, 1586.

³ Ronzy P. Dante auxiliaire du Gallicanisme dans le De Episcopis Urbis de Papire Masson // Dante. Mélanges de critique et d'érudition françaises, publiés à l'occasion du sixième centenaire de la mort du poète. Paris, 1921. P. 125—135.

⁴ Цит. по кн.: Ronzy P. Un humaniste italianisant... P. 420.

⁵ Ibid. P. 370.

⁶ Vitae Trium Hetruriae procerum Dantis, Petrarchae, Voccacii. Papirii Messoni opera. Parisiis, 1587.

Из книг самого Данте Массон на этот раз привлек «Божественную Комедию» и «О народной речи», остальные сочинения писателя он излагает по другим источникам. Среди последних можно назвать комментарии Корбинелли, «Хронику» Джованни Виллани, работы Алессандро Веллутелло, Бернардино Даниэлло, Леонардо Бруни, Кристофоро Ландино. Одним из очень значительных источников массоновой биографии Данте стали свидетельства Петрарки и Боккаччо¹.

Однако и в этой работе Данте интересуется Массона прежде всего как историк. Французский гуманист не устает восхищаться обилием исторических сведений, находимых у Данте, их полнотой; он поражается широтой знаний Данте и заключает, что его произведения, прежде всего «Божественная Комедия», могут служить прекрасным источником для изучения эпохи, предшествовавшей Данте.

Массон не дал, да и не мог дать, оценки литературных достоинств произведений Данте. Заслуга его в том, что он первым во Франции написал биографию великого поэта и верно определил его место — место зачинателя новой итальянской литературы, поставив его рядом с Петраркой и Боккаччо, чьи произведения были значительно более популярны во Франции, чем произведения автора «Божественной Комедии».

Поэтический облик Данте был запечатлен в тяжеловесной поэме рьяного католика, полиглота, одного из первых французских ориенталистов, Ги Лефевра де Ла Бодери (1541—1598)², названной им «Галлиада, или О восстании искусств и наук» (1578). В пятой песне этой поэмы, посвященной поэзии, он изображает Данте, его встречу с Вергилием, тот расцвет поэзии, который наступил в Италии благодаря автору «Новой жизни»:

Mais comme Dante un jour, à qui rien ne peut plaire,
Cherchoit pour ses ennuis un sejour solitaire,
L'ombre du Mantuan apres mille ans errant
Par les lieux reculez qu'il alloit discourant,
Le rencontre pensif et dedans la caverne
De l'une et l'autre Seur le guide sans lanterne:
La d'elles fut receu, chery, et caressé,
En faveur de celui qui l'avoit adressé,
Et devint si privé avec la Poesie,
Qu'elle aveignit du croc sa Lyre ja moisie

¹ Однако, как полагает П. Ронзи (*Un humaniste italianisant...* P. 467), Массон не был знаком с «Жизнью Данте» Боккаччо.

² H. La Ferrière, *Les La Boderie. Etude sur une famille normande*. Paris, 1857.

Pour luy mettre entre mains, et luy faire jouer
 Les peines des Enfers, et hautement louer
 Du Paradis de Dieu la perennelle joye,
 OÙ par nouveau sentier Beatrix le convoie...¹

В том же году Лефевр де Ла Бодери включил в свой стихотворный сборник «Церковные гимны» перевод заключительной песни дантовского «Рая»². Он озаглавил свой перевод «К пресвятой деве» («A la Vierge Mere de Dieu»), сделав подзаголовок «Из Данте, тосканского поэта». Перевод Ла Бодери сделан терцинами и очень точен:

O Vierge unique mere, et fille de ton Filz
 Humble et haute trop plus qu'aucune créature,
 Du conseil Eternel terme stable et prefix!
 C'est toy, Vierge, qui as nostre humaine nature
 Tellement annobly, que le propre facteur
 N'a desdaigné se faire, et d'estre sa facture³.

Но это был перевод лишь одной песни; трудную задачу перевести все сто песен «Божественной Комедии» взял на себя аббат Бальтазар Гранжье, человек, близкий ко двору Генриха IV.

Сведений об этом светском аббате сохранилось немного; неизвестны не только даты его жизни, но и другие его произведения (правда, А. Фаринелли⁴ осторожно предполагает принадлежность Гранжье перевода одного греческого сочинения). Обилие досуга позволило ему довести до конца задуманное им дело. Первый французский перевод «Божественной Комедии» появился в 1596 г. в Париже⁵. Гранжье ничего не знал о существовании других переводов Данте, оставшихся в рукописи. Он не без гордости говорит о том, что первым во Франции принял за перевод поэмы итальянского поэта.

В предисловии Гранжье высказал свои взгляды на перевод. Он безоговорочно стал на сторону предельной точности. Более того, он не только не боялся прямых буквализмов, но даже позволял себе иногда вводить в перевод итальянские слова, когда не находил их французского эквивалента. Дантовские терцины Гранжье заменил довольно

¹ Цит. по кн.: *Farinelli A. Dante e la Francia. Vol. I. P. 527.*

² *Nolhac P. de. Un traducteur de Dante au temps de la Pléiade: Guy Le Fèvre de La Boderie // Bulletin du sixième centenaire de la mort de Dante. Paris, 1921.*

³ Цит. по кн.: *Counson A. Op. cit. P. 44.*

⁴ *Farinelli A. Op. cit. Vol. I. P. 549.*

⁵ *La Comédie de Dante de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis, mise en rime françoise et commentée par Balthazard Grangier. Paris, 1596—1597. 3 vol.*

причудливой строфой из шести стихов, в качестве размера остановившись на двенадцатисложнике.

Музы не были благосклонны к аббату Гранжье; его перевод, претендующий на точность, пестрит ошибками и прозаизмами. Некоторые места перевода своей литературной беспомощностью могли вызвать смех даже у современников Гранжье. Однако некоторые места ему все-таки удавались. Вот, например, начало XXIII песни «Ада»:

Ce pecheur soubzlevà du crud repas la bouche,
L'essuyant aux cheveux de ce chef, qu'il avoit
En derriere rongé. Puys tu veux que je touche,
Dict-il, renouvelant la douleur qui me doit
Combler de desespoir. Car jà la coeur m'offence
Y pensant seulement, premier que je comence¹.

Таков был перевод, который в течение многих десятилетий практически оставался единственным и должен был удовлетворять все растущий интерес французской читающей публики к произведениям Данте. Гранжье почел необходимым снабдить его подробным комментарием. Это ему более удалось, чем сам перевод: ученый аббат воспользовался хорошими для своего времени итальянскими комментариями Кристофоро Ландино и Алессандро Веллутелло и на их основе составил свои примечания к «Божественной Комедии». Не менее интересным было и предисловие переводчика. В нем он не только изложил свои взгляды на художественный перевод (они заслуживали бы специального изучения и сопоставления со взглядами Дю Белле, Анри Этьена и др.), но и попытался дать оценку Данте как поэту. И в этом сказалось влияние эпохи конца века, эпохи неопетраркистских увлечений Депорта и Берто, эпохи, подготовившей расцвет в ближайшие десятилетия манерной и вычурной прециозной литературы. Гранжье назвал Данте «поэтом трудным и темным» и противопоставил его современным французским поэтам, «нежным, грациозным, плавным и доступным». Однако у него не возникало сомнений в целесообразности его предприятия: Данте должен был прозвучать по-французски.

¹ La Comédie de Dante... T. I. Paris, 1596. P. 420.



Такова в общих чертах история французского дантоведения в эпоху Возрождения. Во времена Рабле и Ронсара изучение творчества Данте не стало еще наукой; произведения поэта не были в центре внимания, находясь на литературной периферии. Если Данте и вызывал бурные споры, то велись они не в кругах поэтов, а среди историков, и автор «Божественной Комедии» рассматривался не столько как создатель гигантского литературного полотна, сколько как крупный политический мыслитель. Создатели ренессансных эпопей и теоретики этого жанра во Франции (Ронсар и др.) прошли мимо опыта Данте, обратившись непосредственно к античности и к национальной эпической традиции.

В пору раннего Возрождения Данте казался слишком мрачным и суровым, он невольно ассоциировался со Средними веками, о которых хотелось забыть. Поэтому-то флорентийский поэт оказал непосредственное влияние на очень немногих, причем не только на заре Возрождения, но и на его исходе, когда он отпугнул предшественников легковесной прециозности.

Историческое своеобразие французского Ренессанса заключается, между прочим, и в том, что воздействие иностранной культуры ослаблялось и регулировалось очень давними и очень устойчивыми национальными традициями. Данте, воспринимавшийся в то время как один из представителей средневековой визионерской литературы, не мог привлечь внимания французов в той же степени, в какой заинтересовали их жизнерадостные новеллы Боккаччо или глубокий психологизм Петрарки.

Но дантовские и петрарковские традиции в европейской литературе эпохи Ренессанса вряд ли следует противопоставлять.

Действительно, и в эпоху раннего Возрождения, и в период Возрождения зрелого подлинным кумиром и поэтов, и художников стал Франческо Петрарка. Этому не приходится удивляться: именно Петрарка олицетворял собой новую молодую культуру Ренессанса со свойственной ей духовной свободой и интересом к внутреннему автономному миру человека. «Способность различать противоречивые, подчас едва уловимые движения своей души, — писал Б. И. Пуришев, — живой интерес к конкретному и индивидуальному помогли Петрарке стать одним из самых замечательных лирических

поэтов мира»¹. Легкость и артистичность формы петрарковских сонетов и канцон лишь способствовала популярности певца Лауры. Петрарка оказал поистине колоссальное влияние на развитие всей европейской ренессансной поэзии. Но не следует забывать, что сам Петрарка был бесконечно обязан Данте, что его лирика восходит к дантовской «Новой жизни», а его «Триумфы» — к «Божественной Комедии». Поэтому не бесцельны споры о том, например, кому обязаны французы появлением терцин, Данте или Петрарке.

Если петрарковское влияние легко уловимо, если оно, так сказать, «лежит на поверхности», то воздействие поэтической стихии Данте менее заметно, но достаточно значительно. Если «Божественная Комедия» и не стала предметом ученых штудий, как произведения античных авторов, если она и не была настольной книгой всех без исключения образованных людей эпохи, как «Книга песен» Петрарки, то она, несомненно, входила в круг обязательного чтения гуманистов.

Не менее значительным и характерным было создание четырех переводов «Комедии» на французский язык. Та настойчивость, с которой четыре разных переводчика стремились проникнуть в сложную поэтическую мысль Данте, говорит о достаточно широком интересе к итальянскому поэту во французских литературных кругах. Еще одно свидетельство этого интереса — многочисленные лионские издания «Комедии» на языке оригинала: ведь вряд ли типографы из Лиона стали бы издавать книги, не пользующиеся спросом.

Но в возрожденческой Франции были люди, действительно читавшие или любившие Данте. Правда, для многих из них он был прежде всего мудрым историком, трезвым политиком и лишь в последнюю очередь — замечательным поэтом. Ближе всего приблизились к Данте, глубже всего его поняли те писатели Франции, для которых не были чужды ни его религиозные сомнения, ни его политические страсти, ни его библейская символика. Таковы были Маргарита Наваррская в первой половине века, поэты-протестанты во главе с Агриппой д'Обинье — в его конце.

¹ См. в кн.: *Петрарка Ф.* Книга песен. М., 1963. С. 15.

РАННИЙ ГУМАНИЗМ И ФРАНСУА РАБЛЕ



1

Гуманистические тенденции наметились во французской культуре уже на пороге XIV в. — в «Романе о Розе», особенно в его части, написанной Жаном де Меном, в «Сокровище» Брунетто Латини, книге, созданной итальянцем, но написанной по-французски, в трудах Сигера Брабантского, в споре о «Романе о Розе», в ходе которого впервые в истории культуры Франции было с определенностью сказано о земном предназначении человека, отдельной, конкретной, а не обобщенно абстрактной личности.

Тем не менее процесс «гуманизации» культуры протекал во Франции неравномерно и замедлился в XIV — XV вв. из-за Столетней войны, экономической отсталости, живучести средневековых установлений, и о гуманизме как широком общественно-культурном движении можно говорить лишь со второй половины XV в.

Ранний французский гуманизм был узок по своим практическим целям, и этот прагматизм не был изжит в течение долгих лет. Помимо углублявшегося с каждым годом интереса к различным сферам научных знаний (что часто вызывалось запросами практической жизни), на развитие французского гуманизма оказал существенное воздействие быстрый прогресс эллинских штудий и внедрение книгопечатания. Оба эти события не могли свершиться без подготовки, они были показателем определенного уровня развития культуры и фактором ее дальнейшего движения (Итальянский гуманизм вначале ограничивался возрождением культуры Древнего Рима и не знал книгопечатания).

Эллинские штудии во Франции должны рассматриваться на фоне усиливавшихся культурных контактов с Италией. Первые греки, пре-

подававшие во Франции, — и Георгий Германион из Спарты, и Иоанн Ласкарис, и Иероним Алеандр — попали во Францию через итальянские земли. Из Италии же вскоре прибыли во Францию первые «ренессансные» военачальники (Тривульци, Сан Севержво и др.), политики (Лодовико Каносса), банкиры (Антонио да Гонди), богословы и правоведы (Караччоло), филологи (Бальби, Фаусто Андрелини, Скалигер), наконец, писатели (Габриэло Симеони, Луиджи Аламани и др.). Бурный рост эллинизма (первая греческая книга была напечатана во Франции в 1507 г. Франсуа Тиссаром) происходил в условиях того универсального интереса к филологическим знаниям, когда даже точные науки изучались в связи с посвященными им античными текстами. В этом, конечно, было нечто от Средневековья, но круг изучаемых античных памятников неимоверно расширился, а рядом с ними почетное место заняли произведения писателей ренессансной Италии.

Основателями первой парижской типографии (1470 г.) были профессора Сорбонны Жан де Ла Пьер и Гийом Фише; в их типографии печатались в основном латинские авторы, как древние (Цицерон, Саллюстий, Валерий Максим), так и новые (Гаспарино Барцицца, Лоренцо Валла).

К концу XV в. на территории Франции работали десятки типографий. Раннее французское книгопечатание характеризуется обращением к национальному наследию; в 1473 г. печатается «Роман о Розе», затем сборники «Сто новых новелл» (1485) и «Пятнадцать радостей брака» (до 1490), фарсы об адвокате Патлене (ок. 1486), сочинения Вийона (1489) и т. д. Весьма характерны и переложения рыцарских романов и произведений античности (например, французская обработка «Энеиды», 1483). Эти издания адресовались самому демократическому и многочисленному читателю, положив начало многовековой традиции «народных книг».

Французские гуманисты конца XV в. были либо издателями, либо имели к издательскому делу прямое касательство, группируясь вокруг того или иного типографа, и их называют иногда «поколением книгопечатников».

В недрах этого «эдиционно-филологического» гуманизма зародилось движение, которое вскоре вылилось в Реформацию и повлияло на судьбу страны. Движение «евангелистов» было на первых порах чисто филологическим, ограничиваясь сопоставлением древнегреческих и древнееврейских текстов Писания и составлением лингвистических комментариев к ним. Но уже первый крупный французский «евангелист» Лефевр д'Этапль сделал отсюда необходимые политические выводы.

Жак Лефевр д'Этапль (1450—1536) был ученым богословом. Переворот в его философских взглядах совершился после путешествия в Италию (1492), где Лефевр познакомился со сторонником аристотелизма Эрмолао Барбаро и с неоплатониками Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола. По возвращении Лефевр не порвал с аристотелизмом, но, применив новые филологические методы, подготовил ряд изданий Аристотеля, снабдив их пространными комментариями, в которых сочеталась филологическая точность с изяществом стиля. Вскоре текстологические методы Лефевр применил к изучению религиозных книг. В 1509 г. он выпустил критическое издание «Псалмов», текст которых устанавливался по древнееврейским, греческим и латинским источникам. Пользуясь тем же методом, Лефевр напечатал в 1512 г. послания апостола Павла. Многолетний труд Лефевра по переводу на французский язык Библии завершился в 1530 г. ее изданием в Антверпене.

Работа Лефевра д'Этапль была, с точки зрения католической церкви, беспрецедентной «вульгаризацией» Священного писания, ибо церковь не отделяла суть католического учения от его «буквы», т. е. латинского текста Библии. К тому же изучение библейских текстов привело Лефевра к выводу, что пост, безбрачие духовенства, ряд компонентов литургии и т. п. — не находят подкрепления в первоисточниках и являются поздними церковными установлениями. Лефевр пришел к этим выводам задолго до окончания перевода. Вокруг Лефевра и его ученика и друга Гийома Бриссоне (1472—1534) возник кружок единомышленников, стремившихся претворить в жизнь идею истинного христианства, основываясь на изучении евангельских текстов. Лефевр д'Этапль и его последователи, оставаясь глубоко верующими, противопоставляли слепой «вере в авторитет» критический анализ, основанный на разуме и доброй воле. Католическая церковь обрушила на сторонников Лефевра град репрессий. Спасло их лишь заступничество Маргариты Наваррской, во многом разделившей «новые идеи», и самого Франциска I.

В начале XVI в., особенно в первую половину царствования короля Франциска (1515—1547), гуманизм делает дальнейшие успехи. Во Франции появляется все больше итальянцев, ученых и художников. Бурно развивается издательская и переводческая деятельность. Сам Франциск следит за этим, до поры до времени поддерживая гуманистов. По совету короля Жак Амио (1513—1593) принялся за перевод Плутарха, а Никола Эрбере дез Эссар — за перевод романа об Амадисе.

Жофруа Тори (ок. 1480 — 1533) совершает переворот в издательском деле, отказавшись от готического шрифта, введя новые элементы оформления и, по сути дела, создав тип французской ренессансной книги, доведенный затем до совершенства Симоном де Колином и семейством Этьенов.

В XVI в. интенсивно развивалось издание творений античности, расширялось и было приведено в стройную систему преподавание классической филологии, для чего, вне зависимости от Сорбонны, был создан в 1530 г. Коллеж де Франс. Здесь работали видные гуманисты: Жак Туссен (ум. 1547) занимался греческим, Франсуа Ватабль (ум. 1547) — древнееврейским, латынью — Бартеlemi Ле Масон, математикой — Оронс Фине (1494—1555) и др.

Создание рассадника гуманизма — светской школы — было заветной мечтой замечательного ученого Гийома Бюде (1468—1540). В отличие от многих современников религиозные вопросы занимали Бюде мало, хотя одно время его подозревали в кальвинизме. Основной сферой интересов Бюде была филология. Он поднял эту науку на большую высоту, рассматривая ее в ренессансном духе — как путь к познанию античной культуры для совершенствования и духовного укрепления человека. Бюде был типичным представителем раннего этапа Возрождения со свойственными ему иллюзиями и слишком оптимистически смотрел на ход исторического процесса, слишком верил в любимую им филологию, несколько наивно полагая, что с ее помощью можно переделать внутреннюю природу человека, а следовательно, преобразовать и общество.

Велика была роль Бюде в распространении гуманистической культуры, в частности эллинских штудий. Ученый переписывался с гуманистами разных стран, его труды хорошо знал Эразм. Бюде превосходно владел классической латынью, о чем свидетельствует перевод Плутарха на этот язык, а также написанный им трактат о деньгах в древности («De Asse», 1508) и замечательный труд «Commentarii linguae graecae» (1529). Большое значение для пропаганды идей гуманизма имели пространственные латинские письма Бюде. Адресованные тому или иному гуманисту, эти письма, как и письма Эразма, переписывались и размножались, получая тем самым большое распространение.

20-е и 30-е годы — это время расцвета французского латинизма. Классическая латынь изучалась во многих гуманистических кружках (например, в Фонтене ле Конт, где у А. Тирако получил начатки гуманистических знаний молодой Рабле) и в крупных центрах, например в

Лионе, который стал одним из очагов ренессансного свободомыслия. Для гуманистов тех лет вопрос о выборе между национальным языком и латынью еще не стоял: все так были захвачены «возрождением классической древности», что языку античных писателей противостояла только обедненная латынь Средневековья.

С середины 30-х годов, вместе с широчайшим распространением гуманистических идей, происходит переориентировка французского гуманизма в религиозных вопросах. Евангелизм, Реформация становятся политической доктриной, собирая под свои знамена внушительные общественные силы. Перед лицом раскола гуманисты оказываются вынужденными сделать выбор в пользу той или иной партии. Таким образом, они попадают в оба враждующих лагеря. Вопросы веры, острота постановки которых была отличительной чертой именно французского гуманизма, приобретают политический характер, дав толчок расцвету гуманистической публицистики.

Но публицистичность стала одной из примет французского гуманизма и — шире — французской ренессансной литературы уже с 30-х гг. XVI столетия, окрасив творчество крупнейших представителей литературы первой половины века — прежде всего Франсуа Рабле.

2

Универсализм Рабле, поистине энциклопедический характер его знаний, необыкновенное идейное и художественное богатство его книг — все это сделало писателя центральной фигурой французского Ренессанса. В отличие от французских гуманистов, своих современников, и от писателей второй половины века, например поэтов «Плеяды», Рабле не порывает со Средневековьем как с системой художественного мышления, а подводит его итоги. Поэтому в творчестве Рабле чрезвычайно ощутимы его национальные корни. Свою книгу Рабле начинает в духе французских сказаний о веселых гигантах, приближенных легендарного короля Артура. Таким образом, Рабле стоит в конце давней литературной повествовательной традиции, истоки которой восходят к XII в. Под пером писателя совершается великий прогрессивный переворот в литературе, происходит рождение новой прозы, литературного жанра романа нового времени. В этом не только узконациональное, но и общеевропейское значение творчества писателя. В создании жанра реалистического прозаического романа

Франция, благодаря Рабле, обгоняет другие страны. У Рабле, конечно, были предшественники, например Антуан де Ла Саль, но именно Рабле первым создал роман мирового значения. Этот переворот в литературе происходит как бы на глазах, постепенно от книги к книге, даже в пределах одной и той же книги эпопеи Рабле. Поэтому у Рабле можно наблюдать не только квинтэссенцию Ренессанса в одном из его высших достижений, но и сам французский ренессансный процесс, исторические судьбы французского Возрождения. Обращение к творчеству Рабле приводит к разработке центральных проблем французского Ренессанса, а изучение гуманизма и Возрождения во Франции неизбежно заставляет рассматривать эти явления «в свете Рабле», пронизывающем французскую возрожденческую культуру. Современники Рабле и литераторы ближайших поколений, невольно подчиняясь всеобъемлющему влиянию его творчества, стремились определить свое отношение к автору «Гаргантюа и Пантагрюэля». Интерес к Рабле не пропадает и в следующие два столетия, хотя отношение к нему меняется: Вольтер, например, видел в Рабле «грубоватого, площадного сатирика». В XIX веке интерес к Рабле заметно возрастает, а с конца века «раблезистика» постепенно выделяется в самостоятельную науку со своими печатными органами, научными обществами, съездами, библиографией, огромной литературой¹.

Не только книги писателя, но и сама его жизнь необычайно характерна, типична для своего времени. Личная судьба Рабле — это в какой-то мере вообще судьба французского гуманизма.

Как и о жизни Сервантеса или Шекспира, о жизни Рабле складывались легенды. Одной из самых распространенных и фантастических была легенда о медонском кюре, этаким брате Жане на покое, размышляющем в тиши своих виноградников. В действительности жизнь Рабле прошла среди опасностей, в преодолении трудностей, в борьбе. Как и все гуманисты его времени, он много путешествовал, изъездил Францию, побывал в Италии, Швейцарии и, очевидно, Германии, знал древние и новые языки, интересовался как гуманитарными, так и естественными науками, был не только писателем, но и врачом, принимал участие в политической жизни страны, выполняя дипломатические поручения, и т. д. Даже в науке, казалось бы далекой от политики, — в медицине — был политиком и борцом. К Рабле как нельзя лучше подходят слова Ф. Энгельса о титанах Возрождения, которые были чем угодно, но только не людьми буржуазно ограниченными.

¹ Из-за обилия специальной литературы, посвященной жизни и творчеству Рабле, отсылок на использованные работы мы не даем.

Точная дата и место рождения Рабле неизвестны. Путем всевозможных выкладок ученые (Абель Лефран) пришли к выводу, что родился Рабле в 1494 г., быть может 4 февраля, где-то около Шинона. Окрестности Шинона играют столь большую роль в книгах Рабле, описаны они так точно и с такой любовью, что можно заключить, что детские годы писатель провел на берегах Вьенны. Такое «сельское» детство, проведенное в тесном контакте с родной природой, среди полей и лугов, было характерно для Ронсара, для Дю Белле, для д'Обинье. Эти писатели, выдающиеся представители французского «высокого» Ренессанса, были родом из одной области — из долины Луары и ее притоков. Если вспомнить, что в этой долине сосредоточилось наибольшее число памятников французской ренессансной архитектуры, то оба эти факта покажутся в известной мере симптоматичными: долина Луары стала в некотором смысле колыбелью французского Возрождения.

В 1510 г. Рабле поступил послушником в монастырь ордена кордельеров недалеко от Анжера, затем девять лет провел в монастырях Ля Бометт и Фонтене-ле-Конт (с 1511 г.). Как и большинство его современников, писатель приобщился к гуманистической учености в монастырской келье. Рабле вместе со своим другом Пьером Ами изучает латинский, древнегреческий, древнееврейский языки, читает классиков вперемежку с сочинениями отцов церкви и столпов схоластики. Вскоре к Рабле и Ами присоединяются талантливый правовед Тирако и философ Амори Бушар. Кружок молодых гуманистов вступает в переписку с Гийомом Бюде, ободрившим и поддержавшим молодых людей. Гуманизм во Франции развился вот из таких небольших обособленных кружков, часто возникавших при провинциальных монастырях. Члены таких кружков вступали в переписку друг с другом, расширяя постепенно географию своих корреспондентов. Эти кружки и объединения прошли через увлечение идеями Реформации.

На известном этапе развития французского Ренессанса гуманизм и Реформация шли рука об руку. Для Рабле этот путь был именно таким: то есть от схоластического средневекового изучения Писания к изучению критическому, что способствовало сближению с реформационными идеями, затем к всеобъемлющему изучению всего культурного наследия прошлого во имя познания окружающего мира («открытие земли») и самого себя («открытие человека»). Отход от такого пути оборачивался творческим кризисом, обострением внутренних противоречий, как у Маргариты Наваррской. Почву антицерковной, антитеологической сатиры, памятником которой является книга Рабле,

следует искать, однако, не в Реформации. Из Рабле не следует также делать последовательного атеиста, хотя в зрелом творчестве он поднялся над католицизмом и над протестантством.

«Еретические» занятия Рабле и его друзей навлекли на них подозрение церковных властей. За Рабле устанавливается слежка. В этом отношении он разделил судьбу большинства французских гуманистов XVI в. Открытое столкновение с властями произошло в 1523 г.: в келье Рабле произвели обыск, греческие книги были конфискованы. Пьер Ами бежал из монастыря, Рабле остался и добился возвращения книг. Однако через два года, после нового обыска, Рабле расстается с монастырем и перебирается в Пуату, в Майезе, где сближается с настоятелем местного монастыря бенедиктинцев аббатом Жоффруа д'Эстиссаком, человеком просвещенным, не чуждым новых идей. Знакомство вскоре перерастает в дружбу, и д'Эстиссак, лицо весьма влиятельное в своих краях, на долгие годы становится покровителем Рабле. Став чем-то вроде секретаря д'Эстиссака, следующие несколько лет Рабле проводит в разъездах по Франции. Он посещает ряд университетов, в том числе такой передовой, как университет Пуатье. И в этом характерная черта раннего французского гуманизма — его связь с провинциальными университетами (столичный — Сорбонна — оставался средоточием мракобесия и схоластики). В 1530 г. Рабле совсем порывает с церковью, слагая с себя сан. Он обосновывается в Монпелье, где занимается медициной и вскоре объявляет собственный курс. Лекции Рабле, его методология обнаруживают в нем прежде всего гуманиста: Рабле публично комментировал анатомические сочинения Гиппократ и Галена, делая пояснения непосредственно на вскрытом трупе. И в этом он — подлинный сын Возрождения, положившего начало действительно научному изучению человека. Не будь Рабле великим писателем, он вошел бы в историю культуры как замечательный медик. Почему Рабле покинул Монпелье — не вполне ясно; быть может, жажда знаний гнала его дальше, в новые культурные центры, не исключено также, что новизна и смелость его научной методологии могла навлечь на Рабле подозрения и придирки властей. Так или иначе, гуманистические штудии приводят Рабле в Лион, оплот раннего гуманизма. Богатый город, пользовавшийся относительной самостоятельностью, Лион постепенно превращался в культурную столицу страны. В первой половине века лионские издатели и типографы заметно обгоняли парижских. С Лионом связана деятельность Маргариты Наваррской, Деперье, Этьена Доле, Мориса Сева и его школы. Первые книги Рабле не случайно были изданы именно в Лионе.

Пребывание Рабле в Лионе было плодотворным, он выступает сразу в нескольких ипостасях: работает врачом в городской больнице, как гуманист выпускает ряд научных изданий («Медицинские письма» Манарди, «Афоризмы» Гиппократата и др.), в Лионе происходит рождение Рабле-писателя: он пишет и издает «Пантагрюэля» (октябрь 1532), «Пантагрюэлевый прогностикон» и «Альманах на 1533 год» (оба в начале 1533), затем «Гаргантюа» (октябрь 1534). В Лионе же Рабле знакомится с политическим деятелем, автором известных мемуаров, кардиналом Жаном Дю Белле и поступает к нему на службу.

Реакция католических кругов на появление «Пантагрюэля» была быстрой: в 1533 г. теологи Сорбонны запрещают книгу. Ответом писателя стал «Гаргантюа», это подлинное произведение «торжествующего Ренессанса», сочетающее в себе его боевой наступательный дух с присущими ему утопическими мечтами и светлыми иллюзиями.

Но вскоре Рабле должен был распрощаться с этими мечтами. В ночь на 18 октября 1534 г. разыгрывается знаменитое «дело об афишах». Королевская власть делает резкий поворот в сторону реакции, Франциск I, недавно еще бывший покровителем литературы и искусства, защитником гуманистов от нападок Сорбонны, ограничивает свободу слова. И Рабле скрывается из Лиона. В июне 1535 г. он оказывается в Риме, где добивается аудиенции у папы Павла III, отпускающего ему грехи. Рабле снова принимает сан и в 1536 г. получает должность каноника в монастыре Сен-Мор-ле-Фоссе. Но на этот раз он недолго остается в монастыре. Воспользовавшись покровительством влиятельного Дю Белле, Рабле получает разрешение на медицинскую практику и работает врачом и читает курсы анатомии в Монпелье, Париже, Лионе и других городах.

Не ясно, где был Рабле в 1538—1540 годах. Он то появляется ненадолго в том или ином городе, то исчезает на многие месяцы. Его медицинские способности признаны научным миром; он практикует в Метце, Париже, Турине. Книги Рабле переиздаются, появляются анонимные их переделки в духе «народных книг», популярность писателя растет. Желая оградить себя от нападок теологов, он переиздает в 1542 г. «Гаргантюа» и «Пантагрюэля», несколько смягчив наиболее острые пассажи. В июле 1543 г. Франциск I назначает Рабле докладчиком прошений при собственной особе. Но высокий пост и покровительство короля не спасают писателя от новых нападок Сорбонны. Рабле снова скрывается. След его теряется до 1545 г. Видимо, в это время где-то в провинции писатель создает свою «Третью книгу», которая выходит из печати в Париже в 1546 г. Теологи встретили книгу

особенно яростно. Писателю не может помочь заступничество Маргариты Наваррской, сестры короля, и он вновь вынужден бежать из столицы. В 1547 г. мы находим его в Риме, куда он опять едет с Жаном Дю Белле. В январе 1548 г. выходят отдельным изданием первые одиннадцать глав «Четвертой книги». Ее полный текст появляется в 1552 г. В обстановке обостряющейся идеологической и политической борьбы, которая через десять лет приведет к религиозным войнам, от Рабле отворачиваются и бывшие друзья: Андре Тирако публично осуждает его сочинения. Парижский парламент приговаривает «Четвертую книгу» к сожжению. Травимый, но духовно не сломленный, Рабле готовит «Пятую и последнюю книгу героических деяний и подвигов доброго Пантагрюэля». Завершить ее и издать писателю не удалось — он умер в Париже 9 апреля 1553 г.

Непрерывные скитания, побег, преследования властей и нападки богословов, кратковременные и случайные покровительства крупных феодалов, капризная благосклонность короля — через все это прошел Рабле, как бы явившись примером для многих современников, например для Маро и Десперье. Как и для них, для него характерны религиозные сомнения; он не порвал до конца с католицизмом, но зло высмеял весь его строй и догматы. В вопросах религии для Рабле на первом плане всегда оставалась этическая сторона. Как гуманист, он признавал за человеком неотъемлемое право свободного выбора; вся его жизнь была борьбой за духовную свободу. Последовательное отстаивание права на свободный выбор роднит Рабле с другими мыслителями французского Ренессанса, прежде всего с Монтенем.

3

В дни осенней лионской ярмарки 1532 г. на переносных лотках расхожих букинистов появилась новая книжка — «Ужасающие и устрашающие деяния и подвиги достославного Пантагрюэля, короля Дипсодов, сына великого гиганта Гаргантюа. Новое сочинение метра Алькофрибаса Назье». Книжка хорошо раскупалась, и ее издатель — предприимчивый Клод Нурри — вскоре тиснул «второй завод».

Книга родилась на площади, среди веселящегося народа; на эту особенность произведения Рабле, объясняющую многие его черты, впервые указал советский исследователь М. М. Бахтин. К этим выводам исследователь пришел достаточно давно, но обнародовал их лишь в 60-е годы. В свете этих наблюдений ученого стали рассматривать

творчество Рабле и вообще культуру Франции и Европы в пору Ренессанса, т. к. книга Бахтина нашла широчайший отклик в научных кругах и вызвала появление многочисленных работ, посвященных проблемам карнавализации культуры и ее народным истокам¹.

Источником книги Рабле были старинные народные сказания о веселых гигантах, а непосредственным поводом к написанию — появление в Лионе весной 1532 г. одной из многочисленных «народных книг», без торговли которыми не обходилась ни одна тогдашняя ярмарка. Об этой небольшой книжке никто бы и не вспомнил, не явись она поводом к созданию романа Рабле. Сюжет романа, многие его образы и речевые обороты перешли в творение гуманиста именно из «народной книги». Первоначально Рабле просто намеревался воспользоваться читательским успехом «Больших и неопенимых хроник» и написать их продолжение. Поэтому-то при чтении «Пантагрюэля» не может не броситься в глаза разноплановость книги, присущая ей стиливая и жанровая разноголосица.

Книга начинается в духе все еще создававшихся в то время жизнеописаний и хроник, но тут же сбивается на пародию, причем не только пародию на хроники, но и на Священное Писание. В том же духе пародии на поздние обработки средневековых рыцарских романов выдержаны и финальные главы книги, описывающие борьбу Пантагрюэля с полчищами короля Анарха. Именно в этих эпизодах глубоко пародийный характер приобретает излюбленный прием раблезианской комикки: гиперболизация чисел (например, численность войска Анарха), характерных для средневековой фантастики. Такой же пародией на рыцарские романы является, скажем, и эпизод с оживлением целительным бальзамом погибшего в бою Эпистемона (вспомним, что и Дон Кихот будет твердо держать в памяти рецепт одного из таких бальзамов). Характерно, что в рассказе Эпистемона о «том свете» фигурируют многие герои романов артуровского цикла. Снижающий характер описания битвы с рыцарями короля Анарха подчеркивается еще и тем, что над закованными в латы всадниками одерживает (как и при Азенкуре) победу не доблесть таких же рыцарей, а смекалка простолюдина горожанина Панурга.

Таким образом, «Пантагрюэль» представляется прежде всего синтетической пародией на отживающие литературные жанры Средневековья: на рыцарские романы, хроники, жизнеописания королей и пол-

¹ См. его книгу, переведенную на ряд языков: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

ководцев, жития святых, на юридическое псевдокрасноречие и схоластическую заумь.

Но это осмеяние пережитков прошлого в литературе для Рабле (как и для Сервантеса) не было главным. Рабле боролся не только и не столько с литературными староверами, а с вполне реальным наследием прошлого в жизни. И не менее значительным было для писателя утверждение нового гуманистического мировоззрения. Это утверждение нового осуществляется двояким путем — отрицанием (чаще всего при помощи осмеяния, доведения до абсурда) черт старого мира: государственных установлений, судопроизводства (эпизод тяжбы Лижизада и Пейвино), схоластической псевдоучености (диспут Таумаста с Панургом), религиозной нетерпимости и т. д., но также и отстаиванием новых гуманистических принципов. С последним связан самый серьезный эпизод книги, в целом полной неудержимого веселья, — письмо Гаргантюа Пантагрюэлю (гл. VIII). Это замечательное письмо, являющееся первым манифестом французского гуманизма, провозглашает свободу разума, призывает беспрестанно совершенствоваться, восхваляет науки, с которых теперь «сняли запрет». Рабле набрасывает программу гуманистического воспитания, куда включается прежде всего изучение филологических дисциплин, истории, естествознания, астрономии и т. д. Письмо Гаргантюа — интереснейший документ из истории педагогической мысли эпохи Возрождения.

Положительная программа Рабле-гуманиста содержится не только в письме Гаргантюа. В уже упоминавшемся рассказе Эпистемона заключено важнейшее положение раблезианской религиозной этики: «Таким образом, — пишет Рабле, — те, что были важными господами на этом свете, терпят нужду и влачат жалкое и унижительное существование на том. И наоборот: философы и все те, кто на этом свете бедствовал, в свою очередь, стали на том свете важными господами» (гл. XXX).

Представление о подлинно положительном человеке воплощено в этой первой книге Рабле в образе Пантагрюэля. И имя героя, и его внешний облик и повадки заимствованы писателем из народных сказаний. Поэтому великан Пантагрюэль отличается необузданностью в еде и питье, это веселый бражник и добрый малый. Но обычная житейская жажда соединяется у него с гуманистической жаждой знания, столь же неудержимой, как и его тяга к веселью. Жизненная философия Пантагрюэля, названная «пантагрюэлизмом» (и ошибочно иногда переносимая на самого Рабле), окончательно выкристаллизовывается в следующих книгах писателя, здесь же быть «пантагрюэлистом» оз-

начает жить в мире, довольстве, здравии, веселье, всегда обильно есть и пить. Эта философия, в сочетании с гуманистической программой воспитания, о которой уже была речь выше, и непримиримым отношением к пережиткам Средневековья, отражала первый этап эволюции Рабле и французского Возрождения.

Для «Пантагрюэля» характерен постепенный переход от мифологического мышления к реализму. Речь в данном случае идет не о «местно-топографическом» характере книги (Бахтин), не о достоверности и точности деталей, а о широкой панораме современной Рабле действительности, о верности и точности пропорций в ней. Жизнь города на исходе Средневековья дана Рабле подробно и многопланово. Но это реалистическое восприятие и отражение мира все время приходит в столкновение с мифологическим; более того, очень часто вполне реальным событиям и вещам дается мифологическое истолкование. Раблезианский мир двойится, в нем постоянно смещаются и нарушаются пропорции.

Основным персонажем этого «реального» плана романа становится Панург, герой, который затем будет характернейшим протагонистом огромного числа повествовательных произведений в литературах многих стран Европы — и Франции, и Испании, и Англии, и Германии. Без большой натяжки можно сказать, что Панург был первым знаменитым «пикаро», первым героем плутовского романа. Появление Панурга на страницах книги (гл. IX) как бы меняет пропорции всего изображаемого: Пантагрюэль продолжает, конечно, оставаться великаном, но когда он столь хитроумно разрешает тяжбу двух вельмож или председательствует на философском диспуте, трудно представить, что он может накрыть языком целое войско или у него во рту помещается небольшое государство. В городских главах книги (гл. IX—XXII) Панург, это типичное дитя города, в своей среде, когда же он отправляется вместе с Пантагрюэлем в поход против дипсодов, он как бы теряет свои качества «пикаро», плута, пройдохи, бродяги и превращается в мифологический персонаж, ибо оказывается в чуждой ему среде — но не социально, а литературно, то есть переходит в художественную действительность совсем иной структуры. Здесь перед нами как бы спор фольклорной традиции (великаны с их огромным, намеренно гиперболизированным, «великаньим» миром) с новым, сознательно сниженным, сугубо индивидуализированным героем. Этот спор двух традиций, двух систем изображения, двух типов восприятия действительности — мифологического и реалистического — продолжен в следующих книгах.

«Гаргантюа» — книга значительно более единая в жанровом и стилевом отношении и еще более боевая и непримиримая. В ней Рабле как бы возвращается вспять, рассказывая о жизни отца Пантагрюэля — Гаргантюа. Рассказ этот ведется с оглядкой на хронологически предшествующую книгу: не случайно Рабле сделал к «Гаргантюа» следующий подзаголовок: «книга, полная пантагрюэлизма». Вместе с тем, открыв роман книгой «Гаргантюа», Рабле сознательно поставил на первое место в нем законченно гуманистическое произведение.

В «Гаргантюа» можно выделить три наиболее важных эпизода, тесно друг с другом связанных и по-разному раскрывающих основную идею автора.

Первый эпизод и первая тема книги — это воспитание принца Гаргантюа, воспитание идеального монарха, воспитание вообще передового человека эпохи. Как и в двух других эпизодах, положительная программа Рабле начинается с отрицания — в данном случае с отрицания схоластических методов воспитания, носителем которых является первый учитель Гаргантюа «великий богослов, магистр Тубал Олоферн». Рабле высмеивает этого богослова-схоласта зло и язвительно, широко используя один из своих излюбленных приемов — точность непомерно больших чисел; так, на чтение нескольких латинских книг у юного Гаргантюа ушло тринадцать лет, шесть месяцев и две недели. «Мастерство» педагога было столь велико, что его ученик не только мог ответить все наизусть, но и в обратном порядке. Не приходится удивляться, что от этих занятий Гаргантюа глупел и становился рассеяннее и бестолковее. Тогда юношу отдают на воспитание к Понократу. Его метод предполагает развитие как умственных, так и физических способностей ученика. Как и в письме Гаргантюа к сыну в «Пантагрюэле», главы о воспитании (гл. XXIII—XXIV) во второй книге Рабле — это всесторонняя программа формирования гуманиста. И что особенно примечательно: обучение Гаргантюа лишено кабинетной замкнутости и узости. Под руководством Понократа Гаргантюа не только всесторонне развивал тело и знакомился с достижениями науки; учитель и ученик «ходили смотреть, как плавят металлы, как отливают артиллерийские орудия, ходили к гранильщикам, ювелирам, шлифовальщикам драгоценных камней, к алхимикам и монетчикам, в ковровые, ткацкие и шелкопрядильные мастерские, к часовщикам, зеркальщикам, печатникам, органщикам, красильщикам и разным другим мастерам и, всем давая на выпивку, получали возможность изучить ремесла и ознакомиться со всякого рода изобретениями в этой области».

Юный Гаргантва под руководством Понократа не случайно проходит и рыцарскую выучку: книга Рабле — это книга о воспитании идеального монарха. Эта тема развернута в эпизодах войны Грангузье и Гаргантюа с королем Пикрохолом. И здесь Рабле начинает с антитезы: подробно и сатирически остро изображает писатель типичного феодального государя — безрассудного, тупого и жестокого. Пикрохоль собирает войска, даже не потрудившись доискаться причины ссоры своих пекарей с пастухами Грангузье. Блестящей пародией на военный авантюризм (и, между прочим, иллюстрацией широты географических познаний Рабле) является глава XXXIII, повествующая о том, как Пикрохоль со своими сподвижниками строит планы покорения мира. Приговор Рабле Пикрохолу суров и поучителен: потеряв все свои владения, он становится поденщиком в Лионе.

Полной противоположностью Пикрохолу являются мудрые правители Грангузье и Гаргантюа. Некоторые ученые усматривали в Грангузье Людовика XII, в Гаргантюа — Франциска I, а в Пикрохолье — их политического противника императора Карла V. Однако образы Рабле бесконечно шире таких отождествлений, а Франциск I, при всех прогрессивных тенденциях начала его царствования, был еще очень далек от гуманистического идеала, воплощенного в Грангузье. Основной принцип последнего — разумная защита национальных интересов, миролюбие и сговорчивость. На военные действия он решается лишь в крайнем случае, до последнего момента желая уладить дело миром. Решительные в военных действиях, Грангузье и Гаргантюа добросердечны с пленными и побежденными, они стремятся наказать лишь зачинщиков смуты — пекарей и дурных советчиков Пикрохоля. Характерно и примененное к ним наказание: Гаргантюа «только велел им стать к станкам во вновь открытой им книгопечатне» (гл. LI). Воистину не случайно повторяет Гаргантюа мысль Платона: «Государства только тогда будут счастливы, когда цари станут философами или же философы — царями» (гл. XLV). Эти слова отражают надежды передовых людей эпохи, их мечты о национальном абсолютизме и народных королях. Именно такими идеальными королями-философами и являются у Рабле Гаргантюа и Пантагрюэль.

Писатель полагал, что в дни испытаний полнее раскрываются природные качества человека. Так, простой, но вобравший в себя идеологию нового ренессансного человека, монах брат Жан, в то время как остальные монахи его обители попрятались и думали только о собственном спасении, смело встречает врага и отстаивает монастырский виноградник. Брат Жан — несомненно, положительный герой Рабле, в

некотором смысле его идеал человека из народа, «естественного» человека, о котором так много будут писать просветители.

Рабле делает брата Жана монахом не случайно. Вся книга проникнута убежденным отрицанием монашества. Гаргантюа восклицает: «монах (я разумею монахов-тунеядцев) не пашет землю в отличие от крестьянина, не охраняет отечество в отличие от воина, не лечит больных в отличие от врача, не проповедует и не просвещает народ в отличие от хорошего евангелического проповедника и наставника, не доставляет полезных и необходимых государству предметов в отличие от купца» (гл. XL). Насмешки над монахами, конечно, можно найти и у современников Рабле — Клемана Маро, Деперье и даже более богобоязненной и умеренной Маргариты Наваррской, и у сатириков и моралистов Средневековья. В этом отразилась народная точка зрения, возникшая задолго до эпохи Возрождения. Насмешками над монахами начинена городская литература Средних веков. Однако в пору Ренессанса отрицание монашества стало систематически более осознанным и энергичным. И в противовес аскетическим нормам монастырской жизни был выдвинут не только идеал деятельного человека, занимающегося общественно полезным трудом, но и утопический идеал гармонически развитой человеческой личности, человека, ставшего полноправным хозяином своей судьбы.

Брат Жан не похож на других монахов. Он не только отважен и находчив, весел и общителен, «он не святоша, не голодранец, он благовоспитан, жизнерадостен, смел, он добрый собутыльник. Он трудится, пашет землю, заступает за утесненных, утешает скорбящих, оказывает помощь страждущим, охраняет сады аббатства». Он тянется к гуманистической образованности. Именно брату Жану приходит в голову основать обитель, не похожую ни на какую другую. Ее планировке, убранству и уставу посвящено несколько глав книги (гл. LI — LVII). В них Рабле демонстрирует свои педагогические, а также строительные и архитектурные идеи. Однако не нужно понимать эти главы как исчерпывающее изложение положительной программы писателя. Устав Телемской обители — это последовательная и веселая, красочная и ироничная антитеза обычного монастырского устава: в этот монастырь «будут принимать таких мужчин и женщин, которые отличаются красотой, статностью и обходительностью»; в нем «надлежит ввести правило, воспрещающее женщинам избегать мужского общества, а мужчинам — общества женского»; все поступившие в монастырь вольны покинуть его, когда захотят; и, наконец, в уставе Телемской обители признается, «что

каждый вправе сочетаться законным браком, быть богатым и пользоваться полной свободой» (гл. LII). Полная свобода в своих действиях (если они не затрагивали чужих интересов) и стала основным принципом жизни телемитов. В этом естественном, с точки зрения Рабле, состоянии человек будет добр, он не будет знать зла, «ибо людей свободных, происходящих от добрых родителей, просвещенных, вращающихся в порядочном обществе, сама природа наделяет инстинктом и побудительной силой, которые постоянно наставляют их на добрые дела и отвлекают от порока, и сила эта зовется у них честью. Но когда тех же самых людей давит и гнетет подлое насилие и принуждение, они обращают благородный свой пыл, с которым они добровольно устремлялись к добродетели, на то, чтобы сбросить с себя и свергнуть ярмо рабства» (гл. LVII).

Телемская обитель не представляет собой социальной утопии государственного устройства. Она должна заменить монастыри в процессе воспитания будущих гуманистов и также наследует монастырское хозяйство: «чтобы телемиты никогда не ощущали недостатка в одежде, возле Телемского леса было построено огромное светлое здание в полмили длиною и со всеми возможными приспособлениями — там жили ювелиры, гранильщики, вышивальщики, портные, золотошвей, бархатники, ковровщики, ткачи и каждый занимался своим делом и работал на телемских монахов и монахинь» (гл. LVI).

Писатель больше не возвращался к Телему в следующих книгах, и неслучайно также главы о Телемской обители появились именно в «Гаргантюа», самой веселой, радужно безоблачной и полной ренессансных иллюзий книге романа Рабле.

«Третья книга героических деяний и речений доброго Пантагрюэля» появилась через двенадцать лет. За эти годы многое изменилось во Франции. Изменился и сам Рабле, изменилось его искусство. Хотя перед нами уже знакомые герои, «Третья книга» совершенно непохожа на две предыдущие.

Прежде всего, здесь уже другие временные и пространственные пропорции. Гаргантюа и Пантагрюэль — это больше не гиганты, а просто мудрые и добрые правители. Да и не они теперь главные герои, а Панург, буквально и фигурально маленький человек, с его частной, индивидуальной судьбой. Если раньше перед читателем проносились годы и десятилетия, время действия «Третьей книги» строго ограничено — это конец мая и начало июня, то есть какие-нибудь тридцать дней.

В центре сюжета — вопрос о женитьбе Панурга. Это дает повод Рабле высказать немало забавных мыслей о женском непостоянстве,

любопытстве и болтливости. Хотя писатель не создал ни одного примечательного женского образа, его нельзя причислить к женоненавистникам. И в основе «Третьей книги» лежит знаменитый — еще средневековый — «спор о женщинах», вспыхнувший с новой силой в сороковые годы, когда в него включились Бертран де Ла Бордери и Антуан Эроэ, а несколько позже — Маргарита Наваррская. Отзвуки споров о женщинах, которые раздавались еще в келье Рабле в Фонтенелле-Конт (его друг Андре Тирако написал специальный латинский трактат о брачной жизни), обильно насыщают «Третью книгу», но они были в лучшем случае лишь поводом к ее написанию.

Мучающий Панурга вопрос — «быть и не быть?» (т. е. быть женатым и не быть рогатым) — стал организующим элементом, связавшим эпизоды книги. Она представляется прежде всего откликом на современные Рабле события, как на местные, так и на затрагивающие интересы всей Франции и Европы. В книге мелькают упоминания известных деятелей эпохи, рассказывается о военных приготовлениях во французских городах; созданная в конце 1545 г., «Третья книга» полна антипапских настроений, что дало повод А. Лефрану назвать Рабле «памфлетистом короля». Писатель высказывает свои взгляды на национальную монархию, на задачу государя по отношению к подданным: «Словно новорожденного младенца, народ должно поить молоком, нянчить, занимать. Словно вновь посаженное деревцо, его должно подпирать, укреплять, охранять от всяких бурь, напастей и повреждений. Словно человека, оправившегося от продолжительной и тяжелой болезни и постепенно выздоравливающего, его должно лелеять, беречь, подкреплять, дабы он пришел к убеждению, что во всем мире нет короля и властителя, чьей вражды он больше бы страшился и чьей дружбы он сильнее бы желал» (гл. 1). Справедливость и миролюбие Рабле продолжает считать главным достоинством правителя: «Завоеватель, будь то король, владетельный князь или же философ, лишь в том случае будет царствовать благополучно, если справедливость он поставит выше воинской доблести». Как видим, писателя по-прежнему занимали вопросы государственного устройства, и вложенная в уста Панурга шутовская апология должников и заимодавцев является, по сути дела, мечтой об обществе, основанном на взаимном доверии и обмене.

Но, опять-таки, не эта близость к актуальным вопросам дня составляет существо книги. Главное в ней — это вопрос о свободе человеческого суждения и одновременно — об относительности этого суждения. Таким образом, в «Третьей книге» перед нами зачатки ро-

мана философского. Рабле дает критическую картину средневековых предрассудков, верований, примет, представлений. Писатель показывает абсурдность всевозможных предсказаний и гаданий, все еще распространенных в его время, будь то гадания по Гомеру и Вергилию или через посредство снов, бросания костей и т. п. Подлинной энциклопедией всевозможных средневековых псевдонаучных предсказаний являются эпизоды посещения Панургом панзуйской сивиллы и особенно — знаменитого астролога Гер Триппы (Агриппы Ноттесгеймского, автора трактата «О ненадежности наук»).

Панург советуется с богословом (Гиппофадей), медиком (Рондибилис), философом (Труйоган), законоведом (Бридуа). Последний, как и трое предыдущих, отвечает на вопросы Панурга уклончиво, ибо он сознает «всю случайность и шаткость окончательных приговоров», чем он и руководствуется в своей судейской практике, решая все дела с помощью игральных костей. Столь же двусмыслен и неопределенен ответ и шута Трибуле. В конечном счете ответ на интересующие человека вопросы он должен искать в себе самом, ибо, как полагает Рабле, познание самого себя является «основой основ всей философии».

В ряду консультаций Панурга особенно важно посещение им умирающего поэта Раминагробиса (как полагают исследователи, под этим именем выведен Жан Лемер де Бельж), который на пороге смерти в энигматическом стихотворении высказывает свое жизненное кредо (перефразируя известное изречение, вложенное Светонием в уста императора Августа):

Не торопись, но поспешай.
Беги стремглав, замедли шаг.

Так возникает в книге мотив умеренности, золотой середины («Золотая середина всегда похвальна», — говорит Пантагрюэль). Удовлетворение, но не пресыщение — вот что становится отныне идеалом Рабле (как затем и Ронсара). Скептицизм писателя уравновешивается его стоицизмом.

Об этом со всей определенностью сказано в Прологе к «Четвертой книге», написанном в 1548 г., в известной притче о дровосеке и его топоре («Итак, да будут желанья наши умеренны, и умеренность вас отблагодарит, особливо ежели будете не ленивы, а трудолюбивы»).

«Четвертая книга» — естественное продолжение предыдущей. Теперь пантагрюэлисты отправляются к Оракулу Божественной Бутылки, чтобы получить ответ все на тот же интересующий Панурга

вопрос, жениться ли ему или нет. Книга распадается на эпизоды, связанные лишь последовательностью морского путешествия, куда вкрапливаются замечательные вставные новеллы, вроде рассказов о мэтре Франсуа Вийоне и сеньоре де Баше (гл. XIII—XV) или о пахаре и чертенке (гл. XLVI—XLVII).

Трудно сказать, кто в «Четвертой книге» является главным героем. По крайней мере, им перестает быть Панург, превратившийся теперь в острокомического персонажа, неперменного участника веселых гротескных эпизодов, обильно сдобренных грубоватым юмором. В характере Панурга отныне подчеркивается его трусость. Он сам говорит, что на море мужество его покидает и вообще он не боится ничего, кроме опасности. Он трясется от страха, когда пантагрюэлисты слышат в море оттаявшие слова, скрывается во время сражения с Колбасами. Особенно подробно описан его ужас во время бури (гл. XVIII—XXIII), одного из лучших эпизодов книги, в котором мастерство Рабле проявилось во всем своем блеске. Пугливость Панурга вызывает насмешки путешественников, а брат Жан восклицает в сердцах: «До чего же этот чертов болван подл и труслив, — он поминутно в штаны кладет от безумного страха!» Лишь в первых главах книги, созданных до 1548 г., перед нами прежний Панург, то есть весельчак и балагур, мастер разыгрывать фарсы, нечистый на руку и находчивый. Таков он в сцене с незадачливым купцом Дандено (Индюшонком), хозяином стада баранов (гл. VI—VIII).

В «Четвертой книге» острие сатиры Рабле направляется против судебного сословия (гл. XII—XVI) и религиозных экстремистов-папистов (гл. XLVIII—LIV). Между прочим, это же будет повторено в еще более заостренной и гротескной форме в «Пятой книге» (полная принадлежность которой Рабле с некоторыми основаниями берется под сомнение).

С папством Рабле связывает все самое отрицательное в жизни — и насаждение слепого фанатизма, веры в мощи и реликвии, и учреждение различных монашеских орденов, и неумеренное преклонение перед папскими предначертаниями (Декреталии), и выкачивание из христианских народов, особенно Франции, огромных денежных сумм. С эпизодом посещения пантагрюэлистами Острова папиманов тесно связаны главы, описывающие Постника (гл. XXIX—XXXII). Как известно, Рабле был противником неумеренных постов, растягивавшихся порой на многие недели. В этом он видел нечто противоестественное. Поэтому он изобразил Постника как существо из антимира, противостоящего миру его героев. Описание повадок Постника, испол-

ненное гротескной абсурдности, заставляет вспомнить картины старшего современника Рабле, Иеронима Босха: «Смеется, когда кусается, когда кусается — смеется. Будто бы совсем ничего не ест, хотя всего только постничает, а считается, что совсем ничего не ест. Обсасывает кости только в мечтах, напивается только в собственном воображении. Купается на высоких колокольнях, сушится в прудах и реках. Ставит сети в воздухе и вылавливает раков непомерной величины. Охотится в морской пучине и находит там каменных козлов, горных козлов и серн» (гл. XXXII).

Этот антикатолический эпизод дополняет рассказанная Пантагрюэлем антикальвинистская притча о Физис и Антифизис. Физис, то есть Природа, рождает Красоту и Гармонию, вообще она «сама по себе в высшей степени плодovitа и плодоносна». В Природе для Рабле заключено божественное начало. Антифизис противостоит Природе, а следовательно, и Богу, она рождает лишь Недомерка Нескладу, существ во всем противных естественному. С Антифизис Рабле связывает различные направления христианской церкви, особенно кальвинистов: «Антифизис в конце концов перетянула на свою сторону всех сумасбродов и полоумных и привела в восторг всех безмозглых, всех лишенных понятия и здравого смысла. Затем она произвела на свет изуверов, лицемеров и святош, никчемных маньяков, неумных кальвинистов, женеvских обманщиков, бесноватых путербеев, братьев-обжор, ханжей, пустосвятов, людоедов и прочих чудовищ, уродливых, безобразных и противоестественных». Религия Рабле, очень близкая к пантеизму и деизму, не нуждается ни в предначертаниях пап, ни в кальвиновом «предопределении». Рабле не теряет веры в человека, в его созидательный труд. Вот почему Эпистемон после окончания ужасающей бури, изрядно потрепавшей корабли пантагрюэлистов, восклицает: «Я полагаю, что смерть есть роковая и неизбежная необходимость, но что рано ли, поздно ли умереть, тою или же другою смертью, — это зависит отчасти от сил небесных, отчасти же от нас самих» (гл. XXIII). Не случайно поэтому спутники Пантагрюэля посещают на своем пути жилище мессера Гастера, «первого в мире магистра наук и искусств». Гастер-Желудок, материальная потребность — полная антитеза Постника — олицетворяет для Рабле жизнеутверждающее, жизнепорождающее начало в мире и человеке. Именно ему обязано человечество появлением всевозможных ремесел, наук и искусств — от примитивного хлебопашества до градостроительства, военного дела и книгопечатания.

«Четвертая книга» обрывается внезапно, шутливым призывом Панурга пропустить по стаканчику. Первые шестнадцать глав «Пятой книги» (под названием «Остров Звонкий») появились только через десять лет, в 1562 г., когда Рабле уже не было в живых. Это было время первых ожесточенных схваток религиозных войн, и неизвестный издатель «Острова Звонкого» опубликовал то из рукописного наследия Рабле (быть может, весьма все это отредактировав), что особенно подходило на потребу дня. Собственно, в «Острове Звонком» — лишь два эпизода. В первом зло и политически остро высмеивается католический мир (гл. I—IX), во втором в виде отталкивающего, странного гротеска изображен судейский мир, мир Пушистых Котов (гл. XI—XVI). Остальные главы «Пятой книги» (она была опубликована целиком в 1564 г.) не отличаются такой резкостью. Здесь (между прочим, как и в «Четвертой книге») немало фантастики, далеко не всегда понятных современному читателю намеков и аллегорий.

Приблизительно треть «Пятой книги» (гл. XXXI—XLVII) занимает описание фонарной страны — цели путешествия пантагрюэлистов. Подробно изображен подземный храм Божественной Бутылки, ее пророчество. Как известно, Бутылка сказала лишь одно слово, она посоветовала Панургу пить, пить знания, мудрость жизни, ибо философы, которые ропчут, что все уже было открыто до них — древними — «поймут, что все их знания, равно как знания их предшественников, составляют лишь ничтожнейшую часть того, что есть и чего они еще не знают» (гл. XLVIII). Таким образом, в конце книги Рабле провозгласил то, на чем настаивал и к чему звал в иной форме в предыдущих книгах, в чем он никогда не сомневался и не терял надежды — неудержимое стремление людей к знанию, неограниченные возможности людей, которые, может статься, «доберутся до источников града, до дождевых водоспусков и до кузниц молний, вторгнутся в область Луны, вступят на территорию небесных светил и там обоснуются, и таким путем сами станут как боги» («Третья книга», гл. LI).

4

Мировоззрение Рабле необыкновенно синтетично и универсально, поэтому не приходится удивляться, что уже не раз предпринимались попытки сделать из писателя сторонника той или иной философской системы, той или иной религиозной доктрины. Действительно, его изображали то убежденным реформатором (П. Лакруа), то правоверным

католиком (Э. Жильсон, Л. Февр), то даже адептом англиканства (М.-А. Скрич), его считали то скептиком (Э. Жебар), то рационалистом (А. Лефран), то просто человеком здравого смысла (Ж. Платтар).

Рабле в своей книге дал грандиозную и синтетическую в своей основе картину жизни Франции. Рабле нашел в этой панораме место для всех слоев современного ему общества. С большой любовью и пониманием его нужд и забот изображено крестьянство, вообще жизнь деревни и ее обитателей — от беднейших крестьян и бродяг до мелких провинциальных сеньоров. Не менее подробно нарисована жизнь города, причем городское общество изображено не единым, а разделенным на многочисленные слои и прослойки — тут и отцы города, богатеи, ненавистные народу ростовщики-лихоимцы, тут и городской плебс, пестрый, горластый, нечистый на руку, постоянно причиняющий хлопоты властям, тут и мастеровой люд — ремесленники всех мастей, пекари и пивовары (если вспомнить, как много едят и пьют герои Рабле, станет ясно, сколь подробно описан этот труд), тут рыночные и уличные торговцы, тут городская интеллигенция, тут судейские, городское духовенство, бродячие жонглеры и комедианты, врачи-шарлатаны, гадалки, предсказатели судьбы и составители гороскопов, степенные горожане и непотребные девки. Эта пестрая и шумная толпа показана в постоянном движении и изменении, в столкновении частных и групповых интересов, в борьбе. Писатель переносит нас то в захолустный замок, то во дворец короля, то в монастырскую келью, то в стены университета.

Современное писателю общество показано в различные моменты его жизни — в дни мира и в дни войны, в обстановке неудержимого карнавального веселья и в тяжелую годину засухи, неурожая и мора. Рабле не только дает широкую картину жизни общества в реалистической достоверности ее бытовых деталей. Писатель стремится вскрыть общественные связи людей и внутренние пружины социальных отношений. Это стремление к аналитичности, предвещающее реализм, легко уживается с переполняющими книги Рабле мифологическими образами, чисто «раблезианскими» гиперболами, потрясающим по выразительности и точности гротеском. Рабле понимает значение обобщения в искусстве. Поэтому в его романе постоянно появляются единично-конкретные, и в то же время типизированные, обобщенные образы. В зависимости от отношения к ним писателя, их характеры, их внутренняя сущность раскрываются по-разному. По подбору этих образных, сатирических в своем большинстве средств книги Рабле чрезвычайно богаты, многообразны, синтетичны.

Писатель усвоил изобразительные приемы сатирической литературы Средневековья, Лукиана, гуманистической сатиры Возрождения, сумев избежать любой односторонности и условности или чрезмерной схематичности и приземленности. В книгах Рабле царствует стихия смеха, то саркастического, то бесхитростного, то горького. Впервые в истории французской литературы Рабле столь широко пользуется унаследованным от классиков и от Вийона приемом иронии, закладывая тем самым основы традиции, выявившейся и у Лафонтена, и у Вольтера, и у Франса, и у Роллана, и у стольких еще больших и малых писателей Франции.

Сатирическое изображение и преображение действительности предполагает известные сдвиги пропорций, заостренность, порой далеко идущее нарушение внешнего правдоподобия. Однако у Рабле этот характерный для литературы Возрождения гиперболизм не нарушал внутренней правды образа, не лишал нарисованную писателем картину человеческого бытия жизненной достоверности.

Писатель эпохи Возрождения, Рабле широко раздвигает рамки своей картины. Перед читателем проходят не только жители всех почти французских провинций, но и немцы, итальянцы, голландцы, англичане, шотландцы, иностранная речь все время звучит со страниц книги. Но Рабле идет еще дальше — он отправляет своих героев на поиски неведомых стран, и перед нами мелькают не только реальные Турция или Северная Африка, татарское ханство или Московия, но и совершенно фантастические земли и народы, сказки о которых — после путешествий Колумба, Магеллана, Картье — стали пользоваться большой популярностью.

Затем, книги Рабле освещают всю полноту борьбы идей эпохи — научных, политических, философских или религиозных. Рабле выказывает себя незаурядным политическим мыслителем, глубоко прогрессивно решающим вопросы войны и мира, государства, роли в общественной жизни различных слоев общества, обязанностей государя и простого гражданина. Как и многие мыслители эпохи Возрождения (Мор, Кампанелла), Рабле создает собственную социальную утопию, — рисуя как реальный положительный пример образцового государственного устройства королевство Грангузье-Гаргантюа-Пантагрюэля, основанное на гуманизме, справедливости и доверии, здравом смысле и уважении народных обычаев, освященных веками, королевство, свободное от угнетения, где мудрый монарх печется о своих подданных.

Очень зорко подметил Рабле наличие тесных экономических связей в обществе, прекрасно понимая, что без этих связей общество не может существовать и развиваться. Тем самым он предугадал некоторые идеи будущей политической экономии.

Передовым мыслителем-гуманистом оказывается Рабле и в вопросах воспитания. Его педагогическая система (а в данном случае мы можем говорить именно о системе, хотя все построения Рабле лишены догматизма и нормативности) отвечала насущным запросам времени, когда схоластическая псевдоученость уступала место — в ожесточенных боях — новой науке о формировании личности человека эпохи Возрождения, нового, «универсального» человека.

Огромное место уделено в книгах Рабле борьбе идей в области религии и церкви. Да и не могло быть иначе. Ожесточенные теологические споры, столь характерные для эпохи Возрождения, нашли широкий отклик у писателя. Борьба за «дешевую» церковь, независимость галликанской церкви от папского Рима, пресловутое кальвиново «предопределение», паразитизм монашества, бессмысленность паломничества и веры в мощи и реликвии, абсурдность многодневных постов — все это и еще многое другое, большое и малое, чрезвычайно важное и случайное в вопросах веры, что так волновало его современников, получило ясную и недвусмысленную оценку писателя. Рабле последовательно и убежденно отстаивает свободу совести, веротерпимость, право человека на свободный выбор.

Как и многие его современники и наследники (как Монтень, например), Рабле глубоко задумывается над философскими проблемами сегодняшнего дня, всесторонне изучив философские системы прошлого. Философские взгляды Рабле неразрывно связаны с его политическими идеями и с его религиозными воззрениями. В книгах Рабле ощущается влияние стоицизма и скептицизма, а также рационализма и стихийного материализма. Как политический мыслитель, Рабле большое внимание уделяет философии истории. Писатель очень четко чувствует свою эпоху, как новое время, окончательно порвавшее с тенью прошлого. Но исторический оптимизм, свойственный его ранним книгам, иногда в книгах поздних уступает место скепсису, скепсису по своей природе здоровому, созидательному, а не разрушающему, зовущему сомневаться во имя познания нового, поисков этого нового. Историческим оптимизмом проникнут финал эпопеи Рабле — здесь торжествует его вера в поступательное прогрессивное развитие истории. Это оптимистическое созидательное сомнение роднит Рабле с Монтенем, писателем, увидевшим закат эпохи Возрождения и кру-

шение ренессансных надежд, о чем Рабле лишь догадывался в своих поздних книгах, прозревая будущее.

Прогрессивна и демократична мораль писателя, тесно связанная с его политическими и философскими взглядами. Эта мораль глубоко антиаскетична и полностью свободна от предначертаний церкви. Отвергая религиозную идею первородного греха, Рабле отстаивает тезис, что человек добр по своей природе и становится злым лишь от уродующих его условий жизни. Здесь Рабле кое в чем предвосхищает руссоистскую теорию «естественного человека». Утверждая веру в человека, Рабле оставляет за богом роль перводвигателя вселенной и нелицеприятного судьи, но полагает, что человек в своем непрерывном развитии, в овладении все новыми знаниями когда-нибудь сравняется с божеством.

В книгах Рабле царит подлинный культ знаний, науки. В этом смысле «Гаргантюа и Пантагрюэль» может быть рассмотрен как синтез научных достижений Ренессанса. В каждой почти строке Рабле проглядывает великая гордость и почти физическая любовь к литературе и искусству, к мировой культуре. Огромное значение придает Рабле гуманитарным наукам, к которым относит собственно гуманитарные науки — филологию, философию, историю, право и т. п. — и медицину, как науку о человеческом теле. Ренессанс, разорвавший узкие рамки средневековой замкнутости, создал новую географию, и это нашло отражение в книгах Рабле, равно как и новая астрономия, новое естествознание, математика, физика, химия, наконец порвавшая с алхимией, и многое другое. Строительное дело и архитектура, изобразительное искусство и театр, книгопечатание и музыка эпохи Возрождения — все это также отразилось в произведениях писателя.

Синтетический характер носит и художественная структура романов Рабле. Как человек широкой гуманистической культуры, Рабле насыщает и перенасыщает свои книги цитатами, ссылками и аллюзиями на произведения авторов античности — поэтов, драматургов, романистов, философов, историков, эпистолографов, ораторов, правоведов, географов, математиков, медиков, мемуаристов. Вряд ли меньше в книгах Рабле ссылок и упоминаний произведений средневековой литературы и ее персонажей. Столь же широко представлена в «Гаргантюа и Пантагрюэле» и современная Рабле французская и, отчасти, европейская литература.

Но синкретизмом отмечен и сам стиль Рабле. В его книгах можно обнаружить страницы и главы, написанные в духе средневековых рыцарских романов и житий святых, и откровенные пародии на эти жан-

ры. Рабле не был поэтом, но в его книгах наберется больше десятка различных стихотворений, написанных в популярных в его время стихотворных формах. Хотя Рабле не писал драматических произведений, театральная жизнь той эпохи также может изучаться по его книгам — иногда это описание игры актеров и постановочной машинерии, иногда же — напряженные остроумные диалоги, например беседы Панурга с Труйоганом («Третья книга», гл. XXXVI), с Дандено («Четвертая книга», гл. VI), с Фредоном («Пятая книга», гл. XXVII—XXVIII); подлинным шедевром в этом роде является непревзойденная «Беседа во хмелю» — глава V «Гаргантюа».

В тексте книг Рабле можно выделить и повествование в духе средневекового фаблио (например, рассказ о льве, старухе и лисице — «Пантагрюэль», гл. XV) или бытового анекдота (например, история о кольце Ганса Карвеля — «Третья книга», гл. XXVIII), находящегося на грани пристойности. Зачатки плутовского романа обнаруживаются в ряде глав, посвященных Панургу (особенно в «Пантагрюэле»), типичным романом о воспитании являются главы об ученических годах Гаргантюа и Пантагрюэля; наконец, в последних трех книгах Рабле перед нами элементы романа философского и романа-путешествия.

Рабле не создал законченного образца всех этих новых для французской литературы прозаических жанров, но как бы наметил пути для последователей, щедрой рукой разбросав замыслы, завязки, образцы — сколь плодотворен был его посев показало уже следующее столетие. Можно смело сказать, что Рабле стал создателем новой французской прозы, с многообразием жанров, приемов сюжетосложения и построения образов.

Синтетическими чертами отмечено и языковое мастерство писателя. Рабле не только широко использовал разные стили литературного языка его времени, не только обратился к профессиональным и социальным речениям и к областным диалектам, не только смело пользовался архаизмами, но и без усталости творил новые слова, вводил заимствования из греческого, латыни и других языков, переосмысливал старые значения, как было нужно выворачивал наизнанку семантику, вскрывая этимологию и добираясь до внутренней формы слова. С возрожденческой щедростью Рабле демонстрировал языковое богатство, что сказалось, например, в одном из любимых писателем приемов — выстраивании синонимических рядов, куда входят многие десятки, если не сотни слов.

У Рабле не было учеников, прямых подражателей (быть может, пожалуй, за исключением талантливого немецкого писателя Иоганна

Фишарта), не было «школы» в узком смысле слова. Его гуманистический энциклопедизм сумел воспроизвести в иной форме лишь Монтень. Дело здесь не только в гениальной неповторимости писателя. Образный строй его книг, столь тесно связанный с устной народной традицией, не мог быть органически усвоен гуманистической литературой второй половины века. Вместе с тем, поэтические приемы Рабле, стихия его юмора, его сатира повлияли не на одних писателей-сатириков (на Деперье, на Бероальда де Вервиля, на д'Обинье-прозаика), но даже на поэтов «Плеяды», отдавших дань любви и уважения этому титану Ренессанса, а столетия спустя отозвались в бальзаковском реализме и во многих явлениях французской литературы XIX и XX веков.

ФРАНЦУЗСКАЯ НОВЕЛЛА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ



Возрождение было, как известно, не только временем возврата к античному наследию, эпохой величайшего культурного переворота, расцвета искусств, наук и ремесел, духовного раскрепощения личности и бурного открывания новых земель. Эта эпоха знала, конечно, и свои теньевые, мрачные стороны — проявления бесчеловечности, трагические коллизии, непримиримые противоречия. Она знала предательство и вероломство, жестокость и нетерпимость, бесправие и своевластие. Но Ф. Энгельс, характеризуя Возрождение, недаром писал о «жизнерадостном свободомыслии» романских народов: веселость, шутка были неотъемлемой чертой этой эпохи, наполняя собой целые литературные жанры и формы, становясь подчас их если и не определяющей, то характерной приметой. Такой во многом стала ренессансная новелла, наследница незамысловатых городских повестушек Средневековья, озорных и забавных.

В повествовательной прозе Возрождения новелле, различным ее разновидностям и формам, бесспорно, принадлежит первое место. Это особенно очевидно для французской литературы, где причудливое и неповторимое творение Рабле возвышается одиноким гигантом, где прозаический роман не получил развития (ведь пять книг «Гаргантюа и Пантагрюэля» вряд ли «роман» или цикл «романов»), а вся остальная проза, кроме новеллистической, — это либо мемуары, либо сочинения философские или политические. Была, конечно, массовая литературная продукция — прозаические переработки средневековых эпических поэм и романов — об Ожье-Датчанине, Гильоме Оранжевом, о Тристане и Изольде, о рыцаре Ланселоте, о волшебнике Мерлине, загадочной женщине-змее Мелюзине, о Пьере и Магеллоне и т. д., — но все это было настолько ремесленно и серо, что могло адресоваться лишь самому неприятзательному, так сказать, рядовому читателю. Люди образованные (или желавшие казаться такими) пред-

почитали знакомиться с новооткрытыми и впервые изданными произведениями античности или с книгами итальянских писателей-гуманистов — от Данте, Петрарки, Боккаччо до авторов XVI столетия.

Итальянское влияние — в частности в области новеллы, чему положил начало «Декамерон» Боккаччо, — было в ренессансной Франции очень сильным. Но ориентировались, как правило, на самые значительные образцы. Так, из итальянских новеллистов хорошо знали, кроме все того же Боккаччо, Мазуччо, Поджо Браччолини, позже Банделло; им в основном и подражали. Но широкое и многообразное использование итальянского опыта постоянно сочеталось с воздействием собственных литературных традиций, которые во Франции были особенно богаты и разнородны. Что-то из этого наследия писатели Возрождения решительно отбрасывали, что-то, напротив, широко и плодотворно использовали.

Особенно богата и многообразна была доставшаяся от Средневековья повествовательная традиция, памятниками которой были не только полные прельстительных баснословий рыцарские романы, но и отмеченные определенным бытовизмом фаблио, небольшие стихотворные рассказы, описывающие достаточно заурядные события из жизни горожан, вилланов и иных, в основном рядовых представителей средних же слоев средневекового общества.

Эти стихотворные рассказы не удивляли неожиданной рифмой, не восхищали смелой метафорой, не привлекали безудержной фантазией, причудливой запутанностью сюжета. Они брали другим — увлекательностью и живостью повествования, обилием бытовых подробностей, скупо, но емко очерченными характерами персонажей, непредвиденной развязкой, часто сводившейся к остроумному ответу или открытому столкновению кажущегося и сущего, производящему острый комический эффект.

Предтеча новеллы, веселый рассказ в стихах с нарочито бытовой тематикой и подчас довольно острой сатирической начинкой, возник и развился рядом с рыцарским романом и куртуазной повестью. Поэтому фаблио и куртуазные повествования соприкасались. Но чаще — резко противостояли друг другу. Родились они в разных общественных кругах, которые, естественно, тоже резко противостояли и тоже постоянно соприкасались.

В романе и в куртуазной повести исключительность героев бывала обычно подана на некоем нейтральном фоне повседневной жизни. На этом тусклом, неинтересном фоне приключения героев (рыцарей, конечно) и были «новостью», то есть чем-то необычайным и непред-

сказуемым. В фаблю исключительность героев и ситуаций совсем иная. Она тоже дана на нейтральном фоне, но это — исключительность наизнанку. Вместо небывалой смелости, неподкупной верности, вместо преодолевающей все преграды возвышенной, почти мистической любви, в фаблю мы находим неправдоподобную глупость, невообразимую жадность, отталкивающее в своей упрощенной низменности сластолюбие и т. д. Прозрачным далям сказочной фантазии рыцарского романа и повести, их «возвышающему обману», где все окрашено в яркие и ясные локальные тона, в фаблю противостоял замкнутый, тесный, серенький, очень вещный и реальный мир повседневности. В романе события происходили в некоей почти вне-реальной действительности. Она была отделена от реальной не только географически, но и во времени. В романе бывали возможны любые операции со временем, ибо мир рыцарства (в понимании его идеологов) существовал постоянно, всегда. Тем самым герои романа были вознесены над реальной действительностью, высоко подняты над ней. Герои же фаблю — не только сведены до нее, но как бы опущены еще ниже, на самое житейское дно. Там тоже происходили примечательные события, тоже можно было отыскать «новость», но связанную с мелкими, микроскопическими происшествиями повседневного бытия. Мир фаблю тоже воспринимался как неизменный, в какой-то мере тоже «вечный», но это была вечность стоячего болота, вечность маленьких кривых городских улочек, тесных лачуг, затхлых помоек и подворотен. Поэтому в фаблю если действие и не «сиюминутно», то обязательно конкретизировано: в фаблю не только точно (со всей бесцеремонностью вымысла) указано место и время описываемого события (в таком-то городе, в правление такого-то короля и т. д.), но и сгущены бытовые детали.

Герои фаблю были исключительны своими пороками на фоне добродетельных горожан. Видимо, как раз поэтому в этих стихотворных рассказах так много непристойного, то есть выходящего за рамки общедопустимого, приличного. Здесь не было «реабилитации плоти», которую обычно находят в литературе эпохи Возрождения, здесь вся жизнь была низведена до жизни плоти в ее самых ординарных и примитивных проявлениях. Непристойна и грязна исключительность, противостоящая пристойной заурядности. Этот охранительный морализаторский подтекст постоянно присутствует в фаблю и будет отчасти воспринят и ранней городской новеллой. Для типичного бюргерского сознания исключительность, выламывание из привычных границ и норм — подозрительны и опасны. Но и интересны, а потому

притягательны. Это было легко воспринято (но и коренным образом переосмыслено) литературой Возрождения, ибо в зародыше здесь — мотив исключительности и неповторимости человеческой личности, ее автономности, независимости по отношению к повседневным обычаям и нравам, мотив индивидуальной инициативы, бросающей вызов устоявшемуся, привычному. Поэтому-то столь настойчивое обращение новеллистов Возрождения к фабульному фонду фавлю не должно нас удивлять.

Исключительность, «неправильность» поведения персонажей фавлю касались и преодоления ими сословных барьеров. Еще задолго до мольеровского Жоржа Дандена или господина Журдена горожанин начал судорожно и незаметно лезть вверх, подгребая под себя неположенные ему привилегии и почести, и одновременно — ехидно подсмеиваться над своим собратом, делающим то же самое. Рыцарский роман вопросы сословного неравенства с аристократической широтой обходил. Для фавлю и ранней новеллы — это одна из излюбленных тем и удобный повод для всевозможных рискованных ситуаций. Тем самым фавлю не отрицали сословную мораль, а напротив — даже ее цементировали.

С этой точки зрения полезно присмотреться к персонажам фавлю и к тем сюжетным ситуациям, в которых они оказываются. Набор героев фавлю довольно широк, набор ситуаций — ограничен. Наибольшее внимание уделяется в фавлю любовным отношениям героев. Семейные ситуации в той или иной мере могут быть к ним приравнены. Вот почему здесь столь част мотив «любовного треугольника»: неопытный в любовных делах муж или муж, слишком занятый своим ремеслом, торговлей и т. п., вынуждает жену завести любовника или легко соглашаться на случайные связи. В этих любовных авантюрах могут принимать участие выходцы из разных социальных кругов — простые горожане или даже крестьяне, состоятельные ремесленники и купцы, представители средневековой интеллигенции — школяры, клирики, врачи, адвокаты и т. д., но также рыцари, их дамы и оруженосцы, то есть привычные персонажи куртуазных повествований. И в первую очередь, конечно, — священники и монахи, этот предмет постоянных насмешек и разоблачений. Мезальянс фавлю не одобряют; поэтому одинаково осуждаются и разбогатевший виллан, женившийся на благородной, и обедневший рыцарь, взявший в жены купеческую дочку. И вот что примечательно: когда тот или иной персонаж попадает в чуждую ему социальную обстановку, он и вести себя начинает «неправильно». Так, пролезший в благородные виллан

обнаруживает отъявленную трусость, знатная дама, вышедшая за горожанина, охотно принимает ухаживания местного кюре, рыцарь, оказавшийся в городской среде, заводит любовную интрижку с простой служанкой и т. д.

Как видим, в фаблю исподволь пародировались нормы и сюжетные ходы куртуазной литературы, выступавшие здесь в травестированно-сниженном виде. Уже сам интерес к быту, детерминирование поведения персонажа этим бытом были элементами такого травестирования. Поэтому бытовизм фаблио нельзя связывать с чертами или хотя бы черточками реализма. Но бытовизм фаблио был шагом к освоению литературой новых пластов действительности, поэтому и в новелле раннего Возрождения, особенно новелле французской, нельзя не отметить пристального интереса к разным сторонам повседневной жизни человека.

Расцвет жанра фаблио — XIII столетие. Так во Франции; в других странах, например в Англии, бытование фаблио продолжается и на протяжении следующего века. Затем наступает упадок. Он связан как с новой фазой развития литературы, перед которой встают иные задачи, так и с тем, что в области повествовательных жанров начинает доминировать проза (между прочим, стремительную деградацию переживает в это время и стихотворный рыцарский роман). К этому надо добавить, что поздние фаблио (как и вся городская литература на исходе своего развития) проникаются в очень сильной степени морализаторским духом: истории о похождениях беззаботных школяров, о сластолюбцах-кюре или о неудачниках-рыцарях уже не столько веселили, сколько наставляли, являли собой пример того, что достойно всяческого осуждения, хотя, увы, и нередко встречается в жизни. Мы столь подробно остановились на жанре фаблио не только потому, что он стал непосредственным предшественником французской ренессансной новеллы (точнее, одним из предшественников), а потому, что сюжеты фаблио были общеевропейским достоянием и неизменно встречаются в возрожденческой новеллистике разных стран, не только Франции. Но выступают там в очень большой степени преобразованными. Ограничимся лишь одним примером.

До нас дошло довольно большое число вариантов одного сюжета фаблио, основные перипетии которого следующие. Некий священник или монах настойчиво и долго добивается благосклонности одной горожанки. Семья ее оказывается в столь стесненных обстоятельствах, что муж советует жене принять богатые дары воздыхателя и назначить ему свидание. Но пришедшего ночной порой уха-

жера невзначай убивают. Далее начинаются трагикомические приключения мертвого тела, от которого стараются поскорее потихоньку избавиться все, к кому оно попадает, — сначала семья незадачливого горожанина, затем двое воришек, потом хозяин корчмы, монахи местного монастыря и т. д. Кончается все тем, что этого беднягу считают случайно разбившим себе голову и хоронят. Во второй половине XV века на этот сюжет написал новеллу итальянец Мазуччо Гуардати из Салерно. Внешне сюжет тот же самый. Но как смещены акценты! У Мазуччо тоже есть сластолюбивый монашек, есть забавные перетаскивания с места на место мертвого тела. Но вместо обедневшего горожанина перед нами знатный (и весьма состоятельный) дворянин мессер Родерико д'Анджайа. Вместо скромной горожанки — гордая красавица донья Катерина, и не помышляющая о какой бы то ни было связи с любвеобильным монахом. Наконец, вместо довольно-таки спокойной развязки — напряженный, едва ли не трагический финал. И в качестве своеобразного сюжетного обрамления — два по-своему «благородных» поступка мессера Родерико: сначала он убивает монаха, оскорбленный тем, что тот своими ухаживаниями осмелился докучать донье Катерине, а затем открывается в содеянном перед королем Кастилии Фернандо, дабы избавиться от незаслуженной казни одного молодого послушника, на которого пало подозрение в убийстве. Перед нами изменения не столько сюжетные, сколько идеологические: в новелле Мазуччо сильно акцентировано оскорбленное благородство дворянина, но и его расчетливая жестокость. Но сюжетные — тоже. В связи с тем что столь заметно выдвинут на первый план образ гордого, высокомерного, необузданного в своих поступках мессера Родерико, оказались заметно сокращенными, по сути дела свернутыми, неожиданные и занятные приключения мертвого тела, столь подробно и изобретательно описанные в разных версиях французского фавлю. Средневековая французская повестушка, на уровне сюжета, была открыта для линейного развертывания: перетаскивать мертвое тело можно было сколь угодно долго (зимние ночи такие длинные и темные), тем самым создавая все новые неожиданные ситуации, в которых и заключался основной интерес произведения. Новелла Мазуччо более стройна, замкнута, целенаправленна. Она тоже порой смешна. Но драматизм сюжета в ней значительно усилен, поэтому столь сильны в ней трагические мотивы.

Такие же превращения претерпели под пером ренессансных новеллистов и многие другие сюжеты фавлю.

Отметим, что в последних был очень распространен мотив неистребимой, извечной порочности женщины, будь то склонность к любовным интрижкам, будь то просто любовь к безделью, к сплетням и злословию, будь то постоянное стремление верховодить в доме, что причиняет столько бед доверчивым и безответным мужьям. Антифеминистская струя в средневековой литературе весьма заметна, ее причины многообразны и, возможно, еще не до конца выяснены. Антифеминизм был свойствен более всего литературе позднего Средневековья (то есть XIV—XV столетий), вот почему на первых порах в его сфере оказалась и новеллистика, делающая еще свои первые робкие шаги.

В этом отношении очень показателен французский анонимный сборник «Пятнадцать радостей брака», созданный между 1380 и 1410 годами. Он, бесспорно, замыкает средневековую традицию (с ее бюргерским дидактизмом и мелкотемьем) и стоит на пороге ренессансной новеллистики. Показательно, что книга дошла до нас в нескольких рукописях и нескольких печатных изданиях XV века, причем первое из них, датируемое 1485 годом, совпадает по времени с появлением одной из рукописей (из Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге): средневековый способ бытования произведения еще соседствовал с новым, печатным.

По своей тематике «Пятнадцать радостей брака» во многом относятся к средневековой антифеминистской литературе, хотя перед нами не столько инвектива в адрес слабого пола, сколько собрание забавных историй о проделках коварных жен и об их неосмотрительных мужьях. Впрочем, наставительного, дидактического начала в книге отрицать нельзя. Она во многом строится как своеобразный последовательный цикл назидательных историй, в чем-то имитирующих сдобренный яркими примерами схоластический трактат. Это стремление к созданию законченной, самозамкнутой книги стоит отметить, так как это вскоре станет одной из отличительных черт ренессансной новеллистики: редко кто из писателей просто сочинял рассказы, они создавали именно циклы рассказов, объединенных по самому разному принципу, но объединенных — непременно.

По составляющим «Пятнадцать радостей» новеллам разбросаны мелкие черточки, скупы, но точно обрисовывающие быт западноевропейского города на исходе Средневековья, особенности жизни рядового горожанина. Автор проводит читателя по всем кругам семейного ада: тут и нескончаемые перебранки со сварливой женой, и утомительная беготня по лавочкам в поисках всевозможных лакомств, если

в жены досталась привереда, и унижительные скитания по ростовщикам и займодавцам, чтобы раздобыть денег на новое платье жене. Немало в книге и традиционных для Средних веков нападок на монахов, которые либо просто склоняют женщин к распутству, либо внушают им неуважение к мужьям.

Все описано и оценено в книге, конечно, с точки зрения мужа, женщине слово не было дано. Это избобличает в авторе писателя и человека позднего Средневековья, ибо в фавблию женская точка зрения на семейные конфликты, на взаимоотношения между людьми, вообще на жизнь нет-нет да обнаруживала себя.

Многие (если не все) из тем и мотивов книги мы найдем затем у французских новеллистов второй половины XV и первой половины XVI столетия, даже у Маргариты Наваррской и, уж конечно, у Деперье, но там все эти темы не занимают доминирующего места. А в «Пятнадцати радостях» весь круг жизненных проблем и соответственно ситуаций этим и ограничивается. Типичный бюргерский морализм еще не был в сборнике преодолен, в этом направлении едва был сделан первый шаг. Но и он был знаменателен: ведь антифеминизм книги вряд ли следует до конца принимать всерьез, ибо осуждение женских слабостей постоянно уступает место в книге неподдельному восхищению хитроумными проделками, находчивостью, изворотливостью женщин; отрицание спорит здесь с утверждением, и в этом споре проглядывают предпосылки новой, возрожденческой концепции человека.

Отметим также пристальный интерес к окружающему горожанина миру вещей, хотя, конечно, бытописание еще не делало новеллу возрожденческой, точно так же, как не делало ее такой и обращение к прозе. Однако бытописание и даже областничество станет, как увидим, заметной чертой новеллистики французского Возрождения. И здесь «Пятнадцать радостей брака» находились в русле национальных традиций. Но книге недоставало «гуманизма» — и как определенного рода учености и свободы владения приемами повествования, стилем, и как специфического — широкого и раскованного — взгляда на человека и на его земные дела. Поэтому историю новеллы эпохи Возрождения во Франции открывают не «Пятнадцать радостей брака», а совсем другая книга.

Этой книгой был сборник «Сто новых новелл»¹. Автор его неизвестен. Возможно, у книги было несколько авторов и лишь на по-

¹ См. наиболее обстоятельную работу об этом сборнике: *Dubuis R. Les Cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age. Grenoble, 1973.*

следнем этапе весь текст был проредактирован каким-то большим писателем; одно время полагали, что таким автором-редактором был Антуан де Ла Саль (ок. 1385 — ок. 1461), бесспорно самый крупный писатель эпохи (его имя фигурирует среди рассказчиков новелл), но теперь эта точка зрения отброшена. Но другого редактора найдено не было. Об обстоятельствах появления книги мы, тем не менее, знаем. Она была создана в Женаппе (Брабант) между 1456 и 1467 годами при дворе бургундского герцога Филиппа Доброго, где литература издавна была в особой чести. В это время у Филиппа гостил дофин Людовик (будущий король Людовик XI), находившийся в ссоре с отцом, королем Карлом VII. В 1461 году Людовик вззошел на отцовский трон, но составление книги продолжалось: мы не должны относиться с безусловным доверием к придуманной «автором» обрамляющей истории, рисующей окружение герцога и дофина, из-за вынужденного безделья занимающееся рассказыванием занимательных новелл. У книги, помимо подлинных, были и литературные источники, а ориентация на пример «Декамерона» несомненна.

Тематика новелл книги разнообразна, но во многом идет по стопам фаблю: это все те же истории о ловких женах и доверчивых мужьях, о сластолюбивых юре, о непроходимо глупых вилланах, о беззаботных пройдохах школярах, способных облапошить и провести кого угодно. Пересказывают «авторы» и сюжеты некоторых новелл Боккаччо или Поджо. Из-за этого иногда говорят о подражательном характере книги. Однако связь с «Декамероном», который к тому времени был уже широко известен во Франции, ограничивается, пожалуй, одинаковым числом новелл, зачатками обрамления и двумя упоминаниями итальянского писателя. Что касается сюжетных совпадений между отдельными новеллами книги и произведениями Боккаччо и Поджо Браччолини, то просто у них мог быть общий источник, причем наверняка французский. Большинство же новелл восходит к реальным событиям городской жизни того времени (что было убедительно показано Пьером Шампьоном). Эта привязанность как к домашним сюжетам, так и к французской городской среде станет затем важной приметой наиболее жизнеспособного и обильного направления в новеллистике французского Ренессанса.

Городской характер книги (созданной, между прочим, в старинном феодальном замке в придворной среде) проявился прежде всего в тематике составляющих ее рассказов: действие новелл не так уж часто переносится в жилище рыцаря, хотя в книге и есть истории о дворянах, цепляющихся за свои исконные привилегии. События в основном развора-

чиваются на улочках и в домах средневекового города — в Лилле, Сент-Омере, Камбре, на сельских постоянных дворах, на теряющихся в полях проселках Нормандии, Артуа, Пикардии, Фландрии, Шампани или Бургундии. Как и у следующего поколения французских новеллистов (особенно у Филиппа де Виньёля и Никола де Труа), у авторов «Ста новых новелл» нельзя не отметить откровенного интереса к делам и дням их современников и земляков, которые описаны с прекрасным знанием всех особенностей их жизни, всех тех примечательных и порой довольно скандальных событий, которые легли в основу сюжетов большинства новелл книги. Видимо, в этом смысл использованного в названии сборника прилагательного «новый». Это, таким образом, не перепевы старых историй (в Средние века подлинность сюжета нередко определялась его древностью), а повествование о случившемся недавно, то есть абсолютно достоверном, невымышленном.

О многом в сборнике рассказано с подкупающей откровенностью и, как говорится, не стесняясь в выражениях. Но за грубоватым юмором этой книги встает действительно правдивая картина жизни города, а у героев на первый план выдвигаются хитроумие, находчивость, ловкость, не только наличие «личного интереса», но и обладание характером деятельным и целеустремленным. Все эти качества помогают неверным женам избежать гнева ревнивых мужей, выручают простифило кюре, забывшего объявить прихожанам о начале поста, вызволяют из беды деревенского священника, похоронившего на кладбище любимого пса и призванного к ответу епископом; находчивость же и инициативность позволяют молодому клирику открыто забавляться с женой своего патрона, а благочестивому отшельнику — вкусить любовь молодой девицы. Это обилие любовных историй отразило прежде всего развлекательный, праздничный характер книги, связанный с травестирующими тенденциями народной карнавальской культуры позднего Средневековья. Для многих новелл сборника типичен мотив любовной связи людей разной сословной принадлежности: родовитые дворяне волочатся здесь за простыми служанками, а их жены домогаются любви обыкновенного конюха или лакея. Как правило, подобные коллизии не приводят к трагическим конфликтам и тем более драматическим развязкам, что указывает не только на оптимистический тон книги, но и на отразившееся в ней постепенное вызревание новой, уже внесословной морали. Но многие ситуации трактуются в «Ста новых новеллах» еще в духе «доброе старое время», то есть достаточно прямолинейно и упрощенно.

Пожалуй, одной из самых важных черт книги было отсутствие в ней антифеминистских настроений; напротив, создатели сборника не без откровенного восхищения описывают замысловатые уловки неверных жен и глумливо смеются над незадачливыми рогоносцами. Нет в новеллах и осознанно сатирического изображения монахов и священников. Если они и оказываются невежественными и глупыми, то природная смекалка позволяет им выпутываться из, казалось бы, безнадежных положений, о чем говорится явно одобрительно. Правда, в книге есть и трагические новеллы, например история о неверной жене, попавшей в расставленную мужем ловушку и сожженной заживо, но преобладает в сборнике веселый, жизнерадостный тон. Языком сборника, безыскусственным и дающим емкие речевые характеристики в диалогах, восхищался Анатоль Франс, заметивший, что это «язык яркий, сжатый, выразительный. Настоящий исконный французский язык»¹.

«Сто новых новелл» положили начало французской ренессансной новеллистике и во многом определили ее дальнейшие пути². На страницах сборника вместо аллегорических фигур городской дидактики и условно фантастических персонажей куртуазных романов, вместо социально дифференцированных, но схематичных действующих лиц фаблио появляются индивидуализированные характеры с личной судьбой и частными интересами.

В «Ста новых новеллах» перед нами уже сложившийся тип новеллистической книги, который будет затем варьироваться на множество ладов, но в основе своей останется неизменным. В первую очередь, это не случайное, а продуманное собрание новелл, это определенным образом организованный цикл, как бы делающий заявку быть большим, чем просто собрание рассказов. Цикл предполагал и некую общую стилистическую тональность, и единый угол зрения на изображаемое, и более широкое, чем в изолированном рассказе, воспроизведение действительности. Затем, именно в процессе циклизации, производилась перелицовка иноземных сюжетов на французский лад (если использовались чужие сюжеты) или же происходило переосмысление старых национальных повествовательных моделей, что столь специфично именно для Возрождения во Франции (в котором

¹ Франс А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 15.

² Об общих особенностях новеллистики французского Возрождения см. работу: Pérouse G. A. Nouvelles françaises du 16^e siècle: images de la vie du temps. Genève, 1977.

некоторые исследователи не без основания видят не только освоение античности, но и возврат к готическому наследию).

На заре Ренессанса, особенно после появления книгопечатания, забавные реалистические истории одинаково находили читателя и в стенах замка или королевского дворца, и в лавке торговца или купеческой конторе, и в монастырской келье, и в тесной аудитории университета, и в крестьянском доме. Это не значит, конечно, что везде характер читателя был одинаков и что авторы новеллистических циклов не тяготели к той или иной литературной традиции, не ориентировались на разного читателя, не отражали жизни и взглядов различных социальных слоев. И все-таки авторы новелл в значительно меньшей степени адресовались к собратьям по классу, по словию, чем к землякам. Последним бывали понятны намеки, содержащиеся в новеллах, безусловно, памятливы те примечательные события, о которых в новеллах рассказывалось. А в своей совокупности новеллисты французского Ренессанса дали очень разнообразную, богатую подробностями и оттенками картину жизни своего времени, ничуть не хуже, чем мемуаристы, и, бесспорно, лучше, чем авторы политических трактатов, обрисовав своих современников, выведя на страницах своих книг представителей всех общественных кругов — от «добротого короля Франциска» и его придворных до последнего работника на ферме или церковного служки. И начало этому было положено книгой «Сто новых новелл», уже в 1486 году напечатанной в одной из парижских типографий.

До 1549 года, когда появилась довольно плоская переработка «Ста новых новелл» (ее автором был некий Ламотт Руллан), книга издавалась не меньше пятнадцати раз. Это говорит как о ее популярности, так и о том, что потребность в новеллистике была немалая. Она восполнялась и переводами. В 1485 году вышел перевод «Декамерона», сделанный Лораном де Премьефе, в 1496 году — перевод «Фацеций» Поджо, выполненный Гийомом Тардифом. Отметим, что оба эти перевода не то чтобы вольно интерпретировали оригинал, но добавляли к нему обширные моралистические рассуждения (инерция Средневековья, как видим, преодолевалась не без труда).

От подобных морализаций была совершенно свободна книга Филиппа де Виньёля (1471—1528), первого вполне оригинального французского новеллиста XVI столетия. Он был уроженцем Меца, провел там почти всю жизнь. Всеми уважаемый и весьма состоятельный городской сапожник и торговец сукном, Филипп оставил немалое и довольно разнообразное литературное наследие (переработки ста-

рых эпических преданий, переделки местных средневековых хроник, пространный дневник и т. д.). Самое значительное, над чем он работал между 1505 и 1515 годами, — это сборник небольших рассказов. Автор назвал его вполне сознательно «Ста новыми новеллами».

Книга Филиппа обнаруживает в ее авторе знакомство как с одноименным анонимным сборником XV века, так и с переводами Боккаччо и Поджо. Мецкий летописец тоже хотел создать законченный новеллистический сборник. Но подлинного обрамления Филипп де Виньель придумать не сумел: его книга — это лишь собрание рассказов на самые разные темы. Видимость единства достигается автором тремя способами: во-первых, постоянными отсылками — в зачинах и концовках — от одной новеллы к другой, во-вторых, путем группировки новелл по темам (так, новеллы 2—18 в основном повествуют о служителях церкви, новеллы 33—37 рассказывают о сборщиках пожертвований, новеллы 38—46 выводят в качестве центральных персонажей женщин и т. д.), в-третьих, посвящая, по сути дела, всю книгу изображению своих современников и земляков. Последнее, пожалуй, наиболее примечательно и ценно, хотя значение книги Филиппа, при всей ее литературной необработанности и косноязычии, не следует сводить к одной лишь документальности. Ведь не в том дело, конечно, что писатель изобразил свой город и его жителей в различные периоды их бытия и увлекательно поведал о примечательных, забавных, подчас скандальных событиях городской хроники, а в том, что он сумел увидеть в рядовом происшествии напряженный внутренний «сюжет», что он стремился выявить типическое, в казалось бы, случайном, то есть по-своему осваивал приемы изображения той действительности, которую видел постоянно и, следовательно, хорошо знал.

Своей книгой Филипп де Виньель, как явствует из его «Хроники Меца, Лотарингии и Франции» и дневника, весьма гордился. Повидимому, она пользовалась некоторой известностью в его родном городе. Но печатного станка она так и не увидела (первое ее полное издание появилось лишь в 1972 г.), да автор к этому и не стремился, он вполне удовлетворялся положением местного «летописца» еще в средневековом понимании этого слова.

В этом отношении к Филиппу де Виньелю очень близок еще один новеллист первой половины века, Никола де Труа¹. Точных сведений о его жизни нет. Мы знаем лишь, что он был уроженцем Труа, столи-

¹ См. о нем: *Kasprzyk K. Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVI siècle.* Warszawa; Paris, 1963.

цы Шампани, жил в первой половине XVI века, происходил из состоятельной семьи горожан. Как и Филипп, Никола был в своем городе на виду: опытный мастер-шорник, он часто общался с представителями высшего общества и близкой ко двору интеллигенции. От них-то он и воспринял живой интерес к литературе, начал собирать книги, а затем и сам взялся за перо. Благодаря знакомству со «Ста новыми новеллами» и ранними французскими изданиями «Декамерона» он около 1536 года закончил свой новеллистический цикл, который он многозначительно назвал «Великим образцом новых новелл».

Возможно, литературный талант Никола де Труа был не выше, чем у Филиппа, но начитанность несомненно большей: писатель черпает сюжеты из «Ста новых новелл», из «Пятнадцати радостей брака», из «Декамерона», из «Хроники» Фруассара, из средневекового «Романа о Мерлине», из «Селестины» Рохаса, чей французский перевод вышел в 1527 году, и т. д. Эта начитанность не могла не отразиться на литературном мастерстве Никола: его повествование живо и динамично, диалоги стремительны и остроумны; писатель часто использует народные речения и поговорки или создает по их модели свои собственные. Старательный бытописатель и хронист своего города, Никола де Труа умеет рассказывать увлекательно и весело. Отталкиваясь от привычных литературных и фольклорных сюжетов и схем, он воссоздает достаточно пеструю картину своей эпохи.

Как и Филипп де Виньель, Никола не отдал в печать свой сборник; он увидел свет лишь в 1866 году.

Рядом с Никола де Труа чистым бытописателем-областником выглядит бретонский дворянин Ноэль Дю Файль¹ (ок. 1520 — 1591). Его многочисленные сборники, такие как «Сельские беседы» (1547) и «Шутки Этрапеля» (1548), представляют собой слегка беллетризованную хронику местных событий с характерами едва намеченными и уж с полным неумением построить занимательную интригу. Между тем Ноэлю Дю Файлю жизненного опыта было не занимать: он прожил жизнь бурную, полную скитаний и всяческих передряг, был солдатом, карточным шулером, школьным учителем и с грехом пополам получил юридическое образование. В 1548 году Дю Файль вернулся в Бретань, обосновался в Ренне, выгодно женился, стал адвокатом и членом городского парламента.

Творчество Ноэля Дю Файля — это один из путей развития французской ренессансной новеллы. Впрочем, применительно к этому

¹ См. о нем: *Philipot E. La vie et l'oeuvre littéraire de Noël Du Fail, gentilhomme breton.* Paris, 1914.

писателю трудно говорить собственно о новелле; его рассказы близки к незамысловатым средневековым повестушкам без четко намеченного сюжета, завязки и развязки и кое в чем превосхищают бытовой очерк нравов. Дю Файль — областнический бытописатель, его книги — это картины жизни затерявшихся в полях селений и маленьких городков Бретани, которые лишь собором да ратушей отличаются от простых деревень. В книгах Дю Файля живет Франция сельская, с ее старинным укладом, скромными радостями, тяжелым трудом. Его герои схожи с персонажами картин его великого современника Питера Брейгеля: крестьянская пирушка, шумные игры ребятшек, крестьянский труд, степенные беседы пожилых крестьян. Из таких неторопливых разговоров и родились «Сельские беседы», книга, также отмеченная продуманным единством. Участники бесед — старики Ансельм, Паскье, Питу и др. — обладают различными характерами: один любит поморализовать, другой — вспомнить веселую историю, третий — погрузиться о невозвратном. Порой Дю Файль вводит читателя в жалкую лачугу, где уютится целое семейство, и отнюдь не идеализирует крестьянскую жизнь. Однако писатель защищает уклад жизни доброго старого времени, когда не было «ни докторов, ни адвокатов». Тут Дю Файль выступает как моралист; он клеймит лицемерие, высмеивает стремление сельских буржуа слыть «благородными». На противопоставлении кажущегося и сущего построены и многие комические ситуации его книг.

При всем том Дю Файль не чужд своему ренессансному веку, и недаром в молодости скитался он по университетским городам. Он ссылается на Горация и Овидия, на Лукиана и Цицерона, в восхвалении сельской жизни опирается на Катона и Плиния Старшего. Большое воздействие на Дю Файля оказали Рабле и Эразм Роттердамский. У Эразма Дю Файль взял некоторые морально-этические идеи, а также непринужденность его «Домашних бесед», у Рабле — комические приемы, любовь к перечислениям, к построению длинных синонимических рядов. Особенно удается писателю живое изображение жеста персонажа, и в этом он также близок к Рабле.

Анатоль Франс считал Дю Файля «самым изобретательным и плодовитым из новеллистов эпохи»¹. Сила книг писателя в том, что в их основе лежит окружавшая его жизнь; это позволило Дю Файлю дать яркие портреты персонажей, наделить их образной и индивидуализированной речью, передать ощущение своеобразной природы Бретани.

¹ Франс А. Собрание сочинений. Т. 8. С. 16.

Дю Файль писал и во второй половине века; он сочинял новые рассказы-зарисовки, перерабатывал и переиздавал старые. Надо сказать, что в поздних его сочинениях язык отчасти утрачивает сочность, становится перегруженным латинскими цитатами и юридическими выражениями — профессия адвоката сделала свое дело. Увеличивается морализм, сюжет все в большей степени привязывается к назидательной посылке, становясь всего лишь примером, пусть и достаточно красноречивым. Впрочем, как увидим, здесь Ноэль Дю Файль был не одинок.

В 30-х годах одним из самых радикальных и талантливых мыслителей был во Франции Бонавантюр Деперье¹ (1510—1544), автор небывалой по смелости книги «Кимвал мира», изданной анонимно. Творческое наследие Деперье невелико по объему и сохранилось, видимо, не полностью. При жизни писатель напечатал, в 1537 году, лишь две маленькие книжки — «Кимвал мира» и «Предсказание предсказаний». В год смерти Деперье были изданы его стихотворения, а в 1558 году сборник новелл «Новые забавы и веселье разговоров».

Писались «Новые забавы», очевидно, в 1535—1538 годах, в самый благополучный период жизни писателя, когда он состоял в качестве секретаря при Маргарите Наваррской и поэтому был огражден от преследований реакционеров и мракобесов.

Человек высочайшей гуманистической культуры, Деперье в «Новых забавах» как бы скрывает свою образованность. Среди источников его новелл мы не найдем произведений итальянских писателей. Кое-какие рассказы напоминают «Сто новых новелл» XV века и некоторые старинные французские книги. Сам Деперье писал во вступительной новелле: «Неужели для того, чтобы вас позабавить, я не мог воспользоваться теми происшествиями, которые совершаются у нас за порогом, и должен был идти куда-то за тридцать земель?» Действительно, в «Новых забавах» читатель оказывается в самой гуще городской жизни времени «добротного старого короля Франсуа»; мелькают названия исконных французских провинций и хорошо знакомых Деперье городов — Монпелье, Лиона, Орлеана и, конечно, Парижа, «этого рая для женщин, ада для мулов и чистилища для искаателей удовольствий». Сборник Деперье населяет пестрая толпа современников; тут и мелкопоместные дворяне, «из тех что, отправляясь в дорогу, садятся по двое на одну лошадь», и шарлатаны-медики, и уличные торговцы, и степенные юристы, доктора канонического права, ожесточенно ругающиеся с селечодницей с Малого моста; тут и

¹ См. о нем: *Sozzi L. Les contes de Bonaventure Des Périers: Contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance. Torino, 1965.*

чулочники, портные, ножовщики, башмачники, седельщики, пивовары; тут и благочестивые монахи, «пьющие вино как простые миряне», и веселые кюре, «знавшие латынь лишь ровно настолько, насколько этого требовала служба, а может быть, даже и меньше»; конечно же, здесь полно женщин всех возрастов и состояний, то молодых, то старых, то красивых, то отвратительных, но почти всегда играющих в повествовании первую скрипку.

Ритм новелл нетороплив, но жив и весел; повествование льется свободно и легко; иногда автор обсуждает с читателем детали рассказа, советует, как лучше пересказать изложенный им анекдот. В основу книги Деперье легли по большей части имевшие место в действительности события. Но из обыденной хроники городского повседневья писатель создал увлекательнейшие рассказы. Слово «анекдот» употреблено здесь не случайно: в новеллах Деперье присутствуют необходимые элементы этого древнего жанра — краткость повествования, неожиданность и комизм развязки. Однако «анекдотичность» ситуаций многих рассказов Деперье — это только их чисто сюжетная сторона. Писатель в небольшой новелле умел создавать колоритные, индивидуализированные образы персонажей, будь это гуманист-епископ, любитель вина, ученых бесед и молоденьких женщин, будь это находчивый школяр-юрист, неожиданно для самого себя занявшийся медицинской практикой, будь это, наконец, веселые пройдохи без определенных занятий.

«Новые забавы» отмечены незаурядным мастерством; жанровый регистр книги очень широк: есть здесь и большие остросюжетные новеллы, и короткие новеллы-анекдоты, и новеллы-диалоги, и своеобразные «физиологические» очерки, и кусочки неприятельской хроники событий городской жизни. Сборник очень близок к первым книгам Рабле; как и в них, в новеллах Деперье все захлестывает стихия неудержимого веселья. Близость эта подтверждается и сюжетами некоторых новелл, использованными также в «Гаргантюа и Пантагрюэле», непосредственными ссылками на Рабле (например, в новелле V) и такими приемами, как излюбленное Рабле перечисление или комическая точность в больших цифрах. Да и широта охвата явлений действительности, пестрота и многообразие персонажей.

Как у Рабле, со страниц книги Деперье встает не только веселая, но и правдивая картина жизни его времени. Писатель не проходит мимо ее теневых сторон: тут и толпа нищих, и умирающие с голоду крестьяне, и лицемерные монахи, и тупые профессора-педанты. Далеко не случайно вся книга Деперье населена мошенниками — от

обыкновенных воришек-карманников до мрачных фигур прижимал и богатеев, дрожащих над своей мощной. Обман, мошенничество, нечестность — это, в понимании автора, не только забавная сторона жизни, это ее доминанта, ее основной непреложный закон. Деперьье не осуждает ни слишком предприимчивых молодых вдов, ни бездомных школяров, повторяющих «вийоновские проказы», даже блудливых монахов или слишком расторопных прево, отправляющих на эшафот невинных. Но он с горькой иронией описывает, как для того, чтобы разбогатеть, надо на несколько лет забыть о совести и чести или о том, что справедливость всегда торжествует, а порок бывает наказан, коль скоро речь идет о повадившейся в городские курятники лисице. В смехе Деперьье порой проскальзывают грустные ноты, трагический накал некоторых его новелл несомненен. Но все-таки здесь писатель остается человеком ранней поры французского Возрождения, когда мечты о «золотом веке» еще казались осуществимыми и не развеялись окончательно. Свободен Деперьье и от религиозно-мистических настроений, развившихся в общественных кругах Франции несколько позже, не разделяет он и склонности многих его современников к учению Реформации. Писатель проявляет предельный скептицизм в религиозных вопросах и обнаруживает полнейшее безразличие к теологическим спорам. Народные корни юмора Деперьье позволяют ему создать острую, точно бьющую в цель сатиру на духовенство, нарисовать картину городской жизни, подвергнув с демократических позиций безжалостному осмеянию все, что было в ней действительно отрицательного и смешного.

Деперьье, как уже говорилось, одно время был секретарем Маргариты Наваррской¹ (1492—1549). Сестра короля Франциска I, Маргарита получила прекрасное образование, разделяла прогрессивные начинания брата, покровительствовала ученым и литераторам и сама была выдающейся писательницей. Наследие ее обширно и разнообразно: она оставила циклы лирических стихотворений, аллегорические поэмы, пьесы, но лучшим, что было создано ею, стал ее сборник новелл «Гептамерон».

В нем по замыслу автора должно было быть сто новелл, но Маргарита успела создать только семьдесят две, поэтому первые издатели книги (1559) и дали ей произвольное название «Семидневника».

¹ Литература о жизни и творчестве Маргариты Наваррской достаточно велика; укажем лишь одну из последних и наиболее содержательных работ, посвященных «Гептамерону»: *Cazauban N. L'Héptaméron de Marguerite de Navarre*. Paris, 1991.

Писалась книга, видимо, в 40-х годах, в трудное для Маргариты время — после смерти первого мужа (с которым, впрочем, у нее не было особой духовной близости), в период серьезных разногласий с братом, в пору усиления клерикальной реакции в стране.

Итак, внешне книга Маргариты имитирует структуру «Декамерона» Боккаччо (это был один из любимейших писателей автора). Перед нами тоже десять рассказчиков, поочередно развлекающих остальных своими новеллами, есть здесь обрамление, в которое вписываются пестрые истории книги, есть оживленное обсуждение последних. Но «общество» «Гептамерона» вряд ли напоминает кружок молодых флорентийцев, описанных Боккаччо. Идиллии, прекраснотушной утопии, по законам которой жило «общество» «Декамерона», в книге Маргариты нет. Здесь все значительно будничней и проще: вместо ужасающих картин эпидемии чумы — осенняя распутица да ничтожные грабители с большой дороги; вместо богатых вилл и замков — небольшой монастырь в горах, на неделю-другую отрезанный от внешнего мира; вместо изысканных яств — скромная монастырская пища, вместо песен и танцев — утренняя и вечерняя молитва да чтение Писания. Правда, тенистая лужайка, где собирается маленький кружок рассказчиков, уютна и мила, но это, конечно, не те роскошные рощи, где развлекалось «общество» «Декамерона». Рассказчики французской книги не отделены столь решительно от окружающей действительности, не противостоят ей, как это было с их итальянскими предшественниками. Они не спасаются от действительности, напротив, они от нее только временно отрезаны и стремятся поскорее в нее вернуться. Тем самым обрамление в «Гептамероне» не отъединено от новелл; эти две части книги во многом переплетаются.

В этой книге Маргарита размышляла о прошлом, в том числе и о своем собственном, вспоминала о прожитом и пережитом. Поэтому нельзя не обратить внимания на сознательный автобиографизм «Гептамерона». Отразилось это, в частности, в фигурах рассказчиков. Всем им отысканы надежные прототипы. Так, считается, что Узиль — это мать писательницы Луиза Савойская, Парламента — сама Маргарита, Ирман — ее муж Генрих д'Альбре и т. д. Но можно взглянуть и иначе: не наделила ли писательница всех своих персонажей или некоторых из них чертами своего характера, не передала ли им свои собственные сомнения и мысли, не нарисовала ли она сразу несколько автопортретов в разные периоды своей жизни? Если это так, то можно предположить, что Узиль — это постаревшая Маргарита,

когда ей уже за пятьдесят, то есть как раз в пору работы на книгой новелл; что Лонгарина — это все та же Маргарита, только молодая, недавно потерявшая своего первого мужа герцога Карла Алансонского; что Парламента — это опять Маргарита в период своего второго замужества. Итак, автопортрет Маргариты расщепляется, двоится и трояится, и это создает причудливую перспективу развития женского характера, где рядом с несколько показной бравадой молодости соседствуют возвышенные идеалы и еще неутраченные надежды зрелых лет и мудрая трезвость и уравновешенность старости.

Тем самым споры рассказчиков книги становятся в известной мере внутренними спорами, раздиравшими душу Маргариты, отражением ее колебаний и сомнений, но не в синхронном, а историческом аспекте. Такая повернутость к личности автора придает «Гептамерону» не просто автобиографический, но исповедальный характер.

При всем автобиографизме книги писательница наделила и себя, и своих воображаемых оппонентов целым комплексом индивидуальных черт, что делает из них живых людей, представителей определенных социальных кругов своей эпохи, очень конкретные, неповторимые характеры. В каждом из этих персонажей нельзя не отметить определенную временную «глубину». Ведь все они обладают своей собственной предысторией. Далекой, о чем говорится мельком и которую можно реконструировать по отдельным фразам обсуждений и по самим рассказываемым новеллам, и недавней, о чем кратко, но красочно и драматично говорится в Прологе. Они разного возраста, несколько разного общественного положения, но главное — у них довольно-таки разные взгляды и тем более — характеры и темпераменты.

Но при всем этом рассказчики «Гептамерона» — люди одного круга, одного воспитания, сходных убеждений. Все они принадлежат к высшему обществу и с высокомерным безразличием относятся к своим слугам. Этот подчеркнутый аристократизм может вызвать удивление: эпоха Ренессанса обычно воспринимается нами как время ломки сословных перегородок и растущего демократизма. Между тем аристократизм Маргариты понятен: объяснение его — в самой природе ее книги. Писательница хотела быть правдивой в своих новеллах, правдива она и в описании общества обрамления, то есть и тут рассказывает лишь о том, что видела и знала. И еще: книга эта обладает несомненной дидактической установкой, и ее адресатами являются прежде всего представители аристократических кругов.

Эта социальная избирательность очень тесно соединяет обрамление с самими новеллами. Впрочем, в последних картина жизни

намного шире. Однако Маргариту вряд ли стоит считать дотошным бытописателем своего времени. По ее книге можно, конечно, судить о том, как жили люди того времени, но в значительно большей степени о том, как они чувствовали и любили. Поэтому здесь нет новых героев — лихих авантюристов, смелых путешественников, оборотистых купцов. Нет и столь обычного для новеллистики Возрождения персонажа — ловкого плута, надувающего всех окружающих просто так, ради самого процесса надувания. В героях новелл Маргарита ценит не предприимчивость и находчивость, а силу чувства, его благородство и возвышенность, богатую внутреннюю жизнь. Этим в равной мере наделены как герои новелл, так и персонажи обрамления. Вот почему так мало в «Гептамероне» уличных сцен, изображения городского люда, его забот и забав. Куда чаще действие происходит в замке, причем не в бальной зале, а в укромном кабинете, оранжерее, спальне, на террасе или в парке, и участвуют в нем обычно двое — дама и ее кавалер. Конечно, есть в книге и иные новеллы — с иным местом действия и иными героями, но указанное смещение акцентов в выборе ситуаций и действующих лиц, бесспорно, отличает сборник Маргариты Наваррской от других новеллистических книг эпохи Возрождения. Вот почему в «Гептамероне» интерес заметно перемещается с новелл на их обсуждения, и без последних сами новеллы теряют многое как в своей занимательности, так и в их идеологической нагрузке. Ведь книга Маргариты представляет собой не только цикл пестрых новелл, но и своеобразный трактат на моральные темы, написанный в форме живых и динамичных диалогов. «Гептамерон» — это книга об идеальном придворном и — шире — об идеальном человеке эпохи, а также о подлинной любви и о личном достоинстве человека.

Сместив центр тяжести в сторону взаимоотношений индивидуумов и личной жизни, Маргарита неизбежно очень многие новеллы посвятила любовной тематике. Почти все персонажи писательницы одержимы любовью и домогаются здесь успеха — кто хитроумными уловками, кто грубым насилием, кто терпеливым, молчаливым «служением». Любовная страсть знакома всем — и принцам крови, и знатым дворянам, и простым горожанам. В ее незримые сети попадают и опытные кокетки, и завязтые придворные волокиты, и простодушные девушки, и благочестивые монашки, и мудрые государственные мужи. Но это не привычное нам ренессансное «раскрепощение плоти». Писательница полагала, что в сфере любовных отношений наиболее всесторонне и полно раскрываются характеры, именно здесь обнару-

живает себя подлинное лицо персонажа. Истинная любовь, глубокая и чистая, — это удел сердец возвышенных и благородных; те же, кем движет грубая чувственность, способны на подлые поступки и даже на преступления, хотя они могут принадлежать и к самому древнему аристократическому роду. Но для одних такая низкая страсть — лишь временное постыдное заблуждение, для других же — само существо их натуры. Для самой писательницы, а следовательно, и для тех персонажей, которые выступают рупорами ее идей (Уазиль, Парламента, Дагусен и некоторые другие), свойственно возвышенное представление о любви, вообще о жизни человеческого духа.

Примерам такой любви, таких высоких душевных качеств человека посвящено немало рассказываемых историй. Но вот что следует отметить. Среди этих любовных историй не так уж много повествований со счастливым концом. Герои многих новелл, горячо (и подчас тайно) любящие друг друга, становятся жертвами либо враждебных им обстоятельств, либо собственной гордыни, собственного превратного представления о добродетели и чести. И напротив, нередко приходят к счастливой развязке те новеллы, где изображены человеческие заблуждения и пороки.

В книге новелл Маргариты Наваррской немало рассказов, исполненных то тонкой иронии, то озорной шутки. Но многие из историй книги печальны. Очень много новелл повествует об исковерканных судьбах, о людской черствости, о глухоте к высоким и благородным порывам. И не меньше историй о низости и жадности, о сластолюбии и вероломстве, о коварстве и глупости. Несправедливость и зло, царящие в мире, Маргарита показывает подчас в сгущенном, концентрированном виде. Поэтому в «Гептамероне» мы не найдем безответственных или прекраснодушных утопий, каких было немало на заре Ренессанса; здесь доминирует трезвый взгляд на жизнь, на светское общество того времени, и в изображении этого общества нет смягчающих, идеализирующих красок. В этом обществе, каким его рисует писательница, господствует лицемерие, ложная гордыня, тщеславие, сословная спесь, а на периферии этого общества, в среде зажиточной городской буржуазии, эти пороки приобретают порой уж совсем уродливые формы.

Пороками этими заражено и духовенство. Однако было бы ошибкой считать, что наиболее сатирически резко изображены в «Гептамероне» служители церкви. Если сравнить книгу Маргариты со средневековыми фавлю и с предшествующей новеллистикой, то станет очевидным, что антиклерикальная сатира занимает в книге вспомогательное, второстепенное место. Лишь монашество, особен-

но монахи так называемых «нищенствующих» орденов, вызывает у писательницы откровенную неприязнь — из-за свойственного ему воинствующего лицемерия и полной общественной бесполезности. Поэтому религиозность Маргариты не находится в противоречии с ее антимонашескими настроениями. И вовсе не в этом, как иногда полагают, противоречивость книги. Она — в сочетании высокого представления о достоинствах человека с трагическим осознанием тщетности поисков гармонии в мире и в человеческой душе. Этим «Гептамерон», созданный в кризисный момент французского Возрождения, кое в чем предвещает произведения, которые появятся на его позднем этапе.

Однако историко-литературное значение книги не только в этом. «Гептамерон» стоит на очевидном переломе в эволюции французской новеллы. В книге происходит ее заметная трансформация. Происходит это, видимо, помимо намерений писательницы, которая в большей мере опиралась на новеллистический канон, чем от него отталкивалась. Но это уже совершенно не цикл новелл. Мы уже говорили, что в «Гептамероне» можно обнаружить отдельные приметы философского диалога, трактата на этические темы, а также мемуаров и эссе (вот почему эту книгу так любил Монтень); добавим, что от него прямой путь и к любовно-психологической повести и барочной новелле, которые появятся в конце XVI и особенно в следующем столетии, а через них — к новеллистике и иным произведениям г-жи де Лафайет и ее современников.

Во второй половине XVI века развитие французской литературы протекает совсем в иных общественных и культурных условиях, чем в первую половину века. Франция переживает острый политический кризис, выразившийся в так называемых Религиозных войнах (1562—1594), которые вели между собой гугеноты и католики и в которых разногласия по конфессиональным вопросам прикрывали противоречия экономические и политические (в том числе и династические). В идеологической и культурной сфере это было, естественно, время ожесточенной полемики по религиозным, философским и политическим вопросам и существенной переориентации в области литературных вкусов и норм.

Хотя в это время создается немало значительных произведений в прозе (в том числе «Опыты» Монтеня), подлинной «властительницей дум» и всеобщим увлечением становится поэзия. Вторая половина

века — это период безраздельного господства в литературе «Плеяды»¹, литературной школы, представители которой — Ронсар, Дю Белле, Баиф, Жодель и другие — стали авторами произведений высочайшей эстетической и идейной значимости.

Французская новеллистика второй половины XVI века во многом утрачивает позитивные завоевания писателей первой половины столетия. Обычно говорят о трех основных особенностях новеллистики французского Возрождения — о стремлении писателей создавать не просто сборники, а именно *книги* новелл, отмеченные определенным единством, о пронизывающих эти книги дидактических установках, о тенденции если и не реалистической еще в полной мере, то связанной с вниманием к достоверности и правдоподобию². При всей неполноте и условности этих «черт» (почему бы вместо дидактики не говорить об определенном положительном этическом идеале, не добавить такую существенную «черту», как демократизм, связанный с воспроизведением жизни самых широких слоев французского общества той поры?) они, бесспорно, присутствуют в тех книгах, о которых только что шла речь.

Во второй половине века на смену самозамкнутой новеллистической *книге* приходит просто сборник рассказов, подчас в нескольких томах. И к тому же по большей части — неоригинального, заимствованного, чуждого французской действительности содержания, что в какой-то мере вступает в противоречие с установкой на достоверность.

Так, в 1555 году появляется анонимный сборник под довольно длинным названием: «Некоторые из прекрасных историй о любовных и прочих похождениях». Полагают, что его автором мог быть некий Антуан де Сен-Дени, юре из Шамфлера. В этой книге большая ее часть является переработкой итальянских образцов (прежде всего Мазуччо), и лишь некоторые новеллы разрабатывают чисто национальные сюжеты и ситуации. Но особенно популярным стал во Франции Банделло. Его рьяными пропагандистами были П. Боэстюо и особенно Франсуа де Бельфоре (1530—1583). Последний в 1560—1580-х годах выпустил несколько томов своих переводов-перделок итальянского писателя под красноречивым названием «Трагические

¹ Сводку основных сведений о «Плеяде» см. в работе: *Chamard H. Histoire de la Pléiade*. 4 vol. Paris, 1939—1940. Глубокое осмысление и всесторонняя оценка творческого наследия этого направления даны в книге: *Вуннер Ю. Б. Поэзия Плеяды*. М., 1976.

² См.: *Kasprzyk K. Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVI siècle*. P. 312—329.

истории, извлеченные из итальянских произведений Банделло». Участвовал Бельфоре и в пятитомном коллективном сборнике «Некоторые истории, извлеченные из многих знаменитых авторов», где он, в частности, поместил обработку рассказа о Гамлете.

Было бы слишком прямолинейным связывать пристрастие Бельфоре к сюжетам трагическим и кровавым с эпохой Религиозных войн, которые, конечно, были в достаточной степени жестоки и кровавы. Правильнее было бы говорить о глубоко драматическом восприятии эпохи, выявлении в ней писателем неразрешимых противоречий, коверкающих души, ожесточающих их (что мы найдем уже отчасти у Маргариты Наваррской, а Бельфоре был учеником Маргариты). Многие писатели и поэты второй половины века все более трагически воспринимают жизнь в целом, что нередко приводит их к героическому стоицизму (Ронсар) и к скепсису (Монтень).

Под этим же углом зрения воспринимает действительность и Жак Ивер (1520 — ок. 1571). Его книга «Весна Ивера»¹ вышла, видимо, уже после смерти автора, в 1572 году. Она состоит из пяти больших новелл, связанных не очень сложным и не очень пространственным обрамлением: компания знатных кавалеров и дам, носящих многозначительные символические имена, развлекается в некоем замке, рассказывая перед ужином о случаях трагических и трогательных, о примерах возвышенной любви, истинного благородства и т. д., что, однако, не приносит их носителям покоя и счастья. Что касается образов рассказчиков, то здесь они не очень индивидуализированы; содержание новелл тоже никак их не характеризует, ибо тональность рассказываемых историй одна и та же.

Персонажи новелл Ивера оказываются обычно игрушкой в руках неумолимой и жестокой судьбы; они с неумолимым упорством идут навстречу уготованной им трагической жизненной развязке и сами ускоряют ее — либо накладывая на себя руки (когда удары судьбы становятся слишком неожиданными, незаслуженными и жестокими), либо добровольно отказываются — не от счастья даже, а от возможности хоть как-то поправить свою жизнь, и обрекают себя на одиночество и аскезу, либо просто умирают от избытка чувств (если не от шпаги или яда скрытых или явных недругов). По мысли автора, добро и зло, успех и несчастье разлиты в жизни в равных дозах, и за миг удачи надо тут же платить сторицей. Как говорит один из персонажей обрамления, «счастье и несчастье чередуются столь же неизбежно,

¹ Здесь перед нами прозрачная игра слов, так как фамилия автора Ивер означает «зима».

как после дождя бывает солнце, а после солнца дождь; поэтому следует помнить, что колесо не перестает вращаться, и, возносясь наверх, ждать падения вниз». Так на словах. А на деле в той действительности, которую рисует Жак Ивер, зло явно клонит весы человеческих судеб в свою сторону, трагическое начало несомненно доминирует.

Казалось бы, писатель довольно точен в своих картинах: в его новеллах фигурируют действительно имевшие место события (скажем, итальянские войны Франсиска I), называются известные политические деятели эпохи. Отчасти верно (но, быть может, несколько предвзято) обрисована политика итальянских монархов и пап, царившие при их дворах вероломство, жестокость и одновременно — определенный культ внешней, показной рыцарственности. И на этом достоверном фоне Ивер плетет свои вымыслы. Особенно вымышлены, нарочито разложены по полочкам, а потому явно упрощены характеры его героев. Отсюда и длинноты в описаниях их переживаний, сильных и трогательных, отсюда же — обилие приподнятых, полных восклицаний монологов, обильно насыщенных примерами из античной мифологии и истории, вообще вся та риторика, которая до краев наполняет книгу Ивера. Тут уже не было ничего общего с лирическим напряжением «Гептамерона», никогда не грешившего ложной патетикой и многословием.

Далеко не случайно отдельные сюжеты из «Весны» были использованы в трагедии конца века (в том числе предшественником Шекспира Кидом в его «Испанской трагедии»). Тот пессимистический взгляд на действительность, который доминирует в «Весне», в еще более сгущенном, гипертрофированном виде обнаруживается в произведениях Франсуа де Россе (ок. 1570 — ок. 1619), чей сборник «Трагических историй» (1614) представляет собой яркий образец барочной новеллистики.

Однако творчество подражателей и последователей Банделло является не единственным вариантом эволюции французской позднеренессансной новеллы. Немало писателей продолжало разрабатывать исконные домашние сюжеты, создавая новеллы-очерки и новеллы-анекдоты, отмеченные «острым галльским смыслом», и рисовать картины повседневной жизни средних слоев тогдашнего общества. Но новеллы эти не складывались в сборники, да и не существовали автономно. Они обильно насыщали, в качестве колоритнейших и веселых примеров, книги довольно неопределенной жанровой принадлежности. В основном это бывали заметки и рассуждения о чем угодно — о любви, о ревности, о вине, о женщинах, о браке и семейном согласии,

о вражде и дружбе, о молодости и старости и т. д. Такова книга пуатевинца Гийома Буше «Утра» (1584), таковы «Девять утренних бесед» и «Послеполуденные беседы» (обе изданы в 1585 г.) Жана Дагоно, сеньора де Шольера (1509—1592), такова и замечательная книга Франсуа Бероальда де Вервиля (1556 — ок. 1612) «Способ преуспеть» (издана ок. 1610 г.).

Как видим, «новостью» (по-итальянски «новеллой», откуда и сам термин) у писателей французского Возрождения могли становиться самые разные события; это могла быть и весьма реальная, уже достаточно давняя, но продолжающая поражать своей нелепостью, невообразимым комизмом, отчаянной лихостью и т. д. история, и происшествие действительно из ряда вон выходящее, совершенно исключительное, неповторимое; это мог быть короткий анекдот, даже просто картинка нравов без острого сюжета и без развязки и длинная история если и не всей жизни, то ее большей, наиболее существенной части, когда нравственные устои персонажей проходят самую строгую проверку и решается их судьба. Но в любом случае, и тогда, когда событие трактуется как достаточно распространенное, типическое, и тогда, когда оно подается как небывалое, оно должно быть по-своему ярким, а рассказ о нем — занимательным и поучительным. Тем самым, речь уже идет не только о сюжете, но и о способах его передачи. Они также могут быть очень разными, но непременно доставляющими удовольствие, увлекающими. Теории новеллы во Франции XVI века создано не было, поэтому авторы новелл разрабатывали этот жанр на свой страх и риск.

Французские новеллисты эпохи Возрождения, при всем различии свойственных им стилистических манер, при всей пестроте разрабатывавшихся ими жанровых разновидностей новеллы, при всей несхожести их жизненных позиций и взглядов (от жизнерадостного, типично ренессансного свободомыслия Деперье до трагического стоицизма Маргариты Наваррской и пессимизма Жака Ивера), решали, каждый по-своему и часто совершенно непохоже друг на друга, сходные задачи. С одной стороны, это было многообразное и широкое воспроизведение жизни различных слоев общества того времени. В известной мере это было бытописанием, «очеркизмом», но в этом бесхитроном описательстве таилось немало реалистических находок и открытий. Затем, это были попытки проникнуть в глубины человеческой души, вскрыть внутренние пружины характера, причем уже вне сословных да и подчас религиозных рамок и даже в их преодолении, в открытой борьбе с ними. Вряд ли можно говорить о каком-то «возрожденческом психологизме» французской новеллы, но и в этой об-

ласти были сделаны тонкие наблюдения и открытия (например, Маргаритой Наваррской). Наконец, новеллисты французского Возрождения (и тут, конечно, как и их итальянские или испанские собратья) далеко продвинули вперед писательскую технику — приемы воссоздания окружающей человека природы и городского быта, способы передачи движений человеческой души и внешнего поведения человека, способы изображения отдельной личности и толпы, напряженного, искрометного диалога и медитативного монолога и т. д.

Тем самым, в ходе своей эволюции на протяжении полутора столетий из «низкого», во многом чисто развлекательного жанра средневековой литературы новелла стала жанром высоким, отмеченным определенным артистизмом и ставящим серьезные вопросы, хотя и не была узаконена классицизмом.

Не приходится удивляться, что новеллистика XVI века стала «арсеналом» и «почвой» для писателей следующего века — от Сореля и Скаррона до Мольера, г-жи де Лафайет и Лафонтена, что мимо этих книг не прошли ни Вольтер, ни Бальзак, ни Мопассан, ни Анатоль Франс. Не прошли и обыкновенные читатели нескольких веков, неизменно находившие в этих новеллах и многоликий образ эпохи, и образчики житейской мудрости, и просто увлекательнейшее и в основном веселое чтение.

НОВОЕ В ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСТВА КЛЕМАНА МАРО



Творческий путь замечательного французского поэта первой половины XVI в. Клемана Маро давно уже привлекал внимание литераторов и исследователей¹. Современник и соратник Рабле, Маро был высоко оценен писателями последующих эпох — и Буало, и Вольтером². Но в какой-то мере с их легкой руки в поэте видели лишь шутника, забавника, предтечу легкой, ироничной, эротической поэзии XVIII столетия. Именно таким он был воспринят и Пушкиным³.

Хотя о поэте появлялись серьезные исследования и статьи, на рубеже XX-го века в представлении широкой читающей публики Маро оставался весельчаком и затейником. Не случайно он оказался героем комической оперы Андре Мессаже (либретто Альбера Карре), поставленной, между прочим, и у нас антрепризой Зиминой⁴ (в роли Маро — Н. Г. Райский).

Значительный вклад в изучение жизни и творчества Маро внесли работы такого разностороннего и вдумчивого исследователя, как

¹ Его первым биографом стал Гийом Кольте, автор жизнеописаний почти всех значительных поэтов французского Ренессанса. Если XVII и XVIII вв. не дали крупных работ о Маро, то уже в первой половине XIX столетия творчество поэта интенсивно изучается.

² В XVII в. было широко распространено издание 1596 г.; в XVIII — издание Лангле-Дюфренуа (1731), оно было, напр., в личной библиотеке Вольтера (см.: Библиотека Вольтера. Каталог книг. М.; Л., 1961. С. 598).

³ См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 99—101.

⁴ См.: Поэт Клеман Маро. Комическая опера в 3-х действиях Альберта Карре. Музыка Мессаже. М.: Изд. оперы С. И. Зиминой, 1906.

Пьер Виллэ¹, а также книги и статьи А. Ги², Ф.-А. Беккера³, Ж. Платтара⁴, Ж. Вианэ⁵. Превосходную работу жизни Маро посвятил В. Ф. Шишмарев⁶.

Еще до появления всех этих работ начало выходить критическое издание сочинений Маро, основанное на глубоком текстологическом анализе всех дошедших до нас рукописных и печатных источников. Издание это было осуществлено Ж. Гиффре (он издал лишь второй и третий тома), а после его смерти по его материалам — Р. Ив-Плесси и Ж. Платтаром⁷. Это пятитомное издание Клемана Маро выходило более пятидесяти лет; за столь немалый срок значительно продвинулись вперед методы текстологической работы вообще и изучение творческого наследия поэта в частности. Таким образом, это издание устарело, еще не будучи законченным.

Двухтомное издание Абеля Греньё⁸ подготовлено с учетом всей новейшей литературы о Маро, оно отличается более компактным и удобным расположением материала, но лишено какого бы то ни было текстологического и историко-литературного комментария.

Новый шаг в изучении творческого наследия Клемана Маро связан с подлинно научным анализом текстологии поэта. Нам представляется это далеко не случайным. Только глубокое и всестороннее знание текстов писателя, их истории позволяет прийти к верным историко-лите-

¹ *Villey P. Recherches sur la chronologie des oeuvres de Marot. Paris, 1922; Idem. Marot et Rabelais. Avec une table chronologique des oeuvres de Marot. Paris, 1923; Idem. Introduction à l'explication des pièces de Marot // Revue de Cours et Conf. T. XXXIII. 1931. P. 111—120, 229—247.*

² *Guy H. Histoire de la poésie française au XVI siècle. T. II: Marot et son école. Paris, 1926.*

³ *Becker Ph.-A. Cl. Marot, sein Leben und seine Dichtung. München, 1926; Idem. Cl. Marots Liebeslyrik. Wien, 1917.*

⁴ *Plattard J. Marot. Sa carrière poétique, son oeuvre. Paris, 1938.*

⁵ *Vianey J. Les Epîtres de Marot. Paris, 1935.*

⁶ *Шишмарев В. Ф. Клеман Маро. I. Пг., 1916. В посмертно изданном сборнике статей ученого (Шишмарев В. Ф. Избранные статьи. Французская литература. М.: Л., 1965) напечатана заключительная глава этой книги, публиковавшаяся первоначально в виде отдельной статьи («Записки Неофилологического общества»). Вып. VIII. СПб., 1914. С. 297—331). Этого не учли составители сборника: вряд ли стоило включать в него первоначальный вариант затем переработанной главы. Так же приходится пожалеть, что другая работа Шишмарева о Маро (О переводах Клемана Маро // ИАН ОЛЯ. Сер. 6. 1927. № 9—11. С. 913—936; № 15—17. С. 1299—1318) не вошла в сборник.*

⁷ *Marot Cl. Oeuvres. Vol. I—V. Paris, 1875—1931.*

⁸ *Marot Cl. Oeuvres complètes. Vol. 1—2. Paris, 1938.*

ратурным выводам. С другой стороны, правильное понимание этих текстов (хотя бы для выработки канонического текста) невозможно без широкого литературоведческого подхода к ним. Таким образом, здесь мы наблюдаем слияние интересов истории литературы и текстологии, когда последняя не ограничивается (как это еще иногда бывает) вопросами эдиционной техники, а органически приводит к большим историко-литературным обобщениям¹. В новых работах, посвященных Маро, о которых пойдет речь ниже, произошло именно так.

Из работ середины и второй половины XX в. наиболее значительными представляются нам статьи, публикации и книги Клода-Альбера Мейера, профессора французской литературы Лондонского университета². Мейер опубликовал одно неизвестное стихотворение Маро, напечатал несколько статей, посвященных ряду плохо изученных фактов биографии поэта. В 1952—1953 гг. появилась его статья «Текст Маро»³ — его первый опыт изучения текстологии поэта. В 1954 г. Мейер выпустил двухтомную «Библиографию произведений Клемана Маро»⁴, следом за которой стали выходить тома нового собрания сочинений поэта⁵.

«Библиография» Мейера — это не библиография в обычном смысле слова, хотя в ней и учтены по возможности все издания Маро XVI в. и все дошедшие до нас рукописи, копии и списки. Ценность этого исследования Мейера не только в его исчерпывающей полноте. Здесь перед нами не только подробнейшее библиографическое или археографическое описание каждой книги или рукописи, но и воссоздание их истории с обязательным выяснением степени участия поэта в их возникновении. Таким образом, если это еще и не история творчества Маро, то по крайней мере история его книг. Этот углубленный анализ был нужен исследователю не только для выяснения ряда неясных воп-

¹ Насколько вопрос о направлении и задачах текстологии актуален, показала дискуссия, развернувшаяся на страницах журнала «Русская литература» (1965. № 1. С. 65—80, № 3. С. 125—162).

² Из работ тех же лет мы оставляем в стороне ряд исследований на частные темы, а также книги: *Leblanc P.* La Poésie religieuse de Clément Marot. Paris, 1955; *Saulnier V.-L.* Les Élégies de Clément Marot. Paris, 1952 (см. также его статью: *Etat présent des études marotiques // Information littéraire.* 1963. № 3. P. 93—108).

³ *Le Texte de Marot // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance.* Т. XIV. 1952. P. 314—328. Т. XV. 1953. P. 71—91.

⁴ *Mayer C.-A.* Bibliographie des oeuvres de Clément Marot. Т. I—II. Genève, 1954.

⁵ *Les Epîtres.* Londres, 1958; *Oeuvres satiriques.* L., 1962; *Oeuvres lyriques.* L., 1964; *Oeuvres diverses.* L., 1966; *Epigrammes.* L., 1970; *Traductions.* L., 1980.

росов творческой биографии писателя, но и для обоснования тех текстологических решений, к которым он пришел при издании нового собрания сочинений Маро. Текстологические позиции Мейера последовательны и определены. В отличие от очень многих зарубежных литературоведов, он считает, что в основу критического издания должен быть положен последний авторский текст. Но его понимание последней авторской воли далеко от прямолинейного и механистического толкования этого основного понятия текстологии. Мейер это прекрасно демонстрирует анализом так называемой «рукописи из Шантийи»¹. Речь идет о рукописном сборнике произведений Маро, выполненном для коннетабля Анн де Монморанси под наблюдением автора в 1538 г. Хотя ряд произведений Маро воспроизведен здесь в последней по времени авторской редакции, Мейер справедливо считает, что смягчения и «улучшения», произведенные поэтом, не должны вноситься в «дефинитивный» текст, ибо появление этих новых вариантов объясняется лишь тем, что рукопись предназначалась для рьяного католика всемогущего Анн де Монморанси. Исследователь полагает, что источником основного текста следует считать лионское издание С. Грифиуса, осуществленное в том же 1538 г., но несколькими месяцами ранее указанной рукописи. При подготовке этого издания Маро не был связан никакими охранительными соображениями, мог дать полную волю своему таланту. Все это весьма аргументированно показано исследователем.

Если текстологические рекомендации Мейера в вопросе о выборе основного текста представляются нам правильными (правда, не вполне развернута критика издания Константена 1544 г. — исследователь отрицает какое бы то ни было участие в нем самого Маро), то больше споров могут вызвать вопросы атрибуции и особенно принцип распределения произведений по отдельным томам нового издания. Т. е. его композиция.

В те же самые годы появился ряд исследований и публикаций, которые ввели в научный обиход новые тексты Маро². Мейер включает их в свое издание очень осторожно³. В ряде случаев эта осторожность оправдана, в других — чрезмерна. Нам представляется, например, убедительной аргументация Анри Мейлана, считавшего возможной

¹ Bibliographie. T. I. P. 10—18.

² См., напр.: *Meylan H. Epîtres du coq à l'âne*. Genève, 1955. См. нашу рецензию на эту книгу: Вопросы литературы. 1958. № 4. С. 242—245.

³ Ср. у В.-Л. Сонье: *Etat présent des études marotiques // Information littéraire*. 1963. № 3. P. 96.

принадлежность Маро одного из опубликованных им сатирических посланий¹. Мейер эту возможность отвергает², хотя в данном случае степень вероятности авторства Маро вряд ли меньше, чем в некоторых других. Вообще, Мейер заявляет себя сторонником прежде всего документальных методов атрибуции. А так как документов-то нет, он ищет подтверждения или отрицания авторства Маро в самом тексте произведения. Но, как справедливо заметил В.-Л. Сонье³, в книгах поэта мы далеко не всегда найдем элементы его авторской исповеди. Т. е. точный рассказ о событиях его жизни; поэтому во многих случаях атрибуции следовало бы прибегать к данным языка и стиля, в том числе к точным статистическим методам их обработки. Мейер этого, к сожалению, не делает.

Большие сомнения вызывает избранная исследователем композиция издания. Он пишет: «Распределение произведений в издании сочинений Маро должно быть смешанным, группирующим то вещи одного жанра, то стихотворения, объединяемые по сюжету или по тону»⁴. В рецензируемом издании так и сделано: в первом томе («Послания») сделана попытка выдержать жанровый принцип, во втором («Сатирические произведения») и третьем («Лирические произведения») — отбор произведен по сходству темы и тона. В трех последующих томах издания исследователь в конце концов вернулся к старому жанровому принципу (том четвертый составили рондо, баллады, эпиграфы и сонеты, том пятый — эпиграммы, том шестой — переводы).

Нам представляется в данном случае более оправданным строгое следование авторской воле. Коль скоро тексты печатаются по изданию 1538 г., то и композиция должна соответствовать этому изданию. Мейер подробно останавливается на этом вопросе, но приходит к иному выводу⁵. Нам кажется, что исследователю подчас изменяет историко-литературное чутье, вообще свойственное ему в большой степени. Дело в том, что в первой половине (скорее, во второй трети) XVI в. во Франции происходит разложение традиционных поэтических циклов, объединяемых по чисто формальным признакам (что было столь характерно для позднего Средневековья), и сложение новых, в которых главным была тематико-стилистическая общность. У Клемана Маро мы обнаруживаем оба эти процесса; внутреннее раз-

¹ *Meylan H.* Op. cit. P. 45—55.

² *Marot.* Oeuvres satiriques. P. 36—37.

³ *Saulnier V.-L.* Op. cit. P. 97.

⁴ *Marot.* Les Epîtres. P. 31.

⁵ *Ibid.* P. 26—31.

ложение старых циклов видно в его песнях, балладах, посланиях, сложение новых — прежде всего в эпиграммах, выдающемся достижении французской ренессансной сатирической поэзии.

Эти процессы, очень важные для истории литературы и для творчества Маро, не отражены в издании Мейера, что, по нашему мнению, является его наиболее значительным и, может быть, единственным серьезным недостатком.

Новая классификация произведений Маро, основанная на глубоком изучении их текстов, приводит исследователя к интересным историко-литературным выводам. Издание не случайно начинается с «Посланий». Мейер считает их наиболее характерным жанром поэзии Маро. «Именно в посланиях, — пишет ученый, — Маро показывает все свое остроумие; но в этих же стихотворениях он предается самым горьким размышлениям; именно в посланиях содержится самая резкая сатира, но в посланиях же Маро поднимается до самого высокого лиризма»¹. Мейер указывает на новаторский характер творчества Маро, на его безоговорочную принадлежность эпохе Возрождения². Как подчеркивает исследователь³, это стремление к обновлению, к реформе французской поэзии было характерно для всего творческого пути Маро, по крайней мере для его творчества начиная с 1527 г., когда поэт решительно порвал с традициями риториков. Это новаторство не было каким-то бессознательным актом, как это иногда изображается⁴. «Маро прекрасно отдавал себе отчет в том, что он делал, — пишет Мейер, — он вполне сознательно был новатором. Если это видели не всегда, если можно было подумать, что реформа Маро была бессознательной или, иначе говоря, невольной, так это потому, что в отличие от поэтов “Плеяды”, Маро творил и преобразовывал, ничего об этом не говоря. Он никогда не выставлял себя революционером и никогда не осуждал своих предшественников, он не корчил из себя законодателя Парнаса и не писал ни пламенного манифеста, ни “Поэтического искусства”, но без излишней шумихи он делал дело новатора»⁵. В предисловии к каждому из всех

¹ *Marot. Les Epîtres.* P. 36. Ср.: *Saulnier V.-L.* Op. cit. P. 100.

² Маро еще совсем недавно рассматривался как «последний поэт Средних веков» (см., напр.: *Morçay R. La Renaissance.* T. I. Paris, 1933. P. 115). Новаторский характер творчества Маро убедительно показан Ю. Б. Виппером (Филологические науки. 1960. № 3. С. 16).

³ *Marot. Oeuvres lyriques.* P. 28.

⁴ Ср.: *Villey P. Marot et Rabelais.* Paris, 1923. P. 146.

⁵ *Marot. Oeuvres lyriques.* P. 29—30.

вышедших томов Мейер подчеркивает этот новаторский характер творчества Маро, останавливаясь также на эволюции поэта.

Но Маро принадлежит эпохе Возрождения не только как новатор в области поэтической формы. Мейер не без основания ставит поэта в один ряд с самыми передовыми мыслителями и художниками его времени; он пишет: «Особенно своей сатирической поэзией Маро принадлежит своей эпохе, и отразившийся в ней дух — это революционный дух Возрождения, тот дух, который вызвал к жизни “Письма темных людей”, “Домашние беседы” и “Похвалу глупости” Эразма, “Пантагрюэля” и “Гаргантюа” Рабле и “Кимвал мира” Бонавентюра Деспере. Везде верования, догмы, установления и ценности Средневековья были поставлены под вопрос, были подорваны насмешками, пародией, шуткой. Везде гуманизм обнаруживает свою несокрушимую силу. Сатирические произведения Маро следует рассматривать в перспективе этой грандиозной литературы, в которой они занимают одно из первых мест»¹.

Революционный дух Возрождения обнаруживается у Маро также в смелости и прогрессивности идейных позиций, в его мировоззрении. Поэта (как и его великого современника Рабле) не раз изображали веселым балагуром, бездумно смеющимся над лицемерием и глупостью служителей церкви, т. е. делали из него лишь продолжателя традиций антиклерикальной средневековой литературы. Против этой концепции Мейер резко выступает в своей книге «Религия Маро»², развивающей ряд положений его предисловия к первому тому сочинений поэта.

Обращение исследователя именно к религиозным взглядам Маро не случайно. Вопросы критики религии и церкви, их реформы находились в XVI в. в самом центре идейной и политической борьбы и отразились во всех значительных литературных произведениях того времени. И прежде всего у Маро.

Исследование Мейера строго документировано. Ученый привлекает с исчерпывающей полнотой свидетельства современников — друзей и врагов Маро, приводит большое число архивных материалов. Детально анализируются такие важные моменты биографии поэта, как его столкновения с Сорбонной, бегства в Женеву или Феррару, отречение от идей кальвинизма и пр. Мейер убедительно показывает, что все творчество Маро было направлено против католической церкви, ее догматов, против католической идеологии вообще. «С 1526 года и до самой смерти, — пишет исследователь, — Клемана Маро счита-

¹ *Marot. Oeuvres satiriques*. P. 17.

² *Mayer C.-A. La Religion de Marot*. Genève, 1960.

ли лютеранином и церковные, и гражданские власти — и Сорбонна, и инквизиторы Феррары, Тулузы и Рима, и парижский прево, и парламенты Бордо или Парижа»¹. Однако, как известно, Маро очень легко порывал с лютеранством, что давало повод обвинять его в трусости и малодушии². Как убедительно показано в книге, Маро был достаточно смел, чтобы отстаивать свои взгляды (Мейер красноречиво показывает это анализом послания Маро из Феррары королю Франциску³). И вот вывод ученого: «С одной стороны, как мы видели, Маро просто повторяет идеи сторонников Реформации, таких мыслителей, как Лютер, Лефевр д'Этапль, Брисонне и их учеников, которые все провозглашали примат Библии. Но он идет значительно дальше. Действительно, требуя для себя, простого мирянина, полнейшей свободы чтения, утверждая, что бог даровал ему необходимую способность отличать хорошее от дурного, он провозглашает право на свободу совести»⁴. Так Маро, разделяя многие идеи протестантов, сохраняет за собой право на свободную мысль, на собственную оценку действительности, не соотносящуюся с какими бы то ни было догмами — католическими или лютеранскими.

Источник свободолюбия и свободомыслия Маро Мейер видит в его гуманизме. Именно гуманизм, человечность, человеколюбие Маро сделали его непримиримым врагом католицизма, они же сделали его сторонником Реформации. «Однако, — пишет Мейер, — в основе его протестантизма, как и протестантизма Рабле, Десперье, а также, быть может, и Доле, лежит отождествление Реформации с осуществлением их мечты об умственном и моральном прогрессе, о свободе разума, о вере более просвещенной и менее догматичной. Но как только Реформация сама стала догматичной, Маро перестал видеть в ней прок, точно так же как Рабле и Десперье»⁵.

Заслуги Маро перед французской культурой не ограничиваются его смелым поэтическим новаторством. Не меньшее значение имела его критика католицизма и защита гуманистических идей. «Именно Маро, — пишет Мейер, — принадлежит честь первым поднять свой голос против пыток; он, безусловно, первым во Франции стал обли-

¹ Mayer C.-A. La Religion de Marot. P. 48.

² Ibid. P. 10.

³ Ibid. P. 129—132.

⁴ Ibid. P. 131.

⁵ Ibid. P. 137.

чать мракобесие, протестовать против цензуры, требовать свободы чтения. Добавим, что он был убежденным пацифистом»¹.

Клод-Альбер Мейер не только подготовил подлинно научное издание сочинений Клемана Маро, не только изучил многие еще плохо освещенные вопросы жизни и творчества поэта. Работы Мейера, и особенно его книга «Религия Маро», восстанавливают подлинный облик замечательного поэта, одного из передовых мыслителей эпохи, настоящего титана Возрождения.

¹ Mayer C.-A. La Religion de Marot. P. 137.

ЖОАШЕН ДЮ БЕЛЛЕ И КЛЕМАН МАРО (О ДВУХ ПЕРЕВОДАХ ИЗ ПЕТРАРКИ)



Вопрос об отношении поэтов «Плеяды», и в частности ее теоретика и крупнейшего представителя Жоашена Дю Белле (1522—1560), к творчеству Клемана Маро (1496—1544) далеко выходит за рамки узкой историко-литературной проблемы. По сути дела, это вопрос о соотношении двух важнейших этапов французского Возрождения, представителями которых в области поэзии были Маро и Дю Белле. Маро представляет собой ранний Ренессанс, Дю Белле — более зрелый его этап, называемый иногда Высоким Возрождением.

Творчество Маро и Дю Белле развивалось в совершенно различных исторических условиях, и это различие эпох не могло не отразиться в произведениях поэтов. «Плеяда» выступила на литературной арене в сложный и ответственный для французской культуры момент. И исторической ее заслугой является то, что в годы повсеместного наступления реакции, в годы усиливающегося влияния мистических учений и идеалистической философии, в годы, когда все большее распространение получала далекая от национальной почвы искусственная поэзия подражателей Петрарки, она продолжила гуманистические и реалистические традиции раннего французского Возрождения. Жизнерадостный, оптимистический дух, материалистическое восприятие мира, гуманистический пафос открывания нового в природе и в самом человеке, не только искреннее восхищение неумирающими памятниками античной культуры, но и стремление узнать их и понять во всей их глубине, осознание своего патриотического долга — все это роднит поэтов «Плеяды» с великими представителями раннего французского Возрождения — с Рабле, с Деперье, с Клеманом Маро.

Не «Плеяде», а гуманистам и поэтам раннего французского Возрождения принадлежит честь открытия и приобщения своей стра-

ны к сокровищам итальянской культуры, в частности честь популяризации творчества Петрарки, который сравнительно рано стал известен во Франции¹. Петрарка долгие годы оставался непререкаемым авторитетом в области поэзии не только у себя на родине, но и во всей Европе, в том числе и во Франции. Увлекался Петраркой и переводил его и Клеман Маро; для поэтов «Плеяды» Петрарка, наряду с античными авторами, был предметом восхищения, изучения и подражания.

Однако «петраркизм» Маро и «петраркизм» «Плеяды» — явления, столь отличные друг от друга, что на это нельзя было не обратить внимания. Французский исследователь Альбер Пофиле в одной из своих статей² сопоставил два сонета Маро и Ронсара, восходящие к одному и тому же сонету Петрарки. А. Пофиле пришел к следующему выводу: «Маро изо всех сил старается перевести Петрарку; Ронсар хочет сделать своими дух и элегантность петрарковской формы. Один хотел бы преподнести нам самого Петрарку, другой, петраркизируя, желает все же оставаться Ронсаром»³.

Выводы А. Пофиле можно было бы проиллюстрировать, сопоставив этот перевод Клемана Маро из Петрарки с одним из сонетов «Оливьы» Жоашена Дю Белле (сонет № 48, в издании 1550 года — № 55).

История возникновения переводов Маро и Дю Белле такова.

Перевод Маро был впервые напечатан в 1544 году. Тогда еще не существовало на французском языке полного или хотя бы значительной части текста петрарковского «Канцоньере». Правда, Жорж де Ля Форж еще в 1514 году перевел шесть «Триумфов» Петрарки. Но сонеты и канцоны итальянского поэта стали появляться значительно позднее. Кроме перевода Маро, который перевел шесть сонетов и одну канцону, укажем на переведенные Жаком Пелетье еще 12 сонетов Петрарки. Пелетье включил свои переводы в изданный им сборник своих стихотворений (1547), куда, между прочим, вошли несколько ранних поэтических опытов будущих членов «Плеяды». Наконец, в

¹ Из многочисленных работ, посвященных этому вопросу, укажем капитальное исследование И. Н. Голенищева-Кутузова (*Golenistcheff-Koutouzoff E. L'histoire de Griseldis en France au XIV et au XV siècle. Paris: Droz, 1933*) и обширную, обильно насыщенную фактическим материалом статью Ф. Симоне (*Simone F. Note sulla fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del Cinquecento — Giornale Storico della Lit. Italiana, 1950. № 1; 1951. № 1—2*).

² *Pauphilet A. Sur des vers de Pétrarque // Mélanges... offerts à Henri Hauvette. Paris: Les Presses Françaises, 1934. P. 113—121.*

³ *Ibid.* P. 121.

1548 году Васкен Фильель опубликовал под названием «Лаура из Авиньона» перевод 196 сонетов и 24 канцон Петрарки.

Интересующий нас сонет Дю Белле увидел свет в 1549 году. Первый поэтический сборник Дю Белле был весьма тесно связан с опубликованным одновременно с ним трактатом «Защита и прославление французского языка». Основные положения манифеста новой школы родились на основе живой поэтической практики Ронсара, Дю Белле, Байфа и других членов будущей «Плеяды». Именно наличие за плечами Дю Белле некоторого творческого опыта придало его трактату убедительность и весомость положений. С другой стороны, выпуская свой первый сборник одновременно с «Защитой», Дю Белле собрал в нем те свои стихи, которые не шли вразрез с его собственными теоретическими положениями. Ведь отход от некоторых предписаний «Защиты» наметился уже во втором, расширенном издании «Оливы» 1550 года.

«Плеяда», как известно, самым решительным образом осудила переводы, противопоставив им подражание античным и итальянским авторам, как единственное средство обогащения поэтического языка. Дю Белле писал в «Защите и прославлении французского языка»: «Тем не менее, эта столь похвальная работа переводчиков не кажется мне единственным и достаточным средством, чтобы поднять наш народный язык до уровня других, более прославленных языков» (Кн. I. Гл. V). Прежде всего Дю Белле не советовал переводить поэтов, ибо особенности их произведений «так же могут быть переданы в переводе, как если бы художник захотел воспроизвести душу, изображая тело и следуя натуре» (Кн. I. Гл. VI).

Таковы были теоретические позиции Дю Белле. Насколько они отразились в его переводе, а точнее подражании, видно из приводимых ниже стихов Петрарки, Клемана Маро и Дю Белле.

Дю Белле и Маро в качестве образца выбирали 128-ой сонет итальянского поэта:

O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti,
O tenace memoria, o fero ardore,
O possente desire, o debil core,
O occhi miei, occhi non già, ma fonti;

O fronde onor de le famose fronti,
O sola insegna al gemino valore;
O faticosa vita, o dolce errore,
Che mi fate ir cercando piagge e monti;

O bel viso, ove Amor in seme pose
 Gli sproni e 'l fren ond' el mi punge e volve
 Come a lui piace, e calcitrar non vale;

O anime gentili et amorose,
 S' alcuna ha 'l mondo, e voi nude ombre e polve;
 Deh restate a veder quale è 'l mio male.

Клеман Маро переложил этот сонет следующим образом:

O pas espars, ô pensées soudaines,
 O aspre ardeur, ô mémoire tenante!
 O cœur débile, ô volonté puissante,
 O vous mes yeulx; non plus yeulx, mais fontaines!

O branche, honneur des vainqueurs capitaines,
 O seule enseigne aux poètes duysante;
 O douce erreur qui soubz vie cuyante
 Me faict aller cherchant et montz et plaines!

O beau visage où amour met la bride
 Et l'esperon dont il me poinct et guide
 Comme il luy plaist, et deffense y est vaine!

O gentilz cueurs et âmes amoureuses,
 S'il en fut onc, et vous ombres paoureuses,
 Arrestez vous pour veoir quelle est ma peine!¹

Перевод, или, точнее говоря, подражание этому сонету Петрарки, мы находим в «Оливье» Дю Белле:

O faible esprit, chargé de tant de peines,
 Que ne veulx-tu soubz la terre descendre?
 O cœur ardent, que n'es-tu mis en cendre?
 O tristes yeulx, que n'estes-vous fonteines?

O bien douteux! ô peines trop certaines!
 O doux sçavoir, trop amer à comprendre!
 O Dieu qui fais que tant j'ose entreprendre,
 Pourquoi rends-tu mes entreprises vaines?

¹ *Marot. Oeuvres complètes*. Paris: Garnier, 1938. T. II. P. 147.

O jeune archer, archer qui n'as point d'yeulx,
Pourquoy si droict as-tu pris ta visée?
O vif flambeau, qui embrases les Dieux!

Pourquoy as-tu ma froideur attisée?
O face d'ange! O coeur de pierre dure!
Regarde au moins le torment que j'endure¹.

В отличие от Маро, Дю Белле берет у Петрарки лишь основную мысль его сонета, свободно варьируя и видоизменяя ее, создавая свою образную систему. Если у Петрарки (а вслед за ним и у Маро, а также отчасти у Ронсара) весь сонет разворачивается как непрерывное перечисление и лишь в последнем стихе наступает «развязка», то Дю Белле строит свое стихотворение совсем иначе. У Петрарки, у Маро и в какой-то мере у Ронсара нет четкой границы между каждым катреном и каждым терцетом, нет, тем более, противопоставления катренов терцетам. Иначе у Дю Белле. Отказавшись от целого ряда образов петрарковского сонета (об этом ниже), Дю Белле усиливает оставшиеся непрерывно повторяющимися вопросами, обращениями, восклицаниями, то есть Дю Белле отказался от нарастающего напряжения петрарковского сонета. Замкнутость и обособленность составных частей стихотворения создает особую прерывистость его ритма; сонет не произносится уже «одним дыханием», уравновешенность частей в нем более ощутима. Это придает ему известную плавность и замедленность.

В первом катрене Маро точно следует Петрарке, повторяя все его образы. Он лишь иногда меняет их местами, но эти перестановки не выходят за рамки одной стихотворной строки. Синтаксическое деление на полустишия (за исключением последней строки катрена, цезурованной менее четко) соблюдается Клеманом Маро весьма последовательно.

У Дю Белле строение катрена совсем иное. Он отказывается и от «неуверенных шагов», и от «цепкой памяти», и от «сильного желания». «Слабое сердце» и «обжигающий пламень» превращаются у него в «горящее сердце», а «смутные блуждающие мысли» становятся «слабым разумом». Эта перестройка всей образной системы катрена отразилась и на его ритмико-синтаксической композиции. Вместо стонов и жалоб появляется горький недоуменный вопрос; цезуры посреди стихотворных строк уже не так обусловлены синтаксисом и смыслом, как у Петрарки и Маро. В ритмической организации катре-

¹ *Du Bellay. Oeuvres poétiques*. T. I. Paris: S. T. F. M., 1908. P. 74—75.

на Дю Белле достигает большего разнообразия, чем Маро: первая фраза охватывает две строки, тогда как две следующие укладываются в одну строку каждая. Но не это все-таки главное. Дю Белле полностью меняет смысл, заключенный в стихах Петрарки (и Маро), и его сонет оказывается не переводом и даже не подражанием, а откликом, своеобразным ответом, воспоминанием о сонете итальянца.

Во втором катрене Клеман Маро несколько более отходит от итальянского оригинала, чем в первом. Так, вместо довольно общего «прославленного чела» появляются более конкретные «полководцы», и вместо «двойной доблести» — «поэты». В третьем стихе катрена Маро сливает воедино два образа Петрарки. Однако изменения не касаются главного. Мы наблюдаем здесь обычную трансформацию при достаточно точном переводе.

Дю Белле во втором катрене еще дальше отходит от петрарковского сонета. Воспользовавшись слегка намеченными у Петрарки в третьем стихе контрастными сопоставлениями («тягостная жизнь» — «сладкое заблуждение»); Маро, между прочим, этого оттенка не передал, он развивает этот прием и строит с его помощью первые два стиха катрена. Заключенная в стихах Дю Белле мысль о тщетности человеческих усилий и особенно его обращение к богу совсем отсутствует у Петрарки и у Маро. Можно предположить, что речь идет об античном боге любви Амуре (так оно и есть у Петрарки и Клемана Маро), но акцент, сделанный Дю Белле не на любовных переживаниях, а на страданиях, неудачах, потерях в жизни вообще, заставляет почувствовать здесь и отзвук христианских мотивов, как раз в эти годы получивших весьма большой удельный вес во французской поэзии.

В терцетах Маро довольно точно перелагает Петрарку. Лишь кое-где образы последнего претерпевают весьма легкую трансформацию. Дю Белле в терцетах отходит от итальянского образца еще дальше (точно так же поступает и Ронсар). Дю Белле отказывается от повторенного Клеманом Маро петрарковского образа, обузданного любовью (или Амуром?) человека, заменяя весь этот пассаж обращением к слепому лучнику, точно попадающему в цель. Прием контраста повторен и в следующих двух стихах терцетов Дю Белле (пламя, зажигающее холодность поэта). Лишь последняя, заключительная строка стихотворения более или менее точно следует Петрарке (но так же поступает не только Маро, но и Ронсар).

Добившись большей, чем у Маро, обособленности и замкнутости катренов, Дю Белле, напротив, сливает воедино терцеты. Спаянные

между собой, они более ощутимо противостоят катренам, придавая всему стихотворению уравновешенность и завершенность.

Все это говорит о несомненно возросшем, по сравнению с Маро¹, мастерстве сонета. Маро делал лишь первые опыты, поэтому он мог удовлетвориться простым переводом Петрарки. Дю Белле, не отвергая опыта Маро, пошел дальше по намеченному им пути.

Таким образом, при всем различии Дю Белле и Маро в их подходе к петрарковскому наследию, между этими двумя поэтами существует несомненная преемственная связь²; раннее французское Возрождение не было отделено от зрелого Ренессанса непроходимой стеной, что может также быть подтверждено всем дальнейшим творчеством Дю Белле, в частности его книгой «Сельские игры» (1558), в которой не без основания усматривают «поворот к Маро» — поворот к реалистическим, народным основам раннего французского Ренессанса.

¹ Ср.: *Marot*. Op. cit. Т. I. P. 103; Т. II. P. 58, 61, 75, 146—149. Все сонеты Маро написаны десятисложниками с одинаковым расположением рифм (исключением является первый сонет: abba acsa dde fef).

² К такому же выводу, правда на ином поэтическом материале, приходит и Ю. Б. Виппер в своей статье «Дю Белле и пути развития французской поэзии» (см. Филологические науки. 1960. № 3. С. 16).

«СОЖАЛЕНИЯ» ДЮ БЕЛЛЕ



1

Творчество Жоашена Дю Белле (1522—1560 гг.) знаменует собой важный этап в развитии поэзии французского Возрождения. Крупнейший поэт «Плеяды», Дю Белле, как никто другой из ее представителей, вышел в своем творчестве за рамки этого поэтического направления. Дю Белле рано достиг творческой зрелости и за относительно короткий жизненный путь (он не прожил и 38 лет, причем на творчество приходится менее 15) создал большое число произведений, рисующих его как многогранного лирического поэта, поэта-сатирика и теоретика литературы.

Менее многообразный, чем Ронсар, Дю Белле, безусловно, был не менее талантлив, чем глава «Плеяды»; и творчество его, более компактное как по объему своему и жанровому разнообразию, так и по хронологическим рамкам, заслуживает самого пристального изучения.

В научном освоении творческого наследия Дю Белле велики заслуги ряда французских исследователей и критиков, начиная с Ш.-О. Сент-Бева, выпустившего в 1828 г. книгу о поэзии Ренессанса во Франции¹. Эту книгу читал А. С. Пушкин. В 1840 г. Сент-Бев опубликовал статью о Дю Белле². На рубеже XX века творчеством Дю Белле занимались уже многие ученые. Наиболее значительными были работы А. Бурдо³, Ф. Брюнетьера⁴,

¹ *Sainte-Beuve Ch.-Au.* Tableau historique et critique de la poésie française au XVI siècle. Paris, 1828.

² *Sainte-Beuve Ch.-Au.* Joachim Du Bellay // *Revue des Deux Mondes.* 15 oct. 1840.

³ *Bourdeaut A.* Joachim Du Bellay et Olive de Sévigné. Angers, 1919; *Jeunesse de J. Du Bellay.* Angers, 1912.

⁴ *Brunetière F.* Joachim Du Bellay // *Revue des Deux Mondes.* I fév. 1901.

Л. Сеше¹, Ж. Вианэ², П. Виллея³. Но особую ценность представляют труды Анри Шамара, лучшего знатока жизни и творчества поэта. Шамар выпустил обстоятельную монографию о Дю Белле⁴, подготовил научное издание его сочинений⁵, написал подробную «Историю “Плеяды”»⁶.

Из современных исследователей творчества Дю Белле следует назвать В.-Л. Сонье, написавшего очерк жизни и творчества поэта⁷, а также А. Вебера, посвятившего Дю Белле несколько разделов своей капитальной книги «Поэтическое творчество в XVI веке во Франции»⁸. Эта работа иллюстрирует как сильные, так и некоторые слабые стороны французского литературоведения. В книге Вебера творчество Дю Белле по-прежнему рассматривается с точки зрения традиционного, старого уже литературоведения. В «Сожалениях», например, Вебер видит лишь элегические и сатирические мотивы. Подобная оценка не раскрывает подлинного содержания лучшей книги Дю Белле и заметно снижает научное значение интересной работы Вебера⁹.

Творчество Дю Белле не привлекло пристального внимания русских ученых. В курсах истории зарубежных литератур и истории французской литературы ему отводилось весьма незначительное место. Положение значительно изменилось с появлением переводов Левика, статьи И. Эренбурга, работ Ю. Б. Виппера¹⁰, И. Ю. Подгаецкой и др.

Четырехсотлетний юбилей Дю Белле (поэт умер в ночь на 1 января 1560 г.) не углубил интереса к творчеству этого замечательного поэта, крупнейшего представителя литературы французского Возрождения, лишь с конца 70-х годов стали появляться новые, очень содержательные работы¹¹.

¹ *Séché L.* Joachim Du Bellay. Paris, 1880; Du Bellay et la Bretagne angevine. Paris, 1900.

² *Vianey J.* Antiquitez de Rome: leurs sources latines et italiennes // Bulletin Italien. 1901; La part de l'imitation dans les Regrets // Bulletin Italien. 1904.

³ *Villey P.* Les sources italiennes de la «Deffance et illustration de la langue française» de Joachim Du Bellay. Paris, 1908.

⁴ *Chamard H.* Joachim Du Bellay. Lille, 1900.

⁵ *Du Bellay.* Oeuvres poétiques. T. I—VI. Paris, 1908—1934.

⁶ *Chamard H.* Histoire de la Pléiade. T. I—VI. Paris, 1939—1940.

⁷ *Saulnier V.-L.* Du Bellay l'homme et l'oeuvre. Paris, 1951.

⁸ *Weber H.* La Création poétique au XVI siècle en France. Paris, 1956.

⁹ Подробнее см. нашу рецензию на книгу А. Вебера: Вопросы литературы. 1958. № 1. С. 240—244.

¹⁰ См.: *Bunnep Ю. Б.* Поэзия Плеяды: Становление литературной школы. М., 1976. С. 237—327; *Он же.* Творческие судьбы и история. М., 1990. С. 36—58.

¹¹ См.: *Gadoffre G.* Du Bellay et le sacré. Paris, 1978; *Bellenger Y.* Du Bellay, ses «Regrets» qu'il fit dans Rome. Paris, 1981 и др.

2

Программным произведением Дю Белле явился написанный им манифест молодой «Плеяды» — трактат «Защита и прославление французского языка» (1549 г.). Весь трактат был пронизан патриотической идеей создать во Франции великую литературу, способную встать вровень с великими литературами древности — греческой и римской. В первых произведениях своих — сонетном цикле «Олива» и сборнике од «Лирические стихи», вышедших одновременно с трактатом, — Дю Белле выступил смелым реформатором французской поэзии; он ввел в нее целый ряд новых жанров и форм, обновил поэтический язык, значительно обогатил арсенал поэтических средств. Но стихи, входившие в эти сборники, часто носили подражательный характер: в подражании поэтам античности и итальянского Возрождения Дю Белле видел один из путей обогащения французской литературы.

Подлинный расцвет творчества поэта наступил в «итальянский» период его жизни (1553—1557 гг.), когда были созданы такие шедевры французской лирики, как «Древности Рима», «Сожаления», «Сельские игры». Центральным произведением этого периода и вершиной всего творчества Дю Белле является его сборник сонетов «Сожаления». Это произведение по глубине мысли, по лиричности и выразительности, по отточенности поэтической формы, безусловно, занимает одно из первых мест во французской поэзии XVI в. Сборник этот интересен еще и тем, что в нем отразилось становление ренессансного реализма в поэзии. Реализм проявляется здесь не только в большой достоверности, чувственности и материалистичности деталей — это было и раньше, — а в изменении самого подхода к действительности: в попытках ее обобщения. В плане же лирическом во все большей психологизации переживаний автора.

Нет нужды повторять, сколь велико было значение культуры итальянского Возрождения для развития литературы и искусства других европейских стран. Первой пережив «великий прогрессивный переворот» Ренессанса, Италия повела за собой другие страны, будучи для них живым воплощением связи с культурой прошлого, с культурой классической древности. Поэтому вполне понятно то волнение, с которым вступил Дю Белле на итальянскую землю. Но его постигло глубокое разочарование. Величественный Рим, колыбель ренессансной культуры, каким он представлялся поэту «из прекрасного далека»,

вблизи оказался лишь скопищем пороков и интриг, низменных побуждений и своекорыстия.

Прежнего Рима — города высокой гуманистической культуры — больше нет. Таков был первый вывод поэта. И хотя в сонетах «Сожалений» часты жалобы на личную судьбу, на скучную службу, на опасности переезда через альпийские хребты, не это лежало в основе глубокого чувства разочарования, ставшего лейтмотивом книги. Это было разочарование в итальянской культуре XVI в., олицетворением которой стал для Дю Белле папский Рим.

Общественные события, увиденные и понятые сквозь призму личных переживаний, и придали сборнику общий тон, столь хорошо выраженный в самом названии — «Сожаления».

Через весь сборник красной нитью проходит тема вынужденного служения. Поэт сам согласился покинуть родину, уехать в чужие края, сам согласился служить; а эта служба тяготит его. Но покинуть Францию поэта заставило чувство патриотического долга. Дю Белле рассматривал свою поездку как выражение преданности служилого дворянина своему королю, своему государству, как глубоко осознанный патриотический акт. В Италии быстро наступило отрезвление: его служба оказалась слишком незначительной. Отсюда мотив усталости, неудовлетворенности, желания покоя, звучащий, например, в 35-ом сонете «Сожалений».

Окруженный в Риме шумной кипучей жизнью, блестящие зарисовки которой он даст в ряде сонетов, Дю Белле чувствует себя глубоко одиноким. Этот мотив настойчиво звучит в книге. Попав в самую гущу политических махинаций и закулисной борьбы, поэт понял, что не предназначен для этого. Близкое знакомство с миром дипломатических интриг испугало его.

И, естественно, мысли поэта обращаются к Франции, к его Лире, к родным полям и рощам, к полноводной спокойной Луаре. Именно там поэт пытался найти убежище от ужасов большого мира. Он идеализировал патриархальное прошлое Франции, строй жизни его предков. Милая старая Франция, родная провинция Анжу, милое сердцу захолустное Лире бесконечно дороги поэту, именно с ними связан положительный идеал автора «Сожалений». В книге постепенно нарастает и крепнет большое патриотическое чувство, чувство любви к родине, гордости за нее. Прославляя Францию, поэт противопоставляет ее всем другим европейским государствам. Этому во многом содействовали попытки анализа сложной политической ситуации в Европе, в Италии.

Рим жил напряженной жизнью. Важное место в ней занимали военные приготовления папы Павла IV. Гуманист Дю Белле не мог одобрять агрессивную политику главы католической церкви. Он видел в ней угрозу большим гуманистическим завоеваниям Возрождения, возможную гибель культуры. В сонете 83 поэт сравнивает Рим прошлого, колыбель гуманизма, с тем, что он увидел своими глазами:

La paix, et le bon temps ne regnent plus icy,
La musique et le bal sont contraints de s'y taire,
L'air y est corrompu, Mars y est ordinaire
Ordinaire la faim, la peine, et le soucy¹.

Не раз поэт с тревогой пишет о родной земле, попираемой ногами чужеземных солдат. Вызывала у него беспокойство и назревавшая в стране религиозная распря. Дю Белле, очевидно, чувствовал, что схватка двух феодальных группировок задушит культуру Возрождения. Поэт прекрасно сознавал, что именно простые люди несут на своих плечах всю тяжесть феодальных войн. На страницах «Сожалений» не раз возникает образ страдающего от войны народа: разграбленные и сожженные дома простых людей, разоренные города, спина народа сгибается под непосильной тяжестью налогов. Все это заставляет вспомнить самое гражданственное поэтическое произведение XVI в. во Франции — «Трагические поэмы» Агриппы д'Обинье. Дю Белле положил начало патриотической, политически заостренной (что особенно важно) лирике. В этом смысле традиции «Сожалений» чувствуются в ряде произведений Ронсара (например, в его «Рассуждениях») и других поэтов второй половины XVI в. (вопрос о влиянии «Сожалений» не разработан в научной литературе о Дю Белле). Именно в мире видел поэт возможность приостановить развивающийся политический кризис, черты которого он воочию увидел в Италии.

Дю Белле очень остро ощущал противоречивость эпохи, и эти противоречия его пугали. Вот почему в сонетах сборника слышны трагические мотивы. Но трагизм Дю Белле — героичен. В нем нашли отражение глубокие переживания патриота, с болью видящего признаки упадка культуры Возрождения во Франции, собиравшие силы феодальной анархии, назревание религиозной распри. Не случайно поэт называет свою эпоху «железным веком» (сонеты 170, 179, 185), «временем порока» (сонет 187). Так возникает мотив «слабости» поэта перед лицом окружающей его жизни. Слово «слабый», «жалкий», «хилый»

¹ *Du Bellay. Oeuvres poétiques.* Т. II. Paris, 1910. P. 115

(chetif) много раз повторяется на страницах сборника. И Дю Белле противопоставляет этому страшному враждебному ему миру стоический идеал довольства малым, удовлетворенности. Родина поэта — его Анжу — это тот нетронутый оазис, куда хочет укрыться поэт, спасаясь от ужасов большого мира. Именно поэтому родная природа, деревенская жизнь, крестьянский труд противопоставляются поэтом всему городскому. Поэт стремится уйти от борьбы, уклониться от участия в политической жизни. Его идеалом становится тихое уединенное существование на берегу его полноводной Луары среди знакомых с детства, поросших вереском полей и виноградников Анжу.

В «Сожалениях» патриотизм поэта не носил чисто местного характера. Образ родины воплощается то в картинах родного уголка, то в широкой панораме всей страны, от северных ее границ до южных. Образ Франции носит, конечно, глубоко личный характер, но правильнее было бы говорить о лирическом восприятии родины, чем об узости и ограниченности в ее трактовке. Основной лирический тон книги — ее печаль и скорбь — были вызваны гражданскими чувствами патриота, оторванного от родной земли и глубоко переживающего этот отрыв.

Патриотизм Дю Белле — в чувстве беспокойства за судьбу своей страны — Франции. Но патриотизм поэта выражен с особой силой и глубиной там, где личные переживания сочетаются с большим гражданским пафосом. Именно там достигает Дю Белле наибольшей лирической глубины и психологической правдивости. В «Сожалениях» патриотическое чувство поэта углубляется, оно обогащено его большим жизненным опытом. Все это указывает на выросшее и окрепшее национальное самосознание Дю Белле. Важно не только обращение к значительным историческим и политическим проблемам, к судьбам Франции, но и усиление лиризма патриотического чувства. Раньше поэт лишь любовался широким разливом полноводной Луары, зеленью лесов, плодородием полей родного Анжу. Теперь поэт видит в любви к родине проявление подлинного гуманизма.

3

Интересно проследить, как из элегических сонетов, полных тоски и сожалений, вырастает сатира, сатирическое обобщение римской жизни. Сначала поэт с юмором описывает собственные жизненные

неудачи, скуку и неудобства службы в Вечном городе. Но постепенно сатирический, разоблачительный тон сонетов все возрастает.

Композиционно поворот в характере изображения римской жизни наступает в сонете 52. Поэт решает прервать свои элегии по поводу утраченной молодости, собственных неудач, тоски по родине и обратиться к иным вопросам. Слезы теперь уже не могут умерить его тоску. Каждый новый день, проведенный поэтом в самой гуще римской жизни, давал ему богатый материал для обобщения. Дю Белле, живший в то время около Терм Диоклетиана, близко соприкасался с жизнью города.

Под пером Дю Белле сонет, эта сравнительно новая для французской литературы поэтическая форма, употреблявшаяся преимущественно в любовной лирике, обогатился сатирой. В Италии сатирические сонеты писались еще во времена Данте. В XVI в. лучшим мастером сатирического сонета был «гроза королей» Пьетро Аретино. У него было немало соратников и подражателей в этом жанре. Французская же литература, обладавшая богатой сатирической традицией, сатирического сонета еще не знала. Дю Белле может считаться его создателем.

Особое негодование вызывает у поэта папский двор. Дю Белле разоблачает его невежество, корыстолюбие, продажность, разврат. Не случайно посвящает он несколько сонетов бастардам, этому непремемному атрибуту римской жизни. Поэт был свидетелем бесконечных интриг, раздиравших папское окружение. Кардиналы и епископы продавали и продавались тому, кто больше платил. Все они были участниками политических махинаций, проводимых за спиной народа, с которым совершенно не считались и который редко говорил свое слово. Сторонники Императора, Испании, Франции интриговали друг против друга. И в центре всех интриг находился папа Павел IV Караффа, рьяный противник Испании, избранный на престол Св. Петра в 1555 г.

В сонете 127 поэт разоблачает пороки, царившие в Риме при дворе наместника бога на земле. Этот сонет обобщает, сводит воедино критические замечания автора, разбросанные по всей книге. Дю Белле указывает на предательство, на убийства из-за угла и отравления, на сладострастие и ростовщичество как на характерные приметы римской жизни.

Не только страстные слова обличения, а и едкую иронию находим мы в сонетах Дю Белле, посвященных изображению папского Рима. В сонете 104 поэт иронически восхваляет заслуги недавно умершего папы Юлия III, известного своей жизнью, полной разврата и неумеренных наслаждений. В сонете 118 Дю Белле создает насыщенную глубоко-

ким сарказмом и презрением картинку римской жизни, рисуя пресмыкающихся перед папой кардиналов и других священнослужителей.

Делая сатирические зарисовки римской жизни, изображая «Рим кардиналов», Дю Белле не мог пройти мимо «Рима куртизанок». Этой теме посвящено 14 сонетов (87—100). Она была очень важна для поэта как одна из сторон общей темы продажности. Продажность папской курии и продажность куртизанок — явления, по мнению Дю Белле, одного порядка. Куртизанки — это свидетельство разложения и упадка римского общества, папства, культуры итальянского Ренессанса. Изображение куртизанок помогает поэту разоблачить лицемерие, разврат в среде священников и монахов. Появление этой темы на страницах сборника может быть объяснено еще и биографическим моментом: мимолетная связь с куртизанкой Фаустиной дала поэту возможность на собственном опыте узнать и эту сторону жизни Вечного города.

Тот факт, что основное острие сатиры «Сожалений» направлено против белого и черного духовенства, против папской курии, вполне объясним — церковь была главной силой в Риме.

В сатирических сонетах сборника нашел отражение и такой «больной» вопрос тех лет, как протестантизм. Проезжая через Женеву по дороге домой, поэт познакомился с нравами и обычаями кальвинистов. Сатирой в духе Рабле является сонет 135, высмеивающий размеренную жизнь женеvских буржуа. Весь образный строй сонета проникнут духом раблезианского, немного грубоватого, но метко бьющего в цель гротеска:

La terre y est fertile, amples les edifices,
Les poelles bigarrez, et les chambres de bois,
La police immuable, immuables les loix,
Et le peuple ennemy de forfaits et de vices.

Ils boivent nuit et jour en Bretons et Suysses,
Ils sont gras et refaits, et mangent plus que trois:
Voila les compagnons et correcteurs des Rois,
Que le bon Rabelais a surnommez Saulcisses.

Ils n'ont jamais changé leurs habitz et façons,
Ils hurlent comme chiens leurs barbares chansons,
Ils comptent à leur mode, et de tout se font croire:

Ils ont force beaux lacs, et force sources d'eau,
Force prez, force bois: j'ay du reste, Belleau,
Perdu le souvenir, tant ilz me firent boire.

Характерно, что у Дю Белле не возникает вопроса о превосходстве католицизма. Оставаясь на его позициях, поэт, тем не менее, не хочет вмешиваться в разгорающуюся религиозную распрю. Дю Белле никогда не был правоверным католиком; он был верующим человеком, как и большинство людей его времени, но относился к догматам католичества без излишней экзальтации. Он не пришел в лагерь гугенотов, так как видел в них таких же, как католики, сектантов. Он не поднялся выше обеих партий, внешне остался верен католицизму, но в католической партии Дю Белле видел более реальную силу, он предполагал, что именно она одержит верх в предстоящей схватке. Дю Белле понимал, что именно под знаменем католицизма прошло объединение страны, а руководящие круги протестантской оппозиции выражают устремления феодальной анархии, прикрывавшейся лозунгами религиозной войны. Но гуманист Дю Белле никогда не был сторонником религиозных гонений. Гуманистический лозунг веротерпимости был великим лозунгом для XVI в. Лучшие умы Франции провозглашали его. Он звучал в произведениях Рабле, Десперье, Ронсара, Агриппы д'Обинье, Монтеня. Под этим лозунгом Генрих IV сумел на некоторое время умиротворить страну.

4

«Сожаления» являются лучшим произведением Дю Белле, вершиной его творчества. Исключительное значение этого сборника для развития французской поэзии эпохи Возрождения определяется не только глубоким гуманистическим содержанием его, шириной охвата явлений действительности, значительностью поставленных в сборнике проблем, но и высоким поэтическим мастерством поэта.

Прежде всего следует остановиться на поэтике «Сожалений».

Дю Белле неоднократно подчеркивает, что идет своим путем, никому не хочет подражать, что ни греческая, ни латинская поэзия, ни опыт Петрарки или Ронсара его не привлекают (сонет 4). В этом был отход от основных теоретических положений, провозглашенных несколько лет назад самим Дю Белле в «Защите и прославлении французского языка», и прежде всего от подражания, как мощного средства обогащения литературы. Ограничивающие рамки поэтики «Плеяды» стали тесными для поэта.

Но не только свободу от литературных влияний провозглашает Дю Белле. Он воспевает свободу творчества. Очевидно, первоначально

«Сожаления» были задуманы именно как произведение, на котором бы не лежала печать придворных вкусов. «Сожаления», точнее та их часть, которая была написана в Риме, представляются нам памятником оппозиционной литературы, предназначенной ходить в списках среди единомышленников поэта, а не быть напечатанной. Недаром большинство стихотворений книги имеет конкретных адресатов; это близкие друзья поэта, и сонеты как бы предназначены только им.

Говоря о поэзии, как о плоде большого, напряженного труда, Дю Белле ратует за лирику, наполненную большими мыслями и чувствами. Так возникает на страницах сборника скрытая полемика с рядом поэтов, в том числе с Ронсаром. Намеков на это в сборнике очень много. В сонете 5, в первом же стихе его, Дю Белле говорит о тех, кто воспевает любовные наслаждения. Вспомним, что в 1552 г. Ронсар выпустил свой сборник любовных сонетов, посвященный Кассандре; в последующие годы выходят аналогичные книги Баифа, Пелетье, Маньи, Ронсара. В «Сожалениях» Дю Белле выступает против бездумной, жизнерадостной, но поверхностной поэзии подражателей Анакреона и Петрарки. Дю Белле окончательно порывает с петраркизмом, бывшим знаменем «Плеяды» в начале ее пути. Правда, петраркизм затронул творчество Дю Белле значительно слабее, чем творчество других поэтов содружества. В «Сожалениях» поэт продолжает линию разоблачения и осмеяния творческих установок и поэтических приемов петраркистов, наметившуюся уже в его известной сатире (1553 г.). Например, в сонете 91, навеянном аналогичным сонетом Берни, описание женской красоты явно противопоставлено описаниям петраркистов, напоминает пародию.

Полемика с Ронсаром и другими поэтами «Плеяды» шла по двум направлениям. Дю Белле указывал на расхождение тематики и стиля своих стихов со стилем и содержанием поэзии главы «Плеяды». Кроме того, он сатирически говорит об успехах Ронсара при дворе. Так возникает, с одной стороны, оригинальная концепция поэтического стиля, с другой — сатира на придворного поэта.

Возвышенному, артистическому стилю Ронсара Дю Белле противопоставляет свой стиль — простой, доступный, безыскусственный. Он не горит столь высоким поэтическим пламенем, как Ронсар, он не стремится проникнуть в глубь философских проблем, он удовлетворяется тем, что пишет просто, пишет то, что подсказывает ему сердце (сонет 4).

Расхождение Дю Белле с основным направлением «Плеяды» чувствуется также в вопросе о месте поэта при дворе и в связи с этим

вообще в вопросе о задачах поэзии. В сонетах, сатирически изображающих успехи придворного поэта, нельзя не видеть намеков на карьеру Ронсара, занявшего после смерти Сен-Желе место первого поэта двора. Правда, исследователи отмечают, что Дю Белле слишком высоко оценивал придворное положение Ронсара. Скрытые упреки, которые чувствуются в сонетах, обращенных к Ронсару, были несправедливы. Объясняется это тем, что Дю Белле, к тому времени уже около трех лет живший в Риме, был слишком оторван от французской действительности.

Противопоставление собственного положения и положения Ронсара, как поэта, пользующегося доверием двора, перерастает в сатиру на придворного поэта. Дю Белле рисует образ поэта-прихлебателя, пресмыкающегося перед сильными, издевающегося над слабыми. Сатирические сонеты «Сожалений» развивают в данном случае основные мотивы знаменитой сатиры Дю Белле «Поэт-куртизан».

5

«Сожаления» лишены стройной, строгой композиции. Сонеты сборника — это почти дневниковые записи на полях расходной книги, послания друзьям на обороте письма. По-видимому, лишь позднее, собирая написанные в разное время и по разному поводу сонеты и составляя из них книгу, Дю Белле решил придать ей некоторую последовательность и единство. Так родился основной композиционный замысел сборника — составить своеобразный поэтический дневник о жизни поэта в Италии, о его горестях и потерях, об одинокой жизни на чужбине, о радостном возвращении домой. Последние сонеты сборника, написанные уже во Франции, выпадают из этого плана. Многие из них, особенно сонеты 159—191, были написаны уже при подготовке книги к изданию. Они были призваны смягчить ее общий разоблачительный тон. Это, собственно, уже не «Сожаления», это во многом типичная галантная придворная лирика. Только в некоторых сонетах мелькают те же мысли, что и в стихотворениях, написанных в Италии¹.

В жанрово-тематическом отношении сборник очень разнообразен. В книге можно выделить несколько групп сонетов. Большую группу

¹ Заметим, между прочим, что эти сонеты, написанные в духе придворной поэзии, не принесли желаемых результатов. Появление в печати сборника (правда, первоначально без ведома автора) вызвало шум и окончательно поссорило поэта с его покровителем — кардиналом Жаном Дю Белле.

составляют сонеты-элегии; следующая группа — философско-моралистические сонеты. Они тесно примыкают к сонетам следующей группы — сатирическим. Важную группу составляют политические сонеты. В отдельную группу можно также выделить сонеты дескриптивные, описательные. Отмеченные жанры не существуют изолированно, они переплетаются между собой. Сонет, полный политических выпадов, вместе с тем несет в себе глубокое философское обобщение, а сонет, полный элегических философских раздумий, неожиданно поражает нас резкой сатирической концовкой. И так на протяжении всей книги. Такое своеобразное жанрово-тематическое и композиционное построение как всего сборника, так и отдельных сонетов, отражало замысел автора, желавшего сделать из книги поэтический дневник, плод «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».

В «Сожалениях» Дю Белле идет от изображения внутренних переживаний к все более глубокой обрисовке и анализу окружающей его действительности. От рассказа о собственных страданиях на чужбине поэт переходит к описанию римской жизни; углубляется и становится все более критическим взгляд поэта на изображаемое. Из бытописательства вырастает сатира на нравы, а из нее — сатира политическая. Затем сатирические моменты отходят на задний план и уступают место политической, гражданской лирике. Конец описания путешествия во Францию — сонет 138 — открывает новую главу книги. Этим сонетом заканчивается неофициальная часть «Сожалений», начинается своеобразный эпилог, рассчитанный на вкусы двора, долженствующий смягчить разоблачительный характер сборника. Формы дневника тут уже нет.

Еще одна характерная особенность книги — эпистолярный стиль многих входящих в нее сонетов. Действительно, из 191 сонета основного текста 137 имеют адресатов. Иногда это были действительно стихотворные письма, некоторые сонеты Дю Белле адресовал кому-нибудь лишь мысленно. В ряде случаев это было традиционное для эпохи посвящение какому-либо высокопоставленному лицу. Среди адресатов и кардинал Дю Белле, патрон поэта, и король Генрих II, и сестра короля Маргарита Французская, и наряду с ними — римский брадобрей Пьер, и самые близкие друзья Морель и Маньи, и учителя по «Плеяде» Дора и Пелетье, и, прежде всего, все члены поэтического содружества во главе с Ронсаром.

Характер адресата часто имеет первостепенное значение. Так, например, очень интересна группа сонетов (пожалуй, самая многочисленная), адресованных друзьям и знакомым Дю Белле. Чем ближе

друг, тем искреннее поэт, тем свободнее он в выражении своих чувств. Характерно, что в этот своеобразный кружок гуманистов, оппозиционно настроенных к жизни двора, не входили другие члены «Плеяды». Все это говорит об ухудшении отношений между Дю Белле и членами содружества. Пути Дю Белле и его бывших друзей по «Плеяде» все более расходились.

Интересны особенности композиционного построения отдельных сонетов. Остановимся на наиболее характерных примерах. Есть два основных типа композиционного построения сонетов книги. Первый тип отражает выработку поэтом классического сонетного канона. Каждая строфа сонета этого типа представляет собой замкнутое целое (см., например, сонет 6). Катренам противостоят терцеты, между которыми больше единства; у них уже нет разобщенности катренов.

Совсем иной характер носят сонеты второго типа. В них нет четкого смыслового деления на катрены и терцеты. Весь сонет развертывается поступательно, и лишь в последнем стихе наступает развязка (см. сонет 5).

Этот сонет служит примером характерного для Дю Белле анафорического построения. Анафора в целом сонете или в части его нередко встречается в «Сожалениях», особенно в сонетах второго типа, то есть в тех, где нет противопоставления катренов терцетам. В сонетах этого типа часты перечисления (сонеты 5, 68, 78, 79, 94, 129, 133, 181), причем в терцетах поэт как бы подводит итог того, о чем он говорил в катренах. Для большей выразительности Дю Белле помещал иногда в последние строки сонета какое-нибудь образное выражение, максимум, поговорку. Большое количество сонетов оканчивается высказываниями эпиграмматического характера. На эту особенность сонетов Дю Белле указывает М. Пфленцель в своей работе, посвященной мастерству Дю Белле-сонетиста¹.

Одним из излюбленных поэтических приемов Дю Белле является антитеза. Не только отдельные сонеты построены с ее помощью, а и целые группы их связываются между собой выраженным в них противопоставлением. Поэтому В.-Л. Сонье² имел основание рассматривать «Древности Рима» и «Сожаления» как произведения, как циклы, составляющие своеобразный поэтический дистих. Антитеза позволяла показать глубокий разлад, царящий в душе поэта. Однако было бы ошибкой возводить антитезу у Дю Белле к опыту петраркистов, действительно любивших этот поэтический прием.

¹ *Pflänzel M.* Über die Sonette des Joachim Du Bellay. Saalfeld, 1898. S. 73.

² *Saulnier V.-L.* Du Bellay, l'homme et l'oeuvre. Paris, 1951. P. 90.

Сонеты «Сожалений» отличаются большим интонационным разнообразием. Характер записок, интимных посланий, беглых заметок обусловил обилие в сборнике разговорных интонаций, широкое введение прямой речи, вводных фраз. Поэт беседует со своими адресатами, задает им вопросы, сам на них отвечает. Это повлекло за собой крайнюю неустойчивость цезуры, обилие переносов, объединяющих порой между собой не только отдельные стихи, но и катрены или терцеты.

«Сожаления» написаны александрийским стихом, который в следующем веке стал неизменным размером классицистических трагедий и торжественных посланий. Применение в этом сборнике двенадцатисложника позволило поэту придать сонетам необычайное интонационное разнообразие.

Дю Белле не ставил перед собой задачи детально точного, скрупулезного изображения увиденного им. Картины, зарисовки входят в сонеты «Сожалений» либо как материал для сравнений — вообще характерная особенность творчества Дю Белле, — либо как непосредственные беглые заметки, наброски с натуры. Но если рассматривать книгу в целом, со страниц ее встает широкая картина итальянской жизни, жизни итальянского города, итальянской улицы. Тут и степенные прелаты, и монахи, и красные мантии кардиналов, и представители всевозможных национальностей, солдаты, купцы, мелкие торговцы, ростовщики и банкиры, и непреходящий атрибут римской жизни — куртизанки, разъезжающие по городу в мужском платье. Между прочим, эти зарисовки напоминают карандашные наброски, а не живописные картины. Цвет, как один из компонентов характеристики изображаемого, крайне скупо входит в сонеты сборника. Зрительный образ строится пластически, то есть даются очертания предметов, а не их цветовая характеристика. Таким образом, изобразительное искусство Дю Белле в «Сожалениях» — это мастерство графика, а не живописца. Быть может, эта особенность творческой манеры поэта явилась отражением характерной для той эпохи тенденции к графичности изображения. Очевидно, поэтому так расцветает во Франции в тот период мастерство гравюров школы Фонтенбло — Жана Миньона, Леонара Лимузена, Рене Буавена, Этьена Делона. Быть может, этой тенденцией можно объяснить расцвет французского карандашного портрета XVI в. Очевидно, не случайно в сонете 21 «Сожалений» Дю Белле упоминает лучшего мастера французского карандашного портрета — Франсуа Клуэ. Из своих великих современников-художников Дю Белле называет именно Микеланджело, мастера, в чьих фресках обращает на себя внимание прежде всего искусство рисовальщика, а не живописца.

Лирика Микеланджело отмечена той же особенностью, что и лирика Дю Белле: автор «Страшного суда» в своих сонетах и мадригалах создает пластический, зрительный образ предмета.

Тенденция к графичности, пластичности нарушается лишь тогда, когда поэт обращается к изображению природы родного Лире, широкой долины Луары; лишь тогда Дю Белле употребляет, правда очень скупо, цветочные прилагательные, которые, однако, не всегда достаточно выразительны, они скорее традиционны. Когда поэт пишет о зеленых лугах и лесах Франции, о голубом небе Анжу, то он почти не передает цветочные отношения, оттенки. Можно предположить, что в XVI в. шло оформление цветочного восприятия, оформление во французском языке выражения цветочных отношений (как это было, например, в русском языке).

Поэт в «Сожалениях» редко использовал метафоры. Описание внешних событий обычно не сопровождается сложной системой образных средств. Это, очевидно, объясняется тем, что Дю Белле стремился как можно нагляднее описывать действие, предмет, событие. Пластический образ не требовал сложной тропичности. Стиль «Сожалений» не отличается гиперболичностью — гипербола не отвечала основной задаче сборника. Дю Белле хотел писать просто, без преувеличений. Гипербола появляется чаще всего в сатирических сонетах. Однако и в сатире Дю Белле стремился к правдивости и предельной жизненности изображения, поэтому он всегда неохотно прибегал к гиперболе, создавая сатирические портреты представителей церкви, французских придворных и т. д. Ирония, как нам кажется, является наиболее продуктивным средством создания сатирического образа. Сатирические гротески у Дю Белле довольно редки (например, сонет 150).

Язык книги, богатый и разнообразный, заслуживает специального исследования. В области языковых средств Дю Белле не выходит за рамки поэтической продукции «Плеяды»; более того, книга является отступлением от теоретических положений «Защиты»: в ней нет ни смелых языковых новаций, ни умелого и тонкого использования архаизмов или иностранной лексики. Язык книги отличается необычайной сдержанностью и простотой; богатство его — не в обилии и многообразии лексических пластов, не в широте и обилии синонимических рядов, а в гибком разнообразии семантики, в умении найти новые смысловые оттенки и отношения. Дю Белле стремится к ясности, точности и выразительности, он с большим чувством меры пользуется различными лексическими слоями французского языка той эпохи;

лишь там, где это необходимо, вводит слова, принадлежащие к научной или художественной терминологии, области быта, к профессиональной лексике. По сравнению с произведениями поэтов предшествующего периода «Сожаления» с точки зрения их языка значительно более стройны и строги. В этом смысле Дю Белле, как и другие поэты «Плеяды», подготавливал классицизм и книга его отражает выработку норм французского литературного языка.

6

В чем же историко-литературное значение «Сожалений», в чем прежде всего политический, гражданский смысл книги Дю Белле?

В этом сборнике поэт явился создателем важных для французской литературы лирических жанров — философского и сатирического сонетов, — поднял искусство сонета на большую высоту. Но этим не ограничивается значение книги Дю Белле.

Как уже отмечалось, характерной особенностью этого сборника является его резкая критическая направленность. В «Сожалениях» сатирические моменты не существуют сами по себе, они чаще всего содержатся в стихах на политические и философские темы. В исключительно четком ощущении крушения возрожденческих идеалов, кризиса ренессансной культуры проявилась политическая зоркость Дю Белле-гражданина, в образном и впечатляющем воплощении реальных черт кризиса выявилось мастерство Дю Белле-поэта.

В сборнике во взволнованной лирической форме отразились патриотические настроения Дю Белле, сторонника объединения страны во главе с сильной королевской властью, считающего веротерпимость необходимым условием объединения. Однако Дю Белле не очень верит в возможность умиротворения страны на основе примирения враждующих партий. Для Дю Белле неизбежность решающей схватки двух феодальных лагерей почти очевидна. Отсюда — глубокий трагизм книги, звучащие в ней пессимистические нотки, ощущение собственной слабости перед лицом страшного, враждебного поэту мира, желание покоя, желание выключиться из борьбы, отсюда — некоторая увлеченность стоическими идеалами.

Большое значение для развития французской поэзии имели воплотившиеся в сборнике литературные взгляды поэта. По сравнению с другими произведениями Дю Белле в «Сожалениях» очень мало подражаний, переводов. Изобразительное мастерство поэта строится в

основном на разработке национальных традиций; наследие античности подвергается глубокому переосмыслению и трансформации, латинская и итальянская «школа» была уже пройдена поэтом, и он смело отбросил испытанные приемы и образы античной и итальянской поэзии. В «Сожалениях» Дю Белле глубоко оригинален.

Реализм Дю Белле приобретает невиданную в лирике того времени глубину. Не только в других произведениях Дю Белле, но и в лирике Ронсара, мы не найдем столь глубокого проникновения в душевный мир человека, такой верной типизации черт передового человека эпохи. Передавая мельчайшие оттенки своих чувств, Дю Белле совсем обходит столь типичные, традиционные для петраркизма любовные переживания. Переживания его значительнее и шире: тут и острое чувство разочарования в культуре итальянского Ренессанса, и ощущение надвигающегося крушения возрожденческих идеалов свободного, раскрепощенного от схоластических оков человеческого разума, и болезненное чувство тоски по родине, далекой и подвергающейся опасности, и резко выраженная неприязнь ко всему жизненному укладу папского Рима, тут и ощущение собственной слабости перед лицом суровой действительности, и острая тревога за судьбы родной страны. Но помимо чрезвычайно глубокого раскрытия внутреннего мира передового человека своего времени, Дю Белле дал в «Сожалениях» широкую картину итальянской и отчасти французской действительности, которая, пожалуй, не хуже некоторых политических трактатов или мемуаров характеризует важные исторические события пятидесятих годов XVI века.

И самое, пожалуй, главное: в этой книге поэт всегда находил способ сказать о своих переживаниях искренне и просто, без ненужных сложностей и надуманных метафор, что лишь усиливало лирический тон сонетов сборника. Свобода мысли, ясность ее выражения не мешали ни задушевности стихов поэта, ни горькому скепсису, чем столь явно отмечены «Сожаления» Дю Белле. Все это заставляет подумать об «Опытах» Монтеня, который несомненно знал эту книгу и по достоинству ее оценил.

«СОЖАЛЕНИЯ» ДЮ БЕЛЛЕ КАК КНИГА



Для эпохи Возрождения вообще и для ренессансной поэзии в частности типичны и симптоматичны разнообразнейшие попытки создания завершенной, самозамкнутой книги, состоящей из самостоятельных элементов, в данном случае стихотворений, которые могут существовать и автономно, но в книге обретают новое звучание благодаря четкому месту в ней и корреляции с конкретным стихотворным окружением. Коль скоро речь идет о поэтической книге, то принято говорить о «поэтическом дневнике», о «лирической исповеди» и т. д. Акад. А. Н. Веселовский недаром дал название своей известной работе — «Петрарка в поэтической исповеди *Canzoniere*»¹. Установка на создание поэтической книги возникает со столь явной определенностью, пожалуй, у Петрарки («Новая жизнь» Данте — это несколько иное, здесь велик удельный вес прозы). Впрочем, Петрарка называл свою «Книгу песен» «*gerum vulgarium fragmenta*». Композицию книги Петрарки можно в самой общей форме представить так: кроме всяческих вступлений, книга начинается с рассказа о первой встрече с возлюбленной, о зарождении любовного чувства; далее, как оправдание этого чувства следует описание возлюбленной, т. е. ее внешний и, так сказать, душевный портрет; затем начинается основная, самая обширная часть — рассказ о радостях, муках, противоречивых душевных переживаниях, выпавших на долю поэта. Потом Петрарка повествует о смерти возлюбленной (и многие поэты, например Ронсар, этот мотив тоже используют), затем, естественно, изображается глубокая скорбь поэта.

Дальнейшее развитие ренессансной лирической поэзии — это, как правило, модификации схемы Петрарки. Схема стала привычной, отклонения от нее часты, но не кардинальны. Вот почему замечатель-

¹ См.: *Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л., 1939. С. 153—242.

ную книгу сонетов Жоашена Дю Белле «Сожаления» при выходе из печати в 1558 г. ждал более чем скромный прием. Это и понятно: содержание сборника, его структура были не только необычны, но просто беспрецедентны. Ведь до того, как уже говорилось, сонет, столь распространенная в эпоху Возрождения стихотворная форма, был непреходящим спутником любовной лирики. Сатирические, пародийные, описательные сонеты, сонеты-эпитафии, конечно, тоже встречались, в том числе уже у Петрарки, да и раньше, но в подавляющем большинстве сонеты бывали посвящены различным оттенкам любовных переживаний, тем более сонетные циклы и сборники. А в «Сожалениях» не было любовных стихов совсем. Ни одного. Книга была посвящена совсем иным темам, иным проблемам, иной гамме раздумий и переживаний.

«Сожалениям» Дю Белле посвящена немалая научная литература, которая особенно умножилась в 90-е годы. В большинстве из этих очень разных работ — и это вполне естественно — непременно затрагивается вопрос о единстве книги, ее композиции, ее характере как законченного и продуманного сонетного цикла, как книги.

В этом вопросе, однако, мнения ученых не были едины. Основываясь на собственных заявлениях поэта, который на страницах самой книги не раз возвращался к ее поэтике и структуре, некоторые исследователи утверждали, что книга носит характер свободной серии заметок, дневниковых записей или коротких максим, рожденных раздумьями и наблюдениями автора. Вот наиболее важное заявление поэта, которое он делает уже в первом сонете книги. Оно широко известно, однако напомним его (цитирую в не очень удачном переводе В. В. Левики):

Когда мне весело, мой смех звучит и в них,
 Когда мне тягостно, печалится мой стих, —
 Так все делю я с ним, свободным и беспечным.

И непричесанный, без фижм и парика,
 Незнатный именем, пусть он войдет в века
 Наперсником души и дневником сердечным.

Да, это именно заметки, комментарии, которые столь часто встречаются в путевых записках и дневниках. Как писал наш исследователь Ю. Б. Виппер, развивая верное наблюдение Фредерика Буайе¹, «Дю Белле, распределяя сонеты, в известных пределах соблюдает ха-

¹ Boyer F. Joachim Du Bellay. Paris, 1958. P. 91.

рактерные для поэтического дневника принципы хронологической последовательности. Так, например, стихи о Риме предшествуют сонетам, написанным во время возвращения на родину, воспроизводящим путевые впечатления поэта. В этой небольшой серии, охватывающей сонеты от 132-го по 138-й, поэт строго следует проделанному маршруту: Урбино, Венеция, область Граубюнден (les Grisons), Лион и, наконец, Париж. Сонеты — путевые зарисовки, в свою очередь, предпосланы произведениям, созданным уже после прибытия во Францию и посвященным французской действительности. Однако Дю Белле не пытается выдержать этот принцип до конца (этого доби- вался, скажем, Гюго, автор “Созерцаний”) (...), построение же “Сожалений” подчинено одновременно и в первую очередь определенным идейным темам¹. В то же время Ю. Б. Виппер полагал, что «исследо- ватели, до предела рационализирующие расположение отдельных сонетов в “Сожалениях”, невольно приходят к выводу, что сонеты этого сборника сочинялись в том временном порядке, в каком они располо- жены в сборнике. Тем самым они незаметно для себя соприкасаются со сторонниками противоположной точки зрения, рассматривающими “Сожаления” как хронологически последовательный, лишенный общего четкого плана поэтический дневник»².

Мне представляется, что это не вполне так. Созданные в разное вре- мя и продиктованные разными жизненными обстоятельствами и душев- ными настроениями, сонеты при объединении их в книгу заняли в ней вполне определенное, если угодно, тщательно взвешенное и продуман- ное место. Рациональность построения книги не противоречит спонтан- ности, непредсказуемости возникновения отдельных составляющих ее стихотворений. Поэтому мне кажется, что та схема композиции «Сожалений», которую предлагал в свое время Анри Шамар (и которую принимают в той или иной мере и другие исследователи, в том числе и Джордж Хьюго Таккер, чья книга вышла в феврале 2000 г.³), действи- тельно убедительна и весьма обоснованна; Таккер, например, вносит в нее лишь незначительные изменения, на которых не имеет смысла оста- навливаться. Вот в кратком изложении схема Анри Шамара⁴:

Сонеты 1—5: пролог, где освещаются основные задачи книги.

¹ *Bunper* Ю. Б. Поэзия Пляяды: Становление литературной школы. М., 1976. С. 301.

² Там же. С. 303.

³ См.: *Tucker G. H.* Les Regrets et autres oeuvres poétiques de Joachim Du Bel- lay. Paris, 2000.

⁴ См.: *Chamard H.* Histoire de la Pléiade. Paris, 1939. Vol. 1. P. 256—257.

Сонеты 6—49: элегии, отражающие настроения скуки, ностальгии и т. п.

Сонеты 50—76: постепенный переход к сатире, подготавливаемый рассуждениями на моральные темы.

Сонеты 77—127: сатирическое осмысление действительности; среди этих сонетов можно выделить такие микроциклы:

80—83 — описание папского двора;

84—86 — описание французов в Риме;

87—100 — сатирическое изображение римских куртизанок;

102—111 — сатирическое изображение разных лиц;

112—119 — сопоставление двора папы с французским двором, а также описание военных приготовлений;

120—122 — описание римских праздников;

123—126 — реакция на перемирие в Воселе.

Сонеты 128—138: описание возвращения во Францию.

Сонеты 139—191: восприятие парижской действительности; среди этих сонетов тоже можно выделить такие микроциклы:

139—151 — иронические сонеты об успехах при дворе;

152—158 — прославление поэтов и поэзии;

159—191 — панегирики французским придворным и членам королевской семьи.

Нельзя не признать, что не все в этой схеме безупречно. Так, некоторые сонеты (например, 77, 78, 79, 101, 127) оказываются изолированными и с трудом укладываются в предназначенные им рубрики. К тому же Анри Шамар и его последователи берут за основу лишь внешние признаки, не учитывая многие важные моменты внутреннего содержания, т. е. лишь имплицитно намеченного смысла целого ряда сонетов.

Позволю себе привести суждение такого тонкого исследователя, как Анри Вебер. О построении «Сожалений» он писал: «Общая композиция сборника отвечает одновременно двум задачам — воссоздать внутреннюю душевную эволюцию поэта, которая как бы основывается на хронологической последовательности событий, и создать логически убедительное повествование, повествование гармоничное и устойчивое. Группы сонетов, которые мы можем выделить, достаточно подвижны, между ними происходят контакты, происходит незаметное перетекание из одной группы в соседнюю, и границы этих групп всегда в известной мере произвольны. Но

вводимая схематизация дает возможность лучше почувствовать эволюцию тем книги и их взаимодействие»¹.

Важно отметить, что для каждой группы сонетов, объединяемых и по жанру, и тематически, и идейно, можно выделить как бы своеобразные моменты кульминации, некие «вершины». Так, для сатиры такими вершинами кульминации будут, во-первых, картины жизни папского двора, во-вторых, разоблачение французских придворных нравов. Но, с другой стороны, не менее характерно для «Сожалений» и наличие своеобразных «разрядок», смягчающих резкий тон окружающих их сонетов. В качестве примера подобной «разрядки» и ее композиционной роли укажем на сонеты 87—100, изображающие, как уже отмечалось, быт куртизанок. Эти сонеты написаны в более спокойном повествовательном тоне, чем предшествующие и последующие, где речь пойдет о трех римских папах. Сонеты забавны, юмористичны и контрастируют по тону с горечью и сарказмом соседствующих сонетов. Другим примером «разрядок» может служить сонет 135, в котором создан гротескный образ женевских буржуа. Этот сонет подготавливает читателя к восприятию следующего, 136-го сонета и создает некоторую «передышку».

Роль «разрядок» выполняют в «Сожалениях» по большей части юмористические сонеты, в которых сатирический накал сознательно ослаблен автором. Эти веселые, искрометные пьески, вклиниваясь в длинный ряд «серьезных» сонетов, обильно насыщенных политической или философской проблематикой, придают сборнику тон непринужденной интимной беседы, внешне хаотического и непоследовательного поэтического дневника.

Однако дневниковый характер книги, о котором было заявлено во вступительном сонете сборника, постоянно и сознательно нарушается поэтом. Действительно, с нарушением принципа свободного излияния души, неизбежного в любом истинно искреннем дневнике, мы сталкиваемся в «Сожалениях» не раз. Вот один из примеров, о котором мы уже кратко упоминали. Поэт жил в Риме, часто бывал по долгу службы в Ватикане, бродил по городу, видел жизнь римской улицы. Обо всем этом он рассказал в своих сонетах. Но вот что примечательно. Эти свои наблюдения он тщательно группирует. Так, после длинной череды сонетов, которые можно было бы назвать элегическими, он переходит к собственно описанию Рима. И начинает он с резко сатирических сонетов, рисующих неприглядный облик папской курии.

¹ *Weber H. La Création poétique au XVI^e siècle en France de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné. Paris, 1956. P. 419.*

Рассказав о «Риме кардиналов», Дю Белле столь же подробно рассказывает о «Риме куртизанок», чтобы затем перейти к сонетам, описывающим самих пап. Почему же сонеты о куртизанках поставлены на это место? Они, думается, подготавливают наиболее политически острые сонеты о папах. Подготавливают не только как некая «передышка», «разрядка» (что, конечно, присутствует), но и идеологически. Ведь для Дю Белле и папская курия, и мир куртизанок — явления во многом одного порядка. По крайней мере, явления друг с другом тесно связанные. Связанные и фактически, и в моральном плане. Отсюда и то место, которое отвел Дю Белле четырнадцати сонетам о куртизанках в своей книге. Однако трудно предположить, что, приехав в Рим, поэт сначала увидел курию, кардиналов и лишь потом увидел куртизанок. Эти впечатления и, наверное, навеянные ими стихотворения переплетались, перебивали друг друга. А вот при издании сборника они были организованы, выделены в четкие микроциклы.

Нарушает Дю Белле подчас и хронологию. Вот красноречивый пример. Мы уже не раз отмечали элегический характер книги, свойственные автору настроения, полные стоицизма и даже пессимизма. Это можно сказать относительно многих сонетов. И все-таки «Сожаления» не оставляют впечатления полной беспросветности, отчаяния. Это обнаруживает себя, например, в вопросах политики, для нашего поэта столь важных. Четыре сонета (123—126) Дю Белле посвятил перемирию, заключенному французским королем Генрихом II и императором Карлом V 5 февраля 1556 г. в Воселе. Интересно обратить внимание на то место, которое они занимают в общем композиционном плане книги. Перемирие, заключенное сроком на пять лет, уже в сентябре было нарушено, военные действия возобновились. Эти военные приготовления поэт описал в целом ряде сонетов книги (57, 83, 116), но поместил он их до четырех сонетов, посвященных перемирию, тем самым нарушив хронологическую канву сборника. Думается, сделано это было не случайно. Этими сонетами заканчивается та часть «Сожалений», которая была написана в Риме и в которой отразились римские впечатления поэта. Это не итог римских наблюдений и замет; это, скорее, их если и не прямое отрицание, то их смягчение; это обретение оптимизма, приглушающего некоторый пессимизм книги, о котором столь охотно пишут те, кто видит в Дю Белле лишь певца тоски и отчаяния. К тому же эти четыре сонета — своеобразный пролог к описанию возвращения на родину, это некая «скрепа», соединяющая разные части книги и придающая ей известную непрерывность.

Отметим в продуманной композиции «Сожалений» еще некоторые черты. В книге можно обнаружить определенное кольцеобразное построение. Так, начинается книга, как известно, с прославления свободы творчества, с размышлений о поэзии. Эта тема возникает вновь в последних сонетах, но теперь это своеобразный «подхват-антитеза»: речь уже идет о несвободе поэзии, о незавидной участи придворного поэта. Или обратимся к проблемам политическим, которые также глубоко волнуют Дю Белле. В первой трети книги поэт резко и прозорливо критикует внутреннюю и внешнюю политику папства. В конце книги политические проблемы возникают вновь. И опять трактуются они антитетически: теперь поэт пишет о политической роли своей страны, противопоставляя ее Риму.

Как полагает Джордж Хьюго Таккер¹, единство книги основывается на постоянстве образа автора, у которого изменчивости подвержены настроения, взгляд на окружающее и его оценка, но не внутренняя сущность и неизменная квазиэпистолярная форма, пусть и с самыми разными тематическими и эмоциональными настроениями. Нам же представляется, что единство «Сожалений» состоит в сознательной установке, в конструировании книги как целого. Вот почему книга является не хаотическим собранием сонетов, а тщательно продуманным и построенным циклом. Во имя этой внутренней стройности поэт отступает от формы незамысловатого поэтического дневника, постоянно меняет стилистические и эмоциональные регистры, изобретательно группирует сонеты, иногда нарушает хронологию и т. д.

Почему же, тем не менее, книга Дю Белле производит на нас впечатление легкой непринужденности, собрания беглых заметок, разрозненных дневниковых записей и моральных максим? Потому, как представляется, что поэт очень искусно объединил в одной книге композиционные структуры по меньшей мере четырех жанровых разновидностей (имеем в виду сонетную форму) — путевого дневника, переписки с друзьями, сатирического памфлета и, наконец, трактата на политические темы. Смена жанровых регистров происходит подчас незаметно, ненавязчиво, но эту смену в то же время нельзя не почувствовать. И эту смену, которая, бесспорно, всегда сознательна и продуманна, поэт постоянно умело обыгрывает. В этом он достигает виртуозного мастерства.

Известно, что одновременно с «Сожалениями» Дю Белле создавал в Италии другую книгу — «Древности Рима». Обе книги и изданы были одновременно. В наши дни их часто печатают вместе, в одном

¹ *Tucker G. H. Op. cit. P. 101.*

томе. С читательской точки зрения, это, быть может, и удобно, но с эстетической — совершенно неверно, хотя переключки между двумя книгами бесспорно есть, их просто не могло не быть. «Древности Рима» — книга совсем иная. Она, если хотите, в большей мере «книга», чем «Сожаления»; она более единообразна, более сконцентрирована и пряма.

Единство «Сожалений», их «книжность» — немного в другом: и во все объединяющем образе автора, о чем писал Таккер, в неизменной форме сонета, но также — в ее тщательно взвешенном и сбалансированном многообразии, в ее нарочитой пестроте.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ РОНСАРА



1

В истории французской литературы второй половины XVI века творчество Ронсара занимает центральное место. В изучении поэтического наследия главы «Плеяды» и поэтов его круга в наше время наметилась новая — и весьма продуктивная, на наш взгляд, — тенденция. Такие разные по теоретическим позициям ученые, как Ф. Дезонэ¹, Р. Лебег², А. Вебер³, И. Сильвер⁴ все определеннее, все решительнее отказываются от старых методов литературоведческого анализа, от чисто биографических изысканий, от интерпретации тех или иных произведений поэта, исходя из фактов его биографии. В их работах творчество Ронсара ставится в неразрывную связь с общим литературным процессом его эпохи, явившимся, в конечном счете, отражением политических, экономических, социальных и философских движений того времени. Упомянутые выше ученые не ограничиваются изучением основных проблем творчества Ронсара;

¹ См.: *Desonay F.* Ronsard poète de l'amour. Т. 1—3. Bruxelles, 1952—59.

² См.: *Lebègue R.* Ronsard l'homme et l'oeuvre. Paris: Boivin, 1950; *La poésie française de 1560 à 1630.* Т. 1—2. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1951.

³ См.: *Weber H.* La création poétique au XVI-e siècle en France. Paris: Nizet, 1956. См. нашу рецензию на эту книгу // *Вопр. лит-ры.* 1958. № 1. С. 240—244.

⁴ См.: *Silver I.* Ronsard studies (1936—1950) // *Bibl. d'Humanisme et Renaissance.* Т. XII, 1950. P. 331—864. И. Сильвестр совместно с Р. Лебегом продолжил выпуск очередных томов сочинений поэта (это издание начал П. Ломонье). Отметим попутно новое двухтомное издание полного собрания сочинений Ронсара, осуществленное М. Симоненом (1993—1994) и его прекрасную монографию о жизни и творчестве главы «Плеяды» (1990).

в поле их зрения попадают также вопросы художественной формы, которые рассматриваются ими в тесной связи с идейной проблематикой произведений поэта.

Однако в то же самое время некоторые важные вопросы творчества Ронсара перестали привлекать внимание ученых. И среди них — проблема эволюции поэта¹. Вопрос об эволюции, о смене «манер» представляется нам особенно важным не только для изучения творчества самого Ронсара, но и для создания достаточно четкой и полной картины развития французской поэзии XVI в.² Дело в том, что Ронсар в течение 40 лет олицетворял собой французскую поэзию, был ее наиболее талантливым и, главное, характерным представителем.

2

Дю Белле, Ронсар и члены будущей «Плеяды» выступили на литературной арене в сложный для судеб французской культуры момент³. Период сороковых — начала пятидесятих годов в области политической характеризуется укреплением внешнего положения страны, но в

¹ Так, не получила достаточного освещения работа Ронсара по переизданию своих произведений. А этот вопрос теснейшим образом связан с проблемой эволюции его творчества. Статья американского исследователя И. Сильвера (см. *Silver I. Deux points de vue sur Ronsard «Aristarque de ses oeuvres» // Revue d'Histoire Littéraire de la France. 1958. Janvier—mars. P. 1—15*) не решает проблемы. В советских работах о Ронсаре (а их не так уж много) она также не получила разрешения (см. диссертацию Ф. М. Брескиной «Лирика Ронсара». М., 1945). Попытку решить проблему эволюции сонетных циклов Ронсара сделала И. Ю. Подгаецкая в своей дипломной работе «Сонеты Ронсара» (М., 1957). Но эти исследования остались в рукописи.

² Современные исследователи значительно раздвинули рамки изучаемого материала, строя свои выводы не только на анализе творчества таких поэтов, как Маро, Ронсар, Дю Белле, д'Обинье, но и привлекая произведения поэтов второстепенных и третьестепенных. Так, А. Вебер в своем исследовании (см. выше) неоднократно обращается к творчеству Берго, Денизо, Дезотеля, Гревена, Жамена, Лаперуза, Маньи, Пелетье, Таюро и многих других. Это не могло не обогатить общей картины развития французской поэзии XVI в. Вместе с тем, привлечение творчества «малых» поэтов не повлияло существенным образом на оценку Ронсара и других поэтов «первого плана».

³ Некоторые интересные факты о первых выступлениях «Плеяды» см. в статье В. Л. Сонье (*Saulnier V.-L. Sebillet, Du Bellay. Ronsard. L'entrée de Henri II à Paris et la révolution poétique de 1560. Les Fêtes de la Renaissance. Paris, 1956*); см. также: *Silver I. Ronsard débutant et la «Théogonie» d'Hésiode // Revue d'Histoire Littéraire de la France. 1960. Avril—juin. P. 153—164.*

то же время обострением ее внутренних противоречий — началом антигуманистического движения контрреформации. Вспомним, что в эти годы в Европе создается иезуитский орден¹, и волна реакции захлестывает все большее количество стран. В области философии этот период характеризуется широким распространением идеалистических учений (платонизм), отходом от гуманистического свободомыслия, определенными уступками католицизму. Проявляет свои реакционные черты и реформаторское движение. В литературной области период характеризуется возрождением в поэзии христианских мотивов (у Маргариты Наваррской, Эсторга де Болье и др.), а также все растущим влиянием петраркизма, связанного с платонизмом. В данном случае правильнее было бы говорить о «вульгарном» петраркизме, процветавшем в Италии в конце XV и начале XVI века. Внешне следуя Петrarке, представители этого направления, так называемые «страмботтисты»² (Тебальдео, Каритео, Серафино дель Аквилла), сводили поэзию к изоощреннной игре, к нарочитой зашифрованности, к избитым общим местам. В их творчестве заметно падало мастерство сонета. Именно этот «вульгарный» петраркизм оказал сильнейшее влияние на французскую поэзию 30-х и 40-х годов XVI в. Отголоски его слышатся еще в «Оливе» Дю Белле (1549). Основным представителем этого направления во Франции был Меллен де Сен-Желе (1487—1558), проживший в Италии девять лет (1509—1518) и хорошо знакомый с литературной обстановкой Аппенинского полуострова. Оставил несколько стихотворений в этом духе и Клеман Маро, также побывавший в Италии и встречавшийся там, между прочим, с Тебальдео. Против «вульгарного» петраркизма выступил Пьетро Бембо (1470—1547), подлинный реформатор итальянской поэзии. В своих теоретических работах и художественной практике Бембо призывал к очищению итальянского поэтического языка, к подражанию «трем светочам Флоренции» — Данте, Петрарке и Боккаччо. Вслед за Бембо пошли многие крупные итальянские поэты середины XVI века. Влияние идей Бембо в Западной и Центральной Европе было чрезвычайно велико. Во Франции влияние Бембо (а также Саннадзаро с его теорией любви) чувствуется в произведениях Мориса Сева (1510—1564), главы Лионской школы³. Но Сев остановился на

¹ См.: *Михневич Д. Е.* Очерки из истории католической реакции (Иезуиты). М.: Изд. АН СССР, 1953.

² См.: *Vianey J.* Le Pétrarquisme en France au XVI siècle. Montpellier: Coulet, 1909. P. 15—43.

³ О М. Севе см.: *Baur A.* Maurice Scève et la Renaissance Lyonnaise. Paris: Champion, 1906; *Saulnier V.-L.* Maurice Scève. Paris: Klincksieck, 1948—1949.

полпути, испытывая еще в очень сильной степени влияние «вульгарного» петраркизма¹.

Реформу, аналогичную реформе Веμπο, провела «Плеяда». Это не было прямым подражанием итальянцам, а решением своих конкретных задач. Во Франции литературная обстановка была совсем иная, чем в Италии; в частности, у французов не было своих «светочей», к примеру которых можно было бы обратиться. Реформа итальянцев явилась лишь побудительным толчком для французов, тем примером, который мог вдохновить деятелей «Плеяды». В этом смысле, и только в этом, значение работ Веμπο для французов было огромно. Веμπο и его последователи открыли всей Европе подлинного Петрарку. Очевидно, именно под влиянием все растущего интереса к флорентийскому поэту во Франции начинают в эти годы появляться многочисленные переводы его стихов. Так, в 1548 г. Васкен Фильель выпускает свой перевод большого числа стихотворений Петрарки. А в 1555 г. он публикует полный перевод «Канцоньере».

Необходимо также отметить широкое распространение в эти годы в Европе неолатинской поэзии, наиболее значительными представителями которой были византиец Марк Марулл Тарханиот (1440—1500), венецианец Андреа Наваджеро (1483—1529) и бельгиец Иоанн Секунд (1511—1535). Воспитанные на классической поэзии, они оказали сильнейшее влияние на новую европейскую поэзию, в частности на французскую. Их влияние можно проследить в творчестве Сен-Желе, Сент-Марта, Ронсара, Баифа, Белло, Дю Белле, Жамена и многих других поэтов.

2 vol.; см. также: *Vianey J.* L'influence italienne chez les précurseurs de la Pléiade // Bulletin italien. T. 3. 1903.

¹ По поводу французского петраркизма и влияния Петрарки на французскую литературу см.: *Françon M.* Notes sur Jean Lemaire de Belges et Serafino dell'Aquila // *Italica*, march 1951, XXVIII; *Piéri M.* Pétrarque et Ronsard ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française. Marseille: Laffitte, 1895; *Vianey J.* Le Pétrarquisme en France au XVI siècle. Montpellier: Coulet, 1909; *Tracconaglia G.* Analyse de l'ouvrage de J. Vianey «Le Pétrarquisme en France au XVI siècle», accompagné de quelques remarques sur le rôle de l'Ecole lyonnaise. Genova, 1910; *Laumonier P.* Ronsard poète pétrarquiste avant 1550 // *Mélanges... offerts à Lanson*. Paris: Hachette, 1922; *Hauvette H.* Note sur Ronsard italianisant // *Revue de Litt. comp.* 1924. P. 476—480; *Golenistcheff-Koutousoff E.* L'histoire de Griseldis en France au XIV et au XV siècle. Paris: Droz, 1933; *Pauphilet A.* Sur des vers de Pétrarque // *Mélanges... offerts à Henri Hauvette*. Paris: Les Presses Françaises, 1934; *Golenistcheff-Koutousoff E.* La première traduction des «Triumphes» de Pétrarque en France // *Ibid.* P. 107—112; *Simone F.* Note sulla fortuna del Petrarca in Francia nella prima metà del Cinquecento // *Giornale Storico délia Lit. Italiana*. 1950. № 1; 1951. № 1—2.

Таким образом, французская поэзия начиная с 30-х годов переживала период интенсивного развития. Серьезные изменения происходят и в области прозы — вспомним, что как раз в эти годы Рабле создает третью и четвертую книги своей великой эпопеи, решительно отличающиеся от первых двух¹.

Рабле умер в 1553 г. Этот год явился важным этапом для поэтов «Плеяды». Для большинства из них годы, предшествовавшие 1553 г., были временем ученичества и первых выступлений в печати. Школа должна была себя утвердить. Не обошлось и без активного сопротивления со стороны представителей старшего поколения. Но в 1553 г. состоялось примирение с главным противником молодой «Плеяды» — первым поэтом двора Мелленом де Сен-Желе. Примирение с Сен-Желе означало, как нам кажется, широкое признание «Плеяды», которая начала оказывать все растущее влияние в литературных кругах. И что особенно важно и симптоматично, влияние это давало о себе знать не только в Париже, но и в провинции. Красноречивый пример тому — присоединение к «Плеяде» поэта старшего поколения, стоящего на полпути между «Плеядой» и Лионской школой — Понтюса де Тийара.

Именно в эти годы раскрылись во всей полноте и многообразии поэтические возможности большинства поэтов «Плеяды», и прежде всего их главы.

3

Периодизация раннего творчества Ронсара осложняется почти полным отсутствием сведений о времени написания поэтом его первых стихотворений². Наиболее компетентные исследователи относят

¹ Речь идет не только об идейной и философской направленности книг Рабле, но и об изменении его творческого метода: усложнялись сатирические приемы, менялись композиционные пропорции романа, с выдвиганием на первый план образа Панурга появлялись зачатки романа психологического. См. по этому поводу работу В.-Л. Сонье: *Saulnier V.-L. Le dessein de Rabelais*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1957. См. также: *Пинский Л.* Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. Не приходится говорить, какой сдвиг в изучении и осмыслении творчества Рабле и вообще прозы эпохи Возрождения связан с публикацией в 1965 г. знаменитой книги М. Бахтина.

² Для уточнения датировок нам мог бы помочь и чисто стилистический анализ. Работа в этом направлении почти не проводилась, а она, как нам кажется, могла бы дать порой очень интересные результаты. Правда, при полном отсутствии рукописей поэта, относящихся к раннему периоду его творчества, подобный стилистический анализ мог бы привести и к ложным выводам, так

начало творчества поэта к 1542 или 1543 г.¹ Но первое стихотворение Ронсара было напечатано только в 1547 г. И лишь в 1550 г. увидела свет его первая книга — сборник од. Вслед за ней последовало еще несколько; таким образом, к концу 1553 г. Ронсар уже был автором доброго десятка книг. К этому времени несколько своих книг опубликовал и Дю Белле («Защита», «Олива», «Лирические стихи» и др.).

Произведения этого десятилетия, при всем их необычайном разнообразии, составляют определенное целое. Все они отмечены неутомимыми поисками, стремлением обогатить, обновить французскую поэзию. Именно в эти годы творчество «Плеяды» наиболее соответствовало тем задачам, которые она перед собой ставила в «Защите и прославлении французского языка». Объясняется такая близость положений «Защиты» к художественной практике «Плеяды», как нам кажется, тем, что трактат в известной мере подводил итог некоторому периоду творчества Ронсара, Дю Белле и других учеников Дора. Только наличие большого числа произведений, т. е. известного опыта, могло придать манифесту теоретическую убедительность и вескость, необычайную уверенность в целесообразности и несомненном торжестве той реформы, которую предлагали друзья Ронсара.

Для этого периода творчества главы «Плеяды», более чем для творчества Дю Белле тех же лет, чрезвычайно характерна пестрота и неравномерность. Рядом с подлинными шедеврами легко уживаются произведения посредственные, подражательные. Ронсар еще очень далек от спокойной уравновешенности и отточенного мастерства своих лучших книг. Он весь — в поисках и ошибках, в упорном стремлении по-новому подойти к решению старой темы. Отсюда — обилие заимствований у поэтов классической древности, на которых «Плеяда» опиралась, отсюда же — и постоянные отголоски средневековой французской литературы².

как Ронсар при подготовке своих первых стихов к печати, очевидно, во многом их переработал.

¹ См. *Laumonier P.* Ronsard poète lyrique. Paris: Hachette, 1932. P. 17—26; см. также его *Tableau chronologique des oeuvres de Ronsard*. Paris: Hachette, 1911. Интересна точка зрения А. Шамара: *Chamard H.* L'invention de l'ode et le différend de Ronsard et de Du Bellay // *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. 1899 sqq. Ср.: *Bunnet Ю. Б.* Поэзия «Плеяды»: Становление литературной школы. М., 1976.

² Действительно, в одах Ронсара 1550 г. много стихотворений написано в духе городской лирики XV и начала XVI века. В качестве примера можно указать хотя бы на тринадцатую оду второй книги, оду с характерным для Средневековья рефреном, с обыгрыванием одинакового звучания слов:

Для творчества Ронсара этих лет характерно смешение народных, уходящих корнями в глубокое Средневековье, представлений и образов с подражанием античным авторам. Думается, не обошлось и здесь без влияния итальянцев. Возможно, молодая «Плеяда» вдохновилась в данном случае примером поэтической школы, сложившейся при дворе Лоренцо Великолепного, где помимо подражания весьма охотно использовали народные песенные традиции¹.

Но в творчестве Ронсара этих лет влияние средневековых поэтических стереотипов вытеснялось постепенно влиянием итальянской и античной лирики. Исследователи творчества Ронсара, например, справедливо сопоставляют некоторые его оды с эподами Горация². Подражаний и прямых переводов у Ронсара в этот период было очень много. Это, между прочим, одна из характерных черт периода. Но было бы глубоко ошибочно видеть заимствования в каждой строке поэта, тем самым совершенно лишая его оригинальности. Еще одна важная деталь: предшественники «Плеяды» широко обращались и к Катуллу, и к Горацию, и к Вергилию. Они знали и любили этих поэтов. «Плеяда» поставила на место довольно сумбурного, чисто дилетантского знакомства глубоко научное изучение античности.

Влияние на Ронсара того или иного античного поэта не было одинаковым. Так, влияние Пиндара было, как нам кажется, довольно ограниченным. Влияние это Ронсар испытал примерно в 1549 г., когда и

En mon coeur n'est point écrite
La rose, ni autre fleur,
C'est toi blanche Marguerite
Par qui j'ai cette couleur.

(В моем сердце не запечатлены ни роза,
ни какой-либо другой цветок;
это ты, белая Маргаритка, —
от тебя у меня этот цвет)

— *Ronsard. Oeuvres complètes*. p.p. P. Laumonier. T. I. Paris, 1932. P. 211.

¹ Об итальянской поэзии при дворе Лоренцо см.: *Боброва Е. И.* Основные черты флорентийской лирики конца XV в. // Романо-германская филология: Сб. ст. в честь акад. В. Ф. Шишмарева. Л.: ЛГУ, 1957. С. 58—73.

² См. *Gandar E.* Ronsard considéré comme imitateur d'Homère et de Pindare. Metz, 1854; *Stemplinger E.* Ronsard und der Lyriker Horaz // *Zeitschrift für Französische Sprach*. XXVI. Août 1903. P. 70, sqq. Вообще об античном влиянии на «Плеяду» см.: *La fortune des poètes antiques dans la littérature française du XVI siècle* // Association Guillaume Budé. Congrès. Lyon, 1958. Actes du Congrès. Paris, 1960. P. 353—450 (статьи Р. Лебега, П. Журда, В.-Л. Сонье и др.).

написал в подражание Пиндару тринадцать стихотворений, вошедших в первую книгу од. И следование Пиндару было здесь глубоко осознанным, старательным. Но продолжалось оно не очень долго; вспомним, что в первой книге Ронсара было 108 стихотворений, и лишь 13 из них написаны в подражание Пиндару.

Влияние на Ронсара Горация было более длительным и глубоким. Жизненная философия Горация была органически усвоена Ронсаром. Точнее говоря, она была необычайно близка, родственна жизненным идеалам Ронсара. Идеал разумного наслаждения жизнью, удовлетворения, но не пресыщения, веселая добрая шутка, прославление вина и любви, музыки и поэзии — все это Ронсар нашел у Горация, но все это было характерно для человека французского Возрождения и помимо древнеримского поэта¹. Вот почему нам представляется более правильным видеть в оде XI второй книги² не прямое подражание Горацию, а «горацианские мотивы». Иное дело — в вопросах поэтики. Тут Ронсар учился у Горация, «Поэтическое искусство» которого было, кстати говоря, переведено в 1544 г. другом Ронсара Жаком Пелетье. В произведениях, трактующих вопросы поэтики, очень часты совпадения и даже просто переводы отдельных мест из произведений Горация. Достаточно, например, вспомнить начало оды «К своей музе», являющейся перефразой «Памятника» Горация³.

Вообще, на первом этапе творчества эволюция Ронсара шла в направлении все большего сближения с античными образцами, более глубокого постижения сущности античной лирики. Путь этот вел в известной мере к утрате собственной индивидуальности, ко все большей зависимости от античных образцов; но он был необходим и плодотворен: подражание античности, как это было записано в «Защите и прославлении французского языка», явилось той школой, пройдя которую поэты «Плеяды», и прежде всего Ронсар и Дю Белле, создали глубоко оригинальную лирику, открыли перед французской поэзией новые горизонты. Заметим, что для раннего творчества Дю Белле более сильным было влияние итальянской лирики, а не античности.

Как уже было сказано, в этот период французские поэты испытывают чрезвычайно сильное влияние петраркизма. Но сразу же отметим существенные различия в петраркизме Ронсара и Дю Белле — основных представителей «Плеяды». Последний был в трактовке любовной темы ближе к поэтам Лионской школы — вспомним некото-

¹ В частности, эти мотивы Ронсар мог найти у Марулла и Секунда.

² *Ronsard*. Op. cit. Т. I. P. 207: *Fai refreschir le vin, de sorte*.

³ *Ibid.* Т. II. P. 152: *Plus dur que fer, j'ai fini mon ouvrage*.

рые его стихотворения из цикла «Олива», его «Тринадцать сонетов о возвышенной любви» (1552). У Ронсара (между прочим, как и у Баифа) в трактовке любовной темы на первый план выдвигалась материальная, чувственная сторона переживаний, что сказалось даже в цикле «Кассандры». А если иметь в виду, что одновременно с петраркистскими сонетами писались и оды, которые совершенно лишены платонистической окрашенности, то станет ясно, что Ронсар воспринял лишь внешнюю — чисто литературную — сторону петраркизма — его повышенный интерес к миру чувств, к утонченной художественной форме, призванной передать все сложные перипетии любовного переживания.

После 1553 г. петраркизм для «Плеяды» был уже пройденным этапом, помехой на пути дальнейшего развития. Теоретик школы — Жоашен Дю Белле — пишет в 1553 г. свою знаменитую сатиру на петраркистов, где прямо заявляет:

J'ay oublié l'art de petrarquizer,
Je veulx d'amour franchement deviser,
Sans vous flater, et sans me déguiser¹.

При всем незначительном и, главное, своеобразном влиянии петраркизма (о чем мы уже говорили выше), отказ от него знаменует собой важный этап творческой эволюции «Плеяды»².

¹ Я забыл искусство петраркизировать, я хочу говорить о любви свободно, не льстить вам и не притворяться (*Du Bellay. Oeuvres poétiques*. P. p. H. Chamard. T. IV. Paris, 1934. P. 205).

² В данном случае мы никак не можем согласиться с В. А. Римским-Корсаковым, писавшим: «Относящееся к этому периоду стихотворение “Стансы” представляет собой как бы прямую полемику с идеалами Лионской школы. Вот почему нельзя считать, что разрыв с петраркизмом явился переломным моментом в лирике Ронсара, а также объяснять этот разрыв исключительно влиянием греческих анакреонтиков, открытых и опубликованных в 1554 г. Анри Этьеном» (*Римский-Корсаков В. А. Плеяда и развитие драматургии Ренессанса // История французской литературы*. Т. I. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1946. С. 280—281). В этом утверждении верно лишь то, что не следует, действительно, все сводить к анакреонтикам. Тем более что реакция на петраркизм, т. е. определенный перелом в лирике «Плеяды», намечился несколько раньше публикации Анри Этьена. Уже во втором издании цикла «Любовь к Кассандре» появились стихотворения, «расшатывающие» основы петраркизма. Затем, упоминаемые В. А. Римским-Корсаковым «Стансы» написаны не «в этот период», а в 1554 г. Т. е. тогда, когда в творчестве Ронсара появляется все больше черт нового периода. Действительно, в упомянутых «Стансах» варьируется на новый лад тема, ставшая лейтмотивом

Помимо отказа от петраркизма, существенные изменения происходят и в иных аспектах лирики Ронсара, идет ли речь о «возрождении» двенадцатисложника¹ (что имело большое значение для развития французской поэзии), об углублении философской проблематики или о коренных изменениях в трактовке любовной темы. В то же время следует иметь в виду, что, во-первых, переход от первого периода ко второму совершился постепенно (целый ряд произведений как бы находится на грани двух этапов), что, во-вторых, некоторые характерные черты лирики Ронсара первого периода сохраняются и во втором; например, неистребимое жизнелюбие и веселость, острота лирического переживания, глубина восприятия красот французской природы, патриотический пафос прославления родной страны.

Первый период творчества Ронсара — едва ли не важнейший его этап. Ронсар и его соратники провели в эти годы полное обновление французской поэзии, смело ввели в нее многие лирические жанры, заложили основы жанров эпических. Торжественные оды Ронсара и Дю Белле подготовили соответствующие жанры классицизма. Важна была настойчиво повторяемая поэтами «Плеяды» мысль о высокой миссии поэта, о патриотической роли поэзии. Собственно, с приходом «Плеяды» появляется тип профессионального литератора. Вспомним, что еще во времена Маро поэты были историографами, секретарями, докладчиками прошений и т. п.², перед ними был либо путь государственной службы — путь большинства «риториков», либо путь бродяжничества и нищеты — путь Франсуа Вийона, либо

тивом творчества Ронсара: мысль о быстротечности земного бытия и, как вывод из нее, призыв наслаждаться жизнью. Но в разрешении этой столь характерной для Ронсара темы неожиданно проскальзывают мрачные нотки, вообще чуждые нашему поэту в первый период его творчества, отмеченный беззаботной жизнерадостностью и свойственным молодости радужным взглядом на мир. Некоторые строфы «Стансов» перекликаются с рядом произведений второго периода, например с «Гимном Смерти» (1556). Философская углубленность станет характерной приметой следующего периода творчества Ронсара, а также — в несколько ином плане — и Дю Белле.

¹ Двенадцатисложник (или alexandrinский стих) был известен французской поэзии и раньше. Более того, он вообще считается французского происхождения. Но в поэзии XIV, XV и начала XVI века употреблялся он крайне редко, уступив место десятисложнику. Отдельные примеры двенадцатисложника столь редко встречаются, что даже у наиболее значительных поэтов мы не найдем их вовсе. Так, их нет ни у Вийона, ни у Карла Орлеанского, наиболее крупных представителей французской поэзии XV в.

² См.: *Weber H. Création poétique. P. 63—106: Chap. La condition sociale des poètes et l'influence de la vie de cour.*

дорога унижений и придворного сервизизма. Ронсар же, хотя и занимал некоторые церковные должности (они были типичными синеккурами), был поэтом-профессионалом.

Исторической заслугой «Плеяды» является и то, что в годы повсеместного наступления реакции, в годы усиливающегося влияния мистических учений и идеалистической философии, в годы, когда все большее распространение получала далекая от национальной почвы искусственная поэзия подражателей Петрарки («вульгарный» петраркизм), она выступила продолжательницей гуманистических и реалистических традиций раннего французского Возрождения, смело провела реформу поэзии. Жизнерадостный, оптимистический дух, материалистическое восприятие мира, гуманистический пафос открывания нового в природе и в самом человеке, не только искреннее восхищение неумирающими памятниками античной культуры, но и стремление узнать их и понять во всей их глубине, сознание своего патриотического долга — все это роднит поэтов «Плеяды» с великими представителями раннего французского Возрождения — с Маро, с Десперье, с Рабле.

В первый период творчества Ронсар и его друзья обратились к гуманистическим традициям Ренессанса, на какое-то время разогнали мрачные тучи реакции, отдалили кризис культуры Возрождения.

4

Вопрос о начале второго периода творчества Дю Белле решается довольно легко. Тут нам помогают чисто биографические факты: отъезд поэта в Италию, его молчание в течение нескольких лет, затем публикация в один и тот же год его наиболее значительных сборников («Сожаления», «Древности Рима», «Сельские игры»). Кроме того, перу Дю Белле принадлежала, как известно, сатира на петраркистов, произведение, предвещающее новый период.

Вопрос о начале нового этапа творчества Ронсара значительно сложнее. Черты второго периода спорадически возникают в ряде произведений начала пятидесятых годов; поэтому порой бывает трудно причислить то или иное произведение к первому или второму периоду. Однако если Ронсар и не написал программного произведения, то все его творчество свидетельствует о вызревании «новой манеры». Отказ от петраркизма станет серьезным симптомом наступления нового периода. Причем отказ этот не следует понимать упрощенно. Разрыв с петраркизмом означал также отказ от платони-

ческой концепции любви, вообще от идеалистической философии. Наконец, отказ от петраркизма, от его формальных приемов вел к усилению реалистических черт поэзии Ронсара, к ее сближению с национальными традициями.

Важная веха на этом пути — вышедшая в апреле 1553 г. «Книжка шалостей». Как очень верно заметил Г. Коэн¹, вся книга написана в духе Маро, вообще в галльском духе². Ронсар возрождает старые поэтические жанры, такие как «спор», песня, «блазон»³. Чувствуются в книге отголоски великого предшественника Возрождения — Франсуа Вийона⁴. «Книжку шалостей» можно рассматривать как произведение, стоящее на рубеже следующего периода творчества Ронсара. Среди произведений переходного периода⁵ следует отметить также два сборника — «Рошица» и «Разные стихотворения». В этих книгах с еще большей очевидностью проявились реалистические черты, наметившиеся уже в «Книжке шалостей». В сборниках немало од, характер которых резко изменился: теперь они стали скорее напоминать легкие, веселые послания друзьям или возлюбленной, чем торжественные гимны в духе Пиндара. Ронсар часто пользуется «малой одой» (*odelette*), по форме более подходившей к атмосфере легкой шутки и эротических намеков, свойственной этим сборникам. Все говорит о стремлении поэта к естественности, о его нежелании питаться книжной мудростью. Обращаясь к своему пажу, он восклицает:

J'ay l'esprit tout ennué
D'avoir trop étudié
Les Phénomènes d'Arate:
Il est tans que je m'ebate
Et que j'aïlle aus chams joüer⁶.

¹ *Cohen G.* Ronsard, sa vie et son oeuvre. Paris: Gallimard, 1956. P. 139.

² То же самое мы отмечаем и в творчестве Дю Белле, особенно в его сборнике «Сельские игры».

³ В обращении к народной поэзии, как мы уже отмечали, можно видеть некоторое подражание флорентийским поэтам двора Лоренцо Великолепного.

⁴ Влияние Вийона особенно заметно в третьем стихотворении книги.

⁵ Заметим, что некоторые исследователи вообще склонны выделять произведения 1553—1555 годов в особый период. Именно так поступил, например, Р. Морсе (см.: *Morsey R.* La Renaissance. Paris, 1933. Т. I. P. 406—416). Однако, пожалуй, не стоило бы дробить творческий путь Ронсара на столь короткие периоды.

⁶ Мой разум утомился, потому что я слишком долго изучал «Феномены» Арата; пора мне развлечься и отправиться порезвиться в поля (*Ronsard.* Op. cit. Т. V. P. 105).

Реалистические черты, проявившиеся уже в этих трех сборниках, получили дальнейшее развитие в двух циклах, посвященных Марии. Причем изменение стиля, стремление к реализму и простоте было глубоко осознанным. Указания на реализм цикла «Любовь к Марии» стали уже общим местом. Обычно подчеркивается, что реализм проявился в трактовке образа возлюбленной, а также в глубоком и полном восприятии родной природы. А. Миша пишет: «Здесь проглядывают мягкие линии горизонта Анжу, лесные запахи пронизывают эти стихи — свежесть утра и прелесть вечера, все красоты скромной и поэтической действительности, населенной птицами и цветами»¹. Такой же точки зрения придерживается Р. Лебег: «Многие описания и сравнения заимствованы у природы; ...природы, которую могла хорошо знать простая крестьянка: пчелы и слепни, соловьи и жаворонки, дикie голуби и горлицы, хохлатки и кукушки, розы и гвоздики»². Против этого устоявшегося взгляда выступил, однако, Ф. Дезонэ. Он пришел к следующему выводу: «Очень немногие стихи напоены запахами залитых солнцем Бургейских виноградников, желтеющих берегов Луары. Но много литературных реминисценций, обращений к условностям»³. Ф. Дезонэ видел единственное завоевание сборника (по сравнению с предшествующим циклом «Любовь к Кассандре») во внедрении двенадцатисложника. Прочие изменения (а их автор не может отрицать) зависят, как он полагает, лишь от этого. Но Ф. Дезонэ, очевидно, не уловил общий дух цикла, основную тенденцию развития. Ведь дело не только в количестве упоминаний образов природы, не в том, что топонимия Анжу редко встречается на страницах цикла, не в том, что в нем сравнительно мало описаний красоты возлюбленной. Отличие от предшествующего любовного цикла состоит в том, что теперь речь идет о вполне реальной красоте и реальной природе.

В стихотворении «К своей книге», замыкающем сборник 1556 г., Ронсар писал:

Or', si quelqu'un après me vient blâmer de quoy
Je ne suis plus si grave en mes vers que j'estoy
A mon commencement, quand l'humeur Pindarique
Enfloît empoulément ma bouche magnifique,
Dy luy que les amours ne se souspirent pas
D'un vers hautement graive, ains d'un beau stille bas,

¹ Le Second Livre des Amours / Éd. A. Micha. Paris: Droz, 1951. Introduction. P. XXXIV—XXXV.

² Ronsard l'homme et l'oeuvre. Paris: Boivin, 1950. P. 59.

³ Ronsard poète de l'amour. T. II. P. 41.

Populaire et plaisant, ainsi qu'a fait Tibulle,
 L'ingénieux Ovide, et le docte Catulle:
 Le fils de Venus hait ces ostentations:
 Il s'ust qu'on luy chante au vray ses passions,
 Sans enfleure ny fard, d'un, mignard et dous stille,
 Coulant d'un petit bruit comme une eau qui distille.
 Ceus qui font autrement ils font au mauvais tour
 A la simple Venus, et à son fils Amour¹.

Именно в таком «прекрасном низком стиле», который тихо струится, подобно медленным водам больших равнинных рек, и написаны оба сборника. Стиль их существенно отличается от стиля цикла «Любовь к Кассандре». Вообще, на первый взгляд, Ронсар несколько отходит от лиризма своих ранних од и сонетов. Но отход этот лишь кажущийся: поэт находит более простые, но более разнообразные и многогранные формы выражения этого лиризма. Переживания поэта делаются более разносторонними. Не случайно многие стихи (до 25 %) посвящены уже не любви, они обращены к друзьям, говорят о повседневных заботах, о вине, о дружбе, о литературе. В этом они смыкаются кое в чем с параллельно писавшимися «Гимнами», в которых философская проблематика занимает основное место; в этом они близки творчеству Дю Белле того же времени, особенно его «Сожалениям». В поэзии Ронсара появляется интересная особенность — дескриптивность. Внешний мир наполняет теперь сонеты, и миру внутреннему, миру чувств и переживаний, приходится несколько потесниться. На страницах книг нет больше места страстным вздохам и стенаниям. Тон стихов более плавный, спокойный. Этому вполне соответствовал выбранный Ронсаром двенадцатисложный стих, существенно отличавшийся от нервного, порывистого десятисложника, которым написаны сонеты к Кассандре². В сборниках почти нет сонетов, целиком посвя-

¹ Но если потом кто-нибудь вздумает осуждать меня за то, что я не был в стихах своих столь же величественным, каким был сначала, когда дух Пиндара переполнял мой чудесный язык, скажи ему, что любовные вздохи передаются не возвышенными стихами, а прекрасным низким стилем, доступным и приятным; именно так писали Тибулл, искусный Овидий и опытный Катулл. Сын Венеры ненавидит все это хвастовство. Довольно того, чтобы правдиво говорили о своих страданиях, без напыщенности и прикрас — нежным и сладостным стилем, текущим с легким шумом, подобно струящейся воде. Тот же, кто поступает иначе, делает плохую услугу Венере и ее сыну Амуру (*Ronsard. Op. cit.* Т. VII. P. 324).

² Отметим, что как раз в эти годы Дю Белле также переходит к сонету, написанному двенадцатисложником. Это, несомненно, связано с отказом от петрар-

ценных прославлению красоты возлюбленной. Ее образ — образ простой крестьянской девушки Мари — складывается из мелких черточек и намеков, из общего ощущения весенней радости и свежести, любования жизнью на фоне щедрой природы. Простота и естественность — вот что прежде всего привлекает поэта в его возлюбленной. Поэт рисует ее такой, как она есть, без приукрашивания и ухищрений:

Marie, vous avés la joue aussi vermeille
Qu'une rose de Mai, vous avés les cheveux
De couleur de châtaigne, entrefrisée de neus,
Gentement tortillées tout-au-tour de l'oreille¹.

И как мало любовной патетики в этом одном из самых патетических сонетов цикла. Ронсар изображает Марию за повседневными занятиями, в кругу семьи, в лесу, за работой. И образ возлюбленной, складывающийся из этих беглых зарисовок, теперь лишен статичности, он дан в движении². Чисто земная любовь заставила спуститься на землю и ронсаровского Пегаса. Теперь возлюбленная обитает не среди нимф и муз в воображаемом чудесном лесу, она живет среди реальных, в полном смысле слова земных грядок салата или капусты, среди цветов, посаженных ее заботливой рукой:

Mignongne, levés-vous, vous estes paresseuse,
Ja la gaye alouette au ciel a fredonné,
Et ja le rossignol frisquement jargonné,
Dessus l'espine assis, sa complainte amoureuse.

Debout donq, allon voir l'herbelette perleuse,
Et vostre beau rosier de boutons couronné,
Et voz oeillets aimés, ausquels avés donné
Hyer au soir de l'eau, d'une main si songneuse.

Hyer en vous couchant, vous me fistes promesse
Destre plus-tost que moi ce matin éveillée,
Mais le someil vous tient encor toute sillée:

кизма и наполнением сонета новым содержанием.

¹ Мария, у вас щеки такие же румяные, как роза в мае, ваши каштановые волосы закручены в узлы и мило вьются вокруг уха (*Ronsard. Op. cit. T. VII. P. 126—127*).

² Вспомним, что раньше динамичной была лишь любовь поэта, лишь ее движения оказывались в центре внимания.

Ian, je vous punirai du péché de paresse,
Je vais baiser cent fois vostre oeil, vostre tetin,
Afin de vous apprendre à vous lever matin¹.

Любовные стихи Ронсара, его концепция любви, как кульминационного пункта в жизни человека, как весны его, органически входит составной частью в жизненную философию поэта. Философская лирика Ронсара, взятая во всем ее объеме, составила бы довольно толстый том — философские темы всегда волновали главу «Плеяды». Но на втором этапе творчества эти вопросы особенно занимали его. Его две книги «Гимнов» (1555—1556) почти целиком посвящены философским проблемам². Однако следует заметить, что философская лирика Ронсара может быть рассмотрена именно как литературное, а не философское явление. Ронсар не обладал стройной философской концепцией, и его мысли о строении вселенной, о сущности бытия, о познании — суть лишь изложение распространенных в то время знаний и представлений. Причем наш поэт далек от наиболее передовых научных и философских теорий своего времени³. «Гимны» Ронсара говорят о том, о чем думали, чем интересовались, что читали люди той эпохи. Не Ронсару и его друзьям было дано осмыслить и философски обобщить сущность столь важной исторической эпохи, как Ренессанс. Это, как известно, сделал его младший современник Мишель Монтень⁴.

¹ Любимая, вставайте, вы ленивы; уже веселый жаворонок пропел в небе, уже соловей, сидя на ветке терновника, звонко просвистел свою любовную жалобу. — Вставайте же, пойдем посмотрим усыпанную жемчугом росы травку и ваш прекрасный розовый куст, весь в бутонах, и ваши любимые гвоздики, которые вы вчера вечером столь заботливо полили. — Вчера, ложась спать, вы клялись мне встать раньше меня, но ваши глаза еще слипаются от сна. — Ну постойте, вот накажу вас за вашу лень, сто раз поцелую ваши глаза и грудь, чтобы научить вас вставать утром (*Ronsard*. Op. cit. T. VII. P. 140—141).

² О философской лирике Ронсара см.: *Busson H.* Sur la philosophie de Ronsard // *Revue des Cours et Conférences*, 1929. P. 32—48, 172—185; а также одну из глав книги А. Вебера (Op. cit. P. 478—522).

³ Так, он всецело придерживался системы Птоломея, хотя она в эпоху Возрождения уже подвергалась пересмотру. См. по этому поводу: *Plattard J.* Le système de Copernic dans la littérature française au XVI siècle // *Revue des Etudes Rabelaisiennes*. 1913. P. 220—237.

⁴ Заметим, что между «Гимнами» Ронсара и «Опытами» Монтеня есть нечто общее: легкость изложения, обильное цитирование или привлечение античных источников, свободный переход от одной мысли к другой. Монтень, кстати говоря, весьма высоко оценивал поэзию Ронсара.

В «Гимнах» проявился очень важный аспект мировоззрения Ронсара, особенно характерный для этого периода его творчества, — антипридворные настроения¹. Жизни при дворе он противопоставляет уединенную жизнь на лоне природы, в кругу немногих друзей. Это неприятие придворной жизни является важной приметой второго этапа творчества Ронсара, «Плеяды» вообще.

В литературном отношении «Гимны» очень неровны. И тут сказало основное качество ронсаровского таланта: композиция гимнов лишена стройности, порой они очень длинны (до 784 стихов) и распадаются на ряд поэтических миниатюр. Несмотря на несколько замечательных кусков, композиционная рыхлость, риторика, обилие античных реминисценций — все это очень скоро заставило забыть гимны Ронсара, и они остались лишь интересными фактами истории литературы.

Но историческая роль гимнов велика. Современники высоко оценивали их достоинства². Ронсар создал образцы философской, научной, дидактической поэзии, от которых прямой путь к соответствующим жанрам классицизма. «Гимны» были образцами «малой эпики», более того, во многом это была непосредственная подготовка к созданию «Франсиады».

К концу периода, отмеченного расширением проблематики, углублением реалистического мастерства Ронсара, в ряде произведений (в 1558—1560 гг.) появляется политическая проблематика, которая станет доминирующей на следующем — третьем — этапе творчества.

Здесь у Ронсара был предшественник, которого и сам глава «Плеяды», и многие исследователи склонны были недооценивать. Это Жоашен Дю Белле, своим сборником сонетов «Сожаления» положивший начало не только глубоко интимной и сатирической (что признается всеми), но и остро политической лирике³.

¹ В это же время Дю Белле пишет свои «Сожаления», многие сонеты которых изображают придворную жизнь в самом неприглядном свете, а также своего знаменитого «Поэта-Куртизана».

² См., например, отклики на «Гимны» Ронсара в ряде произведений Дю Белле того времени («Сожаления». Сонеты 1 и 60), в произведениях Дора, Маньи, Жоделя, а также свидетельства д'Обинье, Пакье, Брантома и многих других.

³ Подробнее об этом см. в нашей статье: Поэзия Дю Белле // Вопр. лит.-ры. 1961. № 2. С. 179—189.

5

Наступление нового периода творчества Ронсара совпадает по времени с началом Религиозных войн. 1562 г. был годом Амбуазского заговора, резни в Васси, первых вооруженных столкновений католиков с гугенотами. Именно в этот грозный год были опубликованы крупные политические произведения Ронсара — его «Рассуждения».

В период Религиозных войн произошло размежевание и в среде литераторов. «Плеяда» оказалась в католическом лагере. Ее члены отдали свое перо сторонникам королевской власти. В эти годы большое значение приобретает политическая поэзия, созданная представителями обоих лагерей¹. Пафос борьбы родил не одно замечательное произведение. И если «Трагические поэмы» д'Обинье, это наиболее талантливое и самое значительное произведение во французской литературе конца XVI в., как бы завершает собой литературную борьбу периода Религиозных войн, то «Рассуждения» Ронсара открывают ее. «Рассуждения» обычно сопоставляют или даже противопоставляют «Трагическим поэмам». В известной мере такое противопоставление закономерно: произведения эти написаны представителями противоположных политических партий, рождены пафосом борьбы. Но в то же время эти два крупнейших произведения роднит патриотическая настроенность, высокое представление о национальных интересах. Ронсар может считаться одним из зачинателей традиции большой политической поэзии, проникнутой духом патриотизма, и, в известной мере, непосредственным предшественником д'Обинье. «Рассуждения» Дю Белле, появившиеся раньше аналогичных произведений Ронсара, уступают последним не только по поэтичности, но и по политической страстности и убедительности.

Ронсар своими «Рассуждениями» дал в руки сторонников католицизма достаточно сильное оружие пропаганды. Эта поддержка была высоко оценена: по свидетельству современников, папа Пий V в специальном папском послании благодарил поэта за оказанную им услугу делу католицизма.

Однако не следовало бы чрезмерно преувеличивать католицизм Ронсара. Позиции поэта были скорее позициями патриота, чем просто католика. Думается, не без оснований литераторы протестантского

¹ О литературной борьбе того времени см.: *Perdrizet P. Ronsard et la Réforme.* Paris, 1902; *Charbonnier F. La poésie française et les guerres de religion.* Paris, 1919; *Pamphlets protestants contre Ronsard.* Paris, 1923.

лагеря не раз обрушивали на него обвинения в атеизме. Забегая несколько вперед, отметим одну важную черту Ронсара-художника, тем более что вопрос этот в научной литературе еще не получил должной разработки. Ронсар, обвиняя гугенотов в грабежах и насилиях, особенно много пишет о разоряемых церквях, поверженных наземь священных статуях, вообще об уничтожении памятников религиозного искусства. Очевидно, не случайно Ронсар-художник встал на защиту художественных памятников. В католическом искусстве, в католической обрядности вообще Ронсар видел определенную эстетическую ценность. В этом, например, убеждают некоторые места «Рассуждений», где поэт подробно, с несомненной эстетизацией описывает одеяние католического священника, внутреннее убранство собора, распорядок и музыкальное звучание мессы¹.

Патриотизм — основная черта «Рассуждений», основная побудительная причина их написания, основа их пафоса. Любовь к родине чувствуется и в страстных призывах положить конец распре, и в не менее резких словах обличения узости и ограниченности протестантизма. Большой несправедливостью по отношению к Ронсару было бы не видеть патриотизма, причем патриотизма глубоко осознанного, в его ранних произведениях, таких, например, как «Гимн Франции» (1549), ода «К источнику Беллери» (1550) и многих других. Но теперь патриотизм делается значительно шире, гуманистичнее; это уже не просто любовь к тем местам, где поэт провел детство, где ему знаком каждый кустик, каждая тропинка, а глубокое беспокойство за судьбы страны, государства, народа.

Чувства патриота шли рука об руку с чувствами художника. Повествуя о невзгодах страны, Ронсар оставлял абстрактный язык религиозной полемики и политических призывов и создавал конкретные реалистические картины действительности. Характерной особенностью «Рассуждений» является обильное привлечение широких сравнений, которые поэт развертывает в подтверждение той или иной своей мысли. Причем подобное развернутое сравнение перерастает в целую красочную картинку, имеющую уже самостоятельный характер. Так, он сравнивает Францию с незадачливым купцом, ставшим в лесу жертвой разбойников:

Elle semble au marchand, hélas! qui par malheur
En faisant son chemin rencontre le volleur,
Qui contre l'estomac luy tend la main armée

¹ См.: *Ronsard*. Op. cit. Т. XI. P. 122, 146.

D'avarice cruelle et de sang affamée:
Il n'est pas seulement content de luy piller
La bourse et le cheval, il le fait despouiller,
Le bat et le tourmente, et d'une dague essaye
De luy chasser du corps l'âme par une playe:
Puis en le voyant mort il se rit de ses coups,
Et le laisse manger aux mâtins et aux loups¹.

Если аргументация в пользу доктрины католицизма и лишена у Ронсара большой поэтической убедительности, то строки, в которых он разоблачает вандализм и жестокость гугенотов, относятся к несомненным поэтическим удачам главы «Плеяды». Так, например, Ронсар создает отмеченный большим поэтическим мастерством образ: вооруженный до зубов Христос на фоне дыма пожарищ, в шлеме, с окровавленным ножом в руке. Удачно найдено название протестантизма: «вооруженное Евангелие». Собирательный образ протестантов строится на зловещем контрасте черного дыма и красной крови².

«Рассуждения» не были рифмованными хрониками событий или политическими трактатами, изложенными двенадцатисложными стихами. Произведения Ронсара — это образцы большой поэзии. Их отличает многообразие приемов, различные пути построения образа. Если эти стихотворения и производят в целом впечатление некоторой тяжеловесности и растянутости, в отдельных своих частях они поражают необычайной стройностью и законченностью. «Рассуждения» значительно обогатили французскую эпическую традицию, оставили в наследство классицизму разработанную систему поэтических средств и приемов в таком важном жанре, как большое послание на моральную, историческую или политическую тему. Важна роль «Рассуждений» и в подготовке сатирических жанров классицизма³.

¹ Она напоминает торговца, который, к своему несчастью, повстречал на дороге грабителя, приставляющего к его груди руку, вооруженную жестокой жадностью и изголодавшуюся по крови. Он не ограничивается тем, что отнимает у торговца кошелек и коня, он заставляет его раздеться, бьет его и мучает и старается кинжалом изгнать из его тела душу. Затем, увидев, что тот мертв, он смеется над своими ударами и оставляет его на съедение диким псам и волкам (Ronsard. Op. cit. T. XI. P. 35—36).

² Ronsard. Op. cit. T. XI. P. 42.

³ Было бы, например, интересно проследить влияние Ронсара на творчество Матюрена Ренье.

Ронсар-гуманист оплакивает беды народа; он зло издевается над моральной узостью и ограниченностью протестантов¹. Ронсар — сторонник более мягкой, человеческой морали, не чуждой языческих развлечений, сдобренных хорошей галльской шуткой. Этот галльский дух играет важную роль в политических построениях поэта. Ронсар хочет остаться сам и призывает других быть верным седым национальным традициям, вере своих предков. В данном случае могли сказаться отголоски старых рыцарских представлений о верности сюзерену, не изжитые еще в ту эпоху.

На первом месте в «Рассуждениях» — осуждение протестантизма, призыв к радикальным мерам борьбы с ним. Однако следует заметить, что при последующих переизданиях «Рассуждений» Ронсар коренным образом изменил соответствующие места своих политических произведений². Гуманист оказался выше политического мысли-

¹ В этом у Ронсара были, несомненно, предшественники, которых он и не пытался скрывать. Среди них главное место занимают Рабле, Маро, Дю Белле. Причем, думается, что последний оказал на поэта особенно сильное влияние сатирическими сонетами «Сожалений». Столь же несомненно было влияние и получившего с начала тридцатых годов широкое распространение особого жанра сатирического послания, называвшегося «кок-а-л'ан». Хотя в «Защите и прославлении французского языка» «Плеяда» и осудила этот жанр, противопоставив ему античную сатиру, «кок-а-л'ан» продолжал существовать. Интересная работа Анри Мейлана лишь подтверждает наше мнение. (См. *Meylan H. Épîtres du coq à l'âne. Contribution à l'histoire de la satire au XVI siècle. Genève: Droz, 1956.* См. нашу рецензию на эту книгу: *Вопр. лит.-ры. 1958. № 4. С. 242—245*). Также следует заметить, что в «Рассуждениях» Ронсара, быть может, больше, чем где бы то ни было у него, сказалось влияние средневековой французской литературы, в частности Алена Шартье с его видениями, персонификацией Франции и ораторским пафосом. В то же время отметим большую свободу Ронсара от античных образцов — явление новое для его творчества. Приведем один лишь яркий пример: исследователи творчества поэта нашли в «Рассуждениях» лишь одно совпадение с «Фарсалией» Лукана. А казалось бы, Ронсар должен был широко использовать эту поэму о гражданской войне. Что же касается заимствований у Вергилия, Горация и некоторых других поэтов античности, то они весьма относительны. Речь должна идти скорее о сходных мотивах, чем о прямом подражании.

² Приведем один из примеров этой работы Ронсара над текстом (см.: *Ronsard. Op. cit. T. X. P. 350*). В одном из посланий, относящемся к 1560 г., Ронсар призывал к борьбе с протестантизмом мирными средствами: *Par livres l'assaillir, par livres luy respondre*. Переиздавая послание в 1562 г., Ронсар внес в него существенные исправления. Строка приняла такой вид: *Par armes l'assaillir, par armes luy respondre*. В издании 1578 г. смысл строки опять изменен коренным образом: *Par scavoir l'assaillir, par scavoir luy respondre*.

теля, поддавшегося ненадолго католической пропаганде и во имя патриотических идеалов призывавшего к борьбе с протестантизмом.

После 1563 г. Ронсар почти совсем отходит от политической проблематики. Причин для этого было немало. Назовем хотя бы известную политическую стабилизацию в стране, когда состояние гражданской войны, временами прерываемой соглашениями, договорами и перемириями, входило в привычку; можно указать и на разочарование поэта, до этого наивно полагавшего, что его гуманистические призывы смогут положить конец кровопролитию. Сыграли свою роль и те жизненные блага, которые посыпались на Ронсара, ставшего придворным поэтом Карла IX. Именно близостью ко двору характеризуется творческая деятельность Ронсара в эти годы. Поэт был вынужден принимать участие в многочисленных празднествах в Лувре, Бар-ле-Дюк и других королевских резиденциях. Он писал сценарии для придворных балетов, девизы и мадригалы для маскарадов. Их значение в истории французской поэзии достаточно велико. Ронсар явился создателем новых жанров, он утвердил на французской почве античную эклогу — жанр, получивший в следующем веке большое распространение¹. В этом «Плеяда» подготавливала классицизм: двенадцатисложники ронсаровских эклог обогатили французскую поэзию. В элегиях и эклогах раскрылись новые грани дарования Ронсара — пейзажного лирика, его глубоко личное, трепетное восприятие природы, умение скупно и точно описать все ее многообразие и красоту. Отметим еще одну, характерную для этого периода деталь: даже в повествование о галантных похождениях благородных пастушков и пастушек Ронсар умел вплетать страстные тирады, в которых отразились его тревоги и заботы патриота. Политическая проблематика властно врывается на страницы его книг².

Новых произведений Ронсар пишет сравнительно мало. Он несколько раз (1560, 1567, 1571) переиздает собрания своих сочинений. Много сил уходит на подготовку и редактирование текстов. Но главное, чем он занимается теперь, — это «Франсиада», замысел которой возник еще в начале пятидесятых годов. В этом произведении Ронсар сделал неудачную попытку создать эпическую поэму, используя опыт как античных эпосов (прежде всего «Энеиды» Вергилия), так и национальных традиций. Ронсар скоро сам понял неудачу своего замысла: он выпустил лишь четыре песни «Франсиады» (1572). О том, сколь

¹ См.: Hulubei A. L'Eglogue en France au XVI siècle. Paris: Droz, 1938; Répertoire des Eglogues en France au XVI siècle. Paris: Droz, 1939.

² См., например: *Ronsard*. Op. cit. Т. XIII. P. 93—94.

чуждо самому автору вскоре же стало его собственное произведение, говорит та легкость, с которой он отказался от продолжения своей эпопеи. «Франсиада» не вызвала у современников особых восторгов. Потомки же отнеслись к ней явно иронически¹. Однако нам хотелось бы опровергнуть ходячее представление о «Франсиаде» как о произведении целиком неудачном, мертворожденном. При всей неудаче замысла в эпопее Ронсара есть много мест, отмеченных подлинным мастерством и оригинальностью, где чувствуется рука большого поэта. Тут опять-таки сказалось мастерство Ронсара-лирика, автора малых форм.

Отметим еще одну черту «Франсиады», заставившую нас рассматривать эпопею Ронсара в свете его политической лирики. «Франсиада» появилась как ответ на важнейшие политические события того времени. В ней с большой полнотой выявились политические позиции Ронсара как сторонника сильной королевской власти, сторонника абсолютизма.

Все произведения этого периода — «Рассуждения», «Франсиада», многочисленные элегии и эклоги — либо непосредственно трактуют те или иные политические проблемы, либо являются откликом на них. И не случайно конец периода окрашен заревом и обагрён кровью Варфоломеевской ночи. После этого кульминационного момента Религиозных войн начинается новый этап творчества Ронсара.

6

Последний период творчества Ронсара приходится на 1573—1585 годы. Прежде всего следует отметить, что протекал он совсем в иных политических и литературных условиях. Религиозные войны давно уже превратились в типичную гражданскую войну, когда вопросы веры совершенно отошли на задний план. На политической арене столкнулись уже не две, как прежде, а три силы: гугеноты, возглавляемые Генрихом Наваррским, католическая Лига, во главе которой стоял герцог Генрих де Гиз, и, наконец, сторонники абсолютизма во главе с королем Генрихом III. Партия Гизов была проводником испанского влияния не только в области политики, но и в литературе. Из Испании должно было прийти то художественное направление, кото-

¹ Можно предположить, что «Жизнеописание Франсиона» Шарля Сореля написано как антитеза ронсаровской «Франсиады». Этим интересным наблюдением любезно поделился с нами В. В. Кожин.

рое развилось на рубеже XVII в. и получило отклик в большинстве европейских стран. Мы имеем в виду барокко. Хотя этот термин и не определяет всех разнообразных художественных фактов европейской культуры XVII в., а его применение к литературе вообще оспаривается, проблема барокко, думается, имеет право на существование; она чрезвычайно важна как раз для рубежа XVI и XVII веков. В то же время следует иметь в виду, что во Франции конца XVI в. возникало другое литературное направление, возникал, борясь с барокко, — классицизм. В творчестве Ронсара 1573—1585 годов очень ярко выявилась борьба этих двух направлений¹.

Применительно к семидесятым годам XVI в. во Франции еще, конечно, рано говорить о развитом искусстве барокко. Появлялись лишь некоторые черты его. В те годы сильно влияние неопетраркизма, развившегося в середине века в Италии и перенесенного затем во Францию. Неопетраркисты — последователи Бембо, — стараясь держаться намеченных им строгих канонов, стремились следовать лишь Петрарке. Но такая замкнутость и камерность неизбежно приводили к вычурности и манерности — к маньеризму. Во Франции на это еще наслаивались идущие из Испании напыщенность и приподнятость. Французский маньеризм был предшественником прециозной литературы, одной из разновидностей барокко. Наиболее характерным представителем этого направления во Франции был Филипп Депорт. У Депорта уже намечались характерные черты барокко — стремление к чрезмерной изощренности, зашифрованности стиля, перенасыщенности образами, к беспорядочности, определенная религиозная тенденция, интерес к трагическому в судьбе человека². Однако усложнение образа еще не вело у Депорта к усложненности языка. Общая классицистическая тенденция очищения языка начинает чувствоваться уже в эти годы. После своей первой книги (1573) Депорт быстро завоевывает исключительное положение при дворе; оттеснив Ронсара, он становится любимым поэтом молодого короля Генриха III.

В эти годы стареющий поэт пишет свой последний сонетный цикл — «Сонеты к Елене». Этот сборник Ронсара интересно было бы

¹ О французском барокко см.: *Raymond M. Baroque et Renaissance poétique*. Paris, 1955; *Desonay F. Baroque et Baroquisme // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. 1949; *Rousset J. La littérature de l'âge baroque en France*. Paris, 1953; *Lebègue R. Le Théâtre baroque en France // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. 1942.

² Не случайно Икар был излюбленным героем Депорта.

сопоставить с циклом Депорта «Любовь к Ипполите», создававшемся в те же годы. Ронсар воспел в своих сонетах Елену де Сюржер, придворную даму королевы Екатерины. Как полагают некоторые исследователи, ее же воспевал и Депорт¹. Однако характер сборников был различным: Ронсар писал о своих мыслях и чувствах, Депорт создавал свои стихи на заказ, по просьбе знатных молодых людей, искавших благосклонности неприступной красавицы. Это придало искренность и теплоту сборнику Ронсара, холодную изощренность — книге Депорта. Сонеты Ронсара — скорее зарисовки, размышления, записи своих переживаний, чем выражения любовных восторгов. Поэтому в цикле мало, почти нет петраркистских перечислений красот возлюбленной. Но ее зрительный образ, причем переданный с большим мастерством, постоянно возникает на страницах книги. Елена танцует, читает, смотрит из окна, греется у камина:

Le mois d'aoust bouillonnoit d'une chaleur esprise,
Quand j'allay voir ma Dame assise auprès du feu;
Son habit estoit gris, duquel je me despleu,
La voyant toute palle en une robbe grise².

Молодой Ронсар писал о любви, о весне. Теперь в сонетах настойчиво звучит тема осени, увядания — осени природы и осени жизни. Осени и зимы:

Ces longues nuicts d'hiver, où la Lune ocieuse
Tourne si lentement son char tout à l'entour,
Où le coq si tardif nous annonce le jour,
Ou la nuict semble un an à l'ame soucieuse³.

У Депорта много говорится о смерти, о гибели, но они нереальны — все это типичная петраркистская «смерть» от любви, от одного испепеляющего взгляда возлюбленной. Решение темы смерти

¹ См. *Chamard H.* Histoire de la Pléiade. Т. III, Paris, Didier, 1940. P. 355; *Cohen G.* Ronsard, sa vie et son oeuvre. Paris: Gallimard, 1956. P. 263; *Lavaud J.* Un poète de Cour au temps des derniers Valois, Philippe Desportes. Paris: Droz, 1936. P. 155—156.

² Август был в самом разгаре, когда я навел на мою возлюбленную, сидящую у огня; она была одета в серое, и мне не понравилось, что она такая бледная в сером платье (*Oeuvres compl.* Paris, 1950. Т. I. P. 252).

³ Эти длинные зимние ночи, когда ленивая Луна так медленно катит свою колесницу, когда запоздалый петух возвещает нам день, когда ночь кажется целым годом озабоченной душе (*Ibid.* P. 259).

у Депорта заставляет предчувствовать барокко. Оно призвано шекотать нервы, но не больше. У Депорта нет горадианского призыва наслаждаться всеми благами бытия, столь характерного для эпохи Возрождения. Ронсар же пишет о смерти спокойно, как о неизбежном конце жизненных радостей и тревог, но он далек от эстетизации смерти, равно как и от страха перед ней. Ощущение усталости, но не пресыщенности, — вот что возникает при чтении «Сонетов к Елене». Ронсар против условностей в поэзии, в чувствах людей. Он продолжает, как и в былые годы, воспевать естественную, чувственную любовь, ее земные радости. Он против платоновской концепции любви:

Lecteur, je ne veux estre escolier de Platon,
 Qui la vertu nous presche, et ne fait pas de mesme,
 Ny volontaire Icare ou lourdaut Phaëthon,
 Perdus pour attenter une sotise extrême;
 Mais sans me contrefaire ou voleur ou charton,
 De mon gré je me noye et me brusle moy-mesme¹.

У Депорта же мы не найдем ронсаровского овсянного тихой грустью лиризма. Правда, у него тоже есть нотки одиночества и желания покоя. Но трансформируются они в типичные петраркистские жалобы:

A pas lents et tardifs tout seul je me promeïne,
 Et mesure en rêvant les plus sauvages lieux,
 Et pour n'estre apperceu je choisi de mes yeux
 Les endroits non frayez d'aucune trace humaine:

Je n'ay que ce rempart pour defandre ma peine,
 Et cacher mon désir aux esprits curieux,
 Qui voyans par dehors mes soupirs furieux
 Jugent combien dédains ma flamme est inhumaine.

P n'y a désormais ny riviere ny bois,
 Plaine, mont, ou rocher, qui n'ait sçeu par ma voix
 La trampe de ma vie à toute autre celée.

¹ Читатель, я не хочу быть учеником Платона, который проповедует нам добродетель, а сам так не поступает, не хочу быть своевольным Икаром или увальнем Фазтоном, погибшими, пойдя на крайнее безрассудство; но не превращаясь в тех, кто летает или правит колесницами, я по собственной воле тону или сгораю (Oeuvres compl. T. I. P. 243).

Mais j'ay beau me cacher, je ne me puis sauver
En desert si sauvage, ou si basse valée,
Qu'Amour ne me découvre, et me vienne trouver¹.

Сонеты Депорта условны, они оторваны от реальной жизненной обстановки, в которой поэт жил. Характерно, что в 1573 г., т. е. через год после Варфоломеевской ночи, в самый разгар Религиозных войн у Депорта совершенно не чувствуется грозного дыхания эпохи народных бедствий. Иначе у Ронсара; поэт-патриот, он не может не болеть за судьбу родины. Тема Франции, раздираемой междоусобицами, не раз возникает на страницах сборника. В одном месте Ронсар восклицает:

Au milieu de la guerre, en un siècle sans foy,
Entre mille procez, est-ce pas grand' folie
D'crire de l'Amour?²

Ронсар понимал, что его любовные страдания — безделки по сравнению с ужасами войны:

Pour tromper les soucis d'un temps si vicieux,
J'escrivois en ces vers ma complainte inutile.
Mars aussi bien qu'Amour de larmes est joyeux.

L'autre guerre est cruelle, et la mienne est gentille.
La mienne finiroit par un combat de deux,
Et l'autre ne pourroit par un camp de cent mille³.

¹ Медленными и неспешными шагами я прогуливаюсь один и, мечтая, осматриваю самые дикие места, и, чтобы не быть замеченным, я выбираю уголки, где нет и следа человека. — И у меня есть лишь это, чтобы защитить мои страдания и скрыть мои желания от любопытных умов, которые, проникая глубже моих страшных вздохов, судят, насколько мой пыл бесчеловечен. — Отныне нет ни реки, ни леса, равнины, горы или скалы, которые бы не знали от меня самого тайну моей жизни, скрытую от других. Но я зря прячусь, я не могу спастись в столь дикой пустыне или такой низкой долине, Амур меня там обнаружит и придет за мной (*Poètes du XVI siècle*. Paris, 1953. P. 821—822).

² Посреди войны, в век, потерявший веру, среди тысяч тяжб, разве не сумасшествие писать о любви? (*Ronsard. Oeuvres complètes* p. p. G. Cohen. Paris, 1950. T. I. P. 253).

³ Чтобы обмануть заботы нашего порочного времени, я излил в этих стихах свои ненужные жалобы. Марс так же, как и Амур, любит слезы. — Другая война жестока, моя же приятна. Моя кончается схваткой двоих; в другой же в поле сходятся сотни тысяч (*Ibid.* P. 242).

Как верно заметил Р. Лебег, «перечитывая стихи Депорта после стихов Ронсара или Дю Белле, нас поражает обеднение жанров, тем, приемов, поэтического языка»¹. Надо заметить, что Депорт также стремился к простоте и ясности, но это оборачивалось обедненностью и поверхностностью. Поэзия Депорта далека от кристальной чистоты и прозрачности, но вместе с тем и необычайной полноты и весомости лучших стихов Ронсара. А таких много и в последнем сборнике главы «Плеяды». У Ронсара также чувствуется стремление к ясности и простоте стиля. Это говорит о том, что в последней четверти XVI в. и Ронсар, и Депорт равно следовали одной тенденции, что уже чувствовалось приближение классицизма.

7

В этой статье мы, естественно, не могли коснуться всех вопросов многообразного и сложного творчества Ронсара. Еще менее могли мы остановиться на произведениях его современников. В нашу задачу входило лишь наметить основные этапы творческой эволюции поэта, сказать о наиболее характерных чертах его творчества.

Как мы полагаем, в творчестве Ронсара отразились основные тенденции развития французской литературы его времени, с наибольшей полнотой выявились ее исторические судьбы. Многие важные проблемы французской поэзии XVI в. могут быть с успехом решены на примере творчества Ронсара, который был наиболее «классическим» поэтом своего времени. Эпоха пятидесятих-восемидесятых годов XVI в. с полным основанием может быть названа «временем Ронсара».

«Защита» и «прославление» французского языка и литературы, влияние античной поэзии, петраркизм, сложное взаимоотношение с национальными традициями — вот круг тех проблем, которые стояли перед французской литературой и нашли отражение в творчестве Ронсара в 1543—1553 годы. При всем том новом, что было внесено «Плеядой», нельзя не видеть ее глубокой связи с предшествующим периодом развития французской поэзии, с гуманистическими традициями раннего французского Ренессанса. Вопрос о взаимоотношении «Плеяды» со школой Маро — это вопрос о преемственности двух важнейших этапов Возрождения. При внимательном изучении наследия «Плеяды» становится очевидным, что она сохранила мно-

¹ *Lebugue R. La poésie française de 1560 à 1630. Paris, 1951. T. I. P. 160.*

гие завоевания раннего Возрождения, такие как жизнерадостный оптимизм, гуманистичность, патриотизм, реалистические основы творчества, в то же время значительно обогатив поэзию новыми жанрами, ритмами, темами, образами.

Проблемы реалистической любовной лирики и философской поэзии возникают во втором периоде творчества Ронсара (1554—1562). Причем вопросы эти одинаково волновали как Ронсара, так и других поэтов того времени. Период этот отмечен обострением социальных противоречий, предвещавших будущий кризис культуры Возрождения. Это ощущается уже самим Ронсаром, но еще в большей степени — Жоашеном Дю Белле.

Политическая проблематика доминирует, определяет собой все основные тенденции творчества Ронсара третьего периода (1562—1572), развивающегося в накаленной атмосфере Религиозных войн. В этот период Ронсар и «Плеяда» обогатили французскую поэзию рядом новых поэтических форм (политическое «рассуждение», сатирическое послание, элегия, эклога, эпопея), которые получают дальнейшее развитие у представителей классицизма.

Наконец, неопетраркизм, как предшественник барокко в его борьбе с нарождающимся классицизмом, отражение этой борьбы в любовной лирике — вот основные проблемы четвертого периода творчества Ронсара (1573—1585).

Творчество главы «Плеяды» отличается не только чрезвычайным жизнелюбием, но и жизненностью. Лучшие его стихи и сейчас продолжают волновать и увлекать. Воистину прав был Гюстав Флобер, писавший, что «в полном собрании стихотворений Ронсара найдется сто, тысяча, сотня тысяч стихов, которые надо сделать общим достоянием». Не только несомненное историческое значение творчества Ронсара, но и необычайное очарование его стихов продолжают привлекать к нему многочисленных исследователей и читателей.

МИШЕЛЬ НОСТРАДАМУС — ПОЭТ



Шестнадцатое столетие было для французской поэзии поистине золотым веком. Тогда стихи писали все — короли и военачальники, прелаты и профессора университета, купцы и ремесленники, врачи и юристы. И, конечно, поэты. Это столетие дало французской литературе несколько великих имен (Клеман Маро, Ронсар, Дю Белле, Агриппа д'Обинье), несколько десятков поэтов весьма примечательных, бесспорно талантливых и сотни вполне профессиональных стихотворцев. В их многоликой толпе несложно было бы затеряться скромному крещеному еврею из Прованса, сыну нотариуса, практикующему врачу и практикующему же ученому-астрологу Мишелю Нострадамусу (1503—1566), если бы он писал просто любовные сонеты, воспевал природу и незатейливых пастушков и пастушек или жаловался в стихах на превратности жизни.

Но Мишель Нострадамус не был и нарочито сложным поэтом. Стихи его просты и очень похожи по строю, по ритму, по строфике и рифмам на произведения его современников. Вот содержание их было действительно чрезвычайно сложным. Именно содержание этих четверостиший и шестистиший привлекло к себе внимание современников, увлекло потомков и составило его славу на многие столетия.

Впервые Нострадамус напечатал свои загадочные и прельстительные стихотворные предсказания в 1550 г. Затем он стал объединять их в «центурии» («сотни») и печатать большими циклами. Так, в 1555 г. в Лионе вышел его сборник из четырех «центурий» (то есть в книге было 400 стихотворений), в сборнике 1557 г. было семь «центурий», посмертный сборник 1568 г. включал десять «центурий». Всего же Нострадамус сочинил двенадцать «центурий» и, кроме того, — сто секстин (шестистиший) и сто сорок одно «предсказание» (это тоже были четверостишия)¹.

¹ См. о нем: *Chomarar M. Nostradamus ou le savoir transmis*. Lyon, 1997.

Все это написано в Салоне, маленьком южном городке на полпути между Арлем и Эксом, где Нострадамус обосновался в 1544 г. после удачной женитьбы. Здесь к нему пришла известность, затем слава. После того как он предсказал смерть на рыцарском турнире короля Генриха II, его вдова Екатерина Медичи заказала Нострадамусу роскопы своих детей, а в 1564 г., совершая с Карлом IX путешествие по югу Франции, она со всем двором навестила салонского пророка.

Нострадамус поставил перед собой невероятно трудную задачу — вместить в четыре стихотворные строки очень большое количество информации. Текст нужно было сжимать до предела, создавать новые слова, старым — придавать новые значения. Поэтому неологизмы постоянно перемежаются у него с архаизмами. Особенно архаичен его синтаксис (в нем больше примыкания, чем управления), но он вместе с тем логичен и ясен.

Нострадамус был зорким и ярким создателем исторических картин, но обратившие на себя его внимание исторические эпизоды описаны им не постфактум, как обычно, а антефактум, и в этом поразительное свойство его стихов. В этом же — чудесный дар, сюрреалистичный, сверхъестественный, необычайный, которым обладал их автор, и в этом по-своему трагедия настоящего поэта. Обратим внимание, как точно и достоверно описывает он события близкого будущего — гибель Генриха II, Амбуазский заговор, штаты в Блуа, осаду Кипра турками и т. д. Но чем ближе к нашему времени, чем дальше от эпохи Нострадамуса и от его Салона, тем темней и приблизительней становится язык его стихов, тем гипотетичней их дешифровка.

Да, сейчас, впрочем как и в XVI веке, их надо дешифровать, и ключ для этого удастся найти не всегда безошибочно. Кое-что Нострадамус подсказал сам — и в самих стихах, и в предисловиях к ним, и в письме к своему сыну Сезару (1555—1629), тоже поэту, а также историку. Но большая часть четверостиший окутана тайной. К тому же, составляя «центурии», Нострадамус не следил за хронологией, и лишь исследователи последующих веков внесли в его предсказания определенную стройность (хотя споры бушуют и по сей день). Что подсказало Нострадамусу его пророчества — знание какой-то тайной науки, знакомство с заветными книгами, точный математический расчет, вдохновение свыше, — не беремся сказать. Что сделало его поэтом — понятно: помимо яркого дара, сама эпоха, когда к стихам обращались все — короли и прелаты, философы и медики, из которых подчас вырастали большие писатели и поэты.

ТЕОДОР ДЕ БЕЗ И КАЛЬВИНИСТСКАЯ ДРАМА



1

Теодор де Без, по словам Ронсара «великий воитель и великий солдат», был одним из самых ярких, талантливых и характерных представителей франкоязычной швейцарской литературы XVI столетия, точнее говоря, литературы Женевской республики.

То, что мы относим творчество Теодора де Беца к литературе Швейцарии, может, конечно, вызвать определенные возражения. Во всех известных нам историях французской литературы, в том числе принадлежащих перу советских исследователей¹, его творчество обычно рассматривается как составная часть французской культуры. Действительно, де Без родился в Бургундии и принимал живейшее участие в политической жизни Франции середины и второй половины XVI в. Кальвинистская Женева была тогда важнейшим центром протестантизма; она поддерживала самые тесные связи с деятелями гугенотского лагеря, в ней находили убежище преследуемые католической церковью сторонники Реформации². Среди них не последнее место занимали писатели. Они не были просто беженцами (каких немало затем появлялось на берегах Женевского озера); большинство из них продолжало творить и на швейцарской почве, став деятелями швейцарской литературы.

До появления в Женеве Кальвина французская Швейцария знала свою литературу, пусть не очень богатую, но в достаточной степени

¹ См., например: История французской литературы. Т. I. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946. С. 301; см. также: История западноевропейского театра. Т. I. М.: Искусство, 1956. С. 550.

² О политической роли Женевы см. интересное, широко документированное исследование: *Vinper P. Ю.* Церковь и государство в Женеве XVI века. М., 1894.

самобытную. В этой литературе в начале XVI в. наметились тенденции, связанные с Возрождением. С приходом к власти Кальвина эти тенденции были задушены. Оставаясь цитаделью борьбы с католицизмом, Женева переставала быть одним из центров гуманизма. Поэтому де Безу приходилось творить в сложных условиях, когда гуманистические идеалы, утверждавшиеся деятелями Возрождения, подвергались гонению не только со стороны начинающегося контрреформационного движения, но и со стороны протестантизма.

Творчество Теодора де Беза не укладывается в узкие прагматические рамки, отводившиеся искусству Жаном Кальвином. У Беза очень сильно ощущается связь с прогрессивным крылом гугенотов, в будущем мужественных солдат Генриха IV, не во имя религиозной догмы, а во имя интересов Франции борющихся с реакционной Католической лигой и сторонниками последних Валуа. Творчество Теодора де Беза именно в силу своей полемической заостренности и боевого задора имело в XVI столетии общеевропейское звучание. Наибольшее значение произведения де Беза имели для литераторов Женевы, вообще для литераторов протестантского лагеря. Не случайно по пути де Беза-драматурга пошли прежде всего писатели-гугеноты, создавшие немало трагедий на библейские темы, трагедий, пронизанных яркой публицистичностью, отразивших настроения борцов с католицизмом периода религиозных войн.

Но прежде чем обратиться к творчеству Теодора де Беза и к его наиболее значительному произведению — трагедии «Жертвоприношение Авраама», следует бросить хотя бы беглый взгляд на литературу романской Швейцарии в XVI в.

2

Для литературы Швейцарии, по крайней мере для литературы на французском языке, XVI в. — это не только эпоха подъема Возрождения, но и время складывания национальных литературных традиций. Этот процесс совпал с обретением Швейцарией политической независимости и становлением ее как самостоятельного государства.

К началу XVI в. оформилась конфедерация тринадцати швейцарских кантонов, закреплённая договором 1511 г. и сохранившая почти неизменными свои границы вплоть до итальянского похода молодого Наполеона Бонапарта. На пути к этому объединению Швейцария прошла через борьбу с бургундским герцогом Карлом Смелым (1477),

через так называемую Швабскую войну (1499), через присоединения, происшедшие на рубеже XV и XVI столетий.

К середине XVI в. на одно из первых мест выдвигается экономически передовая Женева. Впрочем, экономически и политически Женева играет весьма значительную роль уже в XV в. Расположенная при впадении Роны в Женевское (Леманское) озеро, Женева была хорошо укреплена как со стороны суши, так и со стороны своих водных границ. Возвышавшиеся из воды гранитные пилоны каждый вечер соединялись тяжелыми цепями, наглухо запирая все подходы к городу со стороны озера и реки. На многочисленных сторожевых башнях день и ночь городская стража несла караул. Феодалам близлежащих Савойи, Дофине и Бургундии приходилось считаться с этим вольнолюбивым городом, находящимся на важном торговом пути в Южную Европу.

Выгодное географическое положение способствовало экономическому расцвету города. В экономике Женевы, почти не знавшей гнета феодальной регламентации, важную роль играли не только широко развившиеся всевозможные ремесла, но и ежегодные городские ярмарки, собиравшие купцов со всей Европы.

Приток путешественников на ярмарки, частые церковные праздники способствовали развитию театра. Первоначально он носил сугубо церковный характер, его основными жанрами были мистерии, разыгрываемые церковнослужителями. Но уже в начале XV столетия исполнение мистерий, а затем соти и фарсов переходит к членам ремесленных цехов и корпораций и даже к бродячим актерским труппам. Большое значение в театральной жизни города имели не раз устраивавшиеся увеселения по случаю посещения Женевы тем или иным знатным гостем, как, например, герцогиней Беатрисой Савойской в 1523 г.¹ Тексты этих мистерий и сценарии торжественных въездов и увеселений, как правило, до нас не дошли. Мы можем судить о них либо по чудом уцелевшим отрывкам, либо по рассказам хронистов.

Историография была одним из наиболее развитых жанров ранней швейцарской литературы. До 1424 г. исторические сочинения писались в Женеве по-латыни. В первой трети XV в. возникают хроники на национальном (романдском) языке. Их литературные достоинства невелики, но сообщаемые ими сведения чрезвычайно интересны. Роллен Мальфер, Анри Пюрри де Рив и особенно наиболее самобытный из них Юг де Пьер явились создателями швейцарской исторической прозы.

Знала средневековая Швейцария и свою рыцарскую литературу. Широкой известностью пользовался куртуазный поэт Отон де Грансон

¹ См.: *Monnier M. Genève et ses poètes. Paris; Genève, 1874. P. 7—8.*

(ок. 1340—1397), удостоившийся похвалы Фруассара и Кристины Пизанской. Слава Грансона была общеевропейской — его переводил Чосер. Какое-то время ходил в списках, а в 1478 г.¹ был напечатан известный «Роман о Фьерабрасе» Жана Баньона, талантливого прозаика, сочетавшего преклонение перед рыцарскими идеалами с чисто народными представлениями о доблести и человеческих достоинствах.

На развитие средневековой швейцарской литературы большое воздействие оказало творчество поэтов Франции, особенно тех из них, кто, подобно Мартену Лефрану, подолгу жил на территории Швейцарии. Средневековая швейцарская литература на французском языке вообще может быть рассматриваема как одна из региональных французских литератур. Франкоязычная швейцарская литература XIV—XV вв. не выдвинула, как правило, самобытных оригинальных, чисто «швейцарских» писателей; то, что создавалось в Женеве и Лозанне в эту эпоху, было по преимуществу перефразировкой французских образцов. Лишь в историографии намечались специфически швейцарские черты — как в области лексики и некоторых стиливых норм, воспринятых из швейцарского фольклора, так и в области мировоззрения. Здесь отразились специфические черты швейцарского республиканского строя, не знавшего той разветвленной системы феодализма, как другие страны Европы, а также характерный для Швейцарии брюгерский дух, ставший впоследствии благодатной почвой для учения Кальвина.

Тенденции Возрождения в швейцарской литературе и культуре, помимо усиления светского начала и распространения гуманистических идей, характеризуются укреплением и дальнейшим развитием национальных черт, постепенным высвобождением из-под всепоглощающего влияния литературы и культуры Франции. Усиление национальных черт стало приметой одного из наиболее значительных направлений литературы швейцарского Возрождения. Крупнейшим представителем этого направления и первым значительным писателем Швейцарии был поэт и историограф Франсуа Бонивар (1493—1570)², человек трагической судьбы, воспетый Байроном в «Шильонском узнике».

¹ 1478 г. — это год открытия первой типографии в Женеве. До 1500 г. в городе функционировало 7 типографий, в то время как в Цюрихе или Лозанне — всего по одной. Лишь Базель обогнал Женеву: в нем за тот же период работало 15 типографий (см.: *Щелкунов М. И.* История, техника, искусство книгопечатания. М.; Л.: 1926. С. 111—112).

² См. о нем: *Monnier M.* Genève et ses poètes. P. 31—76; *Berghoff J. E.* François de Bonivard, sein Leben und seine Schriften. Heidelberg, 1923; *Bressler H.* Fr. de Bonivard, gentilhomme Savoyard et bourgeois de Genève. Genève, 1944.

В семнадцать лет Бонивар возглавил маленькое аббатство Сен-Виктор, установив в нем порядки, кое в чем напоминавшие будущий раблезианский Телем. Таким образом, гуманистические идеи нашли сторонников и пропагандистов и в Швейцарии. Вскоре Бонивар стал одним из активнейших участников национального движения за полную независимость Женевы. Эта патриотическая деятельность привела его в темницу, где он провел несколько страшных лет. Освобожденный в 1536 г., Бонивар вернулся в Женеву, ставшую политически свободной, но полностью подчиненной религиозной догматике Кальвина. Годы, проведенные в каменном мешке, не сломили жизнелюбия и свободомыслия Бонивара. Но в созданной Кальвином политической машине ему не было места. После освобождения его политическая деятельность была кончена. Бонивар обратился к труду писателя.

Бонивар был национальным героем, и с этим фактом Кальвин не мог не считаться; в 1542 г. на бывшего шильонского узника были возложены обязанности городского историографа. Составленные им «Женевские хроники», этот значительный памятник швейцарской историографии и литературы, были, тем не менее, запрещены в 1551 г. Кальвином к печати: апостолу новой веры не понравился их стиль и политические взгляды писателя. Бонивар в «Женевских хрониках» выступает сторонником демократического государства с выборным верховным органом во главе. В одном из стихотворений Бонивар точно и лапидарно изложил свои взгляды на государственное устройство:

Quand seront heureuses provinces,
Royaumes, villes et villages?
Quand l'on fera sages les princes
Ou (qu'est plus court) princes les sages.

(Когда будут счастливы провинции,
королевства, города и села? —
Когда государи будут мудрыми,
или (что значительно проще)
когда мудрецы будут государями.)

Бонивар не был крупным поэтом, хотя уже в молодости, не без влияния Клемана Маро, он приобщился служению муз и даже стал лауреатом одного из местных поэтических конкурсов. Он и сам понял, что лирика не была его стихией, и обратился к прозе.

В отличие от многих других женевских писателей и поэтов той эпохи, Бонивар вырос и сложился на национальной почве; его

«Хроники» — это памятник прежде всего литературы Швейцарии. В своей книге Бонивар описал события из жизни родного города; типичный водуазский юмор, образная речь жителей кантона, широкое использование народных легенд, не литературный французский, а так называемый романдский язык — все это является характерными особенностями исторических сочинений писателя.

Говоря о Бониваре, мы уже несколько коснулись франкоязычной швейцарской лирики XVI в. Здесь очень значительно было влияние школы Маро (который и сам посещал Женеву, дружил с Бониваром, но не ужился с Кальвином). Наиболее самобытны были поэты Блез Ори (ок. 1528—1595) и Симон Гуларт (1548—1628), но оба в основном ограничивались морально-этической и чисто религиозной проблематикой, подражая преимущественно политической лирике Маро, в частности его посланиям. В области лирической поэзии швейцарская литература не выдвинула в XVI в. фигуры, которую можно было бы сопоставить с Франсуа Бониваром в жанре исторической прозы.

XVI столетие, время ожесточенных теологических споров, породило целую плеяду талантливых религиозных писателей и ораторов. Среди них выделяется прежде всего сам Жан Кальвин, а также Гильом Фарель (1489—1565) и Пьер Вире (1511—1571). Примыкает к ним и Теодор де Без. Из-под их пера вышло немало значительных сочинений теологического, философского, политического характера, немало сатирических произведений, язвительно и умно высмеивающих догматы католицизма. Характерная деталь: из перечисленных четырех основных теоретиков и публицистов кальвинизма лишь Пьер Вире был уроженцем Швейцарии, остальные трое были французами. Они принесли с собой в Женеву французские интересы, французское воспитание, французскую культуру. Они, как и десятки и сотни их менее заметных соратников, были людьми одной идеи, одной цели, все они были людьми политически одержимыми, были непримиримыми борцами, полемистами, солдатами. С их появлением в Женеве у швейцарской культуры возникли новые, довольно своеобразные связи и взаимоотношения с культурой Франции. Часто это было отношение враждебности, упорного отрицания всего того, что создавалось в области культуры у соседей. С другой стороны, французские дела не были этим пришельцам чем-то посторонним, они вызывали самый живой интерес и пристальное внимание. Такое сложное отношение к культуре и литературе Франции нашло отражение не только в произведениях чисто пропагандистского характе-

ра; мы встретимся с этим и в произведениях иных жанров, в том числе и в трагедии «Жертвоприношение Авраама».

Политическая заостренность, пропагандистский дух стали характернейшей чертой не только протестантской публицистики, но и всей швейцарской литературы после появления в Женеве Кальвина. Достаточно сказать, что лирическая поэзия свелась постепенно к переводу псалмов, начатому Клеманом Маро и продолженному Теодором де Безом и другими швейцарскими поэтами. Не избежал этого пропагандистского духа, бывшего и сильной и слабой стороной литературы Женевы, и театр.

Драматургия была одним из самых популярных, развитых и демократических (в силу своего бытования) жанров швейцарской литературы. Как уже говорилось, без театральных представлений не обходилось ни одно значительное событие в жизни города. Некоторые исследователи (например, В. Россель¹), склонны изображать театральную жизнь Женевы более разносторонней и богатой, чем жизнь Парижа или других городов Франции. При этом обычно ссылаются на частичное запрещение в 1548 г. парижским парламентом представления мистерий. (В. Россель пишет об этом так: «Подмостки были разрушены, национальная драма умерла»².) Однако отметим, что представление моралите и фарсов и даже некоторых мистерий продолжалось, все учащались постановки гуманистических трагедий и комедий как на латинском, так и на французском языке. Не следует также забывать о многочисленных сценических воплощениях произведений античной драматургии, сначала на языке оригинала, а затем и в переводе. Объективно борьба церковных и светских властей с так называемым «Братством страстей господних» стала во многом борьбой за профессиональный театр и новую драматургию, хотя сами участники этой борьбы и не сознавали этого.

В Женеве театральные представления также подвергались неоднократным нападениям. Кальвин на протяжении всей своей деятельности упорно боролся с театром. Уместно напомнить об одном эпизоде: непримиримость Кальвина по отношению к театру натолкнулась однажды на сопротивление городского магистрата, настоявшего в 1546 г. на разрешении показать горожанам «Деяния апостолов», многочастную мистерию, одно из любимых женевами драматических произведений. Начиная с 1540 г. со швейцарской сцены постепенно исчезают фарсы, моралите, мистерии, т. е. основные жанры средневековой дра-

¹ См.: *Rossel V. Histoire littéraire de la Suisse romande. T. I. Genève; Bale; Lyon; Paris, 1889. P. 329—330.*

² *Rossel V. Histoire littéraire de la Suisse romande. P. 329.*

матургии. На смену им приходит ученая драма, преимущественно латинская. Старания Кальвина не пропали даром, его борьбу с театром достойно завершили его ревностные последователи: в 1617 г. женеvская консистория совсем запретила театр. Это могло совершиться и раньше, еще при жизни Кальвина, не найдись у театра влиятельных и, главное, талантливых и убежденных защитников. Теодор де Без был в их числе. Во многом благодаря ему драматургия на французском языке не умирает в Швейцарии совсем.

В 1533 г. была издана и быстро разошлась аллегорическая пьеса «Моралите о болезни христианства». Ее автором был невшательский священник Тома (или Матье) Маленгр (конец XV в. — 1572). Сведений о его детстве и молодости не сохранилось; уже в зрелые годы он стал автором небольшого сборника песен, получил известность стихотворным посланием Клеману Маро, но в полной мере его талант проявился в области драматургии. Сохранилось несколько его драматических сочинений; наиболее интересным из них является «Моралите о болезни христианства».

Перед зрителем проходят аллегорические действующие лица средневековых пьес — Вера, Надежда, Доброта, Христианство, Лицемерие, Грех и т. п. В то же время есть в «Моралите» и вполне реальные персонажи — Доктор, Аптекарь, Слуга. Как и в большинстве средневековых пьес, в «Моралите о болезни христианства» наивный аллегоризм сочетается с чисто бытовыми, реалистическими деталями. Таковы сцены со Слепцом и его Поводырем, олицетворяющими простой народ, нищий и бесприютный, или с Доктором, щупающим у Христианства пульс и изучающим его мочу. Как видим, Тома Маленгр еще пользуется в своей пьесе старыми приемами средневекового театра.

Новой была идеологическая основа произведения. Что же, по мнению автора, губит христианство? Разложение римско-католической церкви. Антикатолическая, даже антицерковная направленность «Моралите» Маленгра очевидна. Автор вложил в свою критику католицизма народную ненависть к лицемерию и стяжательству церковников:

Le riche a tout, les pauvres rien.
Aucuns, sous la couleur et titre
De l'évangile et de l'épître,
Reçoivent de gros bénéfices,
De dignités et des offices
Procedant du boubrier romain,
Nonobstant qu'il leur soit certain
Que tels biens sont tres mal acquis...

(У богатого есть всё, у бедных — ничего.
Одни, прикрываясь евангелиями и посланиями,
получают жирные бенефиции, почести и должности,
а повыползали они из римской трясины;
тем не менее, совершенно ясно,
что такие блага попадают не в те руки...)

По мнению Маленгра, все церковные установления служат лишь одной цели — угнетению честных тружеников (заметим, что речь идет об установлениях католической церкви, хотя этот оттенок, столь важный для писаний кальвинистов, у Маленгра не получает еще достаточной определенности). Христианство излечивается в этой пьесе, лишь испив эликсира, настоенного на языках человека, льва, быка и орла (символы четырех евангелистов), т. е. отвернувшись от папистов и обратившись к истинной вере.

Написанная энергичными, порой страстными стихами (восьми-сложниками), пьеса Маленгра была первым ярким драматическим произведением, проникнутым духом Реформации, но Реформации еще докальвинистской, лишенной сектантской узости и ограниченности «апостола новой веры».

Борьба прогрессивного в кальвинизме, который отвечал чаяниям определенной части тогдашней буржуазии, с его ограничительными, узкодогматическими чертами, особенно наглядно проявилась в трагедии Теодора де Беца «Жертвоприношение Авраама», созданной в пору безраздельного господства в Женеве Кальвина и его учения.

3

Теодор де Без родился в Везеле 24 июня 1519 г. Семья Беза принадлежала к старому провинциальному дворянству, его отец Пьер де Без был местным бальи, а дядя, Николь де Без (умер в 1532 г.), — советником парижского парламента. Дядя сыграл важную роль в жизни молодого де Беца: он привез его в Париж, а затем препоручил заботам немецкого гуманиста Мельхиора Вольмара Рота (1497—1560), преподававшего в Орлеане. У Вольмара Без находился семь лет и прошел основательный курс наук. Немецкий гуманист не только развил природные способности юноши и дал ему хорошее воспитание, но и приобщил его к идеям Реформации. В дальнейшем де Без стал одним из крупнейших деятелей протестантского движения, играя в нем одну из первых ролей.

Творческое наследие де Беза¹ чрезвычайно обширно и разнообразно. Он начал как незаурядный латинский поэт, удостоившийся похвалы такого строгого ценителя, как Монтень, который назвал Беза одним из «искуснейших знатоков своего дела»². На смену латинским стихам (сборник де Беза вышел в 1548 г.) вскоре пришли французские, в которых религиозная сосредоточенность заменила языческую раскованность латинских стихов.

Юношеские латинские стихи де Беза написаны им между 1540 и 1548 гг., т. е. во время жизни поэта в Париже, в пору бездумного и безудержного наслаждения всеми утехами и радостями бытия, увлечения всеми соблазнами, которые подстерегали молодого человека в столице. Не приходится удивляться, что любовная тема доминирует в его томике латинских стихов, в которых ясно чувствуется подражание Овидию и другим лирикам Древнего Рима. Свою возлюбленную, реальную или выдуманную, Без воспел под именем Кандиды, описав свои любовные успехи и неудачи с подкупающей откровенностью. Много позднее, в 1597 г., Без переиздал свои юношеские стихи, старательно исключив из них самые чистосердечные признания и наиболее соблазнительные пассажи; теперь книга де Беза воспринималась не как взволнованный лирический дневник, а как собрание ученых гуманистических упражнений.

Из стихотворных произведений Теодора де Беза на французском языке наиболее значительна трагедия «Жертвоприношение Авраама»; его перевод псалмов, над которым Без работал много лет (неполные издания выходили в 1556—1560 гг.), по своим поэтическим достоинствам значительно уступает переводу Маро. Остальные французские стихотворения де Беза (несколько посланий, ода, эпиграммы, надписи, лиминарии) не поднимаются над общим средним уровнем эпохи, столь богатой поэтическими талантами первой величины.

Значительно богаче наследие Беза-прозаика. Он с одинаковой легкостью писал как по-латыни, так и по-французски, иногда выпуская одно и то же произведение сразу на обоих языках.

Все прозаические произведения Беза отмечены духом религиозной полемики и борьбы, все они в конце концов посвящены одной теме — защите и пропаганде идей Реформации. Тем не менее, можно

¹ О Теодоре де Бёзе существует уже довольно обширная литература; из наиболее значительных работ укажем: *Sayous A. Etudes littéraires sur les écrivains français de la Réformation*. Т. I. Paris; Genève, 1841. P. 227—336; *Viennay A. B. Théodore de Bèze*. Alençon, 1928; *Geisendorf P. F. Théodore de Bèze*. Genève, 1949.

² Монтень М. Опыты. Кн. II. М.; Л., 1958. С. 393.

выделить разные жанры в прозе этого теоретика протестантизма, отражающие разные стороны его общественной деятельности.

Во-первых, Теодор де Без был незаурядным религиозным писателем и оратором. Свои многочисленные, с большим мастерством и блеском составленные проповеди он собрал на склоне лет в трех больших сборниках: «Проповеди о первых трех главах Песни песней Соломона» (1586), «Проповеди о страстях и успении господина нашего Иисуса Христа, описанные четырьмя евангелистами» (1591), «Проповеди о воскресении господина нашего Иисуса Христа» (1593). Эти книги — примечательные образцы протестантского религиозного красноречия, по своим стилистическим достоинствам не уступающие знаменитым проповедям Кальвина. Пропаганде протестантской религии Без посвятил также два латинских тома «Вопросов и ответов о христианстве» (1571—1576) и «Маленький катехизис» (1582), написанный по-французски.

К этим книгам примыкают исторические сочинения де Беза: выдержавшая много изданий трехтомная «Религиозная история реформированных церквей во Франции, в которой правдиво описаны их появление и рост с 1521 по 1563 год» (1580) и краткая «Жизнь Кальвина» (1564), также не раз переиздававшаяся. Эти книги являются ценнейшими памятниками по истории кальвинистского движения. Среди других произведений де Беза исторического и биографического характера надо также назвать «Правдивые портреты достославных мужей» (1580), написанные по-латыни, но уже через год переведенные на французский С. Гулартом и пользовавшиеся огромной популярностью в протестантских кругах.

Де Без был также незаурядным политическим оратором; он не раз защищал дело протестантизма на различных встречах и собеседованиях с католиками, например в Пуасси (1561). Его перу принадлежит немало политических и религиозных посланий, теологических трактатов и рассуждений, написанных преимущественно по-латыни. О широте интересов де Беза говорит, в частности, и тот факт, что им были написаны латинские «Трактат о многоженстве и разводе» (1569), и «Трактат о правильном французском произношении»¹ (1584), и французский трактат «О правах магистрата в отношении подданных» (1575).

¹ Вопросами языка Теодор де Без интересовался, очевидно, уже в молодые годы; Жак Пелетье дю Манс, с которым он дружил в Париже, сделал Беза одним из участников своего «Диалога об орфографии и пунктуации» (1550).

Несомненного внимания заслуживает также богатое эпистолярное наследие де Беза, критическое переиздание которого предпринято в настоящее время¹.

Остается еще сказать о де Безе-сатирике. Эта сторона его творчества изучена еще совершенно недостаточно. Ряд вышедших из протестантских кругов произведений сатирического, памфлетного характера, которыми столь богата была эпоха, приписывался де Безу без достаточных оснований. Так, одно время с его именем связывали яркий анонимный памфлет «Будильник французов и их соседей» (1574) или «Комедию о больном и плохо лечимом папе» (1561) Конрада Бадюса (1510—1568). Более основательна атрибуция Безу сатирического латинского «Послания магистра Бенедикта Пассавана» (1553), которое Шарль Нодье назвал «алмазом среди памфлетов». В этой книжке, написанной макаронической латынью, Без взял за образец «Письма темных людей» Ульриха фон Гуттена и Крота Рубеана, изобразив простодушного и недалекого католического юриста и богослова Пьера Лизе, задавшегося целью своими «научными» рассуждениями сокрушить протестантизм. В этой остроумной веселой книге не без основания видели влияние Рабле и его «Гаргантюа и Пантагрюэля»².

Злой и едкой сатирой является написанная Безом по-французски «История папистской карты мира» (1566). Автор высмеивает различные компоненты католического культа и церковной организации — Монашество, Паломничество, Сорбонну, Мессу, Покаяние и т. п., — рисуя их под видом отдельных провинций, которые входят в новое королевство, «полное удовольствий, богатств, развлечений и празднеств». В описании всеобщего обжорства и пьянства, царящих в этом королевстве, в рассказах о погребках и чуланах, ломящихся от всевозможных съестных припасов, о пылающих жаром огромных очагах, на которых жарится и варится разная снедь, о покрытых многолетней подвальной пылью винных бочках также ощущается влияние Рабле. Некоторое однообразие книги, а также прорывающаяся порой желчность, заступающая место неудержимого юмора и хлесткой сатиры, несколько умаляют литературные достоинства этого произведения де Беза.

Теодор де Без прожил долгую жизнь (он скончался 13 октября 1605 г. в Женеве); до переезда в Швейцарию он написал лишь сборник

¹ Correspondance de Théodore de Bèze. T. I—XXV (1539—1584) / Recueillie par H. Aubert, publiée par F. Aubert, H. Meylan, A. Dufour et A. Tripet. Genève: Droz, 1960—2003.

² *Bost Ch.* Théodore de Bèze, Rabelais et le Passavant // *Revue du Seizième Siècle.* T. XIX. 1932—1933. P. 282—290.

латинских стихотворений, все остальные произведения он создал на своей новой родине. Открывается швейцарский период его творчества трагедией «Жертвоприношение Авраама».

4

В 1548 г. Без перенес тяжелую болезнь, что резко повлияло на его характер. После выздоровления он решает покончить с беззаботной жизнью и посвятить себя служению истинной вере. Он принимает решение покинуть Францию и переселиться в Швейцарию¹. Летом 1549 г. он уже в Женеве. Однако на этот раз Без пробыл здесь недолго. Приглашенный в один из лозаннских коллежей в качестве преподавателя греческого языка, он осенью обосновывается в Лозанне, где прожил много лет, сначала был преподавателем греческого языка, затем профессором, наконец, ректором местной академии. Окончательно покинул Лозанну де Без лишь в конце 1558 г.

Приступив к преподаванию, де Без решил написать для своих учеников «правильную» трагедию, в духе тех пьес, которые он штудировал с учениками на уроках греческого. В качестве сюжета Без не решился взять какой-либо эпизод из античной мифологии или древней истории. В поисках темы для трагедии Без обратился к Библии². Он выбрал сюжет главы XXII «Бытия», повествующей о трудном испытании, выпавшем на долю Авраама.

Во всей легенде об этом библейском патриархе данный эпизод, пожалуй, самый драматически напряженный и трагический. Как рассказано в Библии, брак Авраама и Сарры долгие годы был бездетным. Прижитый от служанки Агари сын Измаил был изгнан Авраамом по наущению Сарры. Наконец на склоне лет жена родила Аврааму сына, единственного наследника, его надежду и опору. И вот прилетевший с неба ангел передает Аврааму божественное повеление: принести в жертву собственного сына, заколоть его своей рукой и сжечь на жертвеннике.

¹ См. его письмо к Маклу Попону от 5 ноября 1549 г. // *Correspondance de Théodore de Bèze...* Т. I. P. 56.

² Из работ, посвященных этой пьесе, укажем статью: *Witt-Guizot* Fr. *Théodore de Bèze et la tragédie d'Abraham sacrifiant* // *Revue chrétienne*. 1910. P. 531—548, а также дис.: *Keegstra P.* *Abraham sacrifiant de Théodore de Bèze et le théâtre calviniste de 1550 à 1566*. La Haye, 1928. Последняя работа осталась нам недоступна.

Библейские легенды об Аврааме не раз и до и после Беза становились темой произведений изобразительного искусства (вспомним, например, замечательную картину Рембрандта) и литературы. Разыгрывались они и на сцене — в средневековых мистериях и мимдрамах. Незадолго до Беза на эту же тему была написана на латинском языке пьеса Иеронима Циглера. Эпизод жертвоприношения был довольно популярен в графике эпохи Возрождения, в частности в графических работах художников-протестантов.

И для этих художников, и для Беза выбор этого сюжета был закономерен. Как писал автор в предисловии к первому изданию трагедии¹, он нашел «в Ветхом завете трех персонажей, которым господь показал чудесную свою волю: это Авраам, Моисей и Давид»². Авраам — это герой, отмеченный судьбой, человек, снискавший особое благоволение бога. Для Беза он является образцом служения богу, беспрекословного ему повиновения. А это, по мнению автора, — самое ценное в христианине. Назидательный, пропагандистский характер пьесы очевиден.

В протестантских кругах успех пьесы был чрезвычайный. Изданная в Женеве в конце 1550 г., трагедия Беза была сыграна его учениками из лозаннского коллежа. Сам автор был, очевидно, и постановщиком. Затем она не раз ставилась гугенотами в подвластных им французских городах. Этьен Пакье, бывший высокого мнения о латинских стихах де Беза, нашел «жертвоприношение Авраама изображенным столь живо, что при чтении трудно удержаться от слез». Анри Этьен переиздал пьесу в Париже в 1552 г. (после начала Религиозных войн такие перепечатки были уже вряд ли возможны). Коллега Беза по лозаннскому коллежу Жан Жакемо (1543—1615) перевел трагедию на латинский язык (перевод издан в 1597 г.); с латинского она была пере-

¹ Первое издание пьесы (1550), а также критические швейцарские (1856, 1874) и французские (1923, 1945) перепечатки ее в советских книжных собраниях отсутствуют. Но нам удалось воспользоваться новым критическим изданием трагедии: *Théodore de Bèze. Abraham sacrificant / Edition critique avec Introduction et Notes par K. Cameron, K. M. Hall, F. Higman. Genève; Paris, 1967*. Как нам стало известно, еще одно научное издание трагедии де Беза вышло в 2007 г.

В многочисленных переизданиях пьесы постоянно варьируется два названия трагедии: «*Abraham sacrificant, tragédie française*» («Авраам, приносящий жертву, французская трагедия») и «*Tragédie française du sacrifice d'Abraham*» («Французская трагедия о жертвоприношении Авраама»). Оба названия в равной мере встречаются в прижизненных изданиях; правда, во втором нет того акцента на личности главного героя, который есть в первом варианте названия.

² *Théodore de Bèze. Abraham sacrificant*. P. 46.

ведена на немецкий и была очень популярна в Германии среди лютеран.

Эта популярность и успех объясняются, конечно, не только близостью идейных установок пьесы кальвинистскому учению. Французские гуманисты (А. Этьен, Э. Пакье и др.) не могли не порадоваться появлению «Жертвоприношения Авраама»: наконец сбывались их чаяния о создании новой гуманистической драматургии. Действительно, трагедия Беза стала первой «правильной» трагедией, изданной и поставленной на французском языке (напомним, что «Клеопатра» Жоделя была представлена на сцене лишь в конце 1552 г., а издана еще позднее).

Эту «правильность» своей пьесы, ее зависимость от античных образцов автор специально подчеркнул в предисловии и эпилоге. Предисловие носит четко выраженный полемический характер. Направлена эта полемика прежде всего против молодой «Плеяды» и только что появившегося ее манифеста — «Защита и прославление французского языка» Жоашена Дю Белле (1549).

Без обрушивается на «многих талантливых французских ученых мужей», которые, вместо того чтобы славить бога и его беспредельное милосердие, состязаются в восхвалении знатных господ или прекрасных дам. «Куда было бы лучше, — замечает Без, — петь хвалы Господу, чем написать в духе Петрарки сонет или изображать страстного влюбленного, заслуживающего носить колпак с погремушками, или чем подражать поэтическому пылу на манер древних, дабы снискать славу в этом мире»¹. Не подлежит сомнению, что Без подразумевал здесь поэтов «Плеяды», которые как раз в это время вводили во французскую литературу петраркистский сонет («Олива» Дю Белле, 1549) и торжественную оду в чью-либо честь («Оды» Ронсара, 1550). Осуждает Без и латинские эпиграмматические стихи, которыми грешил в молодости и сам.

Как известно, теория драматических жанров не получила у вождей Плеяды глубокой разработки. Дю Белле говорит о театре лишь в одном месте своего трактата и говорит очень кратко: он высказывает уверенность в том, что трагедии и комедии будут восстановлены «в их стародавнем величии, узурпированном фарсами и моралите» (Кн. 1. Гл. IV). Предисловие Беза к пьесе не является, конечно, развернутым трактатом по драматургии, но заслуживает несомненного внимания как один из первых шагов в этой области теоретической мысли эпохи Возрождения.

¹ *Théodore de Bèze. Abraham sacrificant. P. 47.*

Без отмечает, что по своему содержанию его пьеса близка и к классической трагедии, и к комедии. Пьесу уместно было бы назвать трагикомедией (и этот термин уже вошел в употребление во Франции — в 1545 г. мы встречаем его в переводе «Первой книги об архитектуре» С. Серлио, выполненном Жаном Мартеном), ибо, несмотря на трагические коллизии, она оканчивается благополучно. Однако Без предпочел назвать ее «трагедией», быть может потому, что в ней отсутствует комический, даже чисто бытовой элемент (который был, между прочим, непременным компонентом мистерий). Повторяя структуру античных драм, Без выделил пролог и эпилог и разбил текст пьесы паузами на три части, или акта (правда, об актах автор говорит лишь в предисловии; в самом тексте пьесы этот термин еще не применяется). Таким образом, по построению пьеса Беза напоминает античные драматические произведения. На манер древних вводит он и хор, но не использует «ни строф, ни антистроф, ни эфиррем»¹ (и здесь, как полагает Анри Шамар², содержится намек на оды Ронсара).

Как видим, эстетическая система де Беза носит переходный характер. Хотя в пьесе легко обнаруживаются античные реминисценции (по сюжету, по характеру конфликта пьесе Беза не без основания сближают с «Ифигенией в Авлиде» Еврипида), «Жертвоприношение Авраама» еще не порывает окончательно с мистериальной традицией. Думается, эта близость пьесы к привычным средневековым драматургическим жанрам не случайна. Без, конечно, мог бы создать произведение, полностью отвечающее античным канонам. Выиграв в «учености», его пьеса утратила бы свою доступность для широкого читателя и зрителя. Очень справедливо на этот счет замечание Р. Лебега в его известной работе о французской ренессансной трагедии; Р. Лебег пишет, что Без «больше внимания уделяет наставлениям, чем литературному совершенству, он не стремится снискать одобрение ученых мужей, строго соблюдая драматургические законы; он старается быть понятым простыми верующими, и поэтому стиль его прост и доступен»³. Действительно, основная стилевая установка де Беза — близость к разговорному языку и привычным литературным нормам. Может быть, именно поэтому он вводит в число действующих лиц Сатану, непременного участника средневековых мистерий.

Между прочим, и в важнейшем вопросе о подражании как пути обновления и обогащения литературы Без не разделяет крайностей

¹ *Théodore de Bèze*. Abraham sacrificant. P. 49—50.

² *Chamard H.* Histoire de la Pléiade. T. I. Paris, 1961. P. 361.

³ *Lebègue R.* La tragédie française de la Renaissance. Bruxelles; Paris, 1954. P. 29.

теоретиков молодой «Плеяды». Он признает важность античных образцов, но стремится сочетать их использование с сохранением традиций родной литературы.

Интересные замечания о театральной условности содержатся в тексте пролога:

Plus n'est ici Lausanne, elle est bien loin:
Mais toutefois quand il sera besoin,
Chacun pourra, voire dedans une heure,
Sans nul danger retrouver sa demeure (p. 57)¹.

(Здесь нет больше Лозанны, она далеко.
Тем не менее, каждый, если это потребуется,
сможет не более чем за час
добраться до своего дома.)

Затем автор рассказывает, что события происходят в стране филистимлян, и описывает обстановку первой сцены. В заключение он просит зрителей не шуметь, обещая им захватывающее зрелище.

Если пролог выдержан в несколько шутовском тоне, то текст самой пьесы серьезен и приподнят. Именно таким тоном следовало прославлять бога и его благие дела (обращений к богу встречается в трагедии более сотни). Это, между прочим, дало основание первому серьезному исследователю творчества Беза А. Сейу назвать пьесу «перелицованной проповедью»². «Все покинуть, всем пожертвовать во имя подлинного культа бога — домашним счастьем, властью, привязанностями; т. е. покинуть родину, семью, детей, наконец, задуть порывы своего сердца, чтобы избежать подчинения папе, — вот чего неустанно требовала Реформация от своих сторонников, вот что проповедывала она с церковной кафедры и во всевозможных трактатах, и «Жертвоприношение Авраама» является одним из них», — писал А. Сейу³. Однако это суждение о трагедии несправедливо, хотя в ней и присутствует в очень большой степени пропагандистский элемент.

Укажем прежде всего на актуальность, даже на злободневность произведения Беза. Действительно, в пьесе все время мелькают намеки на современные Безу события. И даже если это не прямые намеки, то в речах действующих лиц упорно звучит требование сопоставить

¹ Здесь и далее в цитатах указываем страницы издания пьесы 1967 г.

² *Sayous A. Etudes littéraires sur les écrivains français de la Réformation. T. I. P. 259.*

³ *Ibid.*

историю библейского патриарха с судьбой современников поэта, таких же, как и он, изгнанников, покинувших родной кров, чтобы в чужом краю служить истинной вере. Именно так должны были воспринимать собравшиеся со всей Европы кальвинисты жалобы Авраама и Сарры на тяжесть добровольного изгнания. В персонажах де Беза они очень легко узнавали самих себя.

Столь же актуален и «современен» и образ Сатаны, который предстает в монашеской рясе. Его речь об этой рясе — это, однозначно, страстное разоблачение монашества, столь ненавистного всем сторонникам Реформации. Образ Сатаны, могущественного и хитроумного, почти безраздельно царящего на земле, призван олицетворять собой весь непротестантский мир, погрязший в пороке, междоусобных распрях и корысти.

Этому миру, забывшему бога или поклоняющемуся не тем богам (т. е. католицизму), противостоит безраздельно преданный богу патриарх Авраам. Хотя автор и наделяет его чертами реальных протестантских борцов, он не лишает его права на сомнение, колебания, даже известное неповиновение богу. Это делает конечную моральную победу Авраама особенно ощутимой и значительной.

Сначала Авраам без раздумий подчиняется божественному повелению принести в жертву Исаака. Но следом за этим в его сердце закрадывается сомнение. Однако тут же Авраам молит простить его за эти колебания и подчиняется приказанию свыше, но чувство горечи и обиды на несправедливость бога не покидает его; он восклицает:

O Dieu qui as fait ciel et terre,
A qui veux-tu faire la guerre?
Me veux-tu donc mettre si-bas? (p. 71).

(О боже, создавший и небо и землю,
против кого идешь ты войною!
Это меня хочешь ты покарать?)

И второй раз, уже перед жертвенником, на который положен связаный Исаак, Авраама охватывает чувство протеста. Но и теперь этот сильный человек сумел совладать с собой.

Здесь автор несколько отступает от библейского рассказа. Легендарный Авраам не испытывает тех сомнений, которые выпадают на долю героя Теодора де Беза. Аврааму из Библии уже обещано благоволение бога, поэтому он, не раздумывая, готовится принести в жертву Исаака. Вот что говорится в Библии: «Авраам встал рано ут-

ром, оседлал осла своего, взял с собою двоих из отроков своих и Исаака, сына своего; наколол дров для всежжения и встав пошел на место, о котором сказал ему Бог. На третий день Авраам возвел очи свои и увидел то место издалека. И сказал Авраам отрокам своим: останьтесь вы здесь с ослом; а я и сын пойдем туда и поклонимся, и возвратимся к вам. И взял Авраам дрова для всежжения, и возложил на Исаака, сына своего; взял в руки огонь и нож, и пошли оба вместе. И начал Исаак говорить Аврааму, отцу своему, и сказал: отец мой! Он отвечал: вот я, сын мой. Он сказал: вот огонь и дрова, где же агнец для всежжения? Авраам сказал: Бог усмотрит себе агнца для всежжения, сын мой. И шли далее оба вместе. И пришли на место, о котором сказал ему Бог; и устроил там Авраам жертвенник, разложил дрова и, связав сына своего Исаака, положил его на жертвенник поверх дров. И простер Авраам руку свою и взял нож, чтобы заколоть сына своего» («Бытие», XXII, 3—10).

Без драматизирует библейский рассказ, как бы актуализирует его, приближая его к современной действительности. Автор усложняет не только образ главного героя, но и образы других персонажей, которые в библейском рассказе либо отсутствуют (Сарра), либо совершенно не индивидуализированы (Исаак).

На примере Авраама Без показывает, сколь трудно служение протестантскому богу, какой душевной цельности и стойкости оно требует. В образе Авраама Без стремился типизировать характерные черты лучших представителей протестантизма (таких борцов, как, например, легендарный Лану). А если учесть, что трагедия написана менее чем через два года после того, как ее автор, подобно Аврааму, в поисках подлинной веры, покинул родину и близких и очутился на чужбине, то станет ясно, как много личного вложил де Без в этот образ.

Рядом с Авраамом — Исаак и Сарра. Характер каждого раскрывается в напряженных диалогах с главным героем. В образе Сарры подчеркнуты прежде всего черты женщины, матери. Защищая своего единственного ребенка, она более смело и прямо, чем Авраам, восстает на несправедливость бога. Но и она вынуждена смириться и исполнять суровые законы новой церкви. Сцена Сарры и Авраама из первого «акта» — одно из наиболее сильных мест трагедии. Переживания героев раскрываются в коротких репликах, смена этих переживаний передается подчас одним словом, одним междометием. Эта сцена полна внутренней динамики и напряжения. Критики не без основания видели в ней корнелиевскую силу.

Если Авраам — уже пожилой человек, умудренный большим жизненным опытом, чрезвычайно стойкий в своих убеждениях, выстраданных им, впитавшихся в плоть его и кровь, то Исаак еще юноша, ему ведомы и беспредельный страх, и отчаяние, и в то же время необузданная религиозная экзальтация (протестантское движение знало и таких неуравновешенных мятущихся людей). Авраам — уже сложившийся борец; на примере Исаака писатель показывает, как происходит постепенное формирование таких борцов.

В основе конфликта пьесы — столкновение чувства и внутреннего долга, заключающегося в беспрекословном подчинении богу. Отцовские и человеческие чувства Авраама сталкиваются не с какими-то предначертаниями и установлениями, существующими вне его, а с его внутренними религиозными убеждениями. Здесь нельзя не видеть прообраз будущих конфликтов классицизма.

Всю пьесу пронизывает идея внутренней религиозности, отличающей истинного христианина, что, как известно, было краеугольным камнем протестантской догматики в любом ее «изводе» — и лютеранства, и кальвинизма, и воззрений французских гугенотов. Без очень точно передает этот категорический императив своих единоверцев, видимо вполне разделяя их взгляды.

Между прочим, именно поэтому и не играет в трагедии активной роли Сатана, мечтающий отторгнуть Авраама от истинной веры; Сатана — лишь заинтересованный зритель напряженной борьбы в душе героя. Это не значит, конечно, что автор умаляет его опытность и силу. Характерно, что Без постоянно подчеркивает справедливость бога, равноправно распределяющего свои милости среди преданных ему верующих, тогда как сторонники Сатаны — это прежде всего сильные мира сего.

Сатана восклицает:

Tous ces paillards, ces gourmans, ces yvrongnes
 Qu'on veoit reluire avec leurs rouges trongnes,
 Portant saphir, et rubis des plus fins,
 Sont mes suppots, sont mes vrais cherubins (p. 66—67).

(Все эти распутники, гурманы, пьяницы,
 с их красными рожками, носящие
 самые дорогие сапфиры и рубины, —
 это все мои подданные, мои херувимы.)

Не приходится удивляться, что Без вложил в уста своего Хора проповедь умеренности, незаинтересованности благами жизни, чуть ли не аскетизма:

Povreté ny richesse
N'empesche ny ne blesse
D'un fidele le cueur (p. 74).

(Ни бедность, ни богатство
не обуздывают и не сокрушают
души верующего.)

Но «Жертвоприношение Авраама» не было бы создано в буржуазной Швейцарии, если бы в пьесе не присутствовала — правда, подспудно, не явно — идея сделки с богом, щедро вознаграждающим за беспрекословное повиновение. Между прочим, как раз этим объясняются сомнения и колебания героев — ведь бог уже обещал им свое благословение, ведь они уже заработали его тем, что по повелению бога покинули родные края. В конце трагедии спускающийся с неба Ангел вновь подтверждает, что бог берет под свое покровительство и самого Авраама, и все его потомство.

Сильной стороной трагедии было изображение незаурядной, цельной личности, личности борца за идею. В этом Без типизировал примечательные черты характера своих современников гугенотов, воплотил свой этический и эстетический идеал, представление об идеальном герое. Но этическое и эстетическое начало не существует для Беза вне религиозной доктрины, вне идеи служения богу. Эта проповедь неуклонного подчинения божественной воле не могла не придать героям Беза черт безволия и пассивности, ни в коей мере не характерных для титанических персонажей литературы эпохи Возрождения. В этом — слабая сторона трагедии Беза, испытывавшего на себе связывающее, ограничительное воздействие кальвинистской догматики.

5

Развитие кальвинистской драматургии проходит во второй половине XVI в. в основном по пути, намеченному Теодором де Безом. Обратившись к библейской тематике, которая воспринималась им как образец высокой морали, Без создал традицию актуальной пьесы с

острым политическим содержанием¹. Развитие протестантской драматургии идет как раз в этих двух направлениях, причем чаще всего эти две тенденции совмещаются в одном произведении.

Довольно обширное драматургическое наследие протестантов почти исчерпывается пьесами на библейские сюжеты. Какие же сюжеты из Библии чаще всего избирались писателями протестантского лагеря? Как правило, сюжеты эти черпались из первых, наиболее древних книг Ветхого завета, отразивших раннюю стадию жизни еврейского народа и повествующих о титанических личностях, смелых борцах, слепо преданных идее.

Такова была история Давида — прекрасного пастушонка из Вифлеема, ставшего затем, благодаря своим незаурядным способностям и мужеству, царем Израиля. На тему о Давиде написал драматическую трилогию Луи Демазюр (1523—1574) — как и Теодор де Без, француз по происхождению, покинувший родину по религиозным соображениям. Демазюр в молодости был дружен с членами молодой «Плеяды» — Ронсаром², Дю Белле³, Реми Белло, прославился переводом «Энеиды» (1552—1557), латинскими и французскими стихами (1557), а также трактатом об игре в шахматы (1554). Его трилогия о Давиде⁴ издана в Женеве в 1566 г. В книгу вошли три трагедии: «Давид борющийся», «Давид торжествующий» и «Давид, обращенный в бегство». В первой из них повествуется о схватке смелого юноши с филистимлянским великаном Голиафом, в которой побеждает не грубая сила, а ловкость и находчивость. Во второй изображаются торжества в израильском лагере по случаю побед Давида над врагами. Изображение этих празднеств позволило драматургу ввести в свою трагедию подлинные народные песни и танцы. Но главное место в пьесе занимает исполнение библейских псалмов, которые, как известно, религиозной традицией приписывались Давиду (в 1557 г. Демазюр издал в Лионе свой перевод двадцати псалмов из Библии). Подлинно трагического напряжения действие достигает в третьей части трилогии, где описываются козни Саула, возненавидевшего

¹ Впрочем, в какой-то мере теми же чертами отмечены и латинские трагедии Джорджа Бьюкенена (1506—1582) «Иоанн Креститель» и «Иевфай» и Марка Антуана Мюре (1526—1585) «Юлий Цезарь».

² Ронсар посвятил Демазюру одно из своих политических «Рассуждений». См. *Ronsard. Oeuvres complètes*. Т. II. Paris, 1950. P. 570—573.

³ Дю Белле адресовал Демазюру один из сонетов «Сожалений» (*Du Bellay. Oeuvres poétiques*. Т. II. Paris, 1961. P. 171).

⁴ См.: *Mavel P. Une trilogie dramatique au XVI^e siècle, études religieuses*. Paris, 1878.

Давида за его популярность среди народа и за его военные успехи. Смелый юноша, предупрежденный Ионафаном и Мелхолой, вынужден был бежать и искать убежища в горах.

В своих пьесах Демазюр стремился создать титанический образ борца. С нескрываемым восхищением изобразил он Давида, смелого воина, хитроумного политика и талантливого человека, неуклонно идущего к намеченной (не им, а богом, конечно) цели — созданию могущественного государства. Написанная в первый период Религиозных войн, трилогия Демазюра не содержала в себе намеков на происходившие события (видеть такие намеки в третьей части, в столкновении Саула и Давида было бы натяжкой). Быть может, как раз поэтому в трилогии и отсутствовали подлинно трагические конфликты. Отзвуки междоусобной распри наполнили протестантскую литературу лишь позднее.

К трилогии Демазюра примыкает по своему сюжету драматическая дилогия Жана де Ла Тайля (1533—1608)¹, состоящая из пьес «Неистовый Саул» (1572) и «Голод, или габеонитяне» (1573). В первой изображена трагедия человека, ослепленного гневом, забывшего предназначения бога и теряющего разум. Израильский царь Саул в своей непреодолимой ненависти к Давиду совершает величайшее преступление — он уничтожает всех жрецов, находившихся под божественным покровительством. Ла Тайль с большим психологическим мастерством изобразил страдания Саула, в своем безумии бросающего вызов богу. В этой трагедии конфликт носит действительно трагический характер, так как герой ее стоит перед неразрешимыми противоречиями, и его ждет только гибель.

Во второй трагедии повествуется о страшном голоде, обрушившемся на Израиль. Давиду удается узнать, что это бедствие послано его народу за то, что Саул разорил страну габеонитян и уничтожил почти всех ее жителей. Чтобы искупить вину Саула, Давид призывает уцелевших габеонитян и предлагает им любой выкуп. Те требуют казни без погребения семи потомков Саула. Давид это требование выполняет. Дух мести, жестокости, убийства царит в этой пьесе, правдиво отражая обстановку Религиозных войн. И в этой пьесе конфликт носит глубоко трагический, неразрешимый характер.

Другой известный библейский сюжет лежит в основе пьес Пьера Матье (1563—1621), сподвижника Генриха IV, часто бывавшего во

¹ См.: Daley T. A. Jean de La Taille (1533—1608). Etude historique et littéraire. Paris, 1934.

Франции, а на склоне лет, после воцарения Бурбонов, ставшего при- сяжным королевским историографом.

Матье написал трилогию о персидской царице Эсфири, смелой защитнице родного народа. В трилогию входят трагедии «Эсфирь» (1585), «Астинь» (1589) и «Аман» (1589). Наибольшим трагизмом отмечена последняя пьеса, где показано, как козни опытного царедворца оборачиваются против него самого. Трагедия Амана — это трагедия зависти и честолюбия.

Перу Пьера Матье принадлежит также трагедия на античный сюжет «Клитемнестра» (1589) и трагедия «Гизиада» (1589), воспроизводящая одно из нашумевших событий современной писателю действительности — убийство герцога Анри де Гиза по приказанию французского короля Генриха III. В 1617 г. Матье опять обратился к актуальным событиям, написав небольшую трагедию «Заморская волшебница», рассказав в ней историю Леоноры Галигаи, обвиненной в колдовстве и за это сожженной на костре.

Комедиография не занимает в протестантской литературе большого места. Здесь можно назвать уже упоминавшуюся пьесу Конрада Бадюса «Комедию о больном и плохо лечимом папе» (1561)¹, но она не характерна для кальвинистской драмы.

Таково в общих чертах развитие протестантской драматургии в XVI в. Ее подъем следует, очевидно, объяснять не только наличием талантов, нашедших свое призвание в работе для театра, но и потребностями политической борьбы. Театр был внушительным орудием распространения идей, и протестанты не преминули им воспользоваться (особенно те протестанты, которые не находились в постоянной зависимости от Кальвина и его верных последователей, т. е. не жившие в Женеве). В отличие от католиков, которые не придавали большого значения театру как средству политической борьбы, протестанты разрабатывали по преимуществу жанр трагедии, ибо именно таким путем они могли показать характеры сильных людей, борьбу страстей, острые конфликты, драматические ситуации.

Кальвинистская драматургия выдвинула немало талантливых представителей и оказала влияние на драматургов-католиков, также обратившихся позднее к жанру трагедии, в частности трагедии на библейские темы. Здесь надо назвать таких писателей, как Андре де Риводо (1538—1580), создателя трагедии «Аман» (1558), или Робера Гарнье, самого талантливого трагического поэта Франции XVI в. Кальвинистская, гугенотская драматургия развивалась в тесном об-

¹ См.: *Shaw H. A. C. Badius and the Comédie du pape malade. Philadelphia, 1934.*

щении с драматургией католической Франции; в то же время произведения Теодора де Беза или Луи Демазюра нельзя отрывать от создавшей их среды: они порождены политической обстановкой Женевы середины XVI столетия, отразив сильные и слабые стороны идеологии кальвинистов. Следует также подчеркнуть, что тематика драматургии на библейские сюжеты нашла отклик у замечательных эпических поэтов XVI в., также связавших свою судьбу с протестантизмом, — у Агриппы д'Обинье и Дю Бартаса.

Трагедия «Жертвоприношение Авраама» имела европейский резонанс, повлияла на драматургию немецких кантонов Швейцарии и вообще на развитие швейцарской литературы на рубеже XVI и XVII вв., впрочем уже не выдвинувшей творческих индивидуальностей, сопоставимых с Бониваром, Демазюром или Теодором де Безом.

БРАНТОМ — АВТОР «ГАЛАНТНЫХ ДАМ»



Давно уже было замечено, что возрожденческая новелла во многом сродни бытовому сатирическому анекдоту, как ей предшествующему, так и ей современному. Что касается их синхронного сосуществования, по крайней мере в письменной, литературной форме, то граница между анекдотом и новеллой оказывается подчас едва намеченной, точнее, анекдот в пору Ренессанса стал одной из разновидностей новеллы, неожиданностью же развязки, остротой ситуаций, стремительностью развития сюжета, да и просто уплотненной краткостью он входит почти неизменной частью в ее поэтику. Зародившийся в Западной Европе уже в XII—XIII вв. и особенно расцветший в Италии XV столетия жанр фацей (Поджо Браччолини и многие другие) как бы взял на себя, на определенный момент, функции развлекательного рассказчика, но тут же растворился в собственно новеллистике, которая охотно воспользовалась его приемами.

В анекдоте, в фацециях, в новелле действительность бывала обычно снижена до частного, необязательного случая, приключившегося с частным же, «необязательным» персонажем. Но бывали «анекдоты» и иного рода, как небольшой характерный рассказ о происшествии из жизни исторического лица. Вспомним у Пушкина об Онегине:

Но дней минувших анекдоты
От Ромула до наших дней
Хранил он в памяти своей.

Пушкину вторит Проспер Мериме в предисловии к «Хронике царствования Карла IX»: «В истории я люблю только анекдоты, а из анекдотов предпочитаю такие, в которых, как мне подсказывает воображение, я нахожу правдивую картину нравов и характеров данной эпохи. Страсть к анекдотам нельзя назвать особенно благородной, но,

к стыду своему, должен признаться, что я с удовольствием отдал бы Фукидида за подлинные мемуары Аспазии или Периклова раба, ибо только мемуары, представляющие собой непринужденную беседу автора с читателем, способны дать изображение человека, а меня это главным образом занимает и интересует. Не по Мезре, а по Монлюку, Брантому, д'Обинье, Тавану, Лану и др. составляем мы себе представление о *французе XVI века*. Слог этих авторов не менее характерен, чем самый их рассказ»¹. Заметим попутно, что много позже Мериме напишет специальные биографические очерки, посвященные и д'Обинье и Брантому.

Вот такие анекдоты «дней минувших» мы найдем и в сборниках новелл, и у зачинателя жанра Боккаччо, и у его французских продолжателей — у Маргариты Наваррской с ее «Гептамероном» или у Бонавантюра Деперье с его «Новыми забавами и веселыми разговорами». Но у них, с несомненной установкой на обобщение, главными персонажами выступали все-таки обыкновенные, рядовые представители эпохи, а у персонажей титулованных высвечивались наиболее типичные для того времени черты характеров. Пусть ученые установили, что в основе рассказов Саккетти, Мазуччо, Маргариты, Фиренцуолы, Деперье, Никола де Труа, Ноэля Дю Файля, Банделло, Фортини и т. д. лежали действительные события и курьезные происшествия тех лет, а в героях новелл легко узнаются известные деятели эпохи — от монархов, принцев крови, прославленных полководцев, придворных до популярных тогда юристов, врачей и даже королевских шутов, все-таки в новелле — неизбежно и сознательно — присутствовало обобщение как выявление типичных ситуаций и как изображение наиболее распространенных черт характера. В этом был отход и просто от анекдота, и от анекдота «дней минувших», то есть анекдота исторического.

Впрочем, нельзя не заметить, что сама повседневная жизнь эпохи, в том числе и даже особенно жизнь придворная, во многом была «новеллистична», то есть и ей были присущи неожиданные повороты, скандальные ситуации, веселые розыгрыши, нескончаемая череда авантур, пылких страстей и бездумного, даже гордящегося этим распутства.

Французская новеллистика Возрождения (конечно, как и новеллистика итальянская и испанская) в наибольшей степени — по сравнению с другими жанрами — воспроизвела облик времени, подробно рассказав о том, как жили люди той эпохи и как они чувствовали. Вот почему современный французский исследователь Габриэль Перуз с

¹ Мериме П. Собр. соч.: В 6 т. М., 1963. Т. 1. С. 149.

полным основанием дал соответствующий подзаголовок своей книге о новеллистах XVI столетия¹. Это ощутили рассказчики конца Ренессанса: они охотно включали в свои мемуары, бытовые очерки, философские труды и даже квазинаучные трактаты богатый новеллистический материал, заимствуя его у более ранних повествователей, и одновременно использовали в рассказах фабульные и стилистические приемы новеллы. В их книгах сюжеты известных новелл, естественно, сжимались, вновь обретая черты исторического анекдота. В этом же «историко-анекдотическом» ключе они повествовали о том, чему были свидетелями сами или о чем слышали от знакомых, родственников, случайных собеседников.

Жанр таких книг, как правило, трудно определим. Иногда, у Блеза де Монлюка (1501—1577), Франсуа де Лану (1531—1591) или Пьера де Летуаля (1546—1611), это непритязательная хроника их собственной жизни, но на широком фоне эпохи. В других случаях, как, например, у Гийома Буше (1513—1593), Франсуа Бероальда де Вервиля (1556—1612), Жана Дагоно, сеньора де Шольера (1509—1592), в пространные рассуждения о вине, женщинах, торговле, мошенниках, супружеских изменах, забавных чертах человеческих характеров вклиниваются иллюстрирующие все это короткие новеллы-анекдоты.

Были тогда, конечно, и новеллисты в прямом смысле этого слова. В основном они разрабатывали повествовательные модели, заимствованные у крупнейшего итальянского новеллиста XVI в. Маттео Банделло. Последний стал широко известен и популярен во Франции с 1560 г., когда Франсуа де Бельфоре (1530—1583) выпустил свой перевод его новелл. По пути Банделло и его французских интерпретаторов пошли Жак Ивер (1520 — ок. 1571), Бенинь Пуассено (ок. 1558 — ?), Франсуа де Росссе (ок. 1570 — 1619). В их повествованиях (как и у Банделло) действительность представляла как кровавая борьба всех против всех, а герои бывали обуреваемы сильными, нередко чрезмерными, подчас противоестественными страстями.

Брантом как рассказчик не последовал путем подражателей Банделло, он сохранил и лукавый юмор, и жизнерадостную беспечность новеллистов первой половины века. Впрочем, он не писал новелл как таковых, но в своей самой популярной книге — «Галантные дамы» — он, подобно Буше или Шольеру, насытил свои рассуждения новеллистическим материалом в таком количестве, что его хватило бы не на один сборник новелл.

¹ См.: *Perouse G. Les Nouvelles françaises du XVI^e siècle: Image de la vie du temps.* Genève, 1977.

Пьер де Бурдей (или по-старинному — Бурдейль), аббат де Брантом¹ принадлежал к древнему французскому аристократическому роду. Не будем подробно говорить о его предках: тут много скрывается в туманной дали веков. Можно предположить, что представители рода Бурдей проявили себя еще при первых Каролингах, то есть начиная с VIII столетия. Некий Энджельер де Бурдей погиб в знаменитой битве при Ронсевале, воспетой в «Песни о Роланде». Там сказано:

Вот Энджельер, гасконец из Борделы,
Шпорит коня и отпустил уздечку.

Перевод Б. Ярхо

То, что этот Энджельер непременно был предком нашего рассказчика, — сомнительно. Но Брантом писал об этом с уверенностью и убедительностью, которые можно понять. Мелькают имена Бурдейлей и в хрониках крестовых походов, о чем Брантом также не преминул упомянуть.

Реальные предки писателя обратили на себя внимание во второй половине XV в., но и здесь много неясного; в общем, мы мало что можем о них рассказать. Годы жизни отца Брантома, Франсуа де Бурдея, точно нам не известны; мы знаем лишь, что в 1519 г. он женился на Анне де Вивонн, а в 1546 г. составил завещание. Родился он, видимо, в последней четверти XV столетия, и как условную дату указывают 1485 г. Он был отважным военачальником, принимал участие в походах короля Франциска I, был сенешалем (то есть управителем и верховным судьей) провинции Пуату. Анна де Вивонн тоже была неплохих кровей, но ее далеких предков Брантом не разыскивал.

Анне де Вивонн, даме де Бурдей, было около двадцати, когда она вышла замуж, и уже через год у нее появился первенец. Всего у супругов было шестеро детей. Во-первых, четыре сына: Андре де Бурдей (1520—1582), Жан де Бурдей (ум. в 1553 г.), Жан, барон д'Арделе (ум. в 1568 г.) и Пьер — знаменитый мемуарист. Во-вторых, две дочери: Мадлена (ум. в 1618 г.) и Франсуаза (годы жизни неизвестны). У Андре, который женился на придворной даме Екатерины Медичи Жаккетт де Монброн (1544—1598), их было шестеро, и старшие из них — Анри, барон д'Аршиак (1560—1642), и Жанна (ок. 1560 —

¹ См. о нем: *Lalanne L. Brantôme, sa vie et ses écrits.* Paris, 1890; *Cocula-Vaillières A.-M. Brantôme: Amour et gloire au temps des Valois.* Paris, 1986; *Grimaldi A. Brantôme et le sens de l'histoire.* Paris, 1971.

после 1641), вышедшая замуж за Клода д'Эпина, графа Дюртала, и стали душеприказчиками и наследниками мемуариста.

Ученые немало спорили о годе рождения будущего писателя. Самой ранней датой называли 1527 г., что совершенно невозможно: мы знаем, что Брантом в 1550 г. поступил в какой-то парижский коллеж, а в 1555 г. появился при дворе. Трудно предположить, что он взялся за науки в 23 года и лишь в 29 переступил порог королевского дворца. В те времена все начинали рано, и молодой человек в шестнадцать лет уже мог быть пажом или даже армейским офицером. Маловероятно и то, что будущий писатель в детстве был хилым и болезненным: вся его дальнейшая жизнь говорит об обратном. Если же принять за дату рождения — 1539 или 1540 год, то все становится на свои места: в десять лет начало учебы, в шестнадцать — появление при дворе. Впрочем, никаких документальных подтверждений тому нет: «свидетельств о рождении» тогда не составляли, а записи в церковных книгах о крещении давным-давно утрачены. Вот, между прочим, почему и многочисленные персонажи, с которыми читатель сталкивается в его книге, имеют приблизительные даты рождения (лишь принцы крови удостоивались упоминаний в королевских анналах — ведь их рождение было событием государственным, отмечавшимся специально). Приблизительно так же обстоит дело и с датами смерти. Если воин погибал в какой-нибудь знаменитой битве, то это запиналось, в остальных же случаях мы часто вынуждены писать «после». Это вот как объясняется. Какие юридические документы той поры бывали особенно важными и потому тщательно хранились? — Брачные контракты и завещания. Поэтому мы и обращаемся к ним: молодым супругам даем год на появление их первенца, людям пожилым — сколько-то лет пожить после составления завещания.

Итак, Брантом переехал из родного Перигора в Париж. Тем временем его старшие братья уже несли военную службу.

Посмотрим, с каким обществом столкнулся будущий писатель в Париже, с каким двором, вообще какова была политическая ситуация тех лет, то есть середины столетия.

Брантом стал свидетелем правления пяти последних королей из династии Валуа (указываем годы их царствования): Франциска I (1515—1547), Генриха II (1547—1559), Франциска II (1559—1560), Карла IX (1560—1574) и Генриха III (1574—1589). Он описывает их эпоху, их придворных, их военные успехи или неудачи. Новой династии для него как бы не существует, хотя он дожил до восшествия на престол Людовика XIII. Тут есть некий идеологический момент (с па-

дением династии Валуа для Брантома перестает существовать та эпоха, в которой и которой он жил). Но есть момент и биографический, о нем мы еще скажем.

К событиям правления этих пяти последних Валуа у Брантома, естественно, подход разный. Что касается правления «добротого короля Франсуа», то для нашего мемуариста это уже история, пусть совсем недавняя, с героями которой ему еще довелось встретиться. Тут он многое узнал от любимой тетки, Жанны де Вивонн, г-жи де Дампьер (ум. в 1583 г.), что была замужем за Клодом де Клермоном, сеньором де Дампьером, но еще больше узнал он от матери, Анны де Вивонн, одно время состоявшей в придворном штате сестры Франциска I Маргариты Наваррской, несравненного автора «Гептамерона». Анна, выведенная в этой книге под именем Эннаскуиты, часто сопровождала Маргариту в ее многочисленных и долгих путешествиях по Франции, сидя с нею в «литьере» (большие носилки, поддерживаемые добрым десятком человек), и нередко держала ее чернильницу, когда королева писала.

Опять-таки в основном по рассказам знал Брантом и о правлении Генриха II, которого он считал «великим», ибо, как ему казалось, при этом короле придворные нравы приобрели внешний блеск, красочность, «галантность», что так ему нравилось, а необузданные любовные страсти, бушевавшие при этом дворе, не утратили еще, как он полагал, искренности и красоты. Эстетика явно отодвигала у Брантома на задний план этику с ее чрезмерными требованиями. Именно таким представился ему королевский двор, когда он появился там в 1555 г.

Франциск II правил слишком мало, чтобы наложить какой-то свой отпечаток на жизнь двора. При нем продолжались те же увеселения, что и при его отце (отметим, что Генрих II погиб, участвуя в пышном рыцарском турнире). К тому же брак юноши с прелестной Марией Стюарт придавал придворной атмосфере оттенок романтичности и молодости.

Прочно укоренившееся в придворных нравах изживалось, конечно же, не сразу. И все-таки потрясения, пережитые страной, не могли не коснуться двора — ведь эпицентр всех событий находился именно здесь. При дворе встречались вожаки враждующих партий, чтобы во время бала или торжественного приема плести свои интриги и высматривать новые жертвы. Страна раскололась, раскололся и двор. Но его раскол был сложнее, запутаннее и жесточе. Брантом был не только наблюдательным и все запоминающим свидетелем, но и — неизбежно — активным участником всех этих трагических событий. Брантом, быть

может, видел трезво и глубоко, но в своих писаниях отразил прежде всего внешнюю сторону жизни, как он ее воспринимал и оценивал.

Ведь, несмотря на войну (она часто прерывалась перемириями, которые вскоре же нарушались), придворная жизнь продолжалась. За ее внешней благопристойностью кипели бурные политические страсти и не менее бурные страсти любовные. Рисковали жизнью, не только подстерегая врага в темном переулке, но и идя на свидание к любовнице. За серией политических убийств (герцога де Гиза, Жанны д'Альбре и т. д.) следовала череда придворных скандалов и погранных женских репутаций. Женщина как предмет поклонения, любви, грубого вожделения и как орудие политических интриг занимала при дворе едва ли не первое место. При Карле IX и Генрихе III всем, по сути дела, заправляла «королева-мать», Екатерина Медичи (1519—1589). Опытный политический боец и мастер интриг, она принесла с собой унаследованные от ее флорентийских предков коварство и жестокость. Зная силу и власть женской красоты, сама скорее дурнушка, она окружала себя прелестными молодыми девушками. Этот ее «летучий эскадрон», постоянно пополнявшийся и обновлявшийся, обычно пускался «в дело», когда надо было перетянуть на свою сторону опасного противника или завлечь в свои сети неопытного новичка. Эти девушки в цвету были действительно красивы, веселы, обходительны и податливы. Вполне естественно, что вокруг них роились знатные кавалеры, которые почти всегда могли рассчитывать на успех. Любовные похождения не только не скрывались, напротив, ими гордились и о них рассказывали всем и каждому, чтобы уже утром ночное приключение становилось достоянием всего двора. Брантом вращался в этом обществе, где все старались веселиться и где альковных тайн не существовало. Он волочился за фрейлинами, выслушивал и сам пересказывал свежие придворные сплетни. Вот откуда у него такое знание самых интимных сторон жизни высшего общества, что позволило ему нарисовать так много бегло, но точно очерченных женских образов, классифицируя их не столько социально (ведь перед ним был лишь один общественный слой), сколько сексуально и психологически. Четкие, лаконичные его зарисовки женских типов сродни знаменитым французским «карандашным портретам» XVI столетия, выдвинувшим таких замечательных мастеров, как Франсуа Клуэ и Жан Клуэ, Этьен Делон, Жан Декур, Марк Дюваль, Этьен Дюмустье и многие другие. Этому не приходится удивляться: и у рисовальщиков, и у нашего писателя был один творческий метод — метод быстрого и графического запечатления оригинала.

Писатель в своих мемуарах не очень распространялся о собственных любовных победах. Их, видимо, было немало, однако имена Брантом постарался скрыть. Но об одной его влюбленности, даже долгой и безнадежной, нигде прямо не высказанной любви, стоит упомянуть.

Та, о ком пойдет речь, была, по сути дела, главной героиней «Галантных дам», хотя ее имя и называется крайне редко. Это Маргарита Валуа (1553—1615), дочь Генриха II и Екатерины Медичи, та самая «королева Марго», о которой почти три века спустя рассказал Александр Дюма, и рассказал во многом со слов Брантома.

Младшая дочь в семье, Маргарита разительно отличалась от своих сестер Елизаветы (1545—1568) и Клод (1547—1575), которые не блистали ни красотой, ни умом, да к тому же, выйдя замуж, жили вдали от Парижа с его притягательными развлечениями и интригами. Маргарита — совсем другое дело: это был какой-то ступок энергии, веселости и опьяняющего очарования. Она неудержимо притягивала к себе и сама тянулась к другим. Любовь была ее главной заботой, главной страстью, едва ли не целью жизни. Причем любовь во всем многообразии ее проявлений — от смутных сердечных тревог до самых пылких и бесстыдных наслаждений. Она, впрочем как и большинство ее сверстниц, не страдала излишним целомудрием или добродетелью. В своих мемуарах, написанных на склоне лет, а изданных только в 1842 г., она без тени смущения рассказывает о том, как ее лишил невинности кто-то из кузенов; а исполнилось ей тогда лишь двенадцать лет. Боязнь инцеста была ей неведома: современники намекают, что она флиртвала даже с родными братьями; что касается старших, то это все-таки маловероятно, но вот с Эрколе-Франсуа, который был моложе ее всего на один год, у нее была несомненная связь.

Нет, Брантом не изведал прелестей Маргариты, но у них очень скоро установились дружеские, почти приятельские отношения, чему в малой степени мешала разница их положений: она была королевой (пусть всего лишь маленькой Наварры), он же — простым молодым придворным, которого, однако, как увидим, ценили. Маргарита и Брантом, видимо, нередко поверяли друг другу свои любовные тайны и пересказывали последние скандальные сплетни. Их отношения были настолько доверительными, что Маргарита читала кое-что из написанного Брантомом и именно ему посвятила свои «Мемуары», отметив, что в лице писателя она видит «благородного кавалера, настоящего француза, происходящего из прославленного рода, возвращен-

ного королями, ее отцом и братьями, родственника и близкого друга самых галантных и досточтимых женщин...».

Да, он был именно таким. Таким его увидел и Мериме, писавший: «Благодаря своему происхождению, характеру, вкусам он с ранних лет был довольно близок с большинством людей, сыгравших крупную роль во второй половине XVI века. Его общества, видимо, искали в светских кругах того времени за веселый нрав, за остроумие и порядочность. Если судить о писателе по тому, как он изобразил себя, он был прежде всего человек благовоспитанный, или, точнее, истинный сын своего века, верный портрет которого без крупных пороков и крупных добродетелей мы найдем в его произведениях. Изучить их крайне полезно, чтобы знать, каковы были нравы и образ мыслей средних людей триста лет тому назад»¹. Тут все верно, но Мериме не сказал об одном, возможно о главном: писания Брантома, и особенно «Галантные дамы», до сих пор представляют и чисто читательский интерес; рассказываемая им та или иная — как правило, любовная — история, как бы лапидарна она ни была, может захватить и увлечь и своим сюжетом, и методом его подачи.

Итак, этот человек, благодаря тому что обо всем писал искренне и с большой степенью осведомленности, помогает нам понять эпоху. И, конечно же, его самого как ее типичнейшего представителя.

Но обратимся к некоторым датам.

Оставим в стороне раннее детство Брантома, отметив лишь, что его воспитанием занимались в основном женщины — мать, тетки и т. д. Но вот он в Париже. Уже правит Генрих II, уже усложняются и усложняются отношения между католиками и гугенотами (которым предыдущий король, Франциск I, если и не покровительствовал, то в какой-то мере сочувствовал). Так внутри страны. А на ее рубежах продолжается бессмысленная и утомительная война с императором Карлом V (под его властью фактически находились Испания, Нидерланды, часть Германии; в лице Австрии у него также была сильнейшая союзница). Война не могла не коснуться родственников Брантома: тяжелую рану получает брат его Жан де Бурдей, и в начале 1553 г. он умирает. В это же время старший брат, Андре, попадает в плен.

Брантом появляется при дворе, когда ему едва исполнилось шестнадцать лет. Он попал в атмосферу беззаботной веселости, ведь как раз в это время прекратились военные действия, а заклятый враг Франции Карл V отрекся от престола. Впрочем, в 1557 г. война начинается снова, и параллельно этому отношения с протестантами стано-

¹ Мериме П. Собр. соч.: В 6 т. М., 1963. Т. 5. С. 211.

вятся все сложнее. Военные успехи королевской армии во главе с герцогом де Гизом обещают некоторую передышку. Вернувшийся из плена брат Андре празднует свадьбу, а Пьер де Бурдей получает в качестве бенефиции аббатство Брантом (все в том же Перигоре), и отныне это название становится его писательским именем.

Однако до писаний было еще очень далеко, хотя Брантом пишет в то время много стихов, в основном сонетов, посвящая их светским красавицам и откровенно подражая Ронсару, которым восхищается.

Конец 1558-го и почти весь следующий год Брантом проводит в Италии, которая уже стала Меккой для литераторов и вообще светских людей. Впрочем, не исключено, что Брантом выполнял там и какие-то дипломатические поручения. По возвращении он сходитя с Гизами, становится их пылким приверженцем. Но и в стане протестантов у него немало друзей. После смерти Генриха II и Франциска II, когда долго тлевший костер гражданской войны ярко вспыхнул, ввергнув страну во все ужасы междоусобицы, Брантом был в Англии, куда сопровождал, вместе с одним из Гизов, овдовевшую Марию Стюарт.

Война католиков с гугенотами приобретает все более ожесточенный характер, но сам Брантом в ней пока не участвует, хотя среди военачальников у него появляется много друзей, например Филипп Строцци. Брантом в это время настолько аполитичен, что не просто водит дружбу с главарями обоих лагерей, но в 1564 г. делает попытку наняться на испанскую службу. Впрочем, эта авантюра закончилась ничем. Тогда, вместе со Строцци и еще несколькими сотнями головорезов, он отправляется защищать Мальту от турецкого вторжения.

В 1567 г. начинается его настоящая военная служба. Брантом набирает две роты в Перигоре и приводит своих солдат в армию герцога Анжуйского. Он сражается то с испанцами, то с гугенотами, но без особого для себя ущерба. Уже в 1570 г. Брантом отказывается от военной карьеры, и отныне он почти всегда при дворе — в Париже, Блуа, Сен-Клу. Что делал Брантом в роковую Варфоломеевскую ночь (24 августа 1572 г.), мы не знаем. В Париже его не было, и позже он осудил эту кровавую резню.

Начинался новый этап жесткого противостояния гугенотов и католиков. Первые наглухо засели в Ла-Рошели, а армия католиков обложила город. Брантом среди осаждающих, но и в городских стенах у него есть друзья. Идут время от времени вылазки осажденных, также время от времени осаждающие вяло идут на приступ. Но идут также и келейные переговоры. Опытный военачальник и убежденный гугенот Лану тайно встречается в начале 1574 г. с Брантомом, которому

доверена эта ответственная миссия, положительные результаты которой нам не очень известны (или их вовсе не было?).

А при дворе идет своя война: кланы и отдельные всемогущие феодалы борются за влияние на короля. Но Карл IX внезапно умирает, и это еще больше усложняет обстановку. Из Варшавы спешит герцог Анжуйский (под почти открытое улюлюканье поляков), дабы занять освободившийся престол. Брантом присутствует при всех церемониях, как траурных, так и коронационных. Он сопровождает двор в Лион, в Реймс, в Шамбор. А в это время в его земли в Перигоре вторгается армия гугенотов и проводит там повальные грабежи (июль—август 1575 г.). В королевской же семье происходит раскол: самый младший из Валуа — «Месье», герцог Алансонский, Анжуйский, Брабантский, граф Фландрский — короче говоря, Эркюль-Франсуа, любимый брат Маргариты, явно благоволивший к Брантому, стремительно покидает Париж и присоединяется к армии протестантов. Но католики, во главе с Гизами, еще достаточно сильны и одерживают ряд внушительных побед. Но тут Генрих Наваррский, соблюдавший лукавый нейтралитет, спешно покидает столицу (начало 1576 г.). В ответ на это Гизы создают Католическую лигу (8 июня); созванные вскоре Генеральные штаты в Блуа не приносят никакого результата: страна остается в водовороте гражданской войны. Все это время Брантом выполняет роль секретаря Екатерины Медичи, он повсюду следует за ней — и на переговоры с взбунтовавшимся сыном, и к оставленному на время двору. В войне он участия уже не принимает, став завязтым придворным, конфидендом и советчиком королевы-матери и принцев крови. Лишь с королем отношения у него не заладились. Окруживший себя табуном хорошеньких пажей и молодых офицеров (их прозвали «миньонами»), по отношению к старым придворным Генрих III насторожен и подозрителен. Так, он отказывает Брантому в месте сенешаля Перигора, которое было ему обещано, смотрит на него косо и явно ему не доверяет.

Король Генрих как бы создает собственную «партию», и в яростном противостоянии сталкиваются теперь три силы, «три Генриха» — Генрих III, Генрих де Гиз и Генрих Наваррский. Они борются каждый за свои интересы (которые редко совпадают), и католик король не менее опасен лигерам, чем глава гугенотов.

А что все это время делает Брантом? Он опять в стороне. Он теряет одного за другим близких друзей: убиты Дю Гаст (которого он в своих писаниях называет господином Гуа), Бюсси д'Амбуаз, барон де Витто. В 1579 г. Брантом едет в Англию, а по возвращении удаляется в свои

земли, разрывая последние нити, связывающие его с двором (впрочем, он туда еще вернется, но ненадолго). В Перигоре он принимается за строительство нового замка (старый замок Бурдейлей отошел к старшему брату Андре). Новый замок получает название «Ришмон» («Богатая гора»). Замок сохранился и ныне. Два перпендикулярных друг другу крыла в один, но очень высокий этаж, остроконечные крыши, покрытые традиционной местной (серой) черепицей. В точке схождения двух крыльев — квадратная мощная башня. Замок стоит на не очень большой возвышенности, но из его окон открывается прелестный вид на лесистую долину Дронны, притока Дордони. Хотя сравнительно недалеко крупные города — Лимож, Ангулем, Обетер, Периге, — место уединенное. Ришмон окружает деревенская тишина, и небольшие деревушки, разбросанные там и сям, из окон замка не видны, скрытые лесом, и не нарушают царящего здесь покоя.

Замок возводился медленно, но строился он не зря.

Брантом занимается семейными делами: в начале января 1582 г. умирает брат Андре, оставив очаровательную вдову и целый выводок детей. К Жаккетт де Монброн, в которую и сам немного влюблен Брантом, сватается его друг Филипп Строщи, но получает отказ. Глубоко опечаленный, он отправляется в рискованную экспедицию, где погибает. Еще одним другом стало меньше.

В 1583 г. Брантом снова делает попытку поступить на испанскую службу и снова терпит неудачу. Он пока в Перигоре, но внимательно следит за всем, что происходит в Париже. А там явно неспокойно. Потаенная любовь Брантома, Маргарита Валуа («королева Марго»), высылается из столицы за «дурное поведение» (август 1583 г.), умирает его покровитель, кому он посвятит «Галантных дам», Франциск Алансонский, герцог Анжуйский (10 июня 1584 г.), умирает столь боготворимый им Ронсар (25 декабря 1585 г.)... Можно и дальше перечислять смерти близких и убийства крупных политиков — герцогов Гизов (декабрь 1588 г.) и самого Генриха III (2 августа 1589 г.). Брантом почти не бывает при дворе и не участвует в торжествах по поводу воцарения Генриха IV. Последнего он не любил и за невнимание к Маргарите Валуа, которую Брантом боготворил, и за изменчивый, коварный характер. Для него династия Валуа кончилась, и вместе с этим — интерес к дальнейшим судьбам Франции.

В самом конце 1584 г. с Брантом происходит на первый взгляд совершенно пустячное происшествие: он неловко упал с лошади и сильно разбился. Но кто тогда из дворян не ездил на лошади и кто с нее не сваливался? Но тут все оказалось серьезней. Медицинского за-

ключения о болезни Брантома у нас нет, но так или иначе ему пришлось провести в постели почти два года. Кончились «годы странствий», начались годы писательского труда и столь понятных у такого человека, как Брантом, «поисков утраченного времени». Случайно оступившаяся лошадь (речь-то шла о каких-то сантиметрах!), перечеркнув карьеру военного и царедворца, подарила миру замечательного писателя. Умер Брантом 5 июля 1614 г. в своем замке.

Лежа в постели, Брантом начинает диктовать секретарям свои мемуары. Но положило ли им начало его роковое падение? Вряд ли. Возможно, он и прежде вел какие-то заметки, которые теперь были пущены в ход. К тому же всегда Брантом очень много читал. Мы знаем, что у него была по тем временам неплохая библиотека и круг его чтения был весьма обширен. Но и специфичен. Кого же он в первую очередь читал? Современных ему поэтов, конечно, — Ронсара, Баифа, Белло, Депорта, д'Обинье. Их тогда читали все, по крайней мере в свете (скоро появятся у молодых дам и альбомы, куда они начнут переписывать полюбившиеся им стишки). Затем идут рассказчики во главе с Рабле. Не приходится удивляться, что он знал чуть ли не наизусть «Гептамерон». Безусловно, хорошо знал Боккаччо — его книгу новелл в переводе Ле Масона, а также «Филоколо» (перевод А. Севена; 1542), «Фьямметту» (перевод Габриэля Шаппюи; 1535), «О несчастиях знаменитых людей» (перевод Лорана де Премьефе; 1483) и т. д. Других итальянских новеллистов он знал хуже, знал только тех, что были переведены (Банделло, Фиренцуолу). Видимо, многократно перечитывал «Неистового Орландо» Ариосто, тоже переведенного. Вот, пожалуй, и все из новой «изящной словесности». Что касается старой, то он, бесспорно, читал Гомера, Горация, Вергилия, Овидия, Марциала, Ювенала и, возможно, кое-кого еще.

Но самое пристальное внимание, незатухающий интерес вызывали у него историки. На первом месте, конечно, Плутарх в знаменитом переводе Жака Амио (1513—1593), который, между прочим, издают и поныне. За Плутархом следует Светоний с его «Жизнью двенадцати Цезарей», Тит Ливий, Саллюстий, Плиний Старший и др. Из итальянских историков и политиков Брантом знал Макиавелли и Гвиччардини. Но вот кто был им широко использован, особенно в «Галантных дамах», так это Аретино, своими непристойностями, конечно, перешеголявший нашего автора. Аретино подсказал Брантому немало сюжетов, рассуждений и просто скабрзностей, вот почему в книге так много ссылок на итальянского автора, иногда не сразу и выявляемых. Но знаменитых флорентийских поэтов, Данте и Петрарку, которых в

XVI в. боготворила вся Европа, считая их непревзойденными певцами возвышенной любви, Брантом в «Галантных дамах» не упомянул ни разу. Или это только случайность?

Как видим, круг чтения довольно обширный, хотя и не очень систематический. Однако для создания книги его хватило. Некоторые пробелы он чувствовал сам, но легко от этого отмахивался. «Должно быть, — писал Брантом, — меня могут упрекнуть, что я упустил много остроумных речений и историй, которые бы украсили и облагородили мое повествование. Охотно верю, но где тогда взять силы дойти до последней точки в писании?» В большой мере ему помогали собственные воспоминания и рассказы очевидцев. И наверняка — какие-то записи, заметки, что-то вроде дневников. Они, безусловно, были, такие материалы, ибо, как установили ученые, Брантом крайне редко ошибался — в датах, в именах участников событий, в самом их ходе.

Брантом — писатель особый. Было бы ошибкой считать его просто мемуаристом, хотя элемент воспоминания о былом в его книгах присутствует повсеместно. Идя вслед за Плутархом, Светонием и Боккаччо, он стал во французской литературе создателем жанра исторического портрета, и у него, естественно, были имитаторы и последователи.

В этом жанре он создал три объемистые книги.

Первая из них — это «Жизнеописания знаменитых иностранных полководцев». Тут мы находим портреты императора Карла V, императора Максимилиана, герцога Альбы, Фердинанда Арагонского, испанского короля Филиппа, дона Карлоса, дона Хуана Австрийского, графа Эгмонта, принца Оранского, Цезаря Борджиа, Филиппа Строщи и т. д. Надо отметить, что многих из них Брантом знал лично, так или иначе сталкивался, был свидетелем их политических и военных дней и дел. В каком-то смысле здесь перед нами реальные мемуары, портреты, составленные по личным впечатлениям.

Второй толстый том — «Жизнеописания знаменитых французских полководцев». Начинает он с королей — Карла VIII, Людовика XI, Людовика XII, Франсиска I, Генриха II. Затем переходит к персонажам помельче — это коннетабль Анн де Монморанси, Блез де Монлюк, де Бриссак, герцог Немурский, адмирал де Шатийон, принц Конде, Антуан де Бурбон, герцог де Гиз и т. д. Показательно, что кончает он эту книгу портретом Карла IX (начав, как мы помним, с VIII-го). Что это — соблюдение хронологии или выражение личного взгляда? Не найдем мы здесь ни Генриха III, ни Генриха Наваррского (Генриха IV), хотя, например, последний все-таки был незаурядным полководцем. Это не пропуск, это — концепция. Последний Валуа, по мысли

Брантома, был так ничтожен и так неудачлив как воитель, что о нем не стоило писать. А с падением династии Валуа для Брантома закончилась история, по крайней мере его интересующая. Многое в этой книге, без сомнения, написано по личным впечатлениям, но также многое — по чужим рассказам или каким-то иным материалам. В четырех первых портретах перед нами уже не Брантом-мемуарист, а Брантом-историк.

Третья книга — это «Жизнеописания знаменитых женщин». Здесь Брантом пишет об Анне Бретонской (которую знать не мог), о Екатерине Медичи (которую знал очень хорошо), о Марии Стюарт, испанской королеве Елизавете Французской, наконец, о своей любимице «королеве Франции и Наварры Маргарите, единственном оставшемся в живых представителе досточтимого Французского Дома» (в смысле «династии»). Есть в этой книге краткий «обзор» фрейлин и придворных дам его эпохи и неожиданный исторический экскурс — жизнеописания двух неаполитанских королей, Жанны I (1326—1382) и Жанны II (1371—1435). Здесь писатель попробовал свое перо историка на совсем постороннем ему материале, воспользовавшись, вне всякого сомнения, книгой Пандольфо Колленуччо «История Неаполя».

Еще Брантом написал «Рассуждение о дуэлях», набросок биографии своего отца, заметки и размышления об Испании, еще несколько произведений.

Главный его труд, принесший ему мировую славу, — это «Галантные дамы». Его иногда считают второй частью «Жизнеописаний знаменитых женщин». Но теперь тональность — совсем другая. Если в «Жизнеописаниях...» все и вся были непременно названы своими именами, то в «Галантных дамах» имен почти нет, хотя и здесь фигурируют высокородные личности. Они, прежде всего, далеко не всегда «знаменитые», и даже напротив. О них написано столь откровенно и настолько без соблюдения приличий, что называть имена было бы и недостойно, и опасно. Брантом предвидит обвинения в нескромности и поэтому не раз на протяжении книги оправдывается: «Я говорю, не называя имен и сохраняя покров тайны. Притом их подлинные лица я так хорошо укрываю, что отгадать невозможно, а значит, им никакого позора, ни подозрений от моих слов не воспоследует». Или: «Я же поставил себе за правило никого, даже ненароком, не опозорить; в чем, в чем, а в злоречии мою книгу упрекать не придется». Но тут Брантом явно лукавил: пересказываемые им забавные или просто скабрзные историйки и гулявшие по двору и поэтому всем хорошо известные сплетни были еще никем не забыты, и современники

Брантома прекрасно знали, о ком идет речь. Ученые, почти всегда безошибочно, установили, кто стоит за формулами «одна прекрасная и достойная дама» или «некий высокородный принц». Теперь все это порядком забылось, вот почему в наши дни книга нуждается в пространный комментарий (заметим попутно, что многие, о ком рассказывает Брантом, фигурируют уже под своими настоящими именами в хорошо нам знакомых романах Мериме, Дюма, Бальзака, Понсон дю Терайля, Стефана Цвейга, Генриха Манна и других многочисленных, но менее талантливых авторов. И все они, бесспорно, пользовались книгами Брантома).

«Галантные дамы» — это не беспорядочный поток воспоминаний. Напротив, воспоминания являются лишь иллюстрирующим примером (и иллюстрирующим блестяще) положений и выводов, вытекающих из наблюдений и рассуждений Брантома. Внешне книга построена как научный трактат, но за этим сквозит вполне раблезианская ирония. Достаточно вчитаться в заголовки семи «рассуждений», составляющих книгу, чтобы понять: писатель старается классифицировать и систематизировать, но делает это насмешливо и беззаботно.

Эта книга-трактат-мемуары прежде всего о любви. Брантом изображает любовь такой, какой она почиталась в его кругу, какой ее было принято изображать и какой ее хотели видеть, да и видели, его современники. При чтении книги, особенно первых ее «рассуждений», постепенно вырисовывается атмосфера острого сексуального напряжения, которое электризует общество, заставляет его жить только любовью. Интересно брантомовское пояснение: «...случаи, здесь описанные, — не городские и не деревенские байки из жизни подлого и низкого сословия; все они относятся к знатым и достойным особам, ибо я положил себе за правило описывать любовные похождения лишь высокородных персон». Действительно, двор, широкие круги дворянства в изображении Брантома предаются любви постоянно и отчасти разнузданно, и далеко не всегда перед нами разворачиваются трогательные или же эстетически значимые «галантные» картины. В рассказанном Брантомом немало отталкивающих подробностей, немало попросту скотского в поведении его персонажей. В этом случае, думается, писатель стремится быть предельно точным, кое-где даже перегибая палку. Мы не можем сказать, что нарисованная им картина любовных отношений (и сношений) нарочито гротескна, а потому не вполне верна. Писатель просто хочет не упустить ничего, о чем он был слышан или что видел сам.

Но было бы ошибкой считать, что он ко всем видам, проявлениям, поворотам и приемам любви одинаково толерантен.

Брантом недаром восхищался Ронсаром, в наследии которого воспевание любви, ее наслаждений и радостей (но и горестей тоже), бесспорно, занимает центральное место. Как и у его соратников и последователей — Баифа, Белло, Депорта, Маньи, Жамена и др. Вся французская поэзия середины и особенно второй половины века — поэзия любовная, хотя поэты касались нередко и иных тем. Создатели такой лирики бывали подчас лукаво-откровенны или не очень скромны в описании прелестей своей возлюбленной, но ведущим было все-таки такое понимание и ощущение этого чувства, которое не нарушает ни этических, ни тем более эстетических норм. Для Брантома подлинная любовь прекрасна, а коль скоро она такова, то ее необузданность, ее изобретательные приемы не могут вызвать осуждения. Послушаем-ка его: «все почести мира не стоят любви и милостей прекрасной и знатной особы, твоей возлюбленной и повелительницы»; или: «ничто в мире не сравнимо с красивой женщиной; либо пышно разодетой, либо кокетливо обнаженной и возлежащей на ложе» и еще: «в безобразном коренятся великие несчастья и неудовольствия... красоту же... отличает счастье и радость». Безобразному в любви Брантом отводит немало места. Он прекрасно понимает, насколько грубое вожделение отличается от подлинной любовной страсти. Порой его замечания циничны, но даже в таком из них, которое мы сейчас приведем, нельзя не заметить верного наблюдения, что из простого инстинкта размножения, вложенного в нас Богом или Природой, из потребности в мимолетном сексуальном наслаждении, перечеркивая все это, рождается неодолимое и всепобеждающее начало. Брантом пишет: «Вот что значит любовный жар! Ради какого-то жалкого кусочка плоти можно пожертвовать и королевством, и властью над половиной мира».

Да, Брантом подробно описывает этот «любовный жар», нередко приобретающий антиэстетический, отталкивающий характер, порождающий и инцест, и однополую любовь. Но посмотрим, как от «рассуждения» к «рассуждению» меняется тональность повествования, изменяются моральные критерии и сама эстетика (которая на первых порах все оправдывала), как эстетика постепенно и не очень ощутимо, но совершенно явно начинает подменяться этикой, подчиняться ей, с нею сливаться.

Действительно, в поздних «рассуждениях» мы уже почти не найдем примеров неслыханного разврата, распутства ради распутства, наслаждения ради наслаждения. На смену примерам женской хит-

рости (восходящим еще к средневековой сатирической традиции) приходят совсем иные образцы.

Поэтому-то в первых «рассуждениях» больше картин, эпизодов, примеров «вообще» (хотя, повторим, и здесь многие персонажи идентифицируются легко), в то время как в поздних на первый план выдвигаются иные примеры добропорядочности и благородства, верности и самопожертвования. Вот почему рассказываемые истории становятся более длинными, а их героини уже без стеснения называются своим именем. Мы не можем утверждать, что об изобретательном распутстве Брантом всегда пишет с нескрываемой заинтересованностью и восхищением. Он находит немало и обратных примеров. И здесь отметим мимоходом его своеобразный «эротический патриотизм»: по мнению Брантома, нравы, скажем, в Испании или Италии все-таки грубее и распутнее, чем во Франции.

Можно подумать, что Брантом придерживается сенсуалистских и гедонистических идей («...наслаждение — вот главное в любви и для мужчин и для женщин», — пишет он. Или в другом месте: «...когда добиваешься нежной благосклонности, всякое предприятие кажется нетрудным, битва — простым турниром, а гибель — победой»). Пора отбросить или хотя бы самым существенным образом пересмотреть оценку эпохи Возрождения как поры безудержной и откровенной «раскрепощенной плоти». И лирика эпохи, и даже книга Брантома говорят о том, что все было гораздо сложнее, многообразней и глубже. Мы не знаем, какова была личная жизнь Брантома, его интимная жизнь. О некоторых его кратковременных любовных связях, о простом придворном волокитстве за фрейлинами кое-что известно. Но вряд ли он ждал вполне определенной благосклонности и от своей невестки Жаккетт де Монброн, и тем более от «королевы Марго». Ему, бесспорно, были ведомы и восхищение женщиной, и обоготворение ее (что позже рационалист Стендаль назовет «кристаллизацией»). Он знал — и отчасти описал — и такое состояние души, когда «любовный жар» затухает, когда вождление уступает место иному чувству. Не будем искать его названия; к тому же и вождление очень часто органически связано с тем, другим чувством, которому мы не решаемся подобрать название и которое в обиходе называют — упрощенно и обедненно — «влюбленностью» или «любовью».

Итак, позиция Брантома сложнее и глубже, что не могло не отразиться на самой повествовательной ткани книги.

Но сперва присмотримся к ее названию. Слово «дамы» однозначно показывает, из какой среды выбирает Брантом своих персонажей.

Сложнее со словом «галантные». Зафиксированное в текстах XIV в., оно обозначало подвижность, непоседливость и т. д. У Рабле оно уже значит «предприимчивость, находчивость, хитрость», недаром это слово приложено к Брату Жану. Но постепенно к рубежу столетий, то есть тогда, когда писал Брантом, слово начинает приобретать сразу несколько новых значений, а для нашего автора, видимо, одно. Слово «галантный» означает теперь и благовоспитанность, и изящество, и обходительность — и все это так или иначе в сфере любовных отношений (уместно обратить внимание на то, что это слово употреблено уже в первой строке «Принцессы Клевской» г-жи де Лафайет).

Свободное течение рассуждений о любви не могло не быть насыщено обильнейшим числом примеров. Но затруднительно сказать, придерживался ли Брантом дедуктивного или индуктивного метода, то есть к сложившимся у него выводам он подбирал эффектные примеры или же частные случаи приводили его к обобщению, к выводу общезначимому.

Однако в последних «рассуждениях», особенно в самом последнем, почти нет морализаторских умозаключений. Им на смену приходят просто «рассказы из жизни», которые совсем необязательно иллюстрируют тему, вынесенную в заголовок. Иногда такие рассказы занимают не одну страницу и в этом отношении перекликаются с брантомовскими «Жизнеописаниями знаменитых женщин».

Уже в «Рассуждении четвертом» мы вдруг сталкиваемся с очень длинным (чуть не десять страниц) рассказом о судьбе и душевных качествах Марии Арагонской, жены маркиза дель Васто. Уже здесь Брантом возвращается к жанру исторического портрета. Новеллистический характер носит длинная история любовной связи брата писателя с г-жой де Ла Рош. В еще большей мере новеллистична и анекдотична история о Франциске I и брошенной им г-же де Шатобриан. Подобных примеров могло бы быть больше, но перейдем к другой особенности «Галантных дам». В этой книге Брантом нередко обращается к своим предшественникам и ссылается или даже кратко пересказывает новеллы Боккаччо, Банделло, Маргариты Наваррской. К творчеству последней писатель, естественно, обращается особенно часто, причем в конце «Рассуждения первого» мы находим подробный анализ-пересказ неизвестной нам новеллы Маргариты.

Как уже отмечалось, степень эротизма от «рассуждения» к «рассуждению» снижается. На смену любовным сценам приходят рассказы о смелости, страстности и силе духа женщин (например, история

г-жи де Немур), а на смену «галантным» дамам — рассказы о женщинах славных, знаменитых, замечательных.

И вот что симптоматично: когда речь идет о легкомысленном флирте, забавных любовных причудах и затеях, тон повествования весел, стремителен и, как сказали бы мы сейчас, фриволен, когда же Брантом начинает повествовать о чувстве сильном, сталкиваемом со всяческими препятствиями, подчас неодолимыми, то обнаруживаем, насколько изменилась тональность книги — в ней нарастают трагические нотки, ибо развязки многих рассказываемых Брантом историй кровавы и жестоки (как у его современника Франсуа де Россе): мужа, не вынеся позора измены, собственноручно убивают неверных жен, а слишком настойчивые любовники и даже просто назойливые поклонники устаиваются яда или удара кинжала.

«Галантные дамы» окажутся книгой трагической, если представить себе Брантома, удаленного от двора, немощного, живущего в деревенской глуши. Это хорошо почувствовал Мериме, написав: «Достигнув зрелости, Брантом начал замечать, что без особой пользы провел лучшие годы и ничего не сделал для своего возвышения. Довольствуясь видимостью, он пренебрег реальностью. Он страстно домогался дружбы великих мира сего, но слишком явно показывал им, что его преданность можно купить ценою улыбки и добрых слов. Он делал вид, будто пренебрегает почестями, и его поймали на слове. Он видел, однако, что его прежние сотоварищи заняли высокие посты, стали важными сановниками, а на него, всеобщего любимца, по-прежнему смотрели как на человека незначительного. После долгодетных успехов у дам и множества любовных походов он остался одиноким в возрасте, когда уже трудно связать себя законными узами и почти смешно искать легких побед»¹. Далее Мериме отмечает, что Брантом «писал лишь для немногих, хорошо осведомленных лиц и хотел освежить эти приключения в их памяти, но отнюдь не намеревался содействовать распространению скандальных слухов»². Вот тут тонкий и умный Мериме ошибается: Брантом наполнил свою книгу множеством интереснейших сведений, но писал он — особенно «Галантных дам» — прежде всего для себя, стараясь вновь пережить — уже за письменным столом — те сердечные волнения и наслаждения плоти, которые он испытал в молодости, но еще вернее — которые он мог бы, но не удосужился, не сумел испытать.

¹ Мериме П. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 226.

² Там же. С. 229.

ТЕОДОР АГРИППА Д'ОБИНЬЕ, ИЛИ ОСЕНЬ РЕНЕССАНСА



Если бы было можно в одном человеке
олицетворить целое столетие, то д'Обинье,
он один, стал бы живым воплощением,
сконцентрированным отображением своего века.
Занятия, пристрастия, добродетели, верования,
предрассудки, образ мышления того времени —
все это нашло в нем наивысшую форму проявления,
и сегодня он предстает перед нами
как одна из самых впечатляющих фигур
того стародавнего поколения.

Ш.-О. Сент-Бёв

1

При смене значительных исторических и историко-культурных эпох неизбежно сгруппировываются годы и десятилетия, отмеченные яркими чертами перелома и перехода. Это ощущают уже современники, участники исторического процесса, тем более — ближайшие и отдаленные потомки. К подобным годам и десятилетиям, к их содержанию и смыслу, как правило, отношение двоякое. С одной стороны, они воспринимаются как неоправданно затянувшееся завершение блистательных открытий и свершений предшествующей эпохи, завершение непременно эпигонское, подражательное, мельчающее, когда на смену, скажем, проникновенному лиризму Ронсара, его необузданной поэтической смелости, его глубокому и полнокровному восприятию и осмыслению окружающего и себя самого приходит манерная легкость и поверхностная беглость каких-нибудь Оливье де Маньи или Филиппа Депорта, хорошо усвоивших чужие уроки, но не сказавших ничего

действительно нового и свежего. С другой стороны, время это трактуется как докучливое топтание на месте в преддверии новых внушительных шагов вперед, которые почему-то медлят сделать, словно малодушная нерешительность берет верх над смелостью и устремленностью в будущее. Что же, *tertium non datur*? Напротив: изучение таких переходных эпох, таких «канунов и рубежей»¹ обычно плодотворно и поучительно. Приведем суждение по этому поводу Ю. М. Лотмана: «Не случайно, — писал известный исследователь, — при характеристике этого периода в трудах литературоведов чаще всего встречаются выражения “разрушался”, “распадался”, “складывался”, “еще не сформировался”, а соответствующие историко-литературные термины образуются с приставкой “пред” или “пре” (...) Оценивая эпоху по ее итогам, мы выделяем в ней наиболее существенное — то, что стало ведущей тенденцией (или тенденциями) в последующие периоды. Однако при этом не следует забывать сложности исторических закономерностей: далеко не всегда реальностью в истории становится то, что было единственно возможным, — история закономерна, но не фатальна. Это приводит к тому, что в каждую эпоху имеются нереализованные возможности, тенденции, которые могли бы развиваться, хотя этого и не произошло. Кроме того, не все исторические посева прорастают с одинаковой скоростью — черты эпохи, которые представляются незначительными, если смотреть на нее с дистанции в два или три десятка лет, могут показаться историку определяющими через несколько столетий. Все это приводит к тому, что взгляд на ту или иную переходную эпоху с точки зрения ее непосредственных исторических итогов может не только существенно расходиться с представлением современников, но значительно обеднять ее значение с точки зрения более широких исторических перспектив»².

Что же, соображения очень верные. Уточним и несколько разовьем их применительно к нашей теме.

Во-первых, это действительно подведение итогов. Не просто быстрое повторение, в который уже раз, ранее открытого, сказанного, названного. Подведение итогов непременно вырабатывает новый язык, судит только что пережитое, обсуждает его и, чаще всего, осуждает на свой манер. Так было, видимо, всегда, в том числе и в интересующую нас эпоху перехода от XVI к XVII столетию во Франции.

¹ Воспользуемся названием международного коллоквиума, проведенного в Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН осенью 1999 г.

² Лотман Ю. М. Поэзия 1790—1810 годов // Поэты 1790 — 1810-х годов. Л., 1971. С. 5 (Библиотека поэта. Большая серия).

Нельзя не отметить, что наиболее глубокие, универсальные мыслители, мыслители, если позволено будет так сказать, самые «здравомыслящие» и трезвые — без всех этих прекраснотушных и ни к чему не обязывающих «телемских» придумок и вообще восторженного энтузиазма — творят и мыслят как раз в это время, т. е. на исходе Ренессанса. Назовем лишь самых крупных: Монтень, Боден, Шаррон, Франциск Сальский. Рядом с ними можно без каких бы то ни было натяжек поставить и Агриппу д'Обинье. Не для всех из них характерен все подвергающий сомнению и одновременно созидающий скепсис, но все эти мыслители смутно или осознанно и проницательно ощутили переходность эпохи, необходимость создания некоего синтеза, некоей «суммы» (как называли бы это современники Фомы Аквинского), необходимость поисков — в политике, морали, вере, художественном творчестве — новых путей, этот синтез преодолевающих, подчас отказывающихся от обретенного, открытого, завоеванного.

Иначе и быть не могло: весь гигантский опыт XVI века, политический, мировоззренческий, художественный и даже чисто житейский, требовал осмысления и обобщения; слишком много было накоплено отдельных фактов, частных наблюдений, слишком многое было увидено и открыто в природе, в искусстве, в человеческих отношениях и в каждой отдельной человеческой душе, поэтому подведение итогов напрашивалось само собой. В этом смысле понятна многозначность названия великой книги Монтеня: это «опыты», «пробы», «проверки», «эксперименты», но и результат всех этих действий. Проверять и испытывать можно было лишь то, что к тому времени оказалось создано и накоплено. Монтень или Шаррон были гениальными мыслителями, но на голом месте они не смогли бы явиться. Переходная эпоха только тогда имеет право на существование, только тогда действительно наступает, когда ей предшествует достаточно длительный и насыщенный историко-культурный период. Так было на закате Средневековья, в пору его осени, точно так же — при завершении эпохи Возрождения.

Во-вторых, в период перехода непременно появляется не только осознание завершенности, исчерпанности определенного отрезка времени, но и предчувствие, предощущение чего-то нового, неизбежного и во многом еще неведомого, что смутно начинает вырисовываться. Мы можем поэтому говорить о непредсказуемых предпосылках, о возникновении нового взгляда на мир, новых мыслительных и художественных форм в недрах старого, подвижного, конечно, но такого устойчивого единства. Это ощущение резкой трансформации старого, при-

хода чего-то нового оборачивается возникновением атмосферы тревожности, что нередко приобретает трагическое звучание.

Вот почему некоторые исследователи эти переломные десятилетия в истории европейской культуры предлагают называть эпохой «трагического гуманизма». Наиболее четко высказался на этот счет замечательный отечественный литературовед профессор А. А. Смирнов; он писал: «Трагический гуманизм — это осознание трагедии человека в частнособственническом и притом рефеодализирующемся обществе, сознание всей тяжести борьбы, которую человек ведет с этим обществом, — борьбы, не всегда сулящей успех и порою почти безнадежной, но все же всегда и во всех случаях необходимой. А вместе с тем — это осознание того, что ренессансное мировоззрение с его идиллическим оптимизмом и упрощенностью недостаточно вооружает для такой борьбы, что для нее нужен более сложный арсенал идей, чем заготовленный ренессансным гуманизмом. Трагический гуманизм считал, что если даже победа при данных условиях и невозможна, то все же надо бороться хотя бы мыслью, стараясь вникнуть в сущность неразрешимых конфликтов, так как победа мысли есть залог будущей реальной победы над злом»¹. (Отметим в скобках, что А. А. Смирнов писал о Шекспире, отчасти о Монтене и Сервантесе, но процитированные нами слова вполне приложимы к Агриппе д'Обинье, ко всему его творческому наследию, к смыслу и форме его жизни.)

Развивавший и одобрявший идеи А. А. Смирнова академик Ю. Б. Виппер вместе с тем стремился сохранить «полноценность», «целостность», «монументальность» Возрождения, поэтому он отстаивал несколько иную точку зрения, на первый взгляд более уклончивую и гибкую, а в действительности более простую и даже прямолинейную. «В этой связи возникает следующий вопрос, — писал исследователь. — Не должны ли мы, принимая многие из конкретных историко-литературных наблюдений над творчеством Монтеня и Шекспира, сделанных А. А. Смирновым в его интересной статье, в то же самое время употреблять термин “трагический гуманизм” прежде всего в иной исторической перспективе, не выходя за рамки Ренессанса, как обозначение завершающего этапа в эволюции культуры Возрождения и присущих ей гуманистических и реалистических тенденций? Не зарождался ли “трагический гуманизм” в рамках позднего Возрождения как осознание и отражение жестокого разлада между ренессансными идеалами и враждебными антигуманными си-

¹ Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. М.; Л., 1965. С. 195.

лами, начинавшими брать верх в окружающей общественной действительности, и не продолжал ли он (в свойственной ему форме) существовать до тех пор, пока почва, питавшая эти идеалы, не была окончательно перепахана историей»¹. Ответ на этот риторический вопрос очевиден: бесспорно, продолжал существовать, о чем красноречиво свидетельствует позднее творчество Шекспира или Сервантеса, в той или иной мере — все зрелое творчество Агриппы д'Обинье. Продолжал существовать, но уже в совсем новой политической и художественной обстановке.

Отказывание переходной эпохе в самодостаточности и самооценности нередко объясняется не только привычным тяготением к таким удобным круглым датам, но и желанием оградить от каких бы то ни было посягательств периоды «основные», отмеченные безоговорочным господством единого художественного метода, определяющего едва ли не все тенденции литературной эволюции. Тот же Ю. Б. Виппер эту охранительную позицию высказал достаточно однозначно; так, говоря о попытках дать более дробную периодизацию литературного процесса во Франции в конце XVI — начале XVII столетия, ученый замечает: «Итоги и последствия всех этих сдвигов в периодизации французской литературы XVI и XVII веков очевидны. Они заключаются в сужении историко-литературной территории Ренессанса и классицизма, в подчеркивании быстротечности процесса их созревания и кратковременности их расцвета и в стремлении, с другой стороны, по возможности растянуть и выдвинуть на первый план с точки зрения художественной значимости отмеченную печатью маньеризма и барокко переходную историческую полосу, которая разделяет эти два периода»². Не приходится удивляться, что отношение исследователя к переходным эпохам вообще по меньшей мере двойственное, если не просто отрицательное; Ю. Б. Виппер пишет: «Методологическая значимость проблемы “переходных” периодов очевидна. Не следует, конечно, эти периоды упрощать. Но не следует также чрезмерно их растягивать, раздувать и усложнять. Важнее, пожалуй, стремиться правильно выделить ведущее начало в содержании этих периодов (не затушевывая, естественно, присущих ему внутренних противоречий) и в свете этого уже пытаться решать вопрос о том, что в них перевешивает — связь с духовными традициями предшествующей

¹ Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI — первой половины XIX века). М., 1990. С. 66.

² Там же. С. 64.

щей эпохи или ростки нового времени. Что эта задача иногда бывает чрезвычайно нелегкой, также очевидно»¹.

Видимо, все-таки не любой переход от одного столетия к другому или от одного историко-культурного периода к следующему связан с возникновением полноценной переходной эпохи. Смысл последней, ее *raison d'être*, состоит как раз в том, что старое и новое достаточно продолжительное время сосуществуют, — сосуществуют, если угодно, на равных правах, пребывая в состоянии борьбы, но и непрямого взаимодействия. При этом подчас бывает трудно установить, какой, собственно, культурный феномен возник раньше соседствующего. Если ограничиваться обозначениями художественных методов или направлений, то ни одно из этих обозначений как ведущее, определяющее к такой переходной эпохе приложено быть не может. В самом деле, в конце XVI и начале XVII столетия во Франции сосуществуют, взаимодействуя и трансформируясь, очень сильные ренессансные традиции, маньеризм, барокко, классицистические тенденции. Их сосуществование растягивается на несколько десятилетий, что и позволяет говорить об этом периоде как самоценной переходной эпохе, и, утверждая это, мы не предполагаем хоть как-то сократить, урезать, унижить великое искусство Ренессанса.

К тому же «полноценная» переходная эпоха, впрочем как и любая другая, очень тесно и очень сложно связана с соседними. Нередко последующая эпоха раскрывает до конца смысл и строй своей предшественницы — ведь новые тенденции становятся очевидны только при ретроспективном подходе: так, скажем, ранние черты классицистической поэтики, как и маньеристического стиля, мы обнаружим, например, уже у Ронсара, но обнаружим только тогда, когда будем знать, «к чему это все привело».

Ощущение тревоги, ощущение сдвинутости ментальных и художественных стереотипов пронизывает все многообразное творческое наследие Агриппы д'Обинье; это во многом подспудный лейтмотив его книг, причем все нарастающий по мере разворачивания его творческого пути, все ярче себя обнаруживающий даже внутри одного произведения, на его собственной «территории», будь то цикл поэм, мемуары или квазироман о кавалере Фенесте. Вполне очевидно, что такая эмоциональная и мыслительная окрашенность порождена эпохой, ее сложностью, ее, если угодно, серьезностью.

В-третьих — и, видимо, для нас это наиболее существенно — в переходные эпохи возникают художественные феномены, которых не

¹ Вунпер Ю. Б. Указ. соч. С. 63.

просто не было раньше (что вполне закономерно), но которые вовсе или почти не будут иметь продолжения, став приметой как раз данного времени, и только его. И хотя с этим можно было бы спорить, для чего есть весомые основания, но нельзя не признать, что именно в такие эпохи обнаруживается смазанность, нечеткость жанровых параметров, что бывает связано с появлением произведений, в жанровом отношении трудноопределимых, как бы вбирающих в себя приметы нескольких жанров или жанровых вариаций. У таких жанровых экспериментов обычно не бывает продолжения, а если они и возникают, то уже вскоре не делают погоды.

Вполне закономерно (т. е. вполне в соответствии с этим нашим наблюдением), что д'Обинье не стал главою школы, не создал устойчивой традиции, а его книги не сделались предметом подражания, разве что самого эпигонского. К тому же большинство его произведений очень скоро оказалось забыто; в ближайшие следующие десятилетия они не переиздавались, что не было случайным. После прижизненных изданий наступала обычно длительная пауза. Вот некоторые красноречивые примеры.

«Приключения барона де Фенеста» вновь были напечатаны только в 1729 г., т. е. через сто лет после первого полного издания. «Всеобщая история» ждала переиздания более двухсот лет, «Трагические поэмы» и того больше — до 1857 г. Многие сочинения д'Обинье оказались как бы затерянными — их открыли исследователи второй половины XIX и начала XX в. (речь идет прежде всего о его памфлетах). А ряд важнейших созданий писателя — его поэтический цикл «Весна» и его мемуары — долгое время, почти никому неизвестные, лежали в архивах (хотя ранняя лирика Агриппы и, возможно, фрагменты его «Трагических поэм» до их издания в 1616 г. были каким-то образом известны современникам, вероятно в списках или же в устной передаче; по крайней мере, его упоминает Брантом рядом с Ронсаром, Баифом и Депортом¹). Такое отношение к творческому наследию д'Обинье объясняется как раз переходностью его эпохи, особостью, своеобразием его места в литературе, которое можно было бы воспринять как маргинальное. Наконец — неординарностью его произведений.

Между прочим, изучение переходных эпох вызывает нередко известное затруднение как раз потому, что в эти периоды, как уже говорилось, возникают такие художественные феномены, которым трудно найти точное (или хотя бы приблизительное) жанровое определение. Поэтому мимо них просто «проскакивают». Вина в этом

¹ Брантом. Галантные дамы. М., 1998. С. 77.

не исследователей, совсем даже не ленивых и тем более не нелюбопытных. Необычность и неординарность, в какой-то мере «неправильность» изучаемого литературного материала и отодвигает последний со столбовой дороги литературной эволюции. Тем самым, временность, преходящность литературных явлений определяет как степень их изученности филологической наукой, так и сам ход их научного освоения.

Существует и чисто методологическая, даже эдиционно-техническая трудность: курсы истории литературы (если они подробны и «много томны») делят обычно на «века»; лишь применительно к временам относительно недавним применяют членение более дробное. В таких курсах переходным эпохам, как правило, не везет.

Вот почему заслуживает внимания явно удачный опыт группы выдающихся французских литературоведов во главе с Клодом Пишуа, создавших шестнадцатитомную историю отечественной литературы, в которой переходным эпохам было уделено повышенное внимание. (Пишуа писал в кратком введении ко всему изданию: «Последние годы одного столетия и начальные следующего с очень большим трудом могут быть включены в уходящий или же наступающий век, и их смущенно помещают под вывеской “переходных”. Мы решили покончить с этим чрезмерным уважением к круглым историческим датам. Нам показалась убедительной сама идея литературного поколения в окружении всего того, что с ним связано. Эта идея имеет еще и то преимущество, что не отдает предпочтения ни одной эпохе и одновременно воздает должное эпохе “переходной” и тем самым не нарушает ее целостности и ее самодостаточности. Этот принцип лег в основу каждого нашего тома»¹. В самом деле, в этом интересном издании (которое, однако, продолжений не вызвало), помимо томов, посвященных самозамкнутым литературным столетиям, мы находим тома «переходные», о чем красноречиво говорят их хронологические границы: т. 5 (1570—1624), т. 8 (1680—1720), т. 11 (1778—1820) и т. д. Причем выбранные исследователями рубежи тщательно и неоспоримо обоснованы как самим литературным материалом, так и сущностью, доминантой исторического процесса, падающего на эти десятилетия.

¹ *Littérature française / Collection dirigée par Cl. Pichois. Paris, 1970. T. 1. P. 8—9.*

2

Здесь следует хотя бы кратко остановиться на эпохе, в которую жил, творил Агриппа д'Обинье, которую он многообразно изобразил, стараясь постичь и передать ее суть, на события которой он столь эмоционально откликнулся. Для нас важны не значимые и значительные вехи — не гибель на турнире Генриха II (1559), не Варфоломеевская ночь (1572), не убийство Генриха III (1589), переход Генриха Наваррского в католичество (1593) или подписание им Нантского эдикта (1598), наконец не убийство самого Генриха Равальяком (1610), хотя, бесспорно, все эти события отмечают, обозначают, отмеряют существенные кануны и рубежи. Нас должно интересовать содержание и смысл исторической эволюции, кризисными моментами и эмоциональными всплесками которой явились все эти — и еще многие другие — исторические события. Нас, таким образом, должно занимать движение истории, движение неуклонное и неостановимое, но подчас плохо различимое за частоколом сражений, убийств, замирений, теологических диспутов, коронаваний и снова сражений, убийств и т. д.

В истории Франции обычно выделяют период так называемых Религиозных войн (1562—1598) — по сути же дела, войн гражданских, лишь рязившихся в конфессиональные одежды. Если учесть, что таких войн насчитывают восемь¹ и между ними обычно наступали короткие или достаточно внушительные периоды умиротворений, когда устанавливалась хотя и ненадежная, но радостная полоса всеобщего согласия и благоволения, но и происходила почти обязательная перегруппировка сил, заключались тайные сговоры и открытые переходы из одного лагеря в другой, в то время как во дворцах, замках, на городских площадях танцевали, пировали, флиртовали, дрались на дуэлях, казнили преступников и чествовали иностранных послов; если также учесть, что в политическом и военном противостоянии

¹ Первая война — 1562—1563 гг.; вторая — 1567—1568 гг.; третья — 1568—1570 гг.; четвертая — 1572—1573 гг.; пятая — 1574—1576 гг.; шестая — 1577 г.; седьмая — 1580 г.; восьмая — 1585—1598 гг. Как видим, некоторые войны продолжались всего несколько месяцев, мирные промежутки занимали от нескольких месяцев до двух-трех-четырёх лет. Самой длинной была последняя война, которую саму можно было бы разделить на несколько автономных периодов, если бы военное противостояние не превратилось тогда в нескончаемую сумбурную череду сражений, осад, капитуляций, в чем участвовали все те же фигуранты, но все время в новой сгруппированности, заинтересованности и активности.

принимали участие, рядом с основными противниками — католиками и гугенотами, почти неизменно некие третьи силы (скажем, партия герцога Алансонского, затем ставшего герцогом Анжуйским, Франциска или Католическая лига, возглавляемая Гизами, не говоря уже о многократно вмешивающихся иноземцах, прежде всего испанцах), то политическая картина может быть определена как постоянное динамическое неравновесие. Не будем также забывать, что в гражданских войнах участвовали, естественно, широкие массы населения, но в основном как страдающая сторона, а заводилами были представители достаточно многолюдной и разнокалиберной, но все-таки узкой прослойки, состоящей из различных категорий дворянства, духовенства, части буржуазии и ремесленничества.

В обстановке гражданской войны серьезные преобразования в обществе, в том числе экономические, приобретали ярко выраженную политическую окраску: даже замысловатые и тонкие догматические споры в конце концов сводились к политике.

Как в любой гражданской войне, по разную сторону баррикад оказывались люди одного круга, одного воспитания, нередко — близкие друзья и родственники, тогда как заклятые враги могли попасть в один лагерь. Но в отличие от очень многих гражданских войн, Религиозные войны во Франции отличались, как уже говорилось, непрерывным перемешиванием, перераспределением борющихся сторон, в результате чего друзья и родственники, еще недавно бывшие непримиримыми врагами, вновь сражались локоть о локоть, а враг-союзник переходил в противоположный стан. И лишь только заключался очередной мир, вчерашние противники сразу вспоминали о былой дружбе, будто не было долгих месяцев ожесточенной кровавой резни. Вместе с тем, личные пристрастия и интересы повсеместно вступали в противоречие с пристрастиями и интересами партийными, что придавало общественной ситуации дополнительную запутанность и сложность.

Гражданская война во Франции 1562—1598 гг., как уже стало ясно, была процессом прерывистым; вот почему об этих войнах говорят во множественном числе. Все эти переходы из лагеря в лагерь, сделки и измены были возможны прежде всего потому, что для большинства участников это были политические решения, в малой степени затрагивающие мировоззренческие и конфессиональные вопросы. Встречались, конечно, — и нередко — несгибаемые борцы за «идею», за «дело», за «партию», избегавшие выгодных компромиссов. Повторяем, их было не так уж мало, но все-таки значительно меньше, нежели всех прочих участников событий тех бурных лет. Более стой-

кими и убежденными обычно представляются гугеноты, но не потому, что их мировоззрение было более неодолимым и «верным». Протестантское учение, во всех своих вариантах, было «новым» и поэтому требовало от своих сторонников большей осмысленности выбора, а тем самым и дисциплины, тогда как католицизм был «старым», т. е. привычным, обыденным, на что можно было не обращать внимания, не принимать споры вокруг него слишком близко к сердцу.

Таким убежденным и твердым человеком, который не мог «поступиться принципами», был и Агриппа д'Обинье. Но приверженность лишь одним политическим и мировоззренческим позициям не заслонила от его взора ни непоследовательности и политиканства его соратников по вере, ни трагической неразрешимости изменчивого, но не способного прийти к умиротворению порядка вещей. Трагическое восприятие действительности, что нужно подчеркнуть еще раз, — основная доминанта, по сути дела, всего творчества д'Обинье.

Французское общество второй половины XVI столетия было подвижно и постепенно меняло свое лицо не только потому, что страна пребывала в состоянии непрерывных междоусобиц. В результате взаимодействия различнейших факторов структура общества постепенно менялась. Теряла прежний вес и безоговорочное влияние аристократия, что зорко подмечал заинтересованный свидетель этого процесса Агриппа д'Обинье. Набирало силу новое дворянство, еще недавно вырвавшееся из верхушечных слоев буржуазии (путем покупки имений или занятия важных постов в королевской администрации). Происходило определенное слияние этого нового дворянства и зажиточной буржуазии, образовывавших мощное сословие чиновничества.

Однако интереснее присмотреться к судьбам старого родовитого дворянства, интереснее хотя бы потому, что как раз к этим кругам принадлежал и сам д'Обинье, и многие его персонажи.

Родовитое дворянство было самым многочисленным, самым активным и самым заинтересованным участником Религиозных войн. Их тяжесть ложилась прежде всего на его плечи (простой народ — рядовое городское население и крестьянство — тоже, конечно, в войнах участвовал, он страдал, разорялся и отчасти уничтожался в ходе военных действий, но был более пассивен, чем дворянство). На протяжении последней трети XVI века и первой четверти века следующего как раз старинное дворянство (дворянство родовитое, но не аристократия!), его вес в обществе претерпели наибольшие изменения. В период гражданских войн религиозные разногласия в среде этого дворянства отходили на задний план перед сословными инте-

ресами, так как подспудно шел стремительный процесс перераспределения собственности, а следовательно и ролей в обществе. Нантский эдикт Генриха IV не только не упрочил пошатнувшееся положение родовитого дворянства, но в еще большей мере обозначил его кризис. Как отмечала видный советский историк А. Д. Люблинская, политика нового короля в основном «была направлена на удовлетворение коренных интересов другой части дворянства, дворянства буржуазного происхождения, в хозяйственной и политической деятельности которого были прогрессивные черты и интересы которого совпадали с централизаторской работой абсолютистского государства. Эта фракция дворян во времена Генриха IV уже играла первую роль по сравнению с родовитыми дворянами, которые бешено ненавидели своих удачливых соперников. В начале XVII в. борьба родовитого дворянства с “высочками” была в полном разгаре. Старое дворянство не хотело сдаваться без боя и вновь и вновь готово было браться за оружие с целью принудить правительство к желательным для него реформам. Оно требовало их тем более настойчиво, что мирная политика Генриха IV сокращала военное поприще для дворян. Офицерские жалованья были очень скромными, а в гвардию попасть было чрезвычайно трудно. Как военные, так и придворные должности также стали продажными, хотя и другим способом, чем должности бюрократического аппарата, а именно: без официального оформления, путем только личной договоренности. Церковные должности, которые французское родовитое дворянство привыкло рассматривать как свое сословное достояние, также постепенно уплывали в руки нового дворянства»¹. Все это, между прочим, нашло отражение в поздних произведениях д’Обинье.

Вот почему с принятием Нантского эдикта междоусобицы, волнения, вооруженные мятежи во Франции не прекратились, а приобрели более локальный и спорадический характер. Часто (но уже не непременно) они бывали еще окрашены в тона конфессиональных столкновений, но религиозный пыл сохранялся лишь в сердцах немногих — твердых и убежденных, как Агриппа д’Обинье.

Научная литература, посвященная Религиозным войнам, что вполне естественно, очень велика, поэтому было бы бесполезно выбирать для ссылок какие-то отдельные труды и исследования. Кроме того, все события тех десятилетий, все их основные участники подробно и подчас неоднозначно описаны в многочисленнейших мемуарах и по-

¹ Люблинская А. Д. Франция в начале XVII века: 1610—1620. Л., 1959. С. 55.

литических трактатах, появление которых — тоже впечатляющая примета времени. А сколько раз Религиозные войны были изображены в романах и новеллах, представлены на театральных подмостках и киноэкранах! Немногим скуперее специальная историческая литература о первых трех десятилетиях XVII в., но и здесь постепенно набралось достаточное количество серьезных исследований и популярных повествований. Это и понятно: начинался Великий век — самое величественное, почитаемое, значительное столетие в истории французской культуры, столетие, которое как бы превысило отведенные ему хронологические рамки: завершился Великий век в 1715 г., когда скончался Король-Солнце, во многом и придавший, причем вполне сознательно и целеустремленно, возвышенный ореол своей эпохе.

Но мы пока находимся на пороге этого века, и события тех десятилетий широкому читателю известны несколько хуже, чем им предшествующие и за ними следующие. И вот такой красноречивый факт: неутомимый и изобретательный Александр Дюма-отец интересующую нас эпоху в своей беллетризированной хронике пропустил: он, рассказав о последних Валуа, сразу — в новой трилогии — перешел к Д'Артаньяну, который был почти одногодком барона де Фенеста (вспомним, что знаменитый роман о мушкетерах начинается в первый понедельник апреля 1625 г.). Д'Артаньян и его друзья стали участниками событий вокруг Ларошели, за чем так внимательно и взволнованно следил д'Обинье. Но события эти приходятся на самый конец первого тридцатилетия века.

Позволим себе кратко напомнить о некоторых исторических фактах, которые отразились в романе и о которых д'Обинье писал и во «Всеобщей истории», и в своих мемуарах.

Итак, 1598 год отмечен заключением мира с Испанией, капитуляцией последних разрозненных отрядов сторонников Лиги, подписанием Нантского эдикта. В стране наконец, казалось, воцарился мир, но совсем не тот мир, о котором мечтал д'Обинье и некоторые его наиболее прозорливые и трезвомыслящие соратники. По их мнению, права и интересы протестантов были ущемлены и их тяготы и жертвы оказались напрасными. Новый король, который был «их» королем, ими взращенным, оберегаемым, ими постоянно прощаемым за непрерывные мелкие предательства, политиканство, склонность к компромиссам, надежд гугенотов в полной мере не оправдал. Так им казалось. Они не были ясновидящими пророками, но губительные, катастрофические последствия отмены Нантского эдикта (чего надо было ждать почти сто лет) предчувствовали.

Однако в стране больше не шли брат на брата, больше не убивали из соображений религиозных. На смену поединкам военным пришли поединки идеологические. В 1600 г. начинается череда ожесточенных религиозных диспутов, словно красноречием и логикой можно было переубедить в том, в чем не удалось переубедить пушечными залпами и ударами клинков. Эти диспуты протекают с переменным успехом; активную роль играет в них Агриппа, хотя не он выступает обычно основным «докладчиком» от гугенотов (им бывал главным образом видный публицист того времени Филипп Дюплесси-Морне). Эти религиозные диспуты подчас превращались в ожесточеннейшие словесные перепалки, мастером которых был изящный поэт и полемист-католик Жак Дю Перрон, но к согласию привести не могли.

Все в том же 1600 г. торжественно празднуется бракосочетание Генриха IV и Марии Медичи, опять-таки к большому неудовольствию Агриппы, который оставался верен старым привязанностям, в данном случае отвергнутой Генрихом «королеве Марго».

Несмотря на миротворческую политику Генриха IV, в стране все время возникали антиправительственные заговоры, во главе которых стояли знатные аристократы. Аристократы, которые помнили, как они или, на худой конец, их отцы или деды были в своих землях полноправными государями, не хотели ни с кем делиться властью; набирающий силу абсолютизм их не устраивал. Они охотно привлекали на свою сторону всех недовольных, в том числе обиженных протестантов, но такие восстания почти не носили религиозной окраски. Однако успеха заговорщики не могли добиться: слишком своекорыстны и узки были их интересы. Так, в 1602 г. был раскрыт заговор маршала Бирона, а его глава был казнен. В 1605 г. оформился заговор виконта Тюренна (который был замешан и в бироновском заговоре); и этот заговор был легко раскрыт, но король простил его вдохновителя.

Политическое напряжение в стране не снижалось: протестанты роптали, католики считали, что борьба с «ересью» не доведена до конца, представители аристократии стремились вернуть себе и былые привилегии, и утраченные владения. Таким образом, в стране противостояли друг другу, постоянно блокируясь между собой в самых разных комбинациях, по меньшей мере четыре «партии», никак организационно и идеологически не оформленные: широкие круги католиков (тут были и дворяне с духовенством, и буржуазия, и ремесленничество и т. д.), протестанты (более сплоченные и идеологизированные), аристократические кланы, нередко и боровшиеся друг с другом, но чаще объединявшиеся на основе сходных интересов, наконец, ко-

ролевская власть, то заигрывающая с остальными «партиями», то резко выступавшая против какой-нибудь из них.

После убийства Генриха IV фанатиком-католиком Равальяком напряжение в стране продолжало нарастать. Годы регентства Марии Медичи были отмечены как непрерывными закулисными интригами при дворе, частой сменой министров и просто фаворитов королевы, так и разбродом, подчас близким к открытому расколу в партии гугенотов. Последние устраивали многодневные «ассамблеи», сиюсья выработать единую линию в политике. Антиправительственный характер таких сборищ ни для кого не был тайной; напротив, правительство само включалось в игру, стараясь влиять на участников. Заметно потесненные в своих амбициях, аристократы начали переходить от слов к делу; при этом в своей борьбе с королевской властью они нередко заключали недолговечные союзы с протестантами.

В начале 1614 г. Генрих II Бурбон, принц де Конде (1588—1646), один из вождей нового поколения гугенотов и одновременно принц крови, поднял неплохо организованный военный мятеж; королева-регентша поспешила заключить мирное соглашение и пошла на созыв Генеральных штатов, чего требовали восставшие. Впрочем, заседали Штаты недолго: королевским указом от 23 февраля 1615 г. делегаты были отправлены по домам, но все слои общества таким оборотом событий были недовольны, и в августе Конде начал собирать войска. На этом тревожном фоне произошло стремительное сближение Франции с Испанией и Габсбургами, т. е. главным оплотом католицизма, — Людовик XIII торжественно отпраздновал в Бордо свое бракосочетание с Анной Австрийской (молодоженам едва исполнилось по 14 лет).

В 1616 г. столкновения войск Конде с королевской армией происходили от случая к случаю, параллельно велись нескончаемые переговоры, выливавшиеся в открытый политический торг, в котором каждая сторона старалась урвать как можно больше, перехитрив противника. А завершилось все арестом Конде 1 августа 1616 г. Протестанты юго-западных провинций стали спешно готовиться к настоящим военным действиям, укрепляя Ларошель и другие крепости, еще находившиеся в их руках.

Тем временем и при дворе разворачивались бурные события: по указанию юного короля его гвардейцы убили всесильного фаворита Марии Медичи — ловкого авантюриста-итальянца Кончино Кончини (24 апреля 1617 г.); его место во главе правительства занял любимец Людовика Шарль де Люин. На протяжении нескольких лет отношения между ма-

терью и сыном оставались настолько враждебными, что Мария, опасаясь за свою жизнь, однажды была вынуждена бежать из дворца.

В апреле 1620-го группа аристократов, подстрекаемая вдовствующей королевой, подняла восстание. Разрозненные отряды протестантов примкнули к бунтовщикам. Начались самые настоящие военные действия. Королевским войскам удалось одержать ряд побед. Внезапное примирение Людовика XIII с матерью заметным образом поляризовало противоборствующие стороны: осенью 1620 г. началась, по сути дела, новая религиозная война. Она шла с переменным успехом: впрочем, правильнее было бы говорить о том, что иногда протестантам удавалось отразить или приостановить наступление католиков (т. е. королевских войск), но это бывали лишь временные достижения. Католическое (= королевское) давление постоянно усиливалось, в том числе и в других регионах Европы (так, испанцам удалось в январе 1622 г. захватить небольшую область Швейцарии Вальтеллину, что открыло свободный проход из Италии в Австрию).

19 октября 1622 г. в Монпелье был подписан мирный договор между Людовиком XIII и протестантами. Все стороны, участвовавшие в конфликте, условиями договора остались недовольны. Новая война назревала. И вот в ноябре 1627 г. началось решительное наступление на последний оплот протестантов на юго-западе Франции — на Ларошель. 28 октября 1628 г. город капитулировал. Правда, согласно подписанному мирному договору протестанты сохранили в своих руках ряд укрепленных городов и добились права свободного проведения богослужений в отдельных городах и селениях южнее Ниора и Ларошели.

Д'Обинье принимал участие во всех этих событиях и как военачальник, и как дипломат, и как полемист (в публичных диспутах с католиками), и как публицист, и как историк (так, в 1627 г. он написал дополнение к своей «Всеобщей истории», описывающее военные действия 1620—1622 гг.). И ни одно из значительных событий этих десятилетий не осталось без его неравнодушного внимания. В такой бурной обстановке создавались целиком или же завершались и печатались все его основные произведения. Можно с полным правом сказать, что они были рождены той эпохой, ее отразили и до сих пор помогают ее осмысливать. Д'Обинье являет собой все-таки редкий тип писателя (писателя крупного, даже великого), который настолько оказался вовлечен и в значительнейшие, и в самые микроскопические политические события своего времени. Настаиваем: именно рубежа веков и первой трети века; до этого было необходимое и исключительно важное ученичество, теперь — осмысление и творчество.

Мы не хотим сказать, что обстановку Религиозных войн писатель изобразил как-то издалека, как посторонний наблюдатель и даже как пусть пристрастный, но историк. Совсем нет, опыт войн был его личным, глубоко пережитым опытом — политик и историк в д'Обинье нерасчленимы. Но вот это и важно: поэт был также политиком и историком, и такая его позиция позволяла ему видеть шире и дальше, видеть слабости и ошибки его единомышленников и создать произведения, как бы разрывающие хронологические рамки и стремящиеся к универсальным обобщениям.

Это стало возможным не только потому, что д'Обинье был гений, а потому еще, что творчество его пришлось на рубеж, на стык эпох, т. е. самореализовалось в эпоху переходную.

Между тем в курсах истории французской литературы (кроме вышедшей под руководством Клода Пишуа) творчество д'Обинье безоговорочно отнесено к XVI в. Так, в классической пятитомной «Истории французской литературы XVII века» Антуана Адана д'Обинье мельком упомянут в первом томе в связи с упадком лирической поэзии начала века¹, а в следующем — дважды, но уже вне каких бы то ни было литературных оценок и коннотаций. Для нас же важно, что поздние книги д'Обинье, включая и переработанные «Трагические поэмы», были живым и взволнованным откликом не только на давние события и переживания его молодости, но и на впечатления более зрелых лет. Даже описывая перипетии первых Религиозных войн — в «Трагических поэмах», «Всеобщей истории», мемуарах, — он смотрел на них также как бы издалека, постоянно сверяя свои прошлые оценки и восприятия с опытом последующих десятилетий.

Здесь позволим себе маленькое отступление. Творчество поэта, прежде всего его поэмы, нередко иллюстрируют замечательными офортами его младшего современника Жака Калло, особенно из циклов «Бедствия войны», наивно полагая, что прославленный гравер и рисовальщик изобразил Религиозные войны. В действительности он их не видел, видел же — последний этап противостояния гугенотов и католиков, завершившийся падением Ларошели (Калло на одной из своих «больших» гравюр изобразил ее осаду). Калло рисовал то, что непосредственно видел, в том числе на просторах Европы, где уже постепенно разгоралась Тридцатилетняя война (1618—1648); он изображал и то, о чем знал понаслышке — гражданские войны прошлого века. Но главное, художник дал обобщенный, вероятно гро-

¹ Adam A. Histoire de la littérature française au XVII siècle. Paris, 1962. T. 1: L'époque d'Henry IV et de Louis XIII. P. 8.

тесно заостренный (т. е. не веселящий, не развлекающий, а пугающий и отталкивающий), облик войны, как он ее понимал, чувствовал, внутренне пережил. С наибольшей силой это его «знание» воплотилось во втором «военном» цикле Калло, в так называемых «Больших бедствиях войны». Известный искусствовед А. С. Гликман справедливо полагал, что этот цикл из восемнадцати листов — «одно из самых значительных произведений Калло. Они превосходят предыдущую серию не только полнотой и яркостью освещения темы, но, что самое главное, глубиной осмысления проблемы войны. В попытке вскрыть ее причины, в трактовке войны как народной трагедии нашло свое выражение стремление большого художника к широким социальным обобщениям»¹.

К таким же обобщениям, хотя бы в изображении войны, всех ее многосторонних аспектов, стремился и д'Обинье, и поэтому параллельное прочтение его творческого наследия и художественного наследия Жака Калло не только правомерно, но, бесспорно, и необычайно плодотворно. Насколько нам известно, в полном объеме это еще никогда не предпринималось.

Вся жизнь д'Обинье прошла в обстановке войны. Война была не привычным, обыденным фоном, а самым непосредственным условием его существования. Не только военная тематика, а военная лексика и символика пронизывают все его произведения, в том числе и цикл любовных стихотворений; в последнем случае это не дань условной образности, берущей начало в далекой античности (вспомним у Овидия: «Каждый любовник — солдат, и есть у Амура свой лагерь...»), а укорененность в своей эпохе, система мышления, самоощущение и восприятие окружающего.

Войну поэт описывал и как наблюдатель-осмыслитель, — и тут его позиция сближается с позицией Жака Калло, — и как непосредственный участник, взгляд которого не мог не быть субъективным, пристрастным, предвзятым, наконец «партийным». Вырваться из ограничительных оков «партийности» д'Обинье не мог, да и вряд ли хотел. Но беремся предположить, что порой от невыносимых столкновений чувства и долга, эмоций и разума, жесткости «линии» и человечности поэт уставал, и тогда конкретный жизненный материал уводил его с полей сражений. В эти моменты идеологическое и политическое (= конфессиональное), а следовательно, и военное противостояние, не будучи сов-

¹ Гликман А. Жак Калло. Л.; М., 1959. С. 96. Ср.: *Sadoul G. Jacques Callot, miroir de son temps.* Paris, 1969. P. 295—296.

сем забытым, подменялось иными человеческими конфликтами, что так ярко отразилось в «Приключениях барона де Фенеста».

Агриппа д'Обинье хорошо сознавал всю бездну трагедии, в которую оказалась ввергнута его страна. Это сознание наполнило высоким пафосом его творчество и определило образный строй его книг. Думается, д'Обинье осознал и свою личную трагедию, трагедию человека и художника, которому верность «идее» и «партии» не принесла ни морального удовлетворения, ни покоя, почти совсем не оставляя досуга для творчества.

А верность «вере»? Д'Обинье не был изощренным догматиком, но в вопросах веры почти не знал колебаний. Во-первых, это была вера отца и его старших соратников, которых он чтит и со взглядами которых считался. Во-вторых — и тут перед нами типичный человек Ренессанса (как Рабле, как Ронсар, как Монтень) — животворность и правота идей раннего христианства для него была неоспорима. Политика и этика вступали, конечно, в его сознании в противоречие, но поэт стремился его разрешить, разрешить не столь конструктивно и четко сформулированно, как его современник Жан Боден¹, но в духе умеренной веротерпимости канцлера Мишеля де Лопиталья (1505—1573), который был для д'Обинье, пожалуй, самым высоким авторитетом. Как известно, Лопиталь отстаивал идею невмешательства государства в религиозные дела, отстаивал равные права конфессий, коль скоро они не посягали на права, на убеждения, на моральные принципы друг друга. В вопросах веры позиция д'Обинье была, если угодно, оборонительной: он защищал свою веру, но не звал к уничтожению, даже какому бы то ни было потеснению веры оппонентов. Но иногда лучшим и даже единственным средством защиты своих убеждений оказывалось нападение, и к нему д'Обинье подчас прибегал, как он не задумываясь обнажал шпагу или заряжал мушкет, сходясь с противником в открытом бою.

В этой сложнейшей политической ситуации у д'Обинье было мало времени для творчества, вот почему он брался за перо лишь от случая к случаю и в основном только в последние десятилетия своей жизни.

И тем не менее, написал он достаточно много.

¹ Эльфонд И. Я. Проблема веротерпимости в трактовке французских гуманистов второй половины XVI в. // Культура Возрождения и религиозная жизнь эпохи. М., 1997. С. 155—162.

3

Впрочем, тогда вообще много писали. И не только много, но очень по-разному, вот почему картина литературной жизни Франции в эту переходную эпоху, в пору «осени Ренессанса», была столь красочной, пестрой, многоцветной, как это и бывает обычно осенью.

Действительно, французская литература рубежа веков поражает многообразием, разнонаправленностью, разнообразием жанров и форм.

Поэзия продолжала быть высокой литературой, даже просто литературой. Главенствующее положение Ронсара как обязательного и недостижимого образца было незыблемым, да и не могло быть иначе: слишком глубок, изобретателен, тонок, жизнелюбив, интимен, восприимчив к красоте и сложности мира человеческой души — одним словом, слишком талантлив был этот поэт, чтобы уступить свое место кому-то другому. Поздний цикл «Сонеты к Елене» (1578) — бесспорная вершина его творчества (ну, пусть одна из двух-трех «вершин»). Это и, пожалуй, самое значительное произведение во всей французской поэзии второй половины века. Ясность стиля и просветленность чувства сочетаются здесь с трезвым ощущением преходящести красоты, молодости, самой жизни. Это оборачивается порой усилением трагических нот, что реализуется в повышенной антитетичности и контрастности, предвещаая поэтику барокко. Но разрыва с гармоничной стройностью ренессансных традиций не происходит: сенсуалистическое, эпикурейское начало уравнивается умиротворяющим скепсисом и мужественным стоицизмом.

Не приходится удивляться, что большинство поэтов конца века числят себя учениками Ронсара. Любовная тема в их творчестве доминирует. Это не обязательно любовь трагически неразделенная, но меланхолические ноты звучат достаточно часто. Тема кратковременности жизни переживается как традиционная, заданная (заданная еще античными лириками и Петраркой), но подчас получает несколько неожиданное решение; так, например, Филипп Депорт (1546—1606), любимый поэт Карла IX и особенно Генриха III, в изящном сонете воспевает краткую, как мгновение, жизнь и яркую смерть Икара, которому он готов завидовать. В любовных циклах многих поэтов постоянны прямые обращения к Ронсару как образцу и высшему судье. Таковы сонеты и самого д'Обинье (гордившегося своим знакомством с «принцем поэтов»), и знаменитого мемуариста Брантома.

В контексте ронсаровской традиции должно рассматриваться и творчество такого самобытного поэта, каким был Жан де Спонд (1557—1595), также участник Религиозных войн на стороне гугенотов. Его любовная лирика отмечена нарочитой зашифрованностью поэтического образа, резко выраженным ощущением непрочности и даже условности любовного чувства. В ряде стихов Спонда столкновение религиозного аскетизма и ренессансного гедонизма порой достигает высокого трагического звучания. Изданные лишь после смерти поэта, его стихи оказали известное влияние на поэзию начала XVII в., но не на магистральную линию ее развития. Поэзия Спонда кое в чем соприкасается с ранней лирикой д'Обинье. По крайней мере, поэзия того и другого может быть сближена ситуационно: это любовные стихи, созданные в моменты недолгих мирных передышек между битвами.

В начале XVII в. рядом с устойчивой ронсаровской традицией возникает барочная традиция придворных, так называемых «прециозных» поэтов. Удельный вес их лирической продукции год от года нарастает, складывается своеобразная галантная куртуазность, кое в чем ориентирующаяся на далекое прошлое (позднее Средневековье), понимаемое, конечно, упрощенно и условно. Это прошлое становится удобной метафорой (особенно в «прециозном» романе) для передачи чаяний и переживаний человека уже новой эпохи. Отметим также, что эта литература культивируется не только при дворах крупных феодалов (и королевского двора, конечно), но и в светских салонах, чего еще недавно не было и в помине. Но вот этот литературный пласт не заинтересовал д'Обинье, а салонные вкусы лишь слегка высмеяны им в его романе¹.

Острота переживания, восприятие любовного чувства как неодолимой болезни, как начала не радостного и жизнеутверждающего, а мрачного и губительного характерны для произведений достаточно многих поэтов, хорошо усвоивших правила этой поэтической игры. Французская исследовательница Жизель Матьё-Кастеллани назвала это направление «Барочным эросом»². Она относит к нему и лирику д'Обинье, но, как представляется, не всегда правомерно.

¹ Удачную характеристику французской поэзии того времени см. в кн.: *Bun-пер Ю. Б.* Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. М., 1967.

² *Mathieu-Castellani G.* Mythes de l'éros baroque. Paris, 1981; *Idem.* Eros baroque. Paris, 1986.

Трагическое восприятие действительности характерно и для новеллистики эпохи¹. У такого взгляда на жизнь, претворенного в литературе, было по меньшей мере три источника. Во-первых, источник чисто литературный; речь идет о получившей колоссальную популярность новеллистике итальянца Банделло, которого неумоимо переводили и которому не менее же неумоимо подражали. Особенно яркий пример такого подражания — не книги Бельфоре или Боэстюо, а сборник новелл Франсуа де Россе «Трагические истории» (1614). Второй импульс исходил от получавших все более широкое распространение идей стоицизма, что так заметно в философской мысли эпохи. Наконец, третий источник — сама действительность, о примечательных чертах которой уже много говорилось.

На исходе XVI в. жанр новеллы не только наполнялся трагическим содержанием, но и претерпевал существенные структурные изменения. С одной стороны, продолжали создаваться сборники новелл, задуманные и выполненные как единая, замкнутая книга. Таковы, например, «Лето» Беняня Пуассено (1583) или «Новые истории, как трагические, так и комические» Верите Абанка (1585), такова же и книга Россе. Однако многих писателей-прозаиков того времени следовало бы называть уже не новеллистами, а рассказчиками. Они сочиняли многочисленные новеллы-очерки и новеллы-анекдоты, рисовавшие картины повседневной жизни различных слоев тогдашнего общества. Но новеллы эти не складывались в сборники, да и не существовали автономно. Они обильно насыщали в качестве колоритнейших и веселых примеров книги довольно неопределенной жанровой принадлежности. В основном это бывали рассуждения и заметки о чем угодно: о любви, о ревности, о супружеских изменах, о вине, о женщинах, о браке и семейном согласии, о вражде и дружбе, о молодости и старости и т. п. Такова книга уроженца Пуату Гийома Буше «Утра» (1584), таковы «Девять утренних бесед» и «Послеполуденные беседы» (обе изданы в 1585 г.) Жана Дагоно, сеньора де Шольера. Отметим, что и в «Приключениях барона де Фенеста» легко можно найти сходные вставные новеллы-анекдоты. Самым значительным произведением такого смешанного жанра (то ли цикл моральных рассуждений, то ли сборник назидательных историй) была книга «Способ добиться успеха» (издана в 1610 г.) Франсуа Бероальда де Вервиля, не просто современника д'Обинье, а человека ему хорошо знакомого и даже близкого, о чем подробно рассказано в мемуарах Агриппы.

¹ См. диссертацию О. Н. Барановской «Эволюция жанра новеллы во французской литературе последней трети XVI века» [Москва, 1999] (рукопись).

Начало века (точнее, уже 90-е годы XVI столетия) отмечено все нарастающим потоком квазиисторических «галантных» любовных романов. Лишь один из них, «Астрея» Оноре д'Юрфе, пять частей которой печатались между 1607 и 1627 гг., пережил свое время и, бесспорно, был хорошо известен д'Обинье (который в «Фенесте» иронизировал по его поводу). Для нас существеннее, что в 20-е годы начали появляться так называемые «комические» романы — произведения с ярко выраженным реалистическим подходом к изображению действительности, к тому же непременно сатирически окрашенные¹. Вполне очевидно, что роман д'Обинье в той или иной мере примыкает к этим «комическим историям», но создан он был вне каких бы то ни было контактов с «Комической историей Франсиона» Шарля Сореля (1623) и «Сатирическим романом» Жана де Ланнеля (1624). Оба эти автора принадлежали уже к иному, новому поколению литераторов; они не прошли испытаний гражданских войн, и образцом для них служил только что переведенный на французский язык «Дон Кихот»; у Сервантеса же учился Сорель, когда писал свой более поздний роман «Экстравагантный пастух» (издан в 1627—1628 гг.). Д'Обинье-романист — хронологически — был предшественником Сореля и Ланнеля, но, видимо, не осознавал, что за произведение, какого, собственно, жанра, выходило из-под его пера. Он, наверняка, не почувствовал возникновения нового жанра, новой формы романа. Книги Сореля и Ланнеля вышли при жизни д'Обинье; более того, последняя часть «Фенеста» писалась после их выхода, но Агриппа, скорее всего, этих книг не читал. Он знал произведения Рабле и Сервантеса, но если и использовал их опыт, их повествовательные приемы, то в очень небольшой мере. Рабле и Сервантес (особенно последний) были от прозы д'Обинье далеки, она же, эта проза, столь своеобразно обнаружившая себя в «Приключениях барона де Фенеста», задержалась где-то на перепутье между «повествованием» (вне точной жанровой привязанности) и памфлетом. Эта книга, конечно, близка к жанру «комического» или «реально-бытового» романа, но лишь слегка к нему примыкает, поэтому «Фенест» обычно не упоминается в ряду этих модификаций романа. Вот тому красноречивый пример. Два известных советских исследователя — Ю. Б. Виппер и Р. М. Самарин, оба много занимавшиеся, в разных аспектах, творчеством д'Обинье, — в своем совместном «Курсе лекций по истории зарубежных литератур XVII века» в соответствующем разделе об авторе «Фенеста» не пишут. В этом «Курсе лекций», например, говорится: «В литературе французского

¹ *Serroy J. Roman et Réalité, les Histoires comiques au XVII siècle. Paris, 1981.*

вольномыслия первой половины XVII века мы наблюдаем два периода подъема. Первый падает на начало 20-х годов. Усиливающееся в эти годы брожение захватывает не только низы общества, но и весьма далекие от вольномыслия круги буржуазии. Недовольство существующим порядком находит выражение, например, в появлении в Нормандии целой группы писателей-сатириков, выступающих с политически злободневными стихами. Эти сатирики бичуют господствующую коррупцию, разоблачают последствия торговли должностями, осуждают усиление налогового гнета, клеймят своекорыстие и жадность крупной буржуазии, призывают к осуществлению определенных реформ¹. И несколько ниже: «В эти же годы мы наблюдаем бурный расцвет сатирического и бытового романа. В 1623 г. Шарль Сорель издает свой роман “Правдивое комическое жизнеописание Франсиона” — самое яркое и самобытное выражение идей французского вольномыслия того времени. В 1624 г. выходит в свет “Сатирический роман” Жана де Ланнеля, а в 1627 г. — “Хризолита” Марешаля²».

Как нам представляется, подобное небрежение легко объяснимо. Во-первых, убежденный, даже воинствующий гугенот д’Обинье никак не мог затесаться в ряды «вольнодумцев», хотя и писал порой вполне вольнодумные сочинения. Во-вторых, и это существеннее, он все-таки воспринимался как писатель конца предшествующего века; на худой конец, укладывающийся хронологически в годы активной деятельности, а потом и правления Генриха Наваррского. И, наконец, в-третьих, книги Сореля и Ланнеля были в нашем понимании «романами» (которые позже стали называться «плутовскими»). Они строились по определенной схеме, повествуя о всевозможных превратностях на поступательном жизненном пути главного персонажа, который почти непременно бывал выскочкой, «арривистом», пройдохой. У д’Обинье в романе также был своеобразный герой-плут, «пикаро», но его личная судьба (как жизненный *путь*), как увидим, не была прослежена в книге от начала и до конца. Это были лишь фрагменты такого пути, к тому же не получившие никакого завершения, что и определяло место «Приключений барона де Фенеста», согласно литературоведческой традиции, вне комплекса «комических» романов эпохи.

Другим своим произведением д’Обинье в литературный контекст того времени вписался вполне. Речь идет о написанных им на склоне лет мемуарах. Для рубежа веков характерен повышенный интерес к

¹ Винтер Ю. Б., Самарин Р. М. Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. М., 1954. С. 282—283.

² Там же. С. 283.

этому виду прозы. Мемуары пишут чуть ли не все — и члены королевской фамилии (например, «королева Марго»), и военачальники, политические деятели, министры, чьи имена мелькают на страницах книг д'Обинье (Субиз, Вилльруа, Сюлли, Дюплесси-Морне), и простые парижские буржуа (Пьер де л'Этуаль, чей драгоценнейший дневник подробно отражает события 1574—1610 гг.). У мемуаров, видимо, есть свои жанровые особенности и законы, хотя никаких твердых канонов здесь нет. Мы можем говорить о доверительности, исповедальности, интимности, откровенности, лукавстве, нарочитом фантазировании, субъективности, предвзятости и т. д. У одних авторов мемуаров каких-то из этих свойств более чем достаточно, у других присутствуют лишь немногие, но почти наверняка кое-что из перечисленного непременно найдется у всех. Для интересующей нас эпохи, полной смут и противостояний, ожесточенной идеологической борьбы, одной из основных черт мемуаров стала субъективность, причем субъективность не просто идеологическая и политическая, а «партийная». Для них это было надежной опорой и в то же время — непреодолимой слабостью. Некоторые, возможно, это сознавали, но, как и д'Обинье, старались от этого отмахнуться. Но так или иначе очень многие мемуаристы были одновременно яркими полемистами и создателями острых памфлетов. Их мемуарные книги подчас памфлеты и напоминали, в то время как в их полемические сочинения неожиданно вплетался личный, «мемуарный» подтекст. Война памфлетов бывала в то время не менее ожесточенной и безжалостной, чем вооруженные схватки на полях сражений.

...Галантно-авантюрные романы имели долгое хождение, настолько долгое и бесперспективное, что к началу XVIII столетия все это каким-то образом сменилось потоком остроумных и язвительных пародий. Роман реалистический был более стоек, но он не был настолько популярен и массовиден, как роман галантный, и выдвинул всего несколько, но совершенно замечательных образцов (книги Скаррона и Фюретьера).

Итак, д'Обинье как художник весь вырос из своей эпохи, был ею сформирован, став ее характернейшей фигурой и даже олицетворением ее многих признаков и свойств. Но он плохо вписывался в ее культурный контекст. Для современников он был прежде всего отважным воителем, трезвым политиком, изощренным полемистом и лишь потом, и в очень малой степени, поэтом и прозаиком. Если его книги и привлекали чье-либо внимание, то только судебных властей: так было в Париже со «Всеобщей историей», а в Женеве — с послед-

ней частью «Фенеста». В сумбурном переплетении литературных направлений, вкусов, художественных форм, чем была отмечена эта эпоха перехода, д'Обинье не нашел надлежащего ему места как литератор. Еще в меньшей мере постарались найти ему место ближайšie и отдаленные потомки. Показательно, что на протяжении почти всего XVII столетия д'Обинье воспринимался, скажем так, культурным читателем лишь как гугенот. Даже Шарль Сорель, который не мог не оценить «Приключений барона де Фенеста», в своей знаменитой «Французской библиотеке» (подробном критическом обзоре литературы первых двух третей столетия), признав некоторые художественные достоинства романа д'Обинье, попрекнул автора излишней склонностью к идеям протестантизма¹. Женатый на внучке д'Обинье Поль Скаррон мог читать не только «Фенеста», но даже что-то из еще не опубликованного (получив рукописи от Франсуазы д'Обинье-Скаррон-Ментенон), но высказываний о своем предшественнике и родственнике не оставил.

Яркая жизнь и примечательная судьба, полные риска, смелых и благородных поступков, нескончаемых тягот и неожиданностей, авторитет военного, политика, полемиста, даже фортификатора и оружейника лишили д'Обинье заслуженной славы литератора, вообще вывели его за пределы литературы, отбросив в лучшем случае на далекую обочину.

Насколько неординарен был человеческий, духовный облик д'Обинье, настолько же своеобразной стала посмертная судьба его творческого наследия.

4

Эта судьба настолько хорошо изучена и представлена современным французским исследователем Жильбером Шренком², что это освобождает нас от излишних подробностей.

Итак, XVII век д'Обинье как поэта и прозаика, по сути дела, не знал. Плохо знали его и в век Просвещения, и это понятно: убежденный гугенот, воитель за веру, полный в своих книгах возвышенного религиозного пафоса, в век скепсиса, в век галантной игривости вряд ли мог стать сколько-нибудь популярным. Если что и знали тогда, то

¹ *Sorel Ch.* La Bibliothèque française. Paris, 1667. P. 197.

² *Schrenck G.* La Réception d'Agrippa d'Aubigné (XVI^e — XX^e siècles): Contribution à l'étude du mythe personnel. Paris, 1995.

только его повествовательные произведения (роман и мемуары), которые воспринимались как занимательные свидетельства о былой эпохе. Симптоматично, что Вольтер, повествуя в своем «Опыте о нравах» о гражданских войнах во Франции (главы 170—174), на «Всеобщую историю» д'Обинье не ссылается, хотя эта книга, в издании 1626 г., в его библиотеке была¹.

Если для XVIII столетия, по определению Шренка², это был всего лишь «свидетель и рассказчик», то в пору романтизма д'Обинье начал выдвигаться в ряд фигур первой величины. Правда, выдвигаться постепенно и неторопливо.

Пожалуй, первым всерьез о нем написал будущий знаменитый критик Ш.-О. Сент-Бев в своей ранней книге, наделавшей столько шума, которая была посвящена поэзии и театру во Франции в XVI в.³ Но лирики д'Обинье Сент-Бев в то время еще не знал (впрочем, так и не узнал никогда). Проза д'Обинье его, видимо, не очень заинтересовала (здесь Агриппа продолжал какое-то время оставаться «свидетелем и рассказчиком»), а «Трагические поэмы» не столько восхитили, сколько потрясли и в чем-то смутили и озадачили; но их значительность, а сквозь их призму незаурядность их автора Сент-Бев почувствовал со свойственной ему пронизательностью и художественным чутьем. Впрочем, на появление в 1855 г. нового издания «Фенеста» он откликнулся⁴.

Но на Сент-Беве все как бы остановилось. Удивительно, но яркие и причудливые книги д'Обинье очень долго не привлекали внимания исследователей, книголюбцев, любителей всяческих редкостей и «гротесков». Ни Шарль Нодье, ни Теофиль Готье не стали его приверженцами и популяризаторами. Лишь Виктор Гюго в целом ряде своих поэтических циклов ориентировался на автора «Трагических поэм». Можно с достоверностью утверждать, что книгами д'Обинье воспользовался Александр Дюма, когда писал свои знаменитые романы о второй половине XVI в. во Франции⁵. Ведь Дюма специально заинтересо-

¹ Библиотека Вольтера. Каталог книг. М.; Л., 1961. С. 145.

² Schrenck G. Op. cit. P. 39—52.

³ *Sainte-Beuve Ch.-Au. Tableau historique et critique de la poésie Française et du théâtre Français au seizième siècle.* Paris, 1828. Эта книга была в библиотеке А. С. Пушкина; см.: Пушкин и его современники. Материалы и исследования. СПб., 1910. Вып. IX—X. С. 329.

⁴ *Sainte-Beuve Ch.-Au. Causeries du lundi.* Paris, 1855. Т. X. P. 235—278.

⁵ Так, в романе «Сорок пять» один персонаж говорит другому: «Я имею честь быть знакомым с господином д'Обинье, отличным воякой, который к тому же довольно хорошо владеет пером. Когда вы повстречаетесь с ним, поведайте

вался эпохой, перемалывал горы книг, в том числе уже довольно редких. Почти наверняка он был знаком с амстердамским изданием 1729 г., куда вошли «Приключения барона де Фенеста» и мемуары; других изданий в пору работы Дюма над соответствующим романским циклом просто не было. Хорошо знал д'Обинье и Мериме¹; не случайно именно он осуществил первое научное издание романа д'Обинье (1855).

И тут за дело взялись историки, архивисты, текстологи. Они как бы хотели исправить несколько неловкое положение: ведь первую большую книгу о поэте написала англичанка Сара Скотт, и написала ее еще в последней трети XVIII столетия², т. е. значительно обогнав своих французских коллег. Первые работы французских исследователей были невелики по объему и нередко печатались в провинции: это были биографические очерки, очерки литературные, но чаще — публикации ранее неизвестных текстов. Особенно велики были заслуги Людовика Лаланна, давшего первое научное издание мемуаров (1854) и «Трагических поэм» (1857) д'Обинье, и Эжена Реома, кропотливого собирателя, неутомимого публикатора, старательного комментатора, венцом деятельности которого стало шеститомное Полное собрание сочинений³ д'Обинье. И хотя это «полное собрание» в действительности не было полным (в него не вошла «Всеобщая история» и немалое число текстов, обнаруженных и опубликованных позднее), выпущенный Реомом шеститомник все еще нечем заменить, вот почему он был в 1967 г. переиздан репринтно. Прекрасное издание Анри Вебера в серии «Библиотека Плеяды»⁴ — это лишь «избранное» нашего поэта.

ему историю вашей шляпы: он сделает из нее чудесный рассказ» (см.: Дюма А. Сорок пять. М., 1997. С. 75).

¹ В предисловии к «Хронике времен Карла IX» он отметил: «Не по Мезре (историк второй половины XVII в. — А. М.), а по Монлюку, Брантому, д'Обинье, Тавану, Лану и др. составляем мы себе представление о французе XVI века. Слог этих авторов не менее характерен, чем самый их рассказ» (Мериме П. Собр. соч.: В 6 т. М., 1963. 6 Т. 1. С. 149).

² Scott S. The life of Th.-A. d'Aubigné, containing a succinct account of the most remarkable occurrences during the civil wars in France. L., 1772.

³ Aubigné Th. A. Oeuvres complètes. Publiées pour la première fois d'après les manuscrits originaux, accompagnées de notice biographique, littéraire et bibliographique, de variantes, d'un commentaire, d'une table des noms propres et d'un glossaire, par E. Réaume et F. de Caussade. Paris, 1873—1892.

⁴ D'Aubigné A. Oeuvres / Introduction, tableau chronologique et historique par H. Weber. Paris, 1969.

К началу XX столетия сложилась довольно парадоксальная ситуация: д'Обинье был хорошо изучен и издан, его место в истории литературы уже не оспаривалось, но академическая, точнее университетская наука оставалась к поэту не то чтобы равнодушной, но судила о нем мимоходом и поверхностно. Отсюда — курьезная разногласица мнений и оценок, которую удачно изобразил Р. М. Самарин: «Взбалмошный, безвкусный поэт, не печатавшийся в XVI в., не читавшийся в XVII в., когда стали выходить его книги; лирик, взявшийся за эпос; более романист, чем поэт, более историк, чем романист; более оратор, чем историк, более солдат, чем оратор, и наконец, вообще более политик, чем писатель, — таким парадоксом выглядит д'Обинье в буржуазном жетолковании, которое сделалось в буржуазной Франции традиционной точкой зрения на д'Обинье»¹.

Хотя в этой картине есть все-таки нарочитые преувеличения и гротескные натяжки, в целом оценка писателя передана здесь верно; но в этом поразительном разбросе мнений повинен сам д'Обинье: он был и солдатом, и историком, и оратором, и романистом, и поэтом, причем не «или», а «и» — всем одновременно, — и каждый специалист выбирал лишь ту или другую сторону его деятельности, отвергая другие. Дело было, конечно, не в пресловутой «буржуазности» французского литературоведения и не в «эстетствующем декадентстве» ряда ученых типа Эмиля Фаге (как характеризует его Р. М. Самарин), а в сложности, многообразии и многоцветии той эпохи, как мы знаем, эпохи переходной, которая так трудно поддается однозначному непротиворечивому анализу. Да, это был и тонкий лирик, и острый памфлетист, и создатель грандиозного эпического цикла, пронизанного гражданскими мотивами, и язвительный сатирик, и трезвый политический писатель, и стремившийся к объективности историк, и оригинальный толкователь Священного писания, и откровенный мемуарист. Но прежде всего он был «замечательным человеком», и это его качество неизбежно выходило на первый план, когда принимались о нем писать. Яркая, неординарная биография оттесняла на задний план художника.

Вполне закономерно им много занимались историки. Лучшая из их работ — это уже достаточно давний увесистый трехтомник Армана Гарнье², в котором есть «все» о жизни д'Обинье и о его эпохе. Эта книга содержит такое количество разнообразного фактического мате-

¹ Самарин Р. М. ...этот честный метод (к истории реализма в западноевропейских литературах). М., 1974. С. 201.

² Garnier A. Agrippa d'Aubigné et le Parti Protestant: Contribution à l'Histoire de la Réforme en France. Paris, 1928. Vol. 1—3.

риала, так удачно построена и увлекательно написана, что вряд ли в скором времени сможет быть заменена чем-либо иным. Поэтому появившиеся позже биографии д'Обинье, например хорошие книги Эрика Дешо или Мадлены Лазар¹, не добавляют новых сведений, а лишь содержат более компактный рассказ о жизни поэта-солдата.

Д'Обинье много написал; просто удивительно, где находил он время для творчества, для создания произведений столь разнообразных и столь глубоких. И столь талантливых, конечно. В нашу задачу не входит давать полный обзор его творчества; мы можем набросать лишь общую картину творческого пути д'Обинье, показать, как он шел от ранних книг к поздним, к последним, среди которых основное место занимают «Приключения барона де Фенеста» и мемуары. При всем своем разнообразии, все произведения д'Обинье отмечены стремлением каждый раз на разном материале и в разных художественных формах решать одну и ту же задачу — рассказать о своем времени правдиво и пристрастно (тут не было противоречия), попытаться его понять, объяснить, в какой-то мере оправдать. И главное — раскрыть трагизм эпохи, где мучениками оказываются не только жертвы, где снисхождения и поддержки заслуживает даже смешной (а по сути дела, жалкий) фанфарон, едва скрывающий свою нищету, барон де Фенест.

Итак, книга о нем, а также мемуары завершают творческий путь д'Обинье. Путь этот был прерывист и долог и растянулся почти на шестьдесят лет.

5

Начал он, конечно же, со стихов. Для нас они интересны с нескольких точек зрения: как первые произведения д'Обинье, как его творческое начало, как его заявка, затем как произведения, в которых отразился короткий, но яркий эпизод его жизни, о чем д'Обинье подробно рассказал и в мемуарах, наконец, как свидетельство рождения в творчестве поэта основной, ведущей темы — изображения бурной и трагической эпохи.

Как лирический поэт, вообще как поэт, Агриппа д'Обинье был, естественно, учеником Ронсара. Естественно — потому что тогда все были учениками автора знаменитых циклов любовных сонетов и пе-

¹ Deschodt E. Agrippa d'Aubigné. Le guerrier inspiré. Paris, 1995; Larard M. Agrippa d'Aubigné. Paris, 1998.

сен, книг гимнов, од и т. д.¹ Но были здесь и личные причины, точнее неожиданное стечение обстоятельств. Какое-то время оба поэта — убеленный сединами и начинающий юнец — жили поблизости, могли общаться, и Ронсар благосклонно знакомился с первыми поэтическими опытами своего ученика. Тот факт, что д'Обинье воспевал племянницу знаменитой Кассандры (которой увлекался в 1551—1552 гг. Ронсар, а у нас на календаре — год 1571-й), конечно, случайность, но такая многозначительная, что нельзя было ее не обыграть.

Но вот насколько д'Обинье был учеником старательным и послушливым? Старательным — безусловно, послушливым — отнюдь. В его книге, которую он назвал «Весна», все было иначе, хотя многое шло от традиций позднего петраркизма с его неперменными мотивами любовного плена, жестокости возлюбленной, неразделенности любви и т. д. В «Весне» появляется совсем новый аллегоризм, новая игра мифологическими коннотациями, совершенно новое восприятие действительности, причем действительности реальной, хотя она и вплетается в условную картину мира, продиктованную литературными традициями.

О лирическом цикле Агриппы писали много, но в основном как-то поверхностно и бегло. Например, в небольшой книге Ж. Платтара² нет ничего, кроме беспомощных банальностей. В обеих книгах С. Рошблага³ о любовных сонетах д'Обинье говорится довольно много, но не сделана попытка связать их с пусть еще небольшим, но уже многообразным и насыщенным жизненным опытом поэта. Между тем именно этот опыт, которого не было ни у Ронсара, ни у большинства поэтов его школы, определяет самоценность «Весны», ее значительность и оригинальность (хотя д'Обинье и не решился эту книгу напечатать).

Мы должны выделить в стихотворениях молодого д'Обинье несколько стилистических и изобразительных пластов. Во-первых, это бытовой, если угодно, реалистический пласт, хотя совершенно не обязательно все было именно так, как описал поэт (мы имеем в виду такие рассказанные им эпизоды: он и его возлюбленная гуляют в лесочке, поэт вырезает на древесной коре ее инициалы, он ловит для нее какую-то лесную птичку, слушает, как Диана играет на флейте и т. д.). Другой пласт — этикетный: автору любовных стихов полагалось сетовать на непостоянство возлюб-

¹ *Raymond M. L'influence de Ronsard sur la poésie française (1550—1585)*. Paris, 1927. Т. II. P. 314—320.

² *Plattard J. Agrippa d'Aubigné: Une figure de premier plan dans nos Lettres de la Renaissance*. Paris, 1975. P. 48—52.

³ *Rocheblave S. Agrippa d'Aubigné*. Paris, 1910. P. 49—74; *Idem. Agrippa d'Aubigné. Edition du centenaire*. Paris, 1930. P. 31—62.

ленной, на ее холодность и жестокость и т. д. В известной мере литературным этикетом продиктован часто повторяющийся мотив поразительной белизны кожи Дианы, рядом с которой и снег, и белые лилии кажутся черными. Следующий пласт связан с использованием мифологических представлений. На это указала в своем превосходном исследовании Ж. Магье-Кастеллани¹. Д'Обинье воспевал реальную Диану Сальвиати, но имя ее тянуло за собой возможность мифологического переосмысления как самой любовной ситуации, так и характера, сущности Возлюбленной поэта. Как известно, Диана (Артемиды) была, согласно античной мифологии, богиней дневного света, а также богиней-охотницей, защитницей девственности и чистоты (за посягательство на которую она обычно жестоко карала). Тем самым, она оказывалась существом опасным, нередко холодным и безжалостным, и поэт постоянно об этом пишет. И вот тут происходит раздвоение образа героини: это и реальная девушка, и земное воплощение античной богини. Мотив холодности, даже «холодной влажности» девушки и одновременно ее мраморной безжизненности, как бы не-телесности, бездуховности проходит через весь сборник. Но в мифологических представлениях древности, получивших как бы новую жизнь в эпоху Возрождения, Диана являлась дневным воплощением совсем другой богини — Гекаты, покровительницы или даже властительницы ночи, мрака, смерти. Не приходится удивляться, что Геката бесчеловечна и хладнокровно жестока, облик ее непривлекателен, даже страшен. «Ужасная, с тремя лицами — коня, собаки и женщины, — с горящим факелом в руке, она бродит ночью среди могил, сопровождаемая ожесточенным лаем собак, которым одним дано чувствовать ее близость»². Первая часть «Весны» (сонетный цикл) называется «Жертвоприношение Диане». Здесь д'Обинье обыграл восходящий к дренегреческому и получивший распространение во французском синоним к слову «жертвоприношение» — «гекатомба», в состав которого, как видим, входит и имя Гекаты.

Таким образом, в лирическом цикле д'Обинье образ возлюбленной постоянно двойится и в ином плане: то перед поэтом холодная и безжалостная, но прекрасная и светлая Диана (то ли богиня, то ли реальная обитательница замка Тальси), то мрачная Геката, в которой тоже проглядывают то черты богини ночи, то облик жестокой и кровавадной женщины, потерявшей красоту и привлекательность. Эти личины (уже четыре) чередуются, замещают друг друга, сливаются,

¹ *Mathieu-Castellani G. Agrippa d'Aubigné: Le corps de Jézabel. Paris, 1991.*

² *Махов А. Е. Сад демонов: Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. М., 1998. С. 79.*

чтобы тут же разьединиться, что усиливает напряжение любовного переживания, укрепляет трагическое звучание книги, окрашивает в мрачные, темные тона восприятие поэтом и личной судьбы, и окружающей его действительности.

Причем это не неожиданные превращения, а закономерное соединение в едином облике противоречивых, даже противоположных черт характера Дианы Сальвиати, ее отношения к возлюбленному. Мы не знаем, каковы на самом деле были отношения Дианы и Агриппы и как далеко они зашли. Так или иначе, предложение д'Обинье сначала было вроде бы принято, потом отвергнуто (как полагалось, родителями девушки), но что послужило тому причиной — разница в вероисповедании, разница в знатности или материальном положении, просто разочарование Дианы в пахнущем порохом поклоннике, ее увлечение кем-то другим? Эта рана надолго осталась в сердце д'Обинье, о чем говорит, например, его сонет, адресованный первой жене поэта Сюзанне Лезе (написан в 1583 г. или чуть позже), где д'Обинье вспоминает о былой любви без петраркистских условностей и мифологических коннотаций.

Д'Обинье влюблялся и воспевал возлюбленную, выздоравливая после ранения, и ужасы войны, как и ее повседневность, ярко отразились в книге. Лишь у очень немногих поэтов второй половины века можно обнаружить в любовных стихах военную лексику, военную образность, вообще военную тематику, которая становится выразительной составляющей образного строя «Весны» д'Обинье.

Это — еще один стилистический пласт «Весны». Мы можем говорить не просто о правдивых, а о реалистичных картинах бедствий войны, нарисованных д'Обинье, хотя картины эти входят в сложную систему антитез, почти обязательную для петраркистской любовной лирики. Конечно, условность и этикетность таких противопоставлений очевидна, но первый компонент сравнения — изображение ужасов гражданской войны — усиливает и актуализует второй компонент — интимную исповедь лирического героя, переживающего нечеловеческие страдания из-за своей роковой любви. Но картины войны столь зримы, точны и правдивы, что их эмоциональная окрашенность во много раз сильнее сетований влюбленного, чьи переживания кажутся на этом фоне не столь серьезными, тем более не столь трагическими.

Переход от «Весны» к «Трагическим поэмам» естественен и даже закономерен. Те гражданские мотивы, которые играли в лирическом сборнике служебную роль — как сопоставление и противопоставление внутренней жизни поэта, глубоко личных, интимных его переживаний

и враждебной действительности, которая роковым образом сплетается с его печальной судьбой не очень привечаемого возлюбленного, становясь ее аналогом и мерилом, — в «Трагических поэмах» оказываются не просто лейтмотивом, а основной темой произведения.

Поэмы создавались опять-таки в момент временного затишья, но как бы наполнены грохотом недавних боев. Об этом произведении д'Обинье очень много писали¹, отмечая, в частности, его тематическую и стилистическую многоплановость, сочетание высокого пафоса с сатирой, сложной образности, использующей мотивы как античной мифологии, так и библейские, с четкостью идеологических позиций, яркой памфлетности и неожиданно вторгающегося в политический дискурс лирического начала. «Трагические поэмы», бесспорно, самое ангажированное произведение поэта и одновременно в наибольшей степени поднимающееся над сиюминутными партийными интересами и задачами. Поэт хочет сам быть судьей своей эпохи; это он проклинает, высмеивает, морально уничтожает врагов, конечно же врагов «партии», но трактуемых в цикле как его личные враги, право разделаться с которыми — уже не на полях сражений, что преходяще, а в книге, на ее пылающих страницах, что куда существеннее и долговечнее, — предоставляет он себе одному. набросанные (по некоторым сведениям, продиктованные) в 1577—1578 гг. «Трагические поэмы» затем более десятилетия дорабатывались, а потом были поэтом отложены. Д'Обинье не спешил их публиковать, а возможно, он просто и не собирался этого делать (подобно тому, как он так и не напечатал «Весну»).

Переломным стал 1616 год, когда эпический цикл выходит из печати, затем начинается публикация «Всеобщей истории»², задумываются и, возможно, создаются первые две книги «Приключений барона де Фенеста». Быть может, тут сыграли определенную роль житейские неудачи, личный, в том числе финансовый, крах — после рокового участия поэта в заговоре Конде. Так или иначе, отныне на смену воину приходит писатель. Он продолжает свою личную борьбу уже не мечом, а пером.

¹ Укажем лишь наиболее значительные работы: *Weber H.* La Création poétique au XVI^e siècle en France de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné. Paris, 1956; *Baillé J.* Agrippa d'Aubigné, poète des Tragiques. Caen, 1968; *Fasano G.* «Les Tragiques», un epos della morte. Bari, 1970—1971. Т. I—II; *Lestringant F.* Agrippa d'Aubigné: Les Tragiques. Paris, 1986; Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné / Etudes réunies par M.-M.-Fragonard et M. Lazard. Paris, 1990.

² Впрочем, полагают, что на титульном листе первого издания стоит фиктивная дата, в действительности первый том напечатан в 1618-м. А может быть, это указание на начало работы?

Написанные энергичным, но и неторопливым двенадцатисложным стихом «Трагические поэмы» далеки, конечно, от вскоре последовавшей за ними прозы, но они эту прозу во многом готовили: тут и прямота политических позиций, и причудливое переплетение хвалы и хулы, сарказма, иронии и мягкого юмора, и сопоставление реалистических картин гражданской войны со сложной профетической аллегорикой.

6

«Приключения барона де Фенеста» относятся к числу не просто значительных, но во многом ключевых произведений Агриппы д'Обинье. Это, бесспорно, произведение итоговое. Здесь взгляд автора на мир, его жизненная и попросту житейская философия выражены с наибольшей прямотой, но выражены не агрессивно или хотя бы наступательно, а в известной мере примиренно с действительностью. Это философия уже не сурового воителя, а умудренного годами и опытом пожилого человека, что не значит, конечно, будто теперь д'Обинье некого осуждать, не с кем бороться, не с кем спорить. Он и спорит, и борется, но совсем в иных формах и преследует иные цели.

Между тем этой книге посвящено не так много специальных исследований. В трудах общего характера «Фенест» рассматривается обычно в ряду с другими «сатирическими» произведениями писателя (некоторыми памфлетами) и квалифицируется как «картина нравов» новой для д'Обинье эпохи. Быть может, блеск «Трагических поэм» слишком ярок, и «Приключения барона де Фенеста» оказываются в тени.

Смушает, видимо, и место произведения в общем литературном ряду. Мы уже говорили о том, что книга д'Обинье непосредственно предшествует, а потом и сопутствует первым опытам в жанре так называемого реально-бытового романа, но резко от них отличается. Вот почему «Приключения» не рассматривают как исток (один из истоков) этого жанра.

Лишь в самое последнее время, точнее говоря в последние два-три десятилетия было напечатано несколько статей, совсем небольших по объему, посвященных «Фенесту»; среди них следовало бы назвать недавнюю статью С. Шизоня¹, рассматривающего некоторые приемы организации повествования в книге д'Обинье.

На фоне этого относительного невнимания (или недостаточного внимания) нельзя не отметить серию статей днепропетровской иссле-

¹ Chisogne S. Poétique de l'accumulation // Poétique. 1998. N 115. P. 287—303.

довательницы Н. Т. Пахсарьян¹, со многими наблюдениями и выводами которой мы, бесспорно, согласны. Ниже нам так или иначе придется постоянно обращаться к высказанным в этих статьях положениям.

Прежде всего обратим внимание на внешнюю структуру книги. Ее форма открыта, открыта в том смысле, что за главами, ее составляющими, могли бы следовать новые, а в череду существующих могли бы легко быть вставлены еще и другие, чуть ли не в неограниченном количестве. Это во многом обусловлено избранной писателем повествовательной формой «Приключений барона де Фенеста». Здесь, в этом произведении, д'Обинье обратился — и это даже специально указано в подзаголовке первой книги романа — к жанру диалога, жанру очень распространенному в литературе эпохи и уходящему корнями в античность (диалоги Платона, Лукиана и т. д.). Причем обратился он именно к диалогу, а не «спору», столь типичному для литературы Средневековья. В отличие от «спора», в диалоге, как правило, нет обмена резкими и колкими репликами, главное, нет агрессивности участников по отношению друг к другу. В диалоге спор, столкновение мнений переведены в более спокойное русло.

Как справедливо полагает Пахсарьян², здесь непосредственными предшественниками д'Обинье стали авторы, разрабатывавшие очень близкий к диалогу жанр — жанр «бесед». Наиболее ярким образцом этой жанровой разновидности были «Сельские беседы» Ноэля Дю Файля, и следует заметить, что эта книга, впервые изданная в 1547 г. и затем переиздававшаяся несколько раз (в 1548, 1549, 1573 гг.), наиболее близка к «Фенесту» д'Обинье: сельской обстановкой повествования, его неторопливым и спокойным тоном, если можно так сказать, простым народным юмором: некоторые второстепенные персо-

¹ Пахсарьян Н. Т. Специфика художественного метода д'Обинье в «Авантюрах барона Фенеста» // Актуальные вопросы курса истории зарубежной литературы XVII века. Днепропетровск, 1976. С. 3—11; *Она же*. Формы повествования в «Авантюрах барона Фенеста» д'Обинье // Там же. С. 11—25; *Она же*. Проблема характера в «Авантюрах барона Фенеста» Т.-А. д'Обинье // Проблемы метода, жанра и стиля в зарубежной литературе. Днепропетровск, 1977. С. 14—22; *Она же*. Элементы романного повествования в «Авантюрах барона Фенеста» д'Обинье // Проблемы развития романа в зарубежной литературе XVII—XX вв. Днепропетровск, 1978. С. 19—23; *Она же*. Своеобразие основного конфликта в «Авантюрах барона Фенеста» Т.-А. д'Обинье // Проблемы метода, жанра и стиля в зарубежных литературах XVII—XX веков. Днепропетровск, 1979. С. 32—39.

² Пахсарьян Н. Т. Формы повествования... С. 14.

нажи «Приключений» (в основном слуги, бродяги, крестьяне) как бы сошли со страниц книги Дю Файля.

Можно было бы полагать, вслед за Н. Т. Пахсарьян¹, что известные предпосылки диалога как определенной жанровой разновидности обнаруживаются уже в «Гептамероне» Маргариты Наваррской, где в обрамлении происходит оживленное обсуждение рассказываемых историй. Однако представляется, что это не так: в «Гептамероне» участников таких обсуждений много, к тому же они соединены между собой сложной системой личных связей и отношений, поэтому для каждого из них, в той или иной степени, рассказанная история обладает еще и ассоциативным подтекстом, подтекстом исключительно важным для собеседников, причем не всех собеседников, как правило, а лишь нескольких из них. Поэтому выслушанная обществом «Гептамерона» новелла для большинства остается просто занимательной историей, примечательным и поучительным случаем из жизни, тогда как для немногих таит в себе скрытые намеки, скрытые вопросы и ответы, а потому исключительно существенна в личном плане. У д'Обинье в книге этого нет. Куда ближе к «Приключениям» д'Обинье «Диалоги» Жака Таюро² (1527—1555), изданные лишь посмертно, в 1565 г., но ставшие во второй половине века исключительно популярными (между 1566 и 1602 гг. появилось не менее одиннадцати их изданий). Важность «Диалогов» Таюро для развития французской сатирической традиции и французского вольномыслия подчеркнул Ю. Б. Виппер³, верно отметив прямое воздействие «Диалогов» на «Приключения барона де Фенеста»⁴.

В «Диалогах» Таюро отчасти, а у д'Обинье — сознательно и целенаправленно — подчеркнут разный удельный вес участников разговоров, точнее разная, функционально, их роль. Их ментальное неравенство для писателя не только очевидно, но и заранее задано. Но, как увидим, соотношение разговаривающих по ходу действия меняется, меняется и идеологическая нагрузка их высказываний. Эне задает вопросы, провоцирует Фенеста на все новые рассуждения и рассказы и сначала иронически комментирует услышанное. Даже вопросы его полны иронии. Для него важно не то, о чем рассказывает Фенест, а то, как он это рассказывает, насколько он искренен в своем

¹ Пахсарьян Н. Т. Формы повествования... С. 14—15.

² Tahureau J. Les Dialogues. Non moins profitables que facétieux / Ed. Critique par M. Gauna. Paris; Genève, 1981.

³ Виппер Ю. Б. Поэзия Пляды: Становление литературной школы. М., 1976. С. 153—164.

⁴ Там же. С. 157.

повествовании, насколько он верит в ту абсолютную чепуху, которую вдохновенно и убежденно плетет.

Для Эне, живущего в провинциальной глуши и довольствующегося во многом представлениями прошлого, интересно, конечно, познакомиться с тем, как теперь живут при дворе, что за обычаи и нравы там царят. Нельзя не заметить, что трактовка придворной жизни, какой она вырисовывается из историй и рассказов Фенеста, нарочито не соответствует тем возвышенным, хотя и достаточно трезвым идеалам, что были сформулированы в знаменитой книге итальянского гуманиста Бальдассаре Кастильоне (1478—1529). Его «Книга о Придворном» не даром была весьма популярна во Франции, где неоднократно переводилась и издавалась: она не была, конечно, настольным справочником, но на ее положения, бесспорно, ориентировались и гуманисты, и просто «просвещенные» политики. Д'Обинье ее, наверняка, знал, хотя здесь и не упоминает Кастильоне. Но какая-то оглядка на эту книгу в «Приключениях барона де Фенеста» присутствует, присутствует как доказательство «от противного»: и сам двор, и его обитатели, а в еще большей мере те, кто хотел бы связать с ним свою судьбу, изображены у д'Обинье приземленно и иронически. Здесь, в этом дворе, все напоказ, все фальшиво, утрированно, чрезмерно — от манеры одеваться, причесываться, украшаться, от манеры вести себя в обществе и поддерживать светскую беседу до более глубинных компонентов, определяющих личность, т. е. побуждений и чувств, которые здесь неизбежно лживы и извращены.

Не приходится удивляться, что Эне, который, вероятно, читал книгу Кастильоне и других моралистов эпохи, все время сравнивает и сопоставляет век нынешний и век минувший. Эне — слушатель внимательный и вдумчивый, терпеливый и терпимый, но его все-таки в не меньшей мере, чем повадки придворных щеголей, манера поведения дуэлянтов, способы преуспеть и при дворе, и в сердцах прославленных кокеток, занимает тот новый тип дворянина, которого он невзначай повстречал на сельской дороге. Таким образом, ему интересны не столько сами рассказы Фенеста, сколько он сам как, если угодно, социальный тип, представитель неведомой ему «генерации».

Но как только любопытство Эне удовлетворено, вернее когда оно перестает быть праздным любопытством и начинает затрагивать действительно волнующие его вопросы, Эне из ленивого расспрашивателя становится активнейшим участником диалогов, он сам отвечает Фенесту, что-то ему разъясняет, приводит убедительные примеры «из

жизни» и задает уже не формальные вопросы, без ответа на которые он легко мог бы обойтись, а вопросы по существу, и тогда беседы и диалоги начинают приобретать характер спора.

Перед тем как обратиться к рассказам и росказням Фенеста, отметим, что вся книга д'Обинье (и это характерно вообще для всех его произведений) густо насыщена упоминаниями, ссылками, намеками, так или иначе связанными с современными писателю событиями. Многие из подобных ссылок и намеков не только непонятны читателю и исследователю наших дней, но и попросту для них незаметны. Другие поддаются расшифровке, что обычно делается в научных изданиях книги.

Порожденность романа окружающей д'Обинье действительностью сказалась в первую очередь в образе главного персонажа, давшего книге ее название. Мы будем говорить о «приключениях» барона де Фенеста, а не о его «авантюрах», как предлагает делать, например, Н. Т. Пахсарьян. Дело в том, что в русском языке слово «авантюра» так или иначе указывает на активность участника той или иной авантюры и на его известную удачливость. В книге же д'Обинье перед читателем проходит череда именно «приключений», т. е. историй, ситуаций — смешных, жалких, постыдных, печальных, — которые с героем случаются, или приключаются.

О самых смешных и глупых рассказывает сам Фенест, рассказывает незастойливо, но хвастливо, откровенно, но все время прикидывая и не очень умело скрывая заведомую нелепость того, о чем он повествует, и не стесняясь казаться отъявленным лжецом. Впрочем, для него типично постоянное самоодергивание: так, объявив рассказ о своих небывалых подвигах в бою или на дуэли, он неизменно оговаривается, отмечая, что боя-то, собственно, и не было, а дуэль в самый последний момент сорвалась. Получается, что победа, успех для него не так уж важны, куда важнее — участие, участие в чем угодно и на любых ролях, но главное, чтобы об этом говорили, чтобы это было у всех на устах. Поэтому название события для Фенеста важнее самого события, название равносильно участию, даже важнее последнего.

Если бы не настойчивые собеседники, все повествование превратилось бы в один бесконечный монолог Фенеста, монолог без особого плана и цели, сбивчивый, многословный и хвастливый. Из-за наличия собеседников речь Фенеста все-таки выстраивается в некую логическую последовательность; причем надо различать короткие ответы на тот или иной вопрос и рассказ, чаще всего близкий к анекдоту. Речь героя, являющуюся блестящей языковой характеристикой

(чего почти нет в речи Эне — она стилистически более нейтральна), было бы недопустимой модернизацией назвать «поток сознания», но ассоциативная связь — это главная организующая установка большинства высказываний героя.

В своих рассказах Фенест не придерживается четкой хронологической канвы; как верно подметила Н. Т. Пахсарьян, «эпизоды из жизни Фенеста, рассказы Эне не вливаются в хронологию жизнеописания»¹. В самом деле, из этих разрозненных историй, нагромождения анекдотов и т. д. невозможно сконструировать связную биографию Фенеста, тем более Эне (и в еще большей мере — его дублера из последней книги «Приключений» г-на Божё). Но хаотичные истории и «контристории» (т. е. те, что рассказывают собеседники Фенеста) соединены воедино совсем не искусственно и даже искусно: их непринужденное чередование, с одной стороны, прекрасно передает атмосферу диалога, с другой стороны, из таких вот мелких кусочков и деталей постепенно складывается объемная и подробная картина эпохи.

Картина эта, если можно так выразиться, мягко поляризована. В книге нет резкого, непримиримого и враждебного столкновения представителей двух эпох, двух социальных слоев и даже двух менталитетов, что особенно бросается в глаза. По верному замечанию Пахсарьян, «резкий политический конфликт современного ему общества, рождение сложных внутрисловных связей в дворянстве, развитие в нем двух тенденций — исторически далеко не однозначных — д'Обинье воссоздает в драматической форме диалога не как прямо политический, но как морально-психологический спор»². Этот спор подкреплен системой бинарных оппозиций в характеристике персонажей. В самом деле, если Фенест молод, то Эне стар, если первый старается быть «столичной штучкой», то другой — убежденный и сознательный провинциал, кое в чем не чуждый и буржуазным идеалам³. Если Фенест по сути пустозвон, то Эне — надежный человек дела, если первый на поверку оказывается достаточно невежественным, то второй обладает действительно широкими и, главное, основательными знаниями. Если Фенест по своим взглядам и пристрастиям «новатор», то Эне — бесспорный «архаист». Если первый готов при случае сплутовать, то другой кристально честен. Вот в одном пункте стройная бинарная система, казалось бы, дает сбой: на первых порах можно предположить, что наш молодой придворный, по меньшей мере, состоятелен, тогда как Эне обладает

¹ Пахсарьян Н. Т. *Формы повествования...* С. 18.

² Пахсарьян Н. Т. *Специфика художественного метода...* С. 5.

³ Lazard M. *Op. cit.* P. 461.

скромным достатком. В действительности все наоборот: как отмечал еще Эмиль Фаге, самое важное завоевание д'Обинье-писателя — это не только яркий очерк нравов, но в известной мере серьезное предупреждение. «Д'Обинье, — писал Э. Фаге, — жил в своих землях как разумный человек, и он видел, как через его Сентонж идут и идут гасконские кадеты, направляясь кто к королевскому двору, кто ко дворам поменьше, дворам каких-нибудь местных сеньоров, дабы сделать карьеру, даже просто “показаться”, как он это очень верно называет, и писатель буквально шокирован этим складывающимся новым обычаем. Кадеты эти — это деды дворян времен Людовика XIV, которые лишь из-за этой тяги к светскому блеску не могли жить нигде, кроме как при дворе, и тем самым ввергли в конце концов в нищету, лишили силы, влияния, жизнеспособности всю нашу аристократию»¹. Тут Фаге мог бы уточнить, что все эти «гасконские кадеты», волна за волной двигавшиеся на север, нередко гроша ломаного не имели за душой.

Столь же нищ и юный Фенест, хотя это тщательно, но неумело скрывает. Эта вот социальная незакрепленность и заставляла его казаться — казаться знатным, казаться богатым, казаться влиятельным, казаться смелым, казаться удачливым, казаться набожным, казаться образованным, казаться беспечным, казаться неотразимым и т. д. Вообще и просто «казаться», что программно закреплено в его имени (Faeneste — от греч. phainesthai, «казаться»). Он и в Париж отправился только лишь для того, чтобы там «показаться».

Отметим четко намеченное в романе противопоставление столицы (Парижа) и провинции, города и деревни, дворца и скромного сельского замка. В столице, в городе, во дворе «кажутся», там жизнь эфемерна, условна, подчас нереальна даже, и уж во всяком случае бессмысленна, абсурдна и нелепа. Подвижность носителей этого образа жизни, этих вкусов и идеалов тоже совершенно бесполезна; как их толкотня в дворцовых покоях, так и постоянные блуждания (в поисках чего?) по просторам Франции не дают реального результата; Фенест и ему подобные так и остаются ни с чем.

Таким образом, взгляд д'Обинье на окружающее в достаточной мере пессимистичен. Автор фиксирует не возвышение двора по сравнению с провинцией, чего, с его точки зрения, совершенно не было, но и не только его мельчание и упадок. Он не проходит мимо существенных изменений во всем обществе, его материальную и, особенно, моральную деградацию. Отправив своего героя по проселкам французской провинции, он сводит его с представителями самых разных

¹ *Faguet E. Seizième siècle. Paris, 1893. P. 332.*

словес общества; в своих хвастливых рассказах Фенест также упоминает не только придворных, но и простых горожан или крестьян, упоминает ремесленников, священнослужителей, солдат, дорожных воиришек, вообще всех, с кем сводит его судьба. Это позволяет писателю дать своеобразный социальный портрет эпохи, и не приходится удивляться, что портрет этот выдержан в сатирических тонах, что так верно было отмечено Арлет Жуанна¹.

Нельзя сказать, что герой не претерпевает на страницах книги никакой эволюции. Но эволюция эта — только неизбежное саморазоблачение. Фенест не становится к концу ни отважнее, ни правдивее, ни мудрее. Просто набор хвастливых историй, которые он обрушивает на Эне, естественно, иссякает, и герой начинает больше слушать, чем бахвалиться несовершенными подвигами и несуществующими придворными успехами.

Разорванности сознания Фенеста, отсутствию у него твердых взглядов и надежных жизненных позиций противостоит устойчивый и цельный менталитет Эне. Для него главное — не казаться, а быть (что и подчеркнуто его именем: Епау — от греч. *einai*, «быть»). Не существовать, а обладать целым комплексом положительных качеств: быть честным, быть добрым, быть справедливым, быть набожным, быть бережливым, быть работающим и т. д. И если по мере развертывания сюжета (которого в романном смысле и нет) активность Эне в отстаивании своих жизненных принципов все нарастает, то Фенест все больше тушуетя и сдает позиции.

После того как для Эне Фенест становится абсолютно ясен, разговоры постепенно переходят к иным темам. Эне интересуют уже не обычаи двора, а вопросы веры. Не приходится удивляться, что в этих вопросах, вопросах толкования Священного писания и церковной догматики, Эне более опытен, более осведомлен и, естественно, глубок. От книги к книге религиозные споры разворачиваются все шире (что вполне отражало обстановку в стране). Естественно, здесь Фенест спорит наивно, «неумело и подчас вынужден сдаваться без боя». Отметим, что в вопросах веры Эне находит поддержку в житейском опыте и мудрости простолюдинов (Клошар и Матэ); на этом фоне в «Приключениях» вновь возникают антимонашеские мотивы (подчас трактуемые достаточно резко), присутствовавшие и в «Трагических поэмах», но в большей мере ориентированные на традиции раннего

¹ *Jouanna A. Une analyse de la maladie sociale du paraître: Les Aventures du baron de Faeneste d'Agrippa d'Aubignac // Réforme, Humanisme, Renaissance. 1979. N 10. P. 34—39; ср.: Lazard M. Op. cit. P. 464—470.*

Возрождения (Рабле, Клеман Маро, новеллисты). Здесь д'Обинье дает полную волю своему сатирическому таланту; при этом он, убежденный гугенот, относится хотя и насмешливо, но даже отчасти снисходительно к проделкам и грязным делишкам служителей церкви (католической, конечно). Их разоблачение, тесно связанное с изображением жизни городского дна, а также ремесленничества и торговли, вводит в книгу мотивы «материально-телесного низа», столь зримо выявленные М. М. Бахтиным в творчестве Рабле.

От книги к книге «Приключений барона де Фенеста» тип повествования меняется в том плане, что от диалогов персонажи переходят к длинным рассказам, лишь кое-где прерываемым репликами слушателей. Обилие злободневного материала (и вылазки герцога д'Эпернона, и военные действия в Вальтеллине, и споры гугенотов с католиками и т. п.) требовало больше места для высказывания мнений. И тут на сцене появляется третий равноправный персонаж — г-н Божё, единомышленник и друг Эне, более искушенный в политике, религиозных спорах, хитросплетениях придворной жизни. Его появление функционально понятно: в спорах о религии, вообще в разговорах о ней, в обсуждении ее проблем (как и проблем политических, что было нередко связано) Эне был нужен уже иной собеседник. Фенест теперь больше слушает, изредка задает вопросы, еще реже сам что-то пытается рассказать.

Последние главы «Приключений барона де Фенеста» — это описание разных аллегорических картин (в том числе так называемых триумфов, т. е. триумфальных шествий с определенным набором участников), иносказательно изображающих современное писателю общество. Все это заставляет вспомнить соответствующие места «Трагических поэм», с которыми вдруг возникает прямая перекличка.

Остается попытаться ответить на два вопроса: к какому жанру должны мы отнести «Приключения барона де Фенеста» и завершена ли книга. Оба вопроса достаточно сложны. «Фенест», конечно, не роман в более раннем и более позднем смысле слова, хотя в нем на первом плане в конце концов личные судьбы героев. Прежде всего, это, бесспорно, не плутовской роман, хотя в книге немало пройдох и выскочек. Не плутовской — прежде всего потому, что герой не преодолевает сословных барьеров, не поднимается вверх по общественной лестнице, напротив, он полностью саморазоблачается и терпит крах. «Фенест» — роман в той же мере, как и «Гаргантюа и Пантагрюэль», где картины жизни заслоняют личные судьбы. Таким образом, «Фенест» Агриппы д'Обинье — это роман особый, это не тупиковая ветка развития жанра,

но такая жанровая модификация, которая могла найти продолжение лишь много позже, например у Дидро. «Приключения барона де Фенеста» — роман с ключом, основным в нем является совсем не судьба юного гасконца, и поэтому книга д'Обинье завершена лишь с этой точки зрения: социальное и моральное положение героев прояснено до конца. Что касается аллегорического переосмысления действительности, то оно могло бы, конечно, быть развернуто дальше и шире. Просто писатель не успел это сделать. Или не захотел?

7

Мемуары д'Обинье¹ — это один из первых в новой европейской литературе примеров соединения доверительной исповедальности с объективированным рассказом об увиденном и пережитом. Это автобиография, но не попытка самооправдания или компенсаторное стремление пережить все еще и еще раз. Эти мемуары было легко писать: рядом лежала гигантская «Всеобщая история» как надежный справочник, содержащий все о внешней стороне жизни Агриппы. На «Всеобщую историю» д'Обинье часто ссылается, но не для того, чтобы казаться более достоверным, а просто ради краткости. И это не пересказ «Истории»: здесь писатель более интимен, больше говорит о себе — и о своих сердечных делах, и о сложных взаимоотношениях с сильными мира сего, с кем ему приходилось постоянно иметь дело и кто далеко не всегда был к нему великодушен и справедлив. Но в еще большей мере — о семье, о матери, ценой жизни которой он появился на свет (это невольное убийство всегда мучило его и осложняло отношения с отцом), о сыне, принесшем ему одни тревоги и разочарования, о счастье в двух его браках.

Агриппа д'Обинье довел рассказ о своей жизни практически до самого конца. Он скончался у себя дома в Женеве на Ратушной улице 9 мая 1630 г. Стояла весна. Это была весна уже иной эпохи, которую французы называют Великим веком, а мы, за неимением лучшего термина, просто Семнадцатым столетием.

¹ Интересный анализ мемуаров д'Обинье см. в кн.: *Mathieu-Castellani G. La scène judiciaire de l'autobiographie*. Paris, 1996.

ТРИ ВЕКА ФРАНЦУЗСКОЙ ЭПИГРАММЫ



Острый галльский смысл...

А. Блок

Жанр эпиграммы, непременно веселой, лаконичной, «нежданной», настолько сросся с французской шуткой, всегда острой и тонкой, вообще с французским («галльским») складом мышления, что можно подумать, будто и родиной жанра была Франция. В известной мере так оно и было. Во всяком случае, именно во Франции эпиграмма стремительно расцвела в XVI столетии, и оттуда этот жанр шагнул в другие литературы (например, русскую), хотя у последних были и иные, подчас совсем не галльские, источники вдохновения и иные образцы. Иногда даже различают два типа эпиграммы, даже два совсем разных поэтических жанра, — эпиграмму античную и эпиграмму французскую. Между тем такое противопоставление неверно: между эпиграммой античной (так называемой «антологической») и сатирической, к которой столь охотно обращались французские поэты, не было да и не могло быть непреодолимого барьера, и опыт древнегреческой эпиграммы был очень широко использован во Франции: поэтому следует говорить не о двух жанрах, а о двух разновидностях одного жанра; между антологической и сатирической эпиграммами немало переходных форм, а отдельные произведения трудно безоговорочно отнести к тому или иному типу. Итак, существуют два вида эпиграммы. Назовем их «антологическим» и «сатирическим», но не «античным» и «французским», хотя в литературном обиходе их часто снабжают как раз этими этикетками.

Действительно, чем была античная эпиграмма? Первоначально надписью — на могильной плите, жертвенном треножнике, статуе божества. В надписи — неизбежно краткой (один-два стиха) — сообщалось, кем и когда воздвигнута стела или установлен алтарь. Из таких

надписей постепенно родились сентенции — короткие моральные рассуждения, подводящие итог, как правило, горестному жизненному опыту и печальным наблюдениям ума. Затем их сменили острые бытовые зарисовки, характерологические этюды и сатирические обобщения. Причем переход этот от собственно надписи к широкому и емкому жанру эпиграммы свершился достаточно быстро (быстро, конечно, с нашей точки зрения, когда в античных далях столетия и тысячелетия сближены, уплотнены); так, если у родоначальника жанра Симонида Кеосского (556—468 гг. до н. э.) эпиграмма еще остается надписью, то уже у Платона (427—347 гг. до н. э.) и особенно у Асклепиада Самосского (III в. до н. э.), у Каллимаха (310—240 гг. до н. э.), наконец, у Мелеагра (I в. до н. э.) — называем лишь наиболее крупные имена — жанр уверенно прошел стадии описания, лирического размышления (сблизившись с элегией), наконец, сатирического выпада. У самого прославленного эпиграмматиста Древнего Рима — у Марциала (ок. 40 г. — ок. 104 г. н. э.), написавшего ни больше ни меньше, как 1557 стихотворений, — мы найдем те же традиционные заметки проницательного наблюдателя и философа-моралиста. И рядом с ними (пусть не в таком уж большом числе) — эпиграммы остро сатирические, построенные совсем по иному композиционному принципу. В них отчетливо намечалось противопоставление двух частей стихотворения, где ожидаемый ход микросюжета вступает в противоречие с неожиданной развязкой. Эпиграмматическая система Марциала оказала решающее воздействие на дальнейшее развитие жанра, породив, впрочем, и оживленные споры: новаторский характер эпиграмм римского сатирика, их нетрадиционность заставляли ревнителей традиций и канонов предпочитать стихотворениям Марциала, скажем, лирические эпиграммы Катутла. Итак, на первых порах сатирический элемент отложился лишь в одной из разновидностей жанра. Сатирической по преимуществу в античную эпоху эпиграмма еще не стала.

Не стала она такой и у средневековых поэтов. В эту эпоху интерес к эпиграмме не охладевал; ее писали и по-латыни и по-гречески, но еще охотнее переписывали старые; так, в VI или в X веке были составлены обширнейшие эпиграмматические антологии. На протяжении Средневековья латинская антологическая эпиграмма входила во все курсы школьной пиитики и именно отсюда стала известна и на Руси XVII столетия. Средневековые поэты (как и неолатинские поэты эпохи Возрождения) в своих оригинальных эпиграммах не выходили за рамки античных традиций, поэтому эти их опыты, за очень редкими исключениями, оставались в сфере версификаторских упражнений.

Античные традиции во всем их многообразии были унаследованы поэтами нового времени, прежде всего французскими. Но для них эпиграмма переставала быть жанром исключительно описательно-моралистическим. Переставала постепенно. Нет, они еще не отказались полностью от сентенциозности, от поучения. Но философская раздумчивость непременно подкреплялась у них ироническим отношением к жизни, к обществу, к самому себе. В XVI веке «острый галльский смысл», столь свойственный сатирической литературе средневековой Франции, счастливо соприкоснулся с античным опытом, давшим эпиграмме ясность, меру, законченность, изящество. Шутка переставала быть нарочито грубой и непристойной, несла в себе философское обобщение, моральный вывод. Тем самым, критические заметки по поводу разных сторон человеческого бытия приобретали и универсальную обобщенность, и остроту злободневного документа. Далось это, конечно, не сразу. На этом пути приходилось преодолевать и инерцию античной традиции с ее абстрактным философствованием и описательностью, и навязчивый дидактизм средневекового мышления.

Обращение поэтов Ренессанса к античной эпиграмме было не только одним из симптомов «возрождения классической древности». Писатели и поэты той эпохи сумели побороть, быть может впервые в истории мировой культуры, свою сословную и классовую ограниченность, вообще какую бы то ни было ограниченность, и осознать права и силу свободного человеческого интеллекта и художественного слова. Они как бы провидели широту и идеологическую раскрепощенность эпиграмматического жанра. Поэтому мы находим у них разнообразие тем да и видов эпиграммы. Мы сталкиваемся и с подражаниями, и даже с переводами из античных антологий (особенно много переводили Марциала), и с резкой политической эпиграммой, и с эпиграммой бытовой, обнажающей человеческие пороки и слабости, с шутливой эпитафией и автоэпитафией (впрочем, последние писал еще Франсуа Вийон), с комическими восхвалениями достоинств адресата, что неожиданно оказывается их развенчанием, и т. д.

Первым подлинным мастером ренессансной французской эпиграммы следует назвать Клемана Маро (1496—1544), хотя подобные стихотворения писались и до него. Маро удачно объединил античный опыт со специфически галльским юмором, для которого, в числе прочего, характерно балансирование на краю дозволенного и непристойного. Мастерство Маро, автора первого цикла эпиграмм (почти 300 стихотворений), заключалось, в частности, в том, что поэт никогда не преступал эту невидимую грань, поэтому он никогда не впадал ни в

плоское ерничанье, ни в грубую сальность. В эпиграмматистике Маро, при всем ее многообразии, пожалуй, лишь две сквозные темы. Одна из них — любовь. И здесь Маро — типичный поэт Ренессанса, славящий естественное человеческое чувство и не признающий для него преград и ограничений. Но в этом гимне любви есть что-то от щемящей грусти по давно утраченному и ежедневно утрачиваемому. Вот одна из типичных эпиграмм Маро, переведенная молодым Пушкиным:

Уж я не тот любовник страстный,
Кому дивился прежде свет:
Моя весна и лето красно
Навек прошли, пропал и след.
Амур, бог возраста молодого!
Я твой служитель верный был;
Ах, если б мог родиться снова,
Уж так ли б я тебе служил!

Любовная лирика Маро лишена грубой чувственности. Ее эротизм как бы опрокинут в прошлое: это не пылкие призывы наслаждаться мгновениями бытия, а сетования о давно прошедшем. Здесь сказались и особенности мирозерцания поэта, и, несомненно, дань традиции: глубоко личные стихи поэта близки по своему внутреннему строю ироничным заметкам, продиктованным горьким жизненным опытом. Здесь Маро стремится к обобщенности и универсальности; его юмор мягок и незлобив, а шутки не лишены скрытой горечи.

Таков же поэт и в иной ведущей теме своих эпиграмм — в насмешках над комичными слабостями людей, их негреховными прегрешениями — над любострастием, обжорством, пьянством, доверчивостью, простодушием. Это даже не насмешки, а усмешки, ибо поэт легко прощает своих безымянных героев. Едкая ирония и сарказм появляются у Маро, когда он переходит «на лица», когда обращается к своим идейным противникам или защищает от них своих друзей. Основной повод для сатирических выпадов Маро — это религиозная полемика. И в данном случае поэт продолжает традицию средневековой сатирической литературы, неизменно высмеивавшей мнимое благочестие священников и псевдоаскетизм монахов.

Маро создал свой стиль, который стал затем называться его именем — «маротический». Его трудно определить в одной сжатой формуле. Наиболее характерный его признак — простота и естественность. Артистизм поэта тщательно скрыт, внешне эпиграммы Маро наивно простодушны, слегка меланхоличны, чуть-чуть архаичны.

Поэт широко использовал в своей лирике устарелую лексику, обращался к типично средневековым размерам (чаще всего десятисложнику) и строфике (восьмистишия и десятистишия).

Клеман Маро был блистательным зачинателем. Но его «школа» не развила уроки учителя. Эпиграмма только еще нащупывала свои новые жанровые признаки, и не все из них уже сформировались. Среди подобных признаков называют обычно три существеннейших. Это лаконизм, злободневная сатиричность, неожиданность развязки (в чем французская эпиграмма так сродни анекдоту). Стихотворения Маро и его ближайших последователей далеко не всегда лаконичны, и поэтому краткость и емкость формы обнаруживаются здесь не как норма, а как тенденция. Злободневность тоже лишь постепенно и далеко не всегда учитывается. Правда, веселость, шутовство со времен Маро становится непременным качеством французской эпиграммы. Они легко уживаются рядом с описательностью и дидактикой (но рассудочность не становится у Маро рассудительностью). Что касается остроты разрешения микросюжета, то этот признак «классической» эпиграммы проявляется у нашего поэта далеко не всегда. Но вот что примечательно. Наличие такой вот неожиданной, острой, в известной мере даже афористичной развязки было, как известно, обязательным условием другого популярнейшего стихотворного жанра Возрождения — сонета. Маро включил несколько сонетов в свой эпиграмматический цикл. Некоторые теоретики эпохи (например, Тома Себиле) настойчиво сближали эпиграмму с сонетом. И во второй половине века, когда заметно поредело ряды учеников Маро, а главенство в поэзии перешло к «Плеяде» (Ронсар, Дю Белле и др.), Эпиграмма определенно приходит в забвение (созданные в эти десятилетия эпиграммы единичны). Можно предположить, что она была вытеснена сонетом, с успехом выполнявшим ее функции — и сатирического обличения, и философского, чуть ироничного размышления, и веселого прославления бесхитростных радостей бытия.

К эпиграмме вернулись, когда того потребовала политическая обстановка — решительное размежевание в обществе, находящемся в течение тридцатилетия в состоянии непрерывной гражданской войны. И эпиграмма была использована самым широким образом в религиозной полемике и политической борьбе. Стоит ли удивляться, что от этого периода до нас дошли в основном политические эпиграммы? Быть может, своим оформлением в сложившийся стихотворный жанр, отличный от переходной формы Маро, эпиграмма обязана политическому опыту так называемых Религиозных войн

католиков и гугенотов (1562—1598) ничуть не меньше, чем издавна присущей французам склонности к иронии и юмору.

Это не значит, что традиции Маро и «маротический» стиль были забыты. Мы найдем убежденных последователей Маро и в следующем столетии (а некоторые поэты начнут со временем старательно имитировать приемы Маро-эпиграмматиста), но в целом тип эпиграммы меняется: она становится более личной, утрачивает свою медитативность и стремление к универсальным выводам, заостряется в развязке.

Нарождающийся классицизм оставил эпиграмму на периферии литературы. Буало, сам написавший более трех десятков стихотворений этого жанра, потребовал от эпиграммы лишь краткости и остроумия, не уточняя деталей. И хотя считается, что в «великое» столетие эпиграмма пребывала в «хаотическом состоянии», переживая если не прямой упадок, то несомненное измельчание и расшатывание формы, на деле все было совсем иначе: эпиграмма пышно расцвела, оттачивала свои приемы, привлекла внимание таких значительных поэтов, как Пьер Корнель, Поль Скаррон, Франсуа Менар, Жан де Лафонтен. Недаром Буало сердито констатировал в «Поэтическом искусстве» неудержимое проникновение стихии шутки, каламбура, вообще эпиграмматичности в другие жанры:

Повсюду встреченный приветствием и лаской,
Уселся каламбур на высоте парнасской.
Сперва он покорил без боя Мадригал;
Потом к нему в силки гордец Сонет попал;
Ему открыла дверь Трагедия радушно,
И приняла его Элегия послушно;
Расцвечивал герой остротой монолог;
Любовник без нее пролить слезу не мог;
Печальный пастушок, гуляющий по лугу,
Не забывал острить, пеняя на подругу.

(Перевод Э. Л. Линецкой)

Да, о некоторой размытости формы Эпиграммы сетования Буало говорят, но не говорят ли они и о стремительной экспансии этого жанра, обогащавшего другие жанры и обогащавшегося за их счет? Два основных направления эпохи не обошли Эпиграмму своим вниманием. Это и понятно. Классицизм, с его идеей подражания античности, с его культом ясной лапидарной формы, и барокко, с его пристальным интересом ко всему причудливому, неожиданному, острому, по-разному

му, но с равной степенью заинтересованности разрабатывали — на практике — этот неуловимый для определения жанр.

Именно в этот «великий» век складываются основные формальные признаки эпиграммы и отрабатывается ее тематика. Именно теперь эпиграмма становится сатирическим жанром. Она становится оружием в литературных спорах, в светской жизни, в политической борьбе. Это ее свойство четко осознается. Именно так воспринимали эпиграмму и у нас еще во времена Пушкина («Приятно дерзкой эпиграммой взбесить оплошного врага...»). А Монтескье назвал эпиграммы «маленькими отточенными стрелками, наносящими глубокие и неизлечимые раны». На иную едкую эпиграмму отвечали либо еще более едкой, либо ударом шпаги.

Такая ситуация говорит об определенном уровне развития общества (было бы упрощением просто считать его «светским»), о его сформированности, некоторой замкнутости, не исключаяющей, впрочем, и даже предполагающей как известную проницаемость его «оболочки», так и определенное равенство его членов (при всей многоступенчатой иерархичности его структуры). Четкость и определенность социальной среды, вне которой эпиграмма функционировать не может, достаточная широта этой среды (не «кружок», а именно «общество») и обеспечивает расцвет нашего жанра. Эпиграмматисты Древней Греции и Рима, даже Клеман Маро и его современники писали еще во многом «для себя», не видя перед собой реального адресата. Теперь, в XVII веке, все становится иначе. Эпиграмма предполагает конкретных читателей или слушателей и требует немедленного распространения. И вот что парадоксально: если раньше авторы эпиграмм, писавшие «для себя» или немногих друзей, все-таки публиковали свои произведения, то теперь эпиграмма часто надолго остается рукописной и даже изустной. И тем не менее, она молниеносно становится известной всему обществу, ибо живо интересуется его, откликается на все волновавшие его события. Так эпиграмма становится едким и скептическим комментарием к истории эпохи.

Применительно к XVII столетию можно говорить по крайней мере о четырех линиях в развитии жанра. Впрочем, такое деление, конечно, условно, ибо между намеченными нами типами не было четких граней.

Во-первых, речь должна пойти о бытовой эпиграмме, осмеивающей, скажем, мнимую неподкупность судей, псевдоблагочестие монахов, пустословие адвокатов, шарлатанство врачей, кичливость новоиспеченных дворян и т. д. Во многом эти темы пришли из предыдущее-

го столетия, как и соответствующие им формы: сторонники Маро с их «дизенами» (десятистрочниками) находятся и среди современников Корнеля и Буало.

Во-вторых, нельзя не сказать об эпиграмме политической. Ведь столетие было не только веком смешных жеманниц, версалея, шляп с пышными плюмажами и фейерверков, но и ожесточенной борьбы Фронды, непрерывной закулисной грызни временщиков и предприимчивых выскочек, продолжительных войн и народных бунтов. На все эти события откликались поэты, откликались быстро, смело, остроумно. Рядом с торжественной ложью официальной «высокой» поэзии «низкая» поэзия сатирической эпиграммы несла в себе правду жизни; пусть далеко не всю правду и в очень специфическом — юмористическом или же остро обличительном — преломлении, но все-таки правду, противостоя успокоительному обману королевских рескриптов, надгробных славословий, ура-патриотических поэм, возвышенных од и хвалебных сонетов. Шутка эпиграммы убивала их напыщенную лживость. Не приходится удивляться, что многие из подобных эпиграмм анонимны.

Но были все-таки в XVII веке и жеманницы и версали. И в литературе остался внушительный пласт галантной «прециозной» эпиграммы. Это — третья линия в развитии жанра. Она, как ни странно, выросла из мадригала, из гипертрофированных восхвалений и славословий. Но его мастера и в своих изощренных хвалах не теряли чувства юмора (вспомним, как Буало верно подметил, что ржавчине иронии и шутки первым поддался мадригал); иные из них умели так искусно нанизать всякие галантности, вложить в них столько открытой иронии или затаенного сарказма, что порой хвалу от хулы было просто затруднительно отличить.

И, наконец, еще один вид эпиграммы. В это столетие, как никогда ранее, некоторые виды литературы стали предметом самого широкого общественного интереса (вспомним сцену в театральном партере из «Сирано де Бержерака» Ростана, где о достоинствах пьесы или баллады спорят и мушкетер, и кабагчик, и бродяга-поэт). Это тут же отозвалось литературной эпиграммой. Ни одно вызывавшее толки литературное произведение эпохи, будь то роман, поэма или трагедия, не оставалось без эпиграмматического обстрела. Причем если в предшествующем веке литературная полемика (скажем, Клемана Маро с неким Сагоном) не выходила за рамки достаточно узкой литературной среды, то теперь в споры писателей и поэтов включались читатели и слушатели, и разлетались повсюду язвительные эпиграммы. Были и

излюбленные мишени для литературных острот, например незадачливый драматург Никола Прадон, пытавшийся соперничать с Расином. Он и ему подобные известны теперь не благодаря собственным сочинениям, давно и справедливо забытым, а по тем многочисленным эпиграммам, которые были им посвящены.

Да, XVII век не создал эпиграмматического канона, не выдвинул поэтов-эпиграмматистов в истинном смысле слова. Эпиграмма оставалась периферийным жанром, она не «делала» литературу, а лишь сопутствовала ей, но она во многом формировала общественное мнение, влияла на его вкусы, отвечала на его запросы. И вот что еще полезно отметить. Эпиграмма не была отгорожена от других жанров неодолимой стеной. Особенно тесно соприкасалась она с другими сатирическими жанрами, например с комедией. Иногда тема эпиграммы как бы разворачивается в комедийный сюжет, порой же остроумные реплики действующих лиц пьесы звучат как блестящие эпиграммы.

Литературная эпоха, как правило, не укладывается в жесткие хронологические рамки века. Смена стилей не происходит однажды и вдруг. Век Людовика XIV неоправданно шагнул в XVIII столетие. Поэтому и первые эпиграмматисты века Просвещения творят еще в духе и во вкусе предшествующей эпохи. Таковы эпиграммы молодого Вольтера, не оставившего своим вниманием и этот боевой сатирический жанр.

Но первым в ряду эпиграмматистов «века Разума» должен быть назван Жан-Батист Руссо (1670—1741). Он решительно вернулся к традициям Маро, к его излюбленным формам, строфам, размерам. По тематике же он еще остается сыном XVII века: его эпиграммы — это шутки по поводу шарлатанов-врачей, сластолюбивых монахов, глупых модниц, непробудных пьяниц, бесталанных стихоплетов и т. д. Типичное для классицизма создание характеров-масок обнаруживается и в эпиграмматистике Руссо.

Но ориентированный на опыт прошлого, Руссо вносит в него и нечто новое. Это прежде всего элемент стилизации, некой литературной игры. Уже сама форма, воспроизводящая то наивное простодушие Маро, то виртуозную изощренность поэтов галантных салонов, несет в себе элемент иронии, шутки, легкой усмешки и пародии. Вообще вторичность, ретроспективность искусства необыкновенно характерны для столетия, которое не без основания считают не только веком Просвещения, но и «эпохой рококо», хотя поэзия «мимолетностей», орнаментальность, игривость характеризуют лишь ее внешнюю сторону. Интимная грация, изящная прихотливость, тонкий эротизм, пристрастие к игре словами, к каламбуру, когда все

произведение держится на шутке и ради этой шутки и создается, — все эти стилеобразующие признаки рококо особенно легко и органично реализовались в эпиграмме. Стиль жизни общества, значительно раздвинувшего свои границы, сделал шутливость, остроумие неперенными своими атрибутами. Появились завязтые острословы; шуткой облекались и рассуждения на философские темы, и смелый политический трактат, и эпическая поэма.

XVIII столетие иногда называют «веком без поэтов». И это в известной мере верно, хотя, конечно, поэты были, и они писали и длинные поэмы, и короткие стихотворные каламбуры. Поэмы, как правило, забылись (пожалуй, кроме «Орлеанской девственницы», насквозь ироничной и эпиграмматичной), плоды же «легкого стихотворства» остались, определив лицо века.

Первое, что следует отметить в эпиграмме эпохи Просвещения, — это легкость, виртуозная незамысловатость, впечатление блестящего экспромта, родившегося у вас на глазах. Непредвиденности, остроте развязки уделяли повышенное внимание. Экспромт не мог быть длинным, и эпиграмма все более укорачивается, сжимаясь до шести, четырех, даже порой двух строчек. В этих условиях особенно отработывалась неожиданная концовка, на подготовку которой уже просто не было времени — столь новая эпиграмма была стремительна и коротка. Лаконизм и острота развязки становились неперенными приметами эпиграмматического стиля. Эти качества особенно ценились, причем представителями разных политических и литературных лагерей. Не будем забывать, что это был век острейшей идеологической борьбы, и на поток язвительных эпиграмм, обрушенных Вольтером и другими просветителями на реакционеров и ретроградов (причем и тут были свои любимые мишени — Дефонтен, Фрерон), последние отвечали иногда не менее хлестко и остроумно.

Помимо эпиграммы злободневной, во многом полемичной, рожденной логикой литературных споров (здесь особенно популярными стали насмешки над Академией, уже второй век возившейся со своими знаменитыми томами толкового словаря) и идейной борьбы, процветала эпиграмма галантная — типичная эпиграмма рококо. Но теперь это был не двусмысленный мадригал, а короткая гривуазная сказочка, слегка непристойная и игривая.

Велик был удельный вес эпиграммы антиклерикальной. «Философы» охотно прибегали к ней, не ограничиваясь уже, как в старину, насмешками над комическими чертами служителей церкви. Теперь вопрос ставился шире, острее, обобщенней. Никогда еще вся

церковная организация — от туповатых приходских кюре до самого папы не была заклеяна и осмеяна так, как в эпоху Просвещения.

Эпиграмма, таким образом, была не только забавой великосветских салонов, к ней обращались просветители в своих спорах и идейной полемике. Вообще же, тогда эпиграммы писали все — политические деятели и негодянты, военачальники и ученые, принцы крови и простые буржуа. Но прежде всего, конечно, поэты. Именно теперь эпиграмма стала вполне осознанным, конституировавшимся жанром, веселым, острым и мудрым, выдвинув своих признанных мастеров, под пером которых он достиг небывалого размаха и классической завершенности. Но писалось эпиграмм так много и «технология» их создания была настолько отработана, доступна, что появлялось, конечно, немало произведений-однодневок, внешне ладно скроенных, но внутренне неглубоких, слабых. Ведь подлинная эпиграмма, при всей своей злободневности, при всем своем остроумии, должна была нести и какую-то мысль, какое-то обобщение, пусть маленькое и локальное.

Речь у нас не о серой массовой продукции (хотя и ее наличие симптоматично), а о произведениях больших мастеров. Для одних из них, например для Вольтера, испробовавшего все жанры, «кроме скучного», эпиграмма оставалась на периферии их творчества. Другие отдали ей щедрую дань, а иные — и все свои творческие усилия.

Помимо Ж.-Б. Руссо, стилизатора и подражателя (не от недостатка таланта, а в силу творческих установок), среди эпиграмматистов первой половины и середины века назовем все того же Вольтера, Алекси Пирона (1689—1773), Жана Грекура (1683—1743). Все они в той или иной мере продолжают стилизаторско-архаизирующую линию Руссо. Восемь строк с внезапным разрешением сюжета в последнем стихе становятся наиболее популярной формой. Впрочем, Вольтер любил эпиграмму более короткую, злую и едкую, хотя не прошел мимо и стихотворений описательно-дидактических, в духе античных антологий. Но наиболее изобретателен он был в эпиграммах «на лица», чем прославился и Пирон, мастер остроумного намека, двусмысленной недосказанности, неожиданного каламбура. Постоянными жертвами его острот были аббат Дефонтен и Фрерон, которым он посвятил целые циклы эпиграмм, а также Французская Академия, членом которой он, между прочим, безуспешно пытался стать.

К следующему поколению поэтов принадлежит Понс-Дени Экушар-Лебрэн (1729—1807), самый крупный представитель жанра и в какой-то мере его теоретик. Доживший до времен Империи, не очень державшийся за свои убеждения — он был и весьма умеренным роя-

листом, и ожесточенным республиканцем, и пылким бонапартистом, — Лебрен завершает эволюцию эпиграммы XVIII столетия. Дело, конечно, не в том, что он написал эпиграмм очень много — не менее 700; он как бы исчерпывает возможности жанра. К нему он относится серьезно, не сводя его задачи к хлесткой шутке или злему каламбуру. Его эпиграммы метко били в цель и, всегда направленные против определенных лиц (особенно доставалось известному литератору Лагарпу), выявляли в облике адресата что-то типическое, всеобщее. Стремясь к лаконичности, Лебрен особенно заботился о неожиданности финала и, надо это признать, всегда почти достигал успеха. Вот почему его эпиграммы стали своеобразным эталоном и им так охотно подражали русские поэты — И. Дмитриев, К. Батюшков, П. Вяземский и др. Но под пером Лебрена из эпиграммы все более исчезала сюжетность. Кроме того, столь напряженно занятый формой, построением стихотворения, поэт забывал или не учитывал его применения, а тем самым подрывал условия существования жанра. Мельчали и сужались побудительные причины создания эпиграммы, а вслед за этим — и сфера ее распространения. Написанная по очень частному поводу, эпиграмма переставала интересовать все общество, адресовалась снова узкому кружку друзей или собратьев по профессии.

Во второй половине XVIII века в эпиграммах некоторых поэтов вновь возникает дидактизм, навязчивое морализирование, у других жанровые контуры эпиграммы смазываются и она смыкается с басней. Все это говорит о том, что эпиграмма приходит в упадок, что золотой век ее уже позади. Так, если период Революции оставил нам ряд остроумных, метко бьющих в цель стихотворений (правда, не так уж много), то антинаполеоновская эпиграмма поражает своей беспомощностью; она может быть продиктована нескрываемой ненавистью, быть озлобленной, но остроумной и изящной — почти никогда.

Буржуа, не борющийся за свое место под солнцем, а прочно на этом месте утвердившийся, оказывается чужд подлинному юмору, и эпиграмма в XIX веке, не исчезая совсем, резко сужает свою сферу обращения, становясь интересной и понятной лишь узкому кружку, вне которого она мертва. Тем самым, она становится совершенно незаметным жанром, и к ней большие мастера обращаются редко, да и то лишь в часы досуга и по поводам вполне личным. Классический период французской эпиграммы в начале XIX века завершается. Это не значит, что XIX век оказался вполне глух к эпиграмме. Бывали и остроумные, подчас даже блестящие памятники жанра, и убежденные

его сторонники, вроде Шарля-Луи Мольво (1776—1844). Но, как правило, к эпиграмме обращались литераторы второстепенные, нередко — провинциалы, версифицирующие в своей глуши все еще в духе ушедшего века. Типографской краски хватало, конечно, в XIX веке и на эпиграмматические сборники, но в массовой печати — в газете — эпиграмме уже подчас не находилось места: ее вытеснили памфлет, фельетон, наконец карикатура. Эта последняя, особенно под карандашом и резцом Домье, стала подлинной эпиграммой XIX века (между прочим, подписи под литографиями Домье вполне «эпиграмматичны», но сами по себе, без рисунка они не существуют). Достаточно сопоставить беспомощные, плоские эпиграммы, скажем, на Луи-Филиппа с современными им карикатурами на этого короля, и станет ясно, что сравнение это совсем не в пользу эпиграммы.

Итак, наиболее классическим, наиболее блестящим временем французской эпиграммы оказываются три столетия. Не три календарных века, а что-то около трехсот лет: от первой трети XVI-го века до начала XIX-го. В первой трети XVI века эпиграмма зарождается, во многом под влиянием античного опыта, но также и под воздействием как бы врожденной французской веселости и саркастичности. Она нащупывает пути и формы развития и лишь постепенно складывается в отчетливо осознанный сатирический жанр. Эти поиски были продолжены в XVII веке, когда была вполне открыта разоблачительная сила эпиграммы, широко использованной в политической и литературной борьбе эпохи. В XVIII столетии эпиграмма достигает наивысшего расцвета (не только количественно, но и в формальном отношении), однако постепенно исчерпывает себя. XIX век стал ее решительным закатом.

За три века расцвета эпиграммы французские поэты создали много маленьких шедевров, блестящих остроумием, изяществом, тонкой мыслью; эти виртуозные миниатюры недаром пленяли русских поэтов конца XVIII века и пушкинской поры, столь охотно писавших в этом дьявольски трудном «легком жанре». Эти стихи не могут не заинтересовать и сейчас, ибо они складываются в своеобразную сатирическую летопись своего времени, ибо в них отразился скептический гений французского народа, неизменно веселого и ироничного.

Великий век



ТЕАТР КОРНЕЛЯ



Корнеля гений величавый...

А. С. Пушкин

1

Это пушкинское определение, брошенное, казалось бы, мимоходом и не претендующее на универсальную оценку творчества одного из гигантов мировой литературы, между тем — безукоризненно верно и точно. Понятие возвышенного, величественного действительно является ключевым на протяжении всего творческого пути Корнеля. Величавы страсти героев его трагедий, возвышенны их поступки, их речи, их жесты. Движения их души, совсем не всегда героические, даже самые интимные, самые тонкие и лиричные, неизменно передаются в звучных величественных стихах, сочетающих в себе пленительную игру нюансами с мужественной жесткостью и сдержанностью. Недаром Пушкин говорил о «строгой музе» «старого Корнеля»¹.

Молодые годы Корнеля прошли в период укрепления и роста французского национального государства. Процессы эти были осложнены и бунтами доведенных до отчаяния народных масс, и мятежами феодалов, вновь поднявших голову после убийства в 1610 году короля Генриха IV, и борьбой с гугенотами, затем — невзгодами Тридцатилетней войны (1618—1648), в которую были втянуты многие страны Европы (Испания, Голландия, Швеция, Дания, германские княжества и др.), но основная тяжесть войны, особенно в последний период, легла на Францию. В зрелые годы писатель стал свидетелем не менее грозных и знаменательных событий — революции в Англии, гражданской войны во Франции, вошедшей в историю под именем «Фронды», новых захватнических войн, которые вели военачальники Людовика XIV.

¹ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. М.; Л., 1951. С. 30.

Корнель жил в эпоху мелких политических интриг и буйных народных восстаний, шумных военных побед и ожесточенной религиозной нетерпимости. Но ни будничная суета дня, ни величественность или значительность свершаемого у него на глазах не заслоняли от писателя основного содержания эпохи — утверждения абсолютизма, создания сильного национального государства, расцвета его культуры. Корнель видел позитивные результаты свершаемого. Он обращал внимание и на неизбежные (и подчас губительные) издержки происходящих процессов, но он, конечно, сознавал, что живет в столетие, которое затем недаром стали называть «великим веком», поэтому-то он и стремился стать с веком наравне, передать своими иносказаниями неповторимое величие общественной ломки, что свершалась перед его взором. Этой ломке и становлению абсолютизма сопутствовало постепенное вызревание идеи приоритета государственного над личным, воли монарха, олицетворяющего интересы государства, над побуждениями подданных. Идея эта, в ее практическом применении, неизбежно рождала острейшие, порой неразрешимые конфликты, выдержать тяжесть которых могли лишь недюжинные плечи. Вот почему среди созданных Корнелем образов столько натур сильных, страстных, одержимых той или иной идеей, умеющих подчинять этой идее и свои собственные индивидуальные стремления и побуждения или интересы других. Среди его героев есть персонажи пугающие, даже отталкивающие своей жестокостью, мстительностью, властолюбием (и таких немало), но нет характеров незначительных, мелких (разве что в комедиях). Заслуга драматурга не в том, что он оказался своеобразным историографом своего времени, рассказывая, правда, не о событиях, свидетелем которых он был, а об идеях, волновавших его современников. Заслуга его — в создании характеров возвышенных и героических, противостоящих мелочным будням эпохи. Это не значит, что эпоха никак не отражается в его творчестве. Для нас сейчас важно не то, что первые зрители и читатели Корнеля находили скрытые и явные намеки на современные им события и конкретных лиц в репликах его персонажей, в ситуациях пьес, а то, что драматург не просто откликался на конкретные события своего времени, но стремился передать его нравственную доминанту. И еще важнее, что он с большой конкретностью и — одновременно — обобщенностью изобразил переживания и чувства в достаточной степени универсальные — любви, ревности, патриотизма, сыновнего долга, мужества, веры, служения отечеству и т. д., причем не просто эти чувства как таковые, а их сложнейшее и, как правило, трагичнейшее столкновение и переплетение.

Корнель выявил возвышенно-героическое начало в побуждениях и поступках своих героев, акцентировав момент личного выбора и личной ответственности, то есть проявление активного начала в человеке. Тем самым, в новых исторических и идеологических условиях писатель продолжил и развил одну из кардинальных тем литературы Возрождения, противопоставив идею упорядоченности и разумности в жизни общества и внутренней жизни человека барочной идее общественного хаоса и иррациональности человеческой души.

Да, Корнель жил в период постренессансный, когда многие прекраснодушные иллюзии и мечтания Ренессанса были, казалось бы, преодолены и отброшены. Но так только казалось; в действительности культурная традиция не прервалась, идеалы Возрождения были лишь прояснены и рационализированы, освобождены от наивного гедонизма и стихийного сенсуализма; от этого они, быть может, несколько утратили обаяние непосредственности и новизны, стали более трезвыми и даже суровыми, но не лишились главного — своей гуманистической основы. Эта связь с идеалами Возрождения, этот отныне не стихийный и — главное — не безответственный, а осознанный гуманизм и позволил Корнелю предложить свое решение общечеловеческих проблем, такое решение, которое может претендовать на универсальность.

Именно это подчеркивание сильных сторон человеческой натуры, героических элементов в ней и вызывало наибольшую популярность драматургии Корнеля как раз в героические же периоды французской истории: именно тогда система его мышления и ее оформление в речи оказывались особенно созвучны данной эпохе. Вместе с тем, созданный Корнелем и его современниками литературный язык недаром именуется «классическим» и остается своеобразной нормой. Дело в том, что Корнель выработал универсальные языковые формулы для выражения определенных настроений, эмоций, состояний души, и его языковые новации стали основой французского литературного языка Нового времени.

Величие Корнеля в том, что он произвел реформу французского театра, создал новую драматургическую систему, мощное воздействие которой ощущалось спустя чуть ли не два столетия после ее возникновения. Самые талантливые ученики обычно бывают наиболее горячими и наиболее несправедливыми критиками своих наставников или бывших кумиров. Поэтому их суждения особенно симптоматичны. В случае Корнеля очень типична позиция Вольтера, который как драматург весь вырос из опыта автора «Сида» и «Цинны». Систему

Корнеля Вольтер стремился преодолеть, то ища поддержки у Шекспира, то обращаясь к Расину. Мы знаем, что это желание расшатать драматургическую систему Корнеля привело Вольтера не только к созданию целого ряда собственных трагедий, но и к написанию подробного комментария ко всем корнелевским пьесам (1764). Задолго до этого, в «Веке Людовика XIV» (1739—1751), Вольтер сказал о Корнеле: «Хотя в театре удержалось лишь шесть или семь его пьес из тридцати трех им написанных, тем не менее, он остается отцом театра. Он первый возвысил национальный гений, и это одно заставляет простить ему около двадцати пьес, которые, за исключением немногих мест, представляют собой самое скверное, что мы имеем, и по слабости стиля, и по холодности интриги, по нелепым и неумелым любовным завязкам, и по нагромождению вычурных рассуждений, столь противных духу трагического. Но будем судить великого человека по его лучшим произведениям, а не по его ошибкам»¹. В этих словах Вольтера — прежде всего признание великой роли, которую сыграл Корнель в истории французского театра, да и литературы.

До прихода Корнеля в театр французская драматургия пребывала в состоянии исканий, в известной мере — даже творческого кризиса. Доминирующее положение занимали в ней драматурги, близкие эстетике барокко со свойственными последнему иррационализмом, внешней красочностью, усложненностью, вычурностью формы. Самым типичным представителем этого направления был Александр Арди (ок. 1570 — 1632), наводнивший французскую сцену десятками своих пьес — в основном кровавыми трагикомедиями и любовными комедиями с сильным буффонным налетом. Написанные на сюжеты самые разные — мифологические, исторические, итальянские, испанские и т. д., — пьесы Арди отличались запутанностью интриги, искусственностью развязки, сильными страстями (как правило, продиктованными любовью и ревностью), характерами же — едва намеченными, условными, найденными не в жизни, а в тех разношерстных литературных источниках, к которым весьма охотно и достаточно бесцеремонно обращался драматург. Произведения Арди были лишены проблемности, их развлекательный характер был несомненен.

Первые теоретики и практики нарождающегося классицизма (к ним вскоре примкнул и Корнель) противопоставили барочному театру иную концепцию драматургии. Они ратовали прежде всего за сценическое правдоподобие, трактуя его, быть может, несколько наивно (как единство места, времени и действия), но строя свои произведе-

¹ *Voltaire*. Le Siècle de Louis XIV. Vol. 2. Paris, 1966. P. 213.

дения на подражании природе и исходя из рационалистического понимания жизни и человека. Корнель уже после первых своих театральных успехов выдвинул теорию проблемного, политического театра, откликающегося на те вопросы, которые выдвигает общественная обстановка. Но эти актуальные проблемы решаются в театре Корнеля, как уже указывалось, с большой долей обобщения (в этом, в частности, смысл обращения писателя к историческим темам), решаются к тому же не столько самой логикой развития сюжета, сколько глубоким осмыслением героями этих проблем, их вживанием в них, что раскрывается в напряженных, драматичных диалогах, в которых сталкиваются убежденные и красноречивые оппоненты, не отвлеченно высказывающие свои соображения, а старающиеся убедить или переубедить соперника. И прояснить обсуждаемую идею для себя самого. Последнее для героев Корнеля не менее важно, ибо, носители какой-нибудь идеи, они воспринимают ее в движении, они обсуждают ее и с партнерами, и сами с собой. Вот почему не менее драматичны в пьесах Корнеля иные монологи протагонистов — здесь мысль предстает до предела обнаженной, лишенной риторических уловок, к которым обычно прибегают в споре.

Поэтому драматургия Корнеля — не только прокламированно проблемна, это прежде всего — драматургия слова, ораторского пафоса, эмфазы. В этом ее сила, но в этом и ее уязвимое место. Иногда слово у Корнеля становится неоправданно приподнятым, необоснованно возвышенным, превращая пафос в холодную патетику, а движение мысли — в риторику. Иногда же писателю как бы не хватает «слова» для того, чтобы прояснить слишком сложную сюжетную ситуацию.

Такой театр требует, конечно, особого актерского мастерства, прежде всего — мастерства декламационного. И параллельно с эволюцией корнелевской драматургии происходило становление такого мастерства, которым с той поры неизменно отличался французский театр. Таким образом, создание национальной актерской школы также относится к числу заслуг Корнеля.

Итак, Корнель прожил долгую жизнь, был свидетелем многих примечательных событий и современником многих известнейших личностей; его эпоха — это эпоха Людовика XIII и Людовика XIV, кардиналов Ришелье и Мазарини, министров Фуке и Кольбера. Но также — эпоха Гассенди и Декарта, Сирано де Бержерака и д'Артаньяна.

И вот на фоне такого бурного и переменчивого времени жизнь Корнеля выглядит неправдоподобно однообразной, бедной событиями. Их недостаток восполняется несколькими не очень достоверными

легендами. Одна из них рисует нам увлекательно романтичного юношу, участника каких-то любовных авантюр. Молодой руанский адвокат был влюблен, но то ли не был уверен, что пробудил ответное чувство, то ли был убежден, что имеет счастливого соперника, в общем, эта эскапада окончилась ничем, если не считать комедии «Мелита», первого драматического опыта Корнеля, вобравшей переживания неудачливого любовника. А вот другая легенда, и опять любовная. Происходит все опять в Руане весной, летом и осенью 1658 года. В городе дает спектакли труппа Мольера, и стареющий поэт (Корнелю было уже за пятьдесят) вдруг пылко влюбляется в очаровательную двадцатитрехлетнюю Дюпарк, кружившую голову и Расину, и Лафонтену, и самому Мольеру. И тут поэт остался ни с чем, а прелестным памятником этой любви стали тонкие, искренние и такие горделивые «Стансы к маркизе», так напоминающие пушкинское «Мне не к лицу и не по летам...».

Итак, две любовные авантюры неизменно приводят нас к творчеству. Воистину биография поэта — это его книги. Никогда еще эта избитая фраза не была так досадно верна. Однако действительно все повороты в жизни Корнеля связаны с его творчеством: то он устремляется в Париж вслед за бродячей труппой, увозящей рукопись его первой пьесы, то он покидает столицу после осуждения Академией «Сида», после полууспеха «Цинны», после провала «Пертарита». Едет он всегда в таких случаях в Руан; там он родился 6 июня 1606 года, там его корни, его родовое гнездо. Это подчеркнем: как и многие другие замечательные писатели его времени, Корнель был выходцем из провинции, принадлежал к довольно зажиточной буржуазной, чиновничьей среде. Воспитывался он, опять-таки как и многие его современники, в иезуитском коллеже. Обучение у иезуитов не говорит о какой-то особой приверженности к их ордену, даже об особой религиозности; просто в таких коллежах учили в то время лучше, чем где-либо в другом месте. Корнель был человеком религиозным, но иезуитом не стал.

Что дало такое провинциально-буржуазное происхождение? Не только неистребимый внешний вид провинциала (о чем писали современники). Ощущение прочных семейных корней. Домовитость. Спокойную уверенность горожанина в своем скромном, но надежном достатке, а также в том, что местный парламент (он был и мэрией, и прокуратурой, и судом) плохо ли, хорошо ли, но охраняет его и от местных сеньоров, и от королевских наместников. Короче — это была близость к национальным народным корням и известная свобода от вкусов и настроений двора.

Между тем несостоявшийся руанский адвокат (Корнель лишь сделал несколько первых шагов по стопам отца) не стал бытописателем французской провинции, напротив, все его успехи и все его неудачи связаны со столицей, с Парижем. Быть может, только кроме удачной женитьбы — женился-то Корнель, конечно, в Руане. В Париже писатель пережил и первые театральные успехи. Здесь на него обратил внимание кардинал Ришелье, столь настороженно следивший за развитием литературы, и включил его в группу молодых поэтов, которые писали пьесы на темы и по планам, разрабатываемым кардиналом. Впрочем, Корнель вскоре из этой «бригады» вышел: он не мог подчиниться жесткому творческому диктату, он искал собственный путь в драматургии.

Итак, в Париже прошли премьеры всех его пьес, здесь его выбрали в Академию (в 1647 году, после двух провалов), здесь он и скончался 1 октября 1684 года, уже десять лет как перестав писать для театра.

В связи со старостью Корнеля следует сказать об одной довольно популярной легенде. Она повествует о том забвении и нищете, в которых кончил свои дни великий писатель. Так ли это? Действительно ли Корнель всю жизнь трудно и безуспешно боролся с нуждой? Что же, комедии и трагедии и вправду состояния их автору не составили. Впрочем, как и всем другим его современникам: в то столетие литературным трудом было не прокормиться. Что же оставалось делать поэтам? Путей было несколько. Можно было, например, стать откровенным приживалом, то есть переселиться во дворец какого-нибудь вельможи и «за стол и квартиру» сделаться его интеллигентным челядинцем. Можно было предвирать каждую свою книгу пышным и неискренним посвящением министру, принцу или самому королю в надежде на богатый подарок или даже маленькую пенсию. Можно было добиться постоянной пенсии от правительства. Можно было, наконец, просто обладать достаточным состоянием или выхлопотать доходную должность. (Все это очень характеризует эпоху и положение писателя в то время.) Корнель испробовал все эти пути, кроме первого — откровенным прихлебателем он не стал. Посвящения он писал, и весьма охотно, не отказывался и от пенсий, много лет имел выгодную должность в родном Руане. Все это не сделало его человеком богатым, но и крайняя нищета Корнеля — выдумка излишне романтических биографов.

То же — и легенда о забвении. Да, в конце 60-х и особенно в 70-е годы первым трагическим поэтом, кумиром зрителей стал Расин. Но пьесы Корнеля продолжали ставиться (в том числе труппой

Мольера), а в 1682 году писатель выпустил новое собрание своих сочинений, уже четвертое по счету. Вряд ли издатели пошли бы на это, не будь интереса к его драматургии.

Итак, существование скромное, но не бедное, под стать провинциальному горожанину. И длинная череда пьес, которые снискали славу писателю и наполнили смыслом его жизнь.

2

Первый шаг поэта великого на литературном поприще почти всегда знаменателен. Речь идет, конечно, не о юношеских подражаниях, не об учебных опытах, не о пробах пера, а о произведении значительном, долго вынашивавшемся, зрелом, хотя и носящем еще зримые приметы юности его автора. Это обычно и прощание с пленительным миром иллюзий первой молодости, и осмысление пусть еще небольшого, но очень остро переживаемого жизненного опыта, и еще не утраченные надежды, еще не растоптанные идеалы, и первая горечь от соприкосновения с действительностью. Первый значительный опыт большого поэта — это и определенный итог, и обещание, заявка на будущее.

Первой пьесой великого трагического поэта Франции была комедия. Некоторые обстоятельства ее появления нам известны. Молодой Корнель не очень старательно исполнял свои судебные обязанности, куда усердней пописывал он стишки в модном галантно-манерном духе, адресуя их местной красотке. Не менее усердно посещал руанский адвокат спектакли заезжих театральных трупп, добравшихся в своих странствиях и до Нормандии. С гастрольями одной из них, возглавлявшейся прославленным актером Мондори, связывают биографы рождение нового драматурга. Весной 1629 года труппа Мондори действительно дала несколько представлений в Руане. Познакомиться с актерами молодому адвокату не составило труда: они обычно весьма охотно заводили связи с состоятельными горожанами. Видимо, в одну из таких встреч Корнель и показал Мондори свою пьесу. Рассказ о том, что он написал ее за несколько дней, почти на пари, в течение этих весенних гастролей, вряд ли соответствует действительности: на пьесе, при всех ее недостатках, лежит печать долгого обдумывания и обработки. Не случайно высказывалась догадка, что работа над «Мелитой» была завершена задолго до знакомства с Мондори и его актерами. Возможно. Пьеса подкупает искренностью; это не литературное упражнение, а отклик на что-то

глубоко личное, случившееся в жизни, случившееся с самим Корнелем. Автобиографическая основа комедии несомненна, вот только мы так никогда и не узнаем, в каком персонаже автор изобразил себя, кому из героев он доверил свои мысли и чувства.

Мондори прочитал пьесу и обещал ее поставить. Итак, называлась она «Мелита», по имени героини. Впрочем, был еще подзаголовок — «Подметные письма».

К этому первому опыту Корнеля стоит присмотреться.

После списка действующих лиц руанский адвокат делает пометку: «Действие происходит в Париже». Эти четыре слова значат многое. Во-первых, Корнель, в отличие, скажем, от Арди, изображает своих современников, а не жителей отдаленных стран или иных эпох. Во-вторых, они не просто современники драматурга, а обитатели Парижа, то есть столицы. Наконец (об этом, правда, прямо не сказано), из жителей Парижа Корнель выбирает представителей светского общества. Он занимается только этим обществом, все остальные как бы не существуют. Аристократический, сословный характер комедиографии Корнеля несомненен. Поэт, как увидим, не выступает судьей этого общества, а значит было бы ошибкой находить в «Мелите» и в последовавших за ней комедиях какие бы то ни было разоблачительные мотивы. Персонажи Корнеля добры или злы не в зависимости от своей сословной принадлежности, от своего имущественного состояния. Даже не от врожденных душевных качеств. Драматургу важно одно: верно или ошибочно поведение его героя, подчиняется ли он разумным, а следовательно и справедливым и благородным нормам общезжития или же собственным капризам.

Все в комедии разворачивается в сфере личных отношений героев. Это закономерно, так как «Мелита» — комедия любовная. Но любовь в этой, да и последующих комедиях Корнеля, не знает тех традиционных препятствий, с которыми неизменно сталкивались герои итальянских пьес эпохи Возрождения и их французских перелицовок и подражаний. Мы не находим здесь ни суровых сумасбродов-отцов, ни могущественных соперников, ни неодолимого социального неравенства. Если девушки Корнеля благонравны и не перечат родительской воле, то родители сговорчивы и добродушны. Внешние препятствия исчезают, растворяются, им на смену приходят внутренние — черты характера, склонности, определенное направление ума. В том обществе, которое описывает драматург, светский каприз, минутное настроение не менее могучи, чем сословная спесь или многовековая семейная вражда. Тем самым, герои Корнеля в своем выборе руководствуются своим

собственным разумом, пусть — пока — от этого выбора зависит лишь их собственная судьба, к тому же ничто не грозит им гибелью.

Эраст, герой первой комедии Корнеля, неспособен искренне любить; подлинное большое чувство подменяется у него некой игрой в любовь, увлекательной и острой. Но игрой опасной, так как в ней на карту оказывается поставленным не только его личное счастье, но и счастье его возлюбленной Мелиты и друга Тирсиса. Эраст хочет всячески доказать, что в любви он несчастен, а Мелита ветрена, лицемерна, коварна. Он подстраивает ее встречи с Тирсисом, провоцируя ее на измену, пускает в ход подметные письма, якобы написанные Мелитой другому. И что же? Оказывается, что своего он добился: Мелита охладевает к нему, а между ней и Тирсисом вдруг вспыхивает подлинное чувство. Все запутывается. Комедия характеров, какой могла бы стать пьеса, отныне становится комедией интриги. Разносится весть о смерти Тирсиса, пораженная этим сообщением Мелита падает замертво, ее уносят. Эраст думает, что из-за его оплошности, легкомыслия или коварства погибли и его возлюбленная, и его лучший друг. Герой лишается рассудка. Его бред не смешон, но страшен. Действие приобретает трагическое напряжение. Кончись пьеса четвертым действием, перед нами была бы пусть своеобразная, но трагедия. Однако до трагедии Корнель еще не дорос, комедия же у него получилась определенно странная. Не трагикомедия ли?

Развязка ее несколько искусственна. Какова же она? Тирсис и Мелита оказываются живыми. Они соединяются в счастливой любви. Эраст исцеляется и вскоре утешается в любви к другой девушке.

Полагают, что наивысшее достижение Корнеля в этой пьесе — образ Мелиты. Это верно. Мелита своей цельностью, спокойным величием, душевным богатством предсказывает многих грядущих героинь драматурга. Ее образ — не просто удачная находка, это завоевание, это шаг вперед по сравнению с чувственными и хитроумными героинями французских комедий до Корнеля. Мелита — персонаж комедии высокой. Такова ее речь, жесты, поступки; таков и ее внутренний мир.

Корнель в «Мелите» выступил создателем жанра высокой комедии еще и потому, что он совершенно отказался от буффонных комических приемов и соответствующих им персонажей, идущих от традиций фарса. Как признавался впоследствии сам драматург, «до тех пор никогда не видели, чтобы комедия заставляла смеяться без смешных персонажей, таких как буффонные слуги, паразиты, капитаны, доктора и т. д.». Действительно, комических, смешных сцен вообще в «Мелите» было немного. Пьеса была «комедией», возможно, в том

смысле, в каком трактовалось это понятие в Средние века, то есть произведением с хорошим концом.

Дело не в том, что Корнель плохо понимал законы комического. Как увидим, он прибегал иногда к ситуациям, сценам, положениям, бесспорно рассчитанным на комический эффект. Но в целом его мироощущение искало не комедийных, а героических обстоятельств.

«Мелита», первая пьеса Корнеля, интересна теми «заявками», которые драматург делал, теми тенденциями, которые лишь намечались здесь и получили развитие в дальнейшем. Интересна комедия и тем, что, написанная без знания «правил», она не очень-то эти правила нарушала. Корнель впоследствии написал о «Мелите»: «Эта пьеса была моим первым опытом, и в ней не соблюдаются правила, потому что я еще не знал тогда, что они существуют. В качестве руководства у меня было только немного здравого смысла, примеры покойного Арди, муза которого была более плодovита, нежели воспитанна, и несколько новых авторов, которые начинали творить и придерживались правил не более, чем он». И что же получилось? Не зная правил, драматург почти их не нарушал: единство места в пьесе соблюдено, единство времени — не совсем, но и не нарушено чрезмерно, к единству действия Корнель безусловно стремился, и если это ему не вполне удалось, то не из-за незнания правил, а из-за простой неопытности. Этот урок «Мелиты» будет для нас важен, пресловутые правила, о которых столько писали и над которыми столько смеялись, были для своего времени совсем не пустой затеей, они отвечали тем представлениям о правдоподобии, которые сложились в первой трети XVII столетия.

Одной из самых поэтичных и тонких стала комедия Корнеля «Вдова, или Наказанный предатель» (1633). Начинается она почти как «Мелита» — столкновением двух типов любовников и двух концепций любви. Но если в первой комедии сомнения Эраста были продиктованы его эгоистическим желанием во имя литературной моды усложнить, ужесточить отношения с возлюбленной, то герой «Вдовы» Филист испытывает истинную робость, боясь поверить, что действительно любим молодой очаровательной женщиной, которая в довершение всего значительно богаче, чем он сам. И мотив денег, состояния, богатства оказывается не стимулом, а препятствием в любви героя. Клариса понимает это и пытается ободрить и обнадежить юношу. Но тщетно. Полностью объясниться одному мешает неодолимый страх, другому — природная скромность. Друг Филиста Альсидон не только более смел и скор. Выгода, материальный интерес у него неизменно на первом месте. Он замышляет с помощью ряда мошенниче-

ских уловок отбить невесту у друга и завладеть ее сердцем и кошельком. Но благодаря чувству справедливости и благородству героя все его планы рушатся, и он сам оказывается в западне.

Таким образом, подзаголовок комедии — «Наказанный предатель» вполне оправдан, он указывает на то, что Корнель высокую комедию интриги, каковой была «Мелита», осложняет теперь и комедией нравов. Дальнейший шаг в этом направлении — еще три комедии Корнеля, следовавшие одна за другой. Это «Галерея Дворца правосудия» (1634), «Компаньонка» (1634), «Королевская площадь» (1634).

В первой из этих трех комедий прежде всего обращает на себя внимание то, что вместо довольно абстрактных улицы или перекрестка Корнель поместил действие в один из самых оживленных уголков Парижа, выведя на сцену не только основных персонажей комедии, но и проходные фигуры торговца книгами, белошвейки, галантерейщика. Однако прием этот в драматургии Корнеля, даже в его комедии-ографии, оказался случайным. Так, в «Королевской площади», действие которой также протекает в достаточно известном (и красивейшем!) месте Парижа, бытовые персонажи отсутствуют. Элементы бытовой комедии, даже в качестве фона, были Корнелю противопоказаны, чужды. Куда знаменательней появление в пьесе фигуры компаньонки, принимающей активное участие в действии. Недаром компаньонка станет героиней следующей комедии драматурга.

Интрига «Компаньонки» очень запутанна, и сделано это с виртуозным мастерством — ко времени написания пьесы писатель уже вполне овладел законами сцены. В новой комедии сталкиваются уже не разные темпераменты и не разные концепции любви, а разные интересы, в которых чисто материальные мотивы занимают совсем не последнее место. Такие замечания, как «Ведь если денег нет, — все прочее не в счет», «Он ценит красоту, а деньги наипаче» и т. п., далеко не случайны в устах персонажей комедии. Хитросплетения интриги значат в пьесе куда больше, чем любовные страсти. Как уже говорилось, интрига в комедии чрезвычайно сложна, все настолько путается, все персонажи настолько играют двойные и тройные роли, что даже компаньонка Амаранта, главный создатель неразрешимых ситуаций, в отчаянии восклицает: «Как все запуталось!» Персонажи уже не могут распутать хитроумно сплетенную ими же самими паутину интриги и даже тяготятся этой своей двойственной ролью. Хитрости и козни их не только утомляют, они явно противоречат их искренним душевным побуждениям. «О, сколь мучительна мне эта жизнь двойная!» — восклицает Флорам, уставший носить несвой-

ственную ему личину. Но герои Корнеля не делятся искусственно на жертв и злодеев. Против них — обстоятельства, общественные условия, сложившиеся обычаи.

В пьесе, как и в предыдущих произведениях Корнеля, не много чисто комедийных моментов; они в основном связаны с отцом Дафны Жерастом, который запутывается (или которого запутывают) так, что в своем полнейшем непонимании ситуации он действительно нередко выглядит смешным. Что касается Амаранты, главной «интриганки» пьесы, то ее жизненный крах печален. Эта бедная девушка, такая неглупая и такая энергичная, не может не вызвать сочувствия, а ее заключительный монолог, написанный Корнелем в форме стансов, вполне можно отнести к шедеврам лирической поэзии.

В «Королевской площади» не более комических ситуаций. Но ситуаций трагических, или почти трагических, — немало. Достаточно сказать, что судьба сводит здесь нежную, преданную Анжелику, обладающую, однако, и чувством гордости и решительностью, с холодным волокитой Алидором, превыше всего ставящим личную свободу. Анжелика становится предметом унижительной сделки, и лишь случайная путаница спасает ее от позора. И если в финале обычная для каждой комедии Корнеля неразбериха распутывается и второстепенные персонажи приходят к любовному согласию, то выбор Анжелики почти трагичен: разочаровавшаяся в окружающем ее обществе, построенном на нечестных интригах и обманах, она решает уйти в монастырь. Так совсем несмешно заканчивается эта комедия Корнеля.

Смысл этого первого пятилетия в творческом развитии драматурга понятен. Корнель оттачивал мастерство интриги, вводил в пьесы элементы социальной критики (особенно это очевидно в «Компаньонке»), искал характеры стойкие и цельные, характеры, если угодно, величавые и вместе с тем одухотворенные и поэтичные, искал образы людей, стоящих перед выбором, перед единственным кардинальным решением, которое должно определить всю их дальнейшую судьбу. Тем самым эти комедии Корнеля оказывались произведениями серьезными, произведениями больших чувств, сдержанных, но сильных страстей. И, пожалуй, наиболее существенно, что выбор их бывал, как правило, свободным, продиктованным не чужой волей и не неодолимым стечением обстоятельств; но он, этот выбор, подчас приводил героя к поражению, к отказу от первоначальных планов и намерений, к трагическому осознанию своего жизненного краха.

Опыт комедиографа подготовил Корнеля к героической трагедии и в области стилистики. Бытовая стихия почти отсутствовала в языке

его комедий; напротив, им были присущи патетика, красноречие, афористичность, и уже эти ранние произведения драматурга пополнили словари цитат и крылатых выражений.

Мы уже не раз говорили о трагическом звучании некоторых ситуаций и сцен в комедиях Корнеля. Но это свойственно не только его творческому методу, а, видимо, общая закономерность. «Заметим, — писал Пушкин, — что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что нередко она близко подходит к трагедии»¹. Действительно, разве мало трагических нот в «Тартюфе», «Свадьбе Фигаро», «Горе от ума»? А ведь это все комедии.

Итак, от комедиографии Корнель шел к жанру высокой (то есть героической) трагедии. Впрочем, уже в первой половине 30-х годов он испробовал свои силы в этом виде драматургии. В 1630 году поэт написал трагикомедию «Клитандр». Нагромождение в ней всевозможных приключений, подчас кровавых и отталкивающих, надуманных стечений обстоятельств, страстей напыщенных и ходульных говорит о полном провале автора. Последующая правка, и порой весьма основательная, не спасла «Клитандра», а изложить содержание пьесы не удалось даже самому Корнелю — столь запутанна и неправдоподобна ее интрига. «Клитандр» — это как бы «Корнель» до «Корнеля»: трагикомедия отвечала тем вкусам, которые царили в театре во времена плодovitого и беспорядочного Арди. Но от пристрастия к интригам сложным, ситуациям, казалось бы, неправдоподобным Корнель в дальнейшем все-таки не избавился, отдав им дань в некоторых своих трагедиях «второй манерью».

Совсем иной стала трагедия Корнеля «Медея» (1635), написанная на сюжет, найденный у Сенеки. Эта «правильная» пьеса, как ни странно, перекликается с рядом комедий Корнеля, например с «Королевской площадью», где Алидор, столь рассудочный и холодный в любви, очень напоминает расчетливого Ясона, невозмутимо бросающего страстно любящую Медею во имя выгодного брака с Креусой. Вместе с тем взвинченность чувств Медеи, ее порывистость и страстность превосходят некоторых будущих героинь Корнеля, а стиль ее многочисленных монологов — тот столь характерный для драматурга приподнятый, пронизанный возвышенным пафосом ораторский стиль, который станет отличительной чертой его будущих трагедий, их неповторимой приметой и порой их слабостью, и будет так отличаться от задушевной лиричности Расина.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 213.

Отметим в поведении Ясона одну очень важную черту: им движут не личные влечения или антипатии, а соображения политика, соображения человека, заинтересованного в успехе своего предприятия. Это — уже робкая заявка на политичность корнелевского театра, что обнаружит себя уже в ближайших пьесах драматурга.

Следом за «Медеей» Корнель создал еще одну пьесу — комедию «Иллюзия» (1636). Это было произведение причудливое. Драматург воспользовался здесь приемом «театра в театре» и вставил в рассказ о поисках безутешным отцом своего блудного сына спектакль провинциальной труппы, разыгрывающей типичную докорнелевскую трагикомедию — с буффонной фигурой трусливого вояки Матамора, «голубыми» любовниками Клиндором и Изабеллой, с мрачными застенками, кознями и казнями и т. д.

Герой пьесы становится бродячим комедиантом, с чем в конце концов примиряется столь долго разыскивающий его отец. В известной мере это уход от сложных проблем большого мира, с его необузданными страстями и борьбой своекорыстных интересов. Однако «Иллюзия», этот подлинный гимн театру и его труженикам, оказалась своеобразным прощанием с иллюзорным миром нестрашных страхов и наигранных радостей, с миром вымысла, вообще со сферой исключительно личной. После создания этой замысловатой комедии Корнель обратился к совсем иным темам, иным проблемам, иному поэтическому языку и, естественно, к иным жанрам драматургии.

3

Премьера «Сида» может быть отнесена к тем событиям в истории культуры, которые не просто запоминаются надолго, о которых говорят, но которые знаменуют собой поворот в данной области искусства, пусть маленькую, но революцию, результаты которой сказываются затем многие десятилетия. Мы имеем в виду не только саму пьесу, но и последовавшие за ее появлением споры, беспрецедентное обсуждение ее Французской академией, инспирированное самим кардиналом Ришелье.

Обстоятельства постановки и споры о ней широко известны, и к ним мы еще вернемся. А вот было ли неожиданным обращение драматурга к испанской тематике, сам выбор сюжета пьесы? Рассказывают, что во время одной из своих поездок в Руан Корнель навестил поселившегося там г-на де Шалона, бывшего секретаря Марии Медичи.

Старик следил за успехами молодого драматурга, и в эту их встречу якобы сказал ему: «Друг мой, избранный вами комический жанр способен принести вам лишь мимолетную славу. У испанских писателей вы найдете сюжеты, которые могут произвести огромное впечатление, если рука, подобная вашей, обработает их в нашем вкусе. Научитесь их языку, он нетруден; я берусь насколько в моих силах помочь вам, а пока вы не в состоянии читать на нем сами, я переведу вам несколько мест из Гильена де Кастро»¹. Об этом разговоре сообщает П. Бошан, неутомимый собиратель документов по истории французского театра. Совет старика Шалона не был неожиданным: испанские темы давно уже привлекали французских литераторов. Испанская драматургия «золотого века» воспринималась современниками Корнеля как наследница жизнелюбивых традиций Ренессанса, а герои этой драматургии — как олицетворение внутренней гармонии и благородства, очень развитого чувства чести и душевной красоты. На это увлечение Испанией не влияли ни обстановка войны, которую как раз в это время вела Франция с испанской монархией, ни тот факт, что при французском дворе существовала тайная, но весьма влиятельная «испанская партия», возглавляемая королевой Анной Австрийской, дочерью испанского короля Филиппа II. Автор «Сиды» при выборе сюжета пьесы не принимал в расчет всех этих привходящих обстоятельств.

Корнель обратился к тем событиям исторического прошлого Испании, которые уже широко отразились в литературе. К прошлому, овеянному дымкой поэтических легенд и героикой Реконкисты — отпора мавританскому завоеванию. Корнель изобразил в своей трагикомедии XI столетие, когда жил реальный кастильский рыцарь Руй Диас де Бивар, прозванный сарацинами «Сидом» (то есть «Господином»), а соотечественниками — «Кампеадором» (то есть «Воителем»). Как видим, писатель выбрал эпоху достаточно отдаленную, относящуюся к тем временам, когда королевская власть не стала еще абсолютной, не могла претендовать на непререкаемый авторитет, когда король был лишь «первым среди равных» и считался с мнением подданных. Пьеса Корнеля не была, конечно, апологией феодальной вольницы с ее правом сильного и узаконенным беззаконием (впрочем, в «Сиде» иногда видят попытки отстоять права крупных феодалов, отчуждаемые властью монарха), но и не проповедовала абсолютизм. Не случайно писатель вывел в своей трагикомедии не своевольного самодержца, а изобразил короля Кастилии мягким и даже «демократичным», счита-

¹ *Beauchamps P.-F. Recherches sur les théâtres de Frances depuis l'année 1161 jusques à present. Vol. 2. Paris, 1735. P. 157.*

ющимся с мнением народа и со своим ближайшим окружением. Это придало «Сиду» антиабсолютистское звучание.

Но самым притягательным и важным в легенде о юности Руй Диаса было для Корнеля не это. Его привлекла острота, трагическая неразрешимость ситуации, в которой оказались герои, возвышенная красота вызванных этой ситуацией поступков и чувств, их яркие самобытные характеры.

Действительно, молодые герои Корнеля — Родриго и Химена — прекрасны, а рассказанная писателем трагическая история их любви вызывает не только сострадание или ужас, но и восхищение. Восхищение полнотой их переживаний, необузданной силой и цельностью их характеров, величавым благородством и человечностью всех движений их души. И тем всепобеждающим могуществом любви, которому герои тщетно пытаются противопоставить какие-то разумные соображения и доводы.

Нередко полагают, что в душе Родриго и Химены царит лишь неодолимый разлад между чувством и долгом. В действительности мир чувств юных героев Корнеля гораздо сложнее и глубже; чувство и долг не существуют для них отдельно и тем более в непримиримом единоборстве. Так, в душе юноши чувство и долг, любовь и честь подкрепляют друг друга. Заступить за отца, отомстить за него для Родриго — естественное движение души. Оно продиктовано не какими-то воспоминаниями о славе предков, не слепым следованием древним обычаям, а любовью к отцу и в высшей степени развитым самоуважением. Благодаря ему Родриго оказывается способен на героические поступки, но оно неотделимо от чувства любви к Химене. Именно это высокое самосознание, это чувство чести и дает юноше право на любовь; недаром он столь страстно и столь убежденно возражает тем, кто осмеливается утверждать, что любовь может и пройти, тогда как чувство чести неистребимо:

Нет, нераздельна честь: предать любовь свою
Не лучше, чем сробеть пред недругом в бою.

(Перевод Ю. Корнеева)

Столь же нерасчленимы любовь и честь и для Химены. Она никогда не отдала бы своего сердца человеку, который не выполнил бы долга чести. Она еще сильнее полюбила юношу за его вдвойне смелый поступок. И при этом — не может его не ненавидеть, так как и ей не чужды родственные чувства. Поэтому вся она — в борении проти-

воречивых чувств, в метаниях, в осуждении чувства гордости и чести («Безжалостная честь, палач моей мечты, как много слез пролить меня заставишь ты!») и тут же — в желании неукоснительно следовать их суровым законам.

Столь бурного водоворота страстей Родриго не знает, хотя и он жестоко страдает, не находя выхода из неразрешимого стечения обстоятельств (с особой лирической глубиной и силой эти переживания Родриго вылились в его взволнованных и поэтичнееших стансах, завершающих первое действие пьесы). Движения его души непосредственны и кое в чем даже простодушны. Характер Родриго привлекает мягкостью и обаянием, искренностью и теплотой, неподдельностью чувств, их возвышенностью и одновременно какой-то незащищенной интимностью. И пленительной молодостью (если Родриго впервые любит так самозабвенно и страстно, то и подвиги свои он также совершает в первый раз). Но основное в характере юноши — это благородство и героичность, что раскрывается в его взаимоотношениях с Хименой в не меньшей степени, чем в поединке с графом Гормасом, отражении мавританского нападения или дуэли с доном Санчо. Характер Родриго дан в пьесе в движении, в динамике своего развития, он далек от статичности некоторых героев более поздних трагедий Корнеля. Развитие, а правильное постепенное раскрытие характера Родриго глубоко логично, в нем нет парадоксальных непоследовательностей, типичных для иных персонажей драматургии барокко. Движение души Родриго быстро, но не поспешно. Он — герой мыслящий. Но не размышляющий, не рефлектирующий — у него за мыслью тут же следует действие, будь то роковой для него поединок или дерзкая ночная вылазка во главе отряда смельчаков. Родриго отдает себе отчет в последствиях своих поступков и уверен в их конечной (какой-то «высшей») правоте. Он не раскаивается в убийстве графа Гормаса, сознавая, что этим своим деянием стал в еще большей степени достоин любви и уважения гордой девушки. Он возглавляет отражение ночного набега мавров, не испросив на это высшего благоволения, ибо это единственный способ спасти Севилью.

Ему чужды колебания, сомнения, отчаяние и в отношениях с Хименой. Он героически приемлет свой удел, понимая, что только собственной смертью сможет искупить вину перед любимой. При этом Родриго не хочет вмешательства посторонних, не хочет чужого суда; он сам выходил против обидчика отца, сам отдает себя и на суд Химены и хотел бы пасть от ее руки.

Тем самым вершителем судьбы Родриго, а также и основным двигателем интриги пьесы (по крайней мере во второй ее половине) оказывается юная героиня. Химена — женщина порывистая, страстная, но и — слабая, а потому и более переменчивая в своих настроениях, менее последовательная и прямая. Женское начало, женская любовь в ней побеждают, хотя она и не вполне отдает себе в этом отчет. Но переживания ее бесспорно острее и глубже, чем чувства Родриго. И писатель очень наблюдателен и тонок в изображении бурных переживаний героини: он неизменно оставляет возможность двоякого их истолкования — и как простой девичьей гордости, и как верности заветам предков. Точнее же говоря, Корнель дает понять, что и то и другое не только легко переходит друг в друга, но так прочно связано между собой в сознании героини, что она сама подчас не может сказать, какое же, собственно, чувство движет ее поступками, ее отношением к юноше. Поэтому не приходится удивляться, что Химена с радостью принимает вмешательство короля, нуждающегося в военной сноровке и удали Родриго. Она с самого начала стремилась переложить на других эту непосильную ношу. И во вмешательстве короля Кастилии для нее и оправдание ее любви, и фактически — совершаемый ею выбор в пользу возлюбленного, вообще разрешение той нестерпимой трагической ситуации, в которой все оказались.

Впрочем, формально ситуация остается неразрешенной. По предложению короля все откладывается на год. Отметим, что в разборе «Сида», сделанном много лет спустя после премьеры пьесы, Корнель настаивал на том, что Химена так и не делает выбора: не скрывая своей любви к Родриго (в чем она выдает себя много раз), она не может победить собственной гордости и принять руку юноши. Верно, но здесь говорит в ней уже новое чувство — именно женская гордость, а не дочерний долг, вот почему ее преодоление король Кастилии благо-разумно выносит за рамки пьесы. Ведь исход внутренней борьбы в душе Химены предрешен. Предрешен в пользу любви, молодости, жизни, а не непрекаемого родового долга и сословной чести.

Между прочим, было бы ошибкой видеть в пьесе изображение, пусть и отрицательное, былой феодальной спеси. Ею не очень-то заражены даже ее «законные» носители — отцы героя и героини. Основные сюжетные ходы пьесы у всех на памяти, и о них вряд ли следует напоминать. Но все-таки. Где ядро конфликта, что приводит героев к непреодолимой трагической ситуации? Ссора дона Диго и графа Гормаса, то есть отцов Родриго и Химены. Один из них назначен на важный и почетный пост, другой у него этот пост оспаривает.

Каковы же его доводы? Нет, он не вспоминает о том, в какие родовые книги вписаны его предки. Он весь живет сегодняшним днем, говорит лишь о своих недавних заслугах. И он по-своему логичен. Он еще не стар, полон сил, но уже достаточно умудрен, чтобы подавать венценосному воспитаннику не только примеры храбрости, но и мудрые советы. Дон Диего вначале не оспаривает его заслуг, он лишь призывает уважать волю короля, избравшего его, дона Диего, а не графа Гормаса. Можно подумать, что отец Химены слишком высокомерен и вспыльчив, но стоит присмотреться, как мастерски построил Корнель этот роковой диалог. Начинается он внешне спокойно (недаром вначале реплики спорящих длинны, обстоятельны, каждый не только имеет возможность развернуть свою аргументацию, но и терпеливо выслушивает оппонента). Но затем диалог убыстряется и обостряется, причем нападать, а потом и оскорблять в равной мере начинают оба вельможи, а не только слишком горячий граф Гормас. И не вызывает сомнения, что на пощечину провоцирует графа сам дон Диего. Таким образом, перед нами блестяще изображена не сцена ссоры двух дряхлых стариков, не видящих ничего, кроме своих родовых гербов и былых привилегий, а спор опытных военачальников и политиков, каждый из которых убежден, что именно он лучше всего справится со столь сложной и почетной миссией.

Отцы — это тоже сильные и цельные личности, характеры которых разработаны, конечно, менее глубоко, чем характеры их детей, что, однако, не лишает их примечательных индивидуальных черт.

Но все-таки с большей любовью и вдохновением Корнель лепил характеры молодых героев. Причем это относится отнюдь не только к образам Родриго и Химены. Уместно сказать еще о двух молодых персонажах пьесы, чьи образы овеяны поэтической грустью и каким-то ненавязчивым обаянием. Это, во-первых, инфанта донья Уррака, тайно, без надежд и без желаний любящая Родриго, никак не вредящая сопернице и лишь однажды на какое-то короткое мгновение даже не поверившая, а простодушно размечтавшаяся о своем несбыточном счастье. Другой такой персонаж — это дон Санчо, беззаветно, до самоотвержения любящий Химену. И когда он решается на поединок с Родриго, им движет не призрачная надежда, победив, получить в жены любимую, а желание хотя бы собственной гибелью приобщиться к судьбе Химены.

С большой изобретательностью и гибкостью передает драматург глубокие и переменчивые чувства всех своих героев, всю пленительную красоту молодости и любви, пронизывающую пьесу. Вольтер

как-то заметил: «Корнель поистине велик только тогда, когда он выражается так же хорошо, как он мыслит»¹. Это наблюдение в полной мере относится к «Сиду», где как целые сцены, так и отдельные монологи, даже короткие реплики по своей выразительности, психологической достоверности и пластичности относятся к высочайшим образцам французской поэзии.

Талант Корнеля проявился и в композиционном построении пьесы. Ведь у «Сида» два сюжетных ядра (и тем самым, два конфликта). Одно — это ссора отцов, поединок юноши с графом Гормасом и последовавшее за этим неразрешимое столкновение Родриго и Химены. Другое — воинский подвиг героя и необходимость суда над ним за недопустимую дуэль. И мастерство драматурга состоит в том, как он эти два сюжетных ядра, два конфликта объединил. Ведь один конфликт переходит во второй, но одновременно его нейтрализует. Это сделано так органично, так незаметно, что единство действия не нарушается, не нарушается же и столь существенное для поэтики классицизма понятие «единства интереса».

Все эти достоинства пьесы Корнеля не могли не быть замеченными современниками писателя. Вот почему премьера «Сида» стала таким триумфом драматурга и актеров. Первое представление пьесы состоялось, видимо, 7 января 1637 года в театре Маре при чрезвычайном стечении публики. Мондори, исполнявший роль Родриго, писал через несколько дней известному литератору Гезу де Бальзаку: «Толпа, собравшаяся у наших дверей, была столь велика, а наше помещение оказалось столь мало, что все его закоулки, в которых обычно находятся пажи и слуги, на этот раз оспаривались друг у друга господами в лентах, а на сцене помещались лишь кавалеры орденов высших степеней». Ему вторил Поль Пеллисон, будущий историк Французской академии, вспоминая: «Трудно даже представить себе, насколько высоко оценили эту пьесу публика и двор. Ее могли смотреть без конца, в обществе только и было разговоров, что о ней, каждый знал наизусть хотя бы несколько строк из “Сида”, детей заставляли заучивать целые отрывки, и вскоре во Франции возникла поговорка: “Это прекрасно, как «Сид»»².

Если в пьесе все нравилось публике, многое в ней могло не понравиться властям. Например, гордое самосознание феодалов, ведущих торг с самим королем, апология дуэлей как единственного способа разрешить спор между благородными людьми, тогда как дуэли

¹ *Вольтер*. Эстетика. М., 1974. С. 80.

² *Pellisson P. Histoire de l'Académie française*. Vol. 1. Paris, 1730. P. 110.

были строжайше запрещены правительством Ришелье, возможные реверансы в сторону «испанской партии» Анны Австрийской в момент, когда страна вела тяжелую войну с империей Габсбургов. И наконец, самое главное — идея личной доблести героя, реализующей себя если и не вопреки, то помимо государственных предначертаний. Однако на фоне триумфальной премьеры «Сиды» на все это сочли благоразумным до поры до времени не обращать внимания. Напротив, Корнель был награжден: он получил долгожданное дворянство и солидную пенсию от кардинала.

Между тем «спор» о «Сиде» разгорелся. Внешним поводом к нему послужило стихотворное послание Корнеля «Извинение перед Аристом», где драматург горделиво заявлял, что всеми своими успехами он обязан только себе. Это послание задело многих. Прежде всего, конечно, собратьев по перу, особенно Жана де Мере, только что сменившего Корнеля в той группе литераторов, что писали пьесы по плану и прямым указаниям Ришелье. Мере выпустил анонимный памфлет, обвинявший Корнеля в плагиате. Посредственный драматург Жорж де Сюдери выступил с обстоятельным разбором пьесы, где он доказывал, что сюжет ее неудачен, «правила» не соблюдены, интрига построена неумело и что «Сид» изобилует плохими стихами, а немногие хорошие — заимствованы у других авторов. Драматург Клавере также настаивал в своем «мемуаре» на неоригинальности пьесы. Как было принято в ту пору, полился и поток эпиграмм. Корнель ответил спокойным и рассудительным «Апологетическим письмом», его друзья также пустили в ход летучие эпиграммы. Хотя и «город» и «двор» продолжали восторженно принимать каждый новый спектакль «Сиды», литературные круги разделились на два противостоящих лагеря.

Тут в спор о «Сиде» вмешался сам кардинал Ришелье. Это придало ему совсем новые направление и смысл.

У Ришелье с Корнелем отношения к тому времени стали сложными. Отдавая должное таланту писателя, кардинал привлек его в свою «бригаду» драматургов не случайно: он многого от него ждал. Корнель, как известно, этих надежд не оправдал и из «бригады» вышел, он не хотел (да и, по-видимому, не умел) трудиться в одной упряжке с поэтами, ему чуждыми. Он хотел творить свободно, по законам, им самим себе устанавливаемым. И после вмешательства кардинала спор пошел уже не столько о пьесе, сколько о степени свободы автора. Французской академии было предложено высказаться. Первая редакция ее «Мнения» не удовлетворила Ришелье. В окончательном виде

«Мнение Французской академии о трагикомедии «Сид» было обнаружено в редакции поэта Шаплена.

Внешне во «Мнении» все было сведено к нарушению Корнелем классицистических «правил». О недопустимой трактовке идеи королевской власти не говорилось. Придирки Шаплена были не вполне правомерны: то, что в трагедии не допускалось правилами, то есть соображениями правдоподобия, единства стиля и хорошего вкуса, было возможно в трагикомедии (в том числе некоторые сниженные, почти комические сцены и пощечина). В трагикомедии можно было несколько раздвинуть место действия (не комната, не площадь, а определенный город) и продлить его время. Мы знаем, как Пушкин посмеялся над использованием Корнелем этого правила о сутках: «Истинные гении трагедии заботились всегда исключительно о правдоподобию характеров и положений. Посмотрите, как смело Корнель поступил в “Сиде”: “А, вам угодно соблюдать правило о 24 часах? Извольте”. И тут же он нагромождает событий на 4 месяца»¹.

Корнель, бесспорно, понимал разумность «правил», гарантирующих литературу от хаоса и устраняющих из произведения все лишнее, отвлекающее, рассеивающее внимание, понимал, что «правила» сообщают произведению правдоподобие. Он понимал, что сосредоточенность действия способствует его красоте и позволяет ярче высветить изображаемые характеры, раскрыть их внутренний мир, сконцентрировать на нем все внимание зрителя или читателя. Вместе с тем, Корнель и в пору «спора о “Сиде”» и много позже отстаивал право художника на собственную трактовку «единств». Не случайно в посвящении «Компаньонки» он напишет: «Мне по душе подчиняться правилам, однако я не являюсь их рабом и расширяю или сужаю поставленные рамки соответственно потребностям сюжета, а иной раз и ломаю их без малейших угрызений, когда они замедляют развитие действия, когда суровые ограничения находятся в решительном, на мой взгляд, противоречии с изяществом описываемого эпизода».

Знаменательно, что в переизданиях «Сида» Корнель изменил жанровое определение пьесы: из трагикомедии она стала трагедией. Между тем переделки текста пьесы были незначительны (они коснулись лишь первого акта, но ни пощечина, ни стансы Родриго не были тронуты), так как жанр трагедии писатель понимал достаточно широко.

Понятно, почему Ришелье так добивался обсуждения Академией именно «Сида», а не, скажем, «Медеи» или тем более какой-либо комедии Корнеля, почему именно теперь он хотел показать, что в абсо-

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 734.

лютистском государстве и литература из частного становится делом государственным, причем это относится не только к проповедуемым ею идеям, но даже к вопросам вполне «техническим» — вопросам языка, стиля, образной системы. Обладающий несомненным литературным чутьем, кардинал понял, что перед ним произведение гениальное. В связи с ним-то и следовало преподать его автору внушительный урок. Корнель, обласканный и благодетельствованный двором, смысл этого урока понял. Понял он и кто стоял за Шапленом и остальными академиками. Вот почему на кончину Ришелье он смог откликнуться только таким четверостишием:

Ко мне был слишком добрым кардинал,
 Дабы о нем сказал я злое слово,
 И слишком много он мне сделал злого,
 Дабы о нем я доброе сказал.

(Перевод В. Васильева)

Ришелье хотел круто повернуть творчество Корнеля, стремясь направить его на службу государственным интересам. Обдумывая этот урок Корнель уехал в Руан.

4

Оттуда он привез несколько новых пьес. По меньшей мере две. Если они и не были завершены в Руане, то задуманы и продуманы — несомненно, там. Это были «Гораций» и «Цинна». Уже не трагикомедии, а трагедии, открывшие новый период в творчестве драматурга. Период больших свершений, период наиболее классический, если угодно великий.

Новые трагедии хотя и использовали исторические предания Древнего Рима, были написаны на разные, совершенно несхожие сюжеты. Одно лишь их объединяло: они были подчеркнута, прокламированно проблемны. И проблематика эта была политической.

О необходимости такой проблематики именно в жанре трагедии Корнель затем писал не раз — и в разборах отдельных своих пьес, и в теоретических «Рассуждениях», опубликованных в 1660 году. Это стало художественным кредо драматурга, сутью его понимания общественных функций театра.

Трагедия была жанром высоким, произведением больших мыслей и чувств. Она была обычно посвящена судьбам не частных лиц. В ней

действовали монархи и правители, но не потому, что они обладали возвышенными, образцовыми характерами, а потому, что их личные интересы, побуждения, страсти были неотделимы от судеб общества и государства. Корнеля, как и его современников, эти судьбы живо интересовали. Тем более что политическая ситуация в стране становилась все более сложной и тревожной. Следует учесть, что трагедии Корнеля 40-х — начала 50-х годов созданы в обстановке исподволь назревавшей, а затем разразившейся гражданской войны (она получила название «Фронды»), когда буржуазия и народные массы (прежде всего Парижа, но и других крупных городов) проявили открытое неповиновение королевской власти и вступили с ней в борьбу. К этому присовокупились мятежи феодалов, стремившихся использовать гражданскую войну в своих целях. И в соседней Англии разворачивались грозные события революции, завершившейся поражением короля, его казнью и провозглашением республики.

Все это Корнель стремился осмыслить, дать в своих трагедиях косвенный ответ на волновавшие его политические проблемы — соотношение интересов общественных и личных, взаимоотношение монарха и его подданных, воздействие власти на души людей, в той или иной мере к этой власти причастных. Поэтому он давал использованным им историческим сюжетам собственную трактовку. И трагедии эти называют классическими потому, что мысль писателя, его идейная позиция в каждом случае предельно ясна, развитие сюжета происходит с логической необходимостью, а сама форма трагедий, вполне соответствуя классицистическим нормам, достигает необычайной художественной просветленности, цельности и красоты.

В «Горации» (1640), основанном на известном рассказе Тита Ливия о первых веках существования Рима и, в частности, о соперничестве этого города с соседним — с Альба-Лонгой, ведущая и, собственно, единственная проблема — проблема патриотизма. Писатель понимает ее достаточно широко: это и столь естественная, изначальная, воспитанная с рождения любовь к родному гнезду, к родимой земле, и сознательное подчинение личных побуждений и пристрастий интересам своего государства. Тема гражданственного долга недвусмысленно выдвигается здесь на первый план. И Корнель резко сталкивает этот надличностный и непреложный долг с индивидуальными, интимнейшими чувствами протагонистов.

И столкновение это тем ощутимее, тем неизбежней, что писатель ставит своих героев в ситуацию не только напряженнейшую, но и, по сути дела, неразрешимую, предельную, а потому глубоко трагичную. Эту не-

разрешимость большинство героев сознает и остро переживает; например, Сабина («За честь своей страны мой друг падет в бою, а если победит, то победит мою, и от меня, увы, одно получит милый: иль злую ненависть, иль слезы над могилой») или Куриаций («Жених сестры пойдет на будущего брата во имя родины, но сердце скорбью сжато. Исполнить страшный долг во мне достанет сил, но так мне тяжело, что белый свет не мил»). Тем самым, противостояние общественного и частного, гражданского и личного подано в трагедии не как столкновение двух групп персонажей, носителей этих разнородных интересов, а перенесено во внутренний мир каждого из них. И величие героев Корнеля состоит в том, что они, ощущая неразрешимость и даже бесчеловечность ситуации, идут на страшнейшие жертвы вполне сознательно. Они, если угодно, оказываются жертвами долга, но долг этот для них священен. И хотя некоторые исследователи (например, такой маститый, как Жак Шерер) полагают, что драматург избирает роль стороннего наблюдателя, якобы не берясь судить своих героев, в действительности это не так: и персонажам пьесы, и ее автору очевидна доминирующая роль общественных интересов, их безусловное превосходство над интересами частными.

Но вот готовность выполнить свой патриотический долг герои ощущают по-разному. В «Горации» Корнель показал себя незаурядным психологом. Неизбежность братоубийственной борьбы порождает в персонажах пьесы не только разные оттенки патриотизма, но и различное переживание личной трагедии. Так, в душе Куриация любовь к родине не заслоняет чисто человеческие чувства («Я тверд, по не могу забыть любви и жизни»), но и не делает его слабым, колеблющимся, нерешительным. Он неколебимо верен патриотическому долгу. Но страдания его безмерны. Такова же позиция и Сабины. Но она находит в себе силы подняться до подлинной героичности и в то же время не изменить свойственным ей идеалам человечности. Это не бессилие перед судьбой, а гордое противостояние ей, пронизанное мужественным стоицизмом:

Какое б горе мне судьба ни слала злобно,
 В нем радость обрести я все-таки способна,
 Способна видеть бой, не усташась его,
 Смерть — без отчаянья, без гнева — торжество.

(Перевод Н. Рыковой)

В чем же находит юная женщина поддержку в столь трудную для нее минуту? В осознании того, что речь идет не только о благе госу-

дарства, что на карту поставлена честь и Горацийев и Куриациев. Любовь к родине, тем самым, связывается в ее сознании с личным достоинством человека и в такой трактовке не противоречит чувству гуманности. Неразрешимый конфликт, не лишаясь своего трагического звучания, как бы разрешается на высочайшем уровне человечности.

Однако не всем героям дано его достичь. Не выдерживает Камилла, для которой патриотический долг оказывается непосильной ношей (и в этом смысле гибель ее закономерна). Слишком прямолинейно, а потому, как полагает Корнель, антигуманно понимает патриотическую миссию Старый Гораций, сторонник слепого исполнения государственных предназначений. Он — теоретик подобной точки зрения. Ее исполнителем оказывается в трагедии юный Гораций, бесспорно центральный персонаж пьесы, неслучайно давший ей свое имя.

Гораций лишен тяжелых сомнений, что обуревают других героев. Он тверд в своей приверженности интересам государства и не хочет ни о чем раздумывать («С кем биться ни велят мне за родную землю, я с радостью слепой такую честь приемлю»; «Коль Рим избрал меня, о чем мне размышлять?»). Мотив вот этой душевной слепоты, а потому черствости, утраты человечности постоянно присутствует в репликах Горация и не может не настораживать и пугать других персонажей. Развитие его характера (по крайней мере его психологической доминанты) вычерчено писателем с математической точностью: отказ от осмысленных поступков закономерно приводит героя к забвению гуманных идеалов, к продуманной жестокости на поле боя, а затем и к убийству сестры. Валерий, неудачливый поклонник Камиллы, призывает уберечь Рим от этого крепкого нерассуждающего юноши с широкими плечами, который вскоре начнет властвовать в городе. Впрочем, тут Валерий ошибается: сам Гораций властвовать не будет; вот с его помощью и с помощью ему подобных можно властвовать, можно унижать и поработать, вносить в проскрипционные списки или посылать на галеры. Великие произведения велики обычно не тем, как они раскрывают свою эпоху, а тем, насколько они ее преодолевают, выходят за ее пределы, то есть не заключенной в них преходящей злобой дня, а моделированием общечеловеческих, универсальных отношений и ситуаций. Определенную закономерность и универсальность выявил Корнель и в образе юного Горация.

Гораций в трагедии одерживает победу, но он тоже жертва, хотя и не погибает, как Куриаций или Камилла. Он жертва не столько своего патриотического подъема (если не экстаза или угара), сколько политической демагогии, когда подлинные интересы государства и народа

исподволь замешаются своекорыстными интересами «царя, вождя или мудреца» (что неизбежно может произойти, по мысли Корнеля, широко развернутой в его следующих пьесах, при построении абсолютистского государства). Поэтому величие этой трагедии не только в том, что, осмысливая опыт религиозных войн, последующих смут и мятежей или даже провидя грядущие коллизии Фронды, писатель звал к гражданскому миру, а в том, что он понял различие между подлинной любовью к отчизне, глубоко разумной и человеческой в своей основе, и слепым патриотизмом, уделом душ поверхностных и примитивных, ведущим к утрате гуманности и к преступлению.

Действительно, Гораций готов пойти на смерть, не раздумывая и не рассуждая, но и столь же легко и бездумно он может предать смерти других. К тому же (и это очень тонко подмечено Корнелем) в его сознании незаметно происходит подмена понятия «чести», этого краеугольного камня старой феодальной, рыцарской еще морали, понятием «славы», разменной монеты абсолютизма. Поэтому не приходится удивляться, что Гораций преисполняется не естественного ужаса, а великой радости, когда узнает, что ему выпал жребий сразиться с родными и друзьями: перед ним открывается возможность совершить подвиг «повышенной трудности» и тем покрыть себя славой.

Эта жажда славы отразилась и на языке героя: он приподнят, сентенциозен и горделив. Впрочем, индивидуальными чертами отмечена речь и других персонажей пьесы. Испытывавший робость в судебном заседании (по свидетельству современников), Корнель в «Горации» достигает высокого ораторского пафоса. Лирических партий здесь, в отличие от «Сида», практически нет (разве что отдельные реплики Сабинь). Напротив, тут много ярких, страстных монологов и еще больше — напряженнейших диалогов, построенных на контрастности, антитетичности позиций спорящих, диалогов, разворачивающихся как увлекательное и захватывающее «прение сторон» (таковы знаменитые «дуэты» Горация и Куриация, Горация и Камиллы, Старого Горация и Валерия и т. д.). Благодаря яркости речевых характеристик и умелому столкновению «мнений», при всем отсутствии внешнего действия (быть может, за исключением сцены убийства Камиллы), сюжет трагедии разворачивается стремительно и напряженно. В этой пьесе драматург бесспорно достиг вершин как языкового, так и композиционного мастерства.

Новые грани таланта писателя — и в создании пластически емких характеров, и в виртуозном построении интриги, и в постановке глу-

боких политических и этических проблем — раскрылись в следующей его пьесе, также, видимо, задуманной в Руане.

Это была трагедия «Цинна».

Если «Гораций» был отнесен к первым, легендарным векам истории Рима, то «Цинна» рисует нам великий город в первые десятилетия империи.

В центре трагедии — Октавиан Август. При нем Рим достиг небывалого величия. Он отразил иноземные вторжения, подавил мятежников, раскрыл заговоры, устранил соперников, уничтожил инакомыслящих. И в результате — народ благоденствует, а государство процветает. С чувством законной гордости Август признается:

Я новый создал строй — разумное правленье —
Вот долг властителя в подобном положении.

(Перевод Вс. Рождественского)

Но не заплачено ли за это слишком дорогой ценой? Вот что мучит всесильного императора, вот почему подумывает он отказаться от власти.

А в стране зреет новый заговор. У каждого из его главарей — свои мотивы. Эмилия (подобно Медее из ранней трагедии Корнеля) — натура необычайно целеустремленная и действенная. Она жаждет отомстить Августу за безвинно погубленного отца, причем отомстить она хочет сама, чуть ли не своею собственной рукой («Да, буду я рыдать над гибелью его, коль не от мщенья он погибнет моего! Зачем другим вверять задуманное нами, тот долг, который мы должны исполнить сами?»). Цинна видит в Августе тирана, но не может не замечать и его заслуг перед родиной («А взявший силой власть не есть еще тиран, когда объединил он государства части и, справедлив в делах, по праву стал у власти»). Он понимает, что без сильного, решительного правителя Рим вновь окажется втянутым в раздоры, в междоусобную смуту. Однако Цинна безумно любит Эмилию и ради нее идет на смертельный риск. Максим, третий руководитель заговора, полагает, что убийство тирана не покончит с тиранией, напротив, на место старого встанет новый тиран, еще более кровожадный и жестокий. Но та же любовь к Эмилиии приводит его в стан заговорщиков.

Август узнает о заговоре. Первое его движение — покарать:

Смерть — главарю, другим — темница! Без боязни
Тогда смогу я жить.

И тут же сомнение:

...Да, но все время — казни?
От крови я устал...

И вот тогда приходит иное решение: не покарать, а простить, не породить новых заговорщиков, казнив нынешних, а привлечь противников на свою сторону. И не во имя собственной безопасности, а во имя спокойствия и счастья государства, которое можно сделать сильным и единым не страхом, а терпимостью, разумным милосердием.

В пьесе немало трагически напряженных ситуаций, но действия — немного. Собственно, лишь предательство Максима является «поступком», провоцирующим остальных протагонистов на ответные действия. Содержание трагедии сводится к размышлениям заговорщиков (их спорам) о правомерности убийства тирана и к раздумьям Августа о власти, которая становится ему в тягость. И как кульминация — примирение императора с заговорщиками, вернее, завоевание их признательности и доверия. Трагедия разрешается счастливо.

Обычно герои Корнеля отличались не только внутренней цельностью, но и величием души, не только осмысливанием сложившейся ситуации, но и активностью. Здесь этого, пожалуй, нет. И Цинна, и особенно Максим знают и колебания и неуверенность. Действиями их движут личные, своекорыстные мотивы, со славой же убийц тирана они довольно легко расстаются.

Нет сомнения, что при создании пьесы Корнель помнил и недавно с отменной жестокостью подавленные бунты, и казни непокорных феодалов. Но было бы ошибкой видеть в «Цинне» отклик лишь на эти события. Свидетель процесса формирования абсолютизма, Корнель не мог не понимать, что создание могучего единого государства невозможно без эксцессов жестокости. Но он думал о конечном результате этого процесса, вот почему вложил в уста кроткой Ливии такие слова:

Пойми: в борьбе за власть губительные страсти
Прощаются тому, кто достигает власти.
Тот, кто высокою удачей вознесен,
Перед грядущим прав, перед былым прощен,
Достигший своего не отягчен виною:
Он сделал только то, что суждено судьбою.

Однако Корнель, наследник гуманистических идеалов и идей Ренессанса, не останавливался на стадии абсолютной монархии, он шел

дальше — к монархии просвещенной. Вот почему эта трагедия вызывала интерес в следующем столетии, особенно у деятелей передового движения той эпохи (Вольтер считал ее высшим достижением драматурга).

Рядом с «Цинной» «Сид» и даже «Гораций» (пьеса с событиями, совершающимися за сценой) могут показаться перенасыщенными действием. В «Цинне» основную нагрузку несет слово. Если герои трагедии статичны, то через слово, и только через него передается и их смятенный внутренний мир, и изменения в их настроениях, в их политических позициях. Последнее особенно важно. Подлинным «героем» пьесы оказывается не Цинна, не Эмилия и даже не Август, а идея государственной власти. В устах разных персонажей идея эта получает не только различную оценку, но — от столкновения разных и меняющихся точек зрения — и сама получает развитие. Государство, то есть власть, основанная на разуме, на мудрой заботе об общественном благе, только и может обеспечить счастье подданных:

Любовь к отечеству была всегда важна,
Но благу общему должна служить она;
Свобода, будто бы желаемая Римом,
Была бы для него благодеемь мнимым,
Несущим только вред, и не равна тому,
Что Цезарь может дать народу своему.

Выступая против анархической свободы, Корнель самым решительным образом не одобряет и народовластия («Всех хуже государств то, где народ — владыка»), и здесь он повторяет идеи мыслителей своего времени, причем мыслителей самого разного толка — от откровенных монархистов до утопических социалистов вроде Сирано де Бержерака. И в этой позиции Корнель был сыном своего времени, ему не было дано провидеть будущее. К тому же для подлинного народовластия исторические условия еще не созрели. Но если несвободен народ, полагал писатель, если он обязан выполнять патриотический долг служения отечеству, то столь же несвободен и властелин. И он и народ — как бы участники одного общественного договора, основанного на свободно выраженной воле и на разуме. И если этот своеобразный общественный договор нарушается, если правители или подданные начинают руководствоваться личными своекорыстными интересами, это тяжелым бременем ложится как на страну, так и на отдельных граждан.

Высказанные Корнелем идеи не противоречили задачам формирования централизованного государства. Особо следует отметить поли-

тический оптимизм писателя. Но оптимизм этот коренился не только в осознании Корнелем высокой миссии государства, но и в вере в неограниченные духовные возможности отдельной личности, которая не должна сливаться полностью с безликой массой, становясь незаметным винтиком гигантской государственной машины. К этому следует добавить, что в «Горации» и особенно «Цинне», своих наиболее оптимистических пьесах, Корнель отдавал себе отчет в том, что величие государства нередко достигается весьма дорогой ценой, что у процесса государственного строительства есть теневая, оборотная сторона, есть свои издержки.

5

Проблемы соотношения власти и общественного блага, воздействия власти на личность в очень разных политических ситуациях и на различном материале решаются в серии трагедий Корнеля так называемой «второй манеры», последовавших за «Горацием» и «Цинной», в таких пьесах, как «Полиевкт» (1641—1642), «Помпей» (1642), «Родогуна» (1644), «Ираклий» (1647), «Никомед» (1651) и др. Эти трагедии относятся к числу наиболее зрелых, наиболее интересных по своим сюжетам и способам их решения произведений Корнеля. Материал этих пьес — самый разнообразный. Он почерпнут из истории поздней античности и раннего Средневековья, но лишь в «Помпее» касается событий широко известных. В остальных случаях, не отходя от магистрального сюжета истории, Корнель додумывает многие важные для него детали, вводит новые мотивы, придумывает ключевые для развития сюжета эпизоды. Потому-то он и обращается к тем событиям истории Рима и его восточных соседей, которые не получили подробного и однозначного освещения в историографии.

Если в «Помпее» перед нами Египет последних Птолемеев в период африканских войн Юлия Цезаря (I в. до н. э.), то в «Полиевкте» — Армения в середине III в. н. э., в «Родогуне» — Сирия в середине II в. до н. э., в «Ираклии» — Византия в начале VII в. н. э., а в «Никомеде» — Вифиния начала II в. до н. э. Как видим, географический и хронологический «разброс» довольно велик.

Отметим, что и в «Цинне» Корнель рассказал о событиях, подтверждаемых не всеми историками, а следовательно, более «податливых» его творческой фантазии.

Вообще, трагедии «второй манеры» обычно рассматривают порознь одна от другой и отделяют решительным рубежом от «Горация» и «Цинны». Между тем такое рассмотрение и особенно безоговорочное отделение от предшествующих трагедий — ошибочно.

И проблематика трагедий «второй манеры», и многие их стилистические и структурные черты были подготовлены предыдущими пьесами, особенно «Цинной». Как очень верно и тонко заметил Ю. Б. Виппер, «Цинна» представляет собой как бы ключ к истолкованию дальнейшей эволюции писателя»¹.

Действительно, уже в «Цинне» общегосударственные интересы начинают соотноситься с личностью монарха. Политика, борьба за власть подменяют собой надличностные, общенародные ценности. Получается, что иногда во имя этих высоких идеалов можно совершить и низкие, антигуманные поступки. Уже в «Цинне» указывалось на угрозу подмены высокой политики политиканством.

Не будем забывать, что трагедии «второй манеры» писались в преддверии и в разгар событий Фронды. Для нас важно не то, изобразил ли писатель, скажем, в «Никомеде» под именами Арсиной, Лаодики, Фламиния, самого Никомеда соответственно, Анну Австрийскую, г-жу де Лонгвиль, кардинала Мазарини, принца Конде, а то, что в период гражданской смуты Корнеля с особой силой влекли к себе вопросы политики, с небывалой остротой вставал вопрос о моральной стороне власти, о праве во имя «высших», пусть общегосударственных, общенародных интересов совершать если и не прямые преступления, то такие поступки, которые обычной моралью, как правило, осуждаются. Короче говоря, писателя интересовала степень порядочности в политике, воздействие власти на личность ее носителя, соотношение интересов государственных и частных, а также возможность отождествления воли монарха или вождя с общественной необходимостью.

Поэтому не случайно в трагедиях 40-х годов Корнель вывел целую галерею персонажей, весь смысл жизни которых сводится к борьбе за власть. И ведут они ее якобы в интересах общества, для того чтобы облагодетельствовать свой народ, привести его к миру и счастью. Но на деле борьба эта, эта столь ярко нарисованная писателем жажда власти, что обуревают его героев, утрачивает гуманные цели и тем более гуманные методы.

¹ Виппер Ю. Б., Самарин Р. М. Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. М., 1954. С. 325.

Таким путем к достижению своей цели идет римский наместник Феликс в «Полиевкте», Цезарь в «Помпее», сирийка Клеопатра в «Родогуне», Фока в «Ираклии», Арсиноя в «Никомеде». Но жадной власти не исчерпываются их характеры. Если Феликс только благоразумен, то Цезарь мужествен, великодушен, мудр. В этом он противопоставлен в трагедии и слабавольному царю египтян Птолемею, и его коварному и жестокому советнику Потину (который недаром проповедует: «Чтоб все возмочь, ни с чем должны мы не считаться и добродетели бесплодной предпочесть злодейство, если в нем нужда державе есть»). Но и Цезарь — прежде всего политик, а потому способен на бесчеловечный обман. В «Полиевкте» мудр и справедлив Север, но и он идет на антигуманные поступки ради процветания и спокойствия Рима.

Начиная с «Цинны» Корнель создает неповторимые образы женщин-мстительниц. В «Цинне» это Эмилия, в «Помпее» — Корнелия, в «Родогуне» — Клеопатра, в «Ираклии» — Пульхерия и т. д. Они не одинаковы. Одни из них слабы, взятая ими ноша явно им не по плечу. Такова Пульхерия, слабая, сомневающаяся, пугливая, не борец, а жертва, игрушка в чужих руках. Напротив, Корнелия сочетает в себе пластическую мягкость с неколебимой твердостью; чувство мести не ослепляет ее, она признает за Цезарем целый ряд достоинств, она как римлянка даже гордится им. Вообще существенной чертой трагедий Корнеля «второй манеры» является то, что подлинными двигателями интриги, как правило, оказываются женщины. И не потому, что они мстительницы вроде Эмилии или Корнелии или ожесточенные борцы за власть вроде сирийки Клеопатры или Арсинои. Просто женщины оказываются ярче мужчин, их духовный мир — сложнее и богаче. Так, страдания Паулины («Полиевкт») куда острее и глубже, чем переживания ее мужа, одухотворенного новой верой и идущего благодаря этому на разрыв с прошлым легко и даже радостно, хотя этот шаг сулит ему муки и смерть. Полиевкт, конечно, мученик, но в нем нет, с точки зрения Корнеля, подлинного героизма, ибо он не преодолевает ради высшей цели личные влечения и тем более интересы. Поступок его героичен, но героем в трагедии оказывается не он, а Паулина. Если Аристотель считал, что трагедия должна вызывать чувство страха и сострадания, то Корнель добавлял к ним восхищение. Паулина вызывает именно это чувство. Во имя долга — исполнения своего супружеского обета (а замужем-то она всего две недели!) — она смиряет свою давнюю любовь к Северу. Во имя любви и сострадания к Полиевкту Паулина идет против своего гражданского (в ее понимании) долга — отказывается осудить мужа, принявшего христианство, хотя догматы новой религии ее пугают.

Переживания этой молодой женщины, умеющей любить и быть верной до конца, достигают высокого трагизма. И, как всегда бывает у Корнеля, героиня непременно проходит стадию полного смятения чувств, утрачивая реальное представление о происходящем. Паулина восклицает:

Мой дух изнеможен, зловещей тьмой объят,
То брезжит предо мной надежда на спасенье,
То ужасы меня теснят, как привиденья,
И бедный разум мой, мятущийся в бреду,
Мне в будущем сулит то счастье, то беду.

(Перевод Т. Гнедич)

Но Паулина преодолевает этот разброд мыслей и чувств и стойко встречает свой удел. Она способна и на большее: потрясенная, а возможно, и просветленная гибелью мужа, Паулина также рвет со старыми обычаями, становясь в ряды преследуемых христиан.

Столь же своеобразен образ египетской царицы Клеопатры, существа гордого и властного, выделяющегося своей значительностью рядом с ее ничтожным братом Птолемеем. В Клеопатре уже живет желание власти, хотя оно еще не побеждает в героине другие чувства, прежде всего чувство любви к Цезарю и гордости этой любовью.

В «Родогуне» непосредственно сталкиваются в борьбе не на жизнь, а на смерть две женщины — сирийка Клеопатра и парфянская царевна Родогуна. Обе они — страстные, неистовые натуры. Любовь, ненависть, властность, мстительность находят приют в их пылких сердцах. Но два чувства доминируют, подчиняя себе остальные, сложно с ними переплетаясь; это любовь и жажда власти. Для Клеопатры власть — превыше всего. «Нет незаконных средств в борьбе за власть и царство!» — восклицает она. Или еще определеннее: «Для счастья властвовать готова к преступлению». Родогуна сначала вся — в размышлениях о любви, об этом таинственном, непостижимом чувстве:

Есть чувство тайное, что сердце с сердцем вяжет,
И в мире нет прочней незримой этой пряжи;
Нам не дано постичь и объяснить его —
Двух любящих сердец сладчайшее родство.

(Перевод Э. Линецкой)

Но и она вступает в борьбу за власть. Правда, Родогуна на первых порах лишь обороняется, лишь выжидает, но и ей не чуждо стремле-

ние к славе, которую дает царский венец. И в ней просыпается дикая, необузданная, жестокая мстительность, которая оказывается сильнее любви, совсем недавно пленявшей героиню своей загадочностью («Как прихотлива ты, любовь, как непонятна!»). Если Клеопатра требует от Селевка и Антиоха в обмен на царский венец убийства дерзкой парфянки, то Родогуна предлагает свою любовь тому из братьев, кто решится поднять руку на мать. Необузданность, экстагичность страстей этих двух женщин, их ничем не оправданный и даже непристойный разгул выделяют их из ряда других героинь Корнеля, обуреваемых не менее сильными и пагубными страстями. Например, в «Никомеде» совершенно одержима идеей власти царица Вифинии Арсиноя. Во имя власти она готова на предательство, на преступление, на попрание всех человеческих законов. «Что ярость женщины удержит? Мы жестоки», — это признание в ее устах симптоматично.

Такое неистовство, всплеск страстей, жажда власти приводит героиню Корнеля к поступкам антигуманным, жестоким, отталкивающим. Для того чтобы устранить соперника, удержать власть или свергнуть тирана, они идут на ужасающие поступки. Так, героиня «Пертарита» Роделинда хладнокровно и расчетливо толкает узурпатора на убийство ее малолетнего сына, дабы вызвать этим всеобщее возмущение и падение тирана.

Итак, по мысли Корнеля, власть коверкает души ее носителей, делает их глухими к самым обычным, земным, но таким высоким чувствам, как дружба, верность, материнская любовь.

Начиная с «Цинны» для трагедий Корнеля типично выведение на сцену двух женских характеров, объективно (а часто и субъективно) противостоящих друг другу. Действительно: в «Цинне» энергичная действенная Эмилия как бы противостоит кроткой, «тихой» в своей мудрости Ливии; в «Помпее» такую противостоящую пару образуют Клеопатра и Корнелия, в «Никомеде» — Арсиноя и Лаодика, в «Родогуне» — сирийка Клеопатра и Родогуна (хотя обе они схожи необузданностью своих страстей). И если в более ранних трагедиях все ограничивалось неким моральным противостоянием героинь, олицетворяющих разные этические и политические принципы (например, в «Цинне»), то позднее эта конфронтация принимает крайне резкие, непримиримые формы. Как заметила Н. А. Сигал, «в центре драматического действия стоит не внутренняя борьба между “разумным” долгом и “неразумной” страстью, а совершенно реальная, фактическая борьба между отдельными людьми, борьба за власть, возможность осуществить свои жестокие желания, продиктованные ревностью, не-

ненавистью, мстью»¹. Это сказано только относительно «Родогуны», но могло бы быть отнесено и к другим трагедиям «второй манеры». Характерно, что самые общие проблемы решаются теперь Корнелем не только на примерах, которые принято считать типичными, но и на таких, которые производят впечатление исключительности, даже неправдоподобия. В «Цинне» этого еще не было.

Отметим еще одну общую черту этих трагедий, один из элементов их структуры. Для большинства из них типичен мотив любви двух героев к одной и той же женщине. Было это уже в «Цинне», где главный герой и его сообщник Максим любили Эмилию. В «Полиевкте» — герой и Север любят Паулину, в «Родогуне» в героиню влюблены Селевк и Антиох, в «Никомеде» главный герой и его сводный брат Аттал любят Лаодику, в «Ираклии» герой и его друг Маркиан поставлены автором в сложные отношения с Пульхерией. Показательно, что основными героями трагедии оказываются оба или один из соперников. Именно вокруг них сконцентрированы те этические ценности, которые отстаивает и пропагандирует Корнель. Именно этим героям приходится преодолевать нелегкую внутреннюю борьбу между чувством и долгом. Причем в понятие долга писатель гуманистически включает не только служение государству, общественному благу, но и такие мощные побудительные причины, как дружба, побратимство, просто чувство чести. Перед этой группой героев Корнеля нередко стоит тяжелый выбор не столько между короной и любовью, сколько между властью законной и беззаконной, между любовью искренней и навязанной.

Перед таким выбором стоят Селевк и Антиох, Ираклий и Маркиан, Никомед и Аттал. Они соревнуются не в доблести, а в благородстве, они постоянно готовы уступить власть тому, кто ее более достоин, отказаться от руки любимой девушки, если она любит другого. В этом их отличие от других персонажей, быть может, даже объяснение трагичности ситуаций, в которых оказываются герои. Как видим, проблема соотношения чувства и долга в трагедиях «второй манеры» отнюдь не исчезает, напротив, она обогащается новыми красками, новыми неожиданными нюансами, становится сложнее, глубже и, если угодно, увлекательнее.

Вместе с тем нельзя не заметить, что проблема эта к тому же лишается некоего надличностного начала. Вся она — в биении живых сердец, в игре страстей, в столкновении благородных натур с обстоятельствами сложными, порой таинственными, на первый взгляд неразрешимыми. Так, в «Родогуне» Селевк и Антиох не знают, ни кого любит героиня, ни

¹ Сигал Н. Корнель. Л.; М., 1957. С. 79.

кто из них имеет право на корону. В «Ираклии» остается долго неясным, кто из героев любим Пульхерией и кто же в действительности сын узурпатора Фоки, а кто — законного императора Маврикия, и т. д.

Но вот что примечательно. Несмотря на то, что гибнет Селевк, убитый по приказанию матери, едва не погибает Никомед или смертельной опасности подвергается Ираклий, борьба героев за власть дается им в конце концов легко. Откуда же эта легкость, эти счастливые исходы мрачных, исполненных кровавых замыслов и козней трагедий? Противниками героев оказываются либо правители лукавые, но слабые (вроде египетского царя Птолемея или царя Вифинии Прусия), либо грубые узурпаторы, которым не дают покоя содеянные ими беззакония. Например, император Фока из трагедии «Ираклий» признается:

Те радости, что власть сулит на расстоянье, —
 Источник вечного и тайного страданья:
 Боязнь лишиться их мешает их вкушать.
 Занять престол легко, но трудно удержать...
 Тиран, посеявший боязнь и гнев в сердцах,
 Пожнет в свой день и час отчаянье и страх.

(Перевод Ю. Корнеева)

Сходные признания сирийки Клеопатры, Арсинои и им подобных, то есть тех персонажей, кого Корнель относит к узурпаторам и тиранам, объясняют, почему их власть столь недолговечна. Писатель, как и раньше, как, скажем, в «Цинне», ратует за власть, основанную на разуме и праве. Последнее показательно. Что понимает под «правом» автор «Ираклия» и «Никомеда»? На первый взгляд — порядок престолонаследования (характерно, что узурпатор Фока заявляет себя сторонником выборной власти, тогда как дочь «законного» императора Пульхерия стоит за наследственную власть). Но вот что интересно: правом на власть обладают у Корнеля те герои, что отмечены мужеством, благородством, мудростью, кто хочет руководствоваться разумом. Вот почему храбрый и добрый Никомед находит поддержку в народе. Когда он появляется при дворе, Лаодика объясняет ему положение дел в столице:

Народ здесь любит вас, к ним ненависть питает,
 А кто царит в сердцах, тот силой обладает.

(Перевод М. Кудинова)

«Они» — это слабый, безвольный царь Пруссий и его вторая жена своевольная, властолюбивая Арсиноя. И народ действительно дерзко вмешивается в ход событий: его восстание сметает ненавистную всем власть Пруссия и Арсинои.

Таким образом, проблема власти переведена в этих трагедиях в иную плоскость. Если в «Цинне» в образе Августа сделан был набросок мудрого правителя, своеобразного «просвещенного монарха», то в следующих пьесах неустанно демонстрируется пагубность плохого, опирающегося на произвол правления, которое неминуемо должно в конце концов пасть. Думается, иллюзорность этого была ясна и самому писателю.

Но получилось так, что образы узурпаторов и тиранов, терпящих в трагедиях моральный и политический крах, оказались ярче, выпуклей, сконцентрированнее, чем образы их противников, обладающих глубоким и сложным внутренним миром, но лишенных цельности и силы. Выделяется здесь, пожалуй, один Никомед; Ромен Роллан полагал, что он «принадлежит к типу, который близок всякому народу, — добродушный, веселый гигант, галльский Зигфрид, один среди толпы врагов разрушающий коварные их замыслы, смеющийся над их ничтожеством, полный веселого задора и в конце концов остающийся победителем»¹. Хотя герой Корнеля истолкован здесь несколько в духе Гаргантюа или Кола Брюньона, цельность и уверенная сила этого образа подмечены верно: Никомед знаменует собой некий возврат к образам «Горация» и даже «Сида». «Горяч и резок он», — говорит о нем Арсиноя. Он способен отринуть личные интересы во имя государственных. Вот его кредо:

Царь истинный — не муж и даже не родитель:
Лишь о величии все помыслы его,
Царь должен царствовать...

А под «царствованием» он понимает правление разумное, справедливое, а потому — величавое.

Трагедии «второй манеры» лишь изредка оказываются посвящены событиям, развертывающимся в Риме. Хотя в «Помпее» мы видим главных персонажей римской политической жизни — Цезаря, Марка Антония, Лепида и других, ни в одной из этих пьес действие не происходит в великом городе. В пьесах этих лет события протекают на окраинах империи (или республики). И вот что полезно отметить.

¹ Роллан Р. Собр. соч.: В 14 т. Т. 14. М., 1958. С. 184.

Хотя Рима и нет на сцене, он как бы присутствует в отдалении, и от пьесы к пьесе происходит его развенчание, развенчание его гражданских доблестей, его непререкаемого авторитета. Особой силы развенчание Рима достигает в «Никоমেде», где не раз произносятся иронические похвалы в его адрес. Тем самым Рим перестает быть для Корнеля тем идеалом, который он искал в «Горации» и «Цинне». Власть «местная», провинциальная, с одной стороны, менее помпезна и величественна, у нее могут быть существенные недостатки, с другой же стороны, она не так ослеплена своим почти божественным величием, она более человечна, ибо не печется о своем мировом могуществе и авторитете.

С этим уходом на периферию, в страны Востока связана, как уже говорилось, большая свобода писателя в построении интриги. Сложность стоящих перед героями личных проблем усложнила и взаимоотношения между персонажами, усложнила само действие, которое стало не только более динамичным внешне, но и более напряженным внутренне. Для трагедий этого периода типичны такие положения, когда герои ничего не знают о себе, что приводит к очень осложненным сюжетным ситуациям, даже к мотивам инцеста (на этом во многом строится интрига «Ираклия», хотя до подлинного кровосмесительства дело в пьесе не доходит).

В разборе «Никомеда» Корнель настаивал на допустимости понимать трагедию иначе, чем понимал ее Аристотель, чем понимал ее он сам в пору работы над другими своими пьесами. Не нарушая правила трех единств в трагедиях «второй манеры», Корнель в известной мере изменял одному существенному принципу классицистической эстетики — принципу правдоподобия. Уж слишком исключительны, невероятны обстоятельства, в которых оказываются его герои. Это обнаруживает себя в рассмотренных нами пьесах, но в еще большей мере — в созданных одновременно с ними двух трагедиях, тоже «второй манеры», относимых обычно к числу явных творческих провалов драматурга, — в «Теодоре, девственнице и мученице» (1645) и «Пертарите» (1652). Их недостатки — продолжение достоинств других трагедий этих лет. В них интрига оказалась слишком сложной, и, главное, она уже не во всем детерминировала поведение героев, не вытекала из их характеров.

Вообще в пьесах Корнеля 40-х и начала 50-х годов обнаруживают иногда следы воздействия на драматурга эстетики барокко с ее интересом к характерам сложным и изломанным, к интриге запутанной и алогичной, к развязкам неожиданным, никак не продиктованным предше-

ствующим развитием сюжета. Эти черты барокко Корнель воспринял, конечно, не в полной мере. Ситуации в его пьесах действительно бывают нередко весьма сложными, но писатель неизменно к концу трагедии их распутывает и проясняет. Он умело прибегает к ретардациям, к, казалось бы, второстепенным эпизодам, которые, впрочем, никогда не нарушают единства действия. Как бы ни был запутан сюжет трагедии, в хитросплетениях его лабиринта Корнель не упускает из своих рук нить Ариадны и приводит пьесу к развязке порой с небывалой виртуозностью (такова, например, развязка «Ираклия»). Поступками героев движут страсти необузданные и темные, но во всем их поведении нет ничего алогичного и непредсказуемого, напротив, герои эти даже в своей преднамеренной жестокости всегда по-своему логичны. Поэтому мы можем говорить лишь о барочных тенденциях в его творчестве, которыми, по-видимому, определяется своеобразие места Корнеля в драматургии классицизма. Именно так, между прочим, понимал самобытность творчества Корнеля Пушкин, заметивший в 1834 г.: «Старый Корнель один остался представителем романтической трагедии, которую так славно вывел он на французскую сцену»¹.

Более насыщенные «романтическим» элементом, трагедии «второй манеры» не перестают быть величественными. Они также полны пространными монологами, напряженными диалогами, возвышенными сценами. Если в них несколько больше действия, чем, например, в «Цинне», то все-таки основные события происходят за сценой, о них лишь рассказывается. В них также мало аксессуаров, нет и снижающих, бытовых деталей. Корнель в этих пьесах остается незаурядным мастером стиха. Так, в трагедии «Помпей» длинные повествовательные пассажи (рассказ об убийстве Помпея, о прибытии Цезаря в Александрию, о сожжении тела Помпея, о битве римлян с египтянами), вдохновенные, впрочем, «Фарсалией» Лукана, являются образцами большой эпической поэзии. Удаются ему и возвышенно-лирические партии, скажем скорбный монолог Корнелии, монолог страдающей Паулины или мечущейся Родогуны. С пространными периодами соседствуют короткие, близкие к афоризму, к сентенции фразы. Особенно удачны диалоги друзей-соперников (например, Селевка и Антиоха) или любовников, которые еще не открыли друг другу свои чувства.

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 311.

6

В 40-е годы Корнель пробует силы не только в основном жанре своей драматургии — трагедии. Он пишет пьесу «Андромеда» (1650), целиком построенную на сценических эффектах, на применении сложных декораций; возвращается к жанру комедии, создав «Лжеца» (1643) и «Продолжение Лжеца» (1643); наконец, обращается к героической комедии, написав «Дон Санчо Арагонского» (1649).

В «Лжеце» Корнель отказался от напряженной драматической интриги своих прежних комедий, герои которых порой оказывались на грани катастрофы. В новой комедии интрига проста: перепутанные имена двух девушек в сочетании с забавным пороком героя, пороком скорее странным, чем предосудительным, и составляет основное содержание пьесы. Здесь писатель попытался дать новый вариант жанра — создать комедию нравов. Но подлинной сатиры на нравы, которую мы вскоре найдем у Мольера, в пьесе Корнеля нет. Его Дорант врет неутомимо, изобретательно, артистично, но не становится от этого отрицательным персонажем. Напротив, он наделен характером веселым и легким, и это сообщает образу героя известное обаяние, а пьесе насыщает подлинным комизмом. Рассказ Доранта о его мнимом любовном приключении в Пуатье под стать некоторым сказкам Лафонтена или новеллам эпохи Возрождения. Образы девушек (Кларисы и Лукреции) и отца героя старика Жеронта вполне традиционны, зато интересным нововведением явился образ слуги-резонера Клитона и особенно — компаньонки Изабеллы, далекой предшественницы Сюзанны Бомарше. В комедии царит атмосфера веселого флирта, смешных случайностей, неглубоких чувств, то есть атмосфера, типичная для светских кругов того времени. Это еще не общество Версаля, петиметров и нескончаемых празднеств; здесь все скромнее, и недаром герой пьесы — провинциал, только что явившийся в Париж и пораженный красотой столицы. От комедии веет и свежим восприятием героями Парижа, и прекрасной погодой, и молодостью с ее причудами и неопасными безумствами. Вот почему «Лжец» имел стойкий успех на сцене, причем не только в Париже, но и в других городах и странах, вплоть до Петербурга, где комедия была поставлена в 1796 году.

«Дон Санчо Арагонский» в известной мере возвращает нас в атмосферу «Сиды», атмосферу Испании, атмосферу благородства, мужества, великодушия, чуждую той, которую обрисовывал Корнель в

большинстве своих трагедий «второй манеры». Впрочем, и здесь не обошлось без вопроса о власти и ее носителях.

Этой пьесой Корнель разрабатывал совсем новый жанр. Он назвал его «героической комедией». Определение точное: в пьесе не было ни обличения нравов, ни площадного комизма, ни бытописательства. На сцене появлялись персонажи мужественные и благородные, им приходилось вести нелегкую борьбу между чувством и долгом, но борьба эта не приводила к трагическому конфликту.

Как и в «Сиде», для героев «героической комедии» огромное значение имеют личные качества человека. Так полагают и кастильская королева Изабелла, и арагонская принцесса Эльвира. Так же считает и основной герой пьесы — Дон Санчо, он же Карлос. Но в «Сиде» личное благородство героя подкреплялось древностью рода, семейными традициями. Здесь — наоборот. Бросая вызов одному из положений эстетики классицизма, Корнель делает своего героя человеком низкого происхождения, сыном рыбака. Карлос горд своими делами и не хочет разделять общие сословные предрассудки:

Кто пожелает, пусть свой восхваляет род,
Кичится предками. Я ж не цену почет,
Который прадеды потомкам оставляют.

(Перевод М. Донского)

Карлос всячески стремится убедить в этом и себя, и окружающих («Высокая душа и низкий род совместны»; «Пусть я простолоудин, но мой клинок победный мне славы больше дал, чем дал бы герб наследный» и т. д.), но ощущение собственного незнатного происхождения тайно терзает его душу, не дает покоя, заставляет отвергать любовь нравящейся ему девушки, почти открыто признающей себя ему в своих чувствах.

Это заставляет страдать и Изабеллу, которая готова поднять до себя любимого, ибо видит в нем одни лишь достоинства, но не может не считаться с тем, что она — королева.

И для Карлоса и для Изабеллы созданный конфликт может быть разрешен лишь одним способом — невероятным, несбыточным, но на который втайне надеются все персонажи: безродный Карлос и когда-то подкинутый в семью бедняка принц Санчо должны объединиться в одном лице. Так и происходит.

Но вот в чем вопрос: только ли потаенной знатностью объясняется доблесть Карлоса-Санчо (как говорит один из персонажей, «рождение

можно скрыть, но благородство — нет»)»? Пьеса дает ответ двойственный. Акцент сделан не на признании безродного подкидыша (мотив, который будет затем обыгран сотни раз — в романах, поэмах, пьесах, — видимо, на протяжении по меньшей мере еще двух веков), а на прославлении личных достоинств человека. Просто человека, без титулов, наследственных гербов и славных предков.

Таков был этот не столько длинный, сколько очень насыщенный и богатый этап творческой эволюции Корнеля. Было бы ошибкой видеть в этой эволюции движение к упадку или даже реальное его проявление. Также односторонне было бы настаивать на растущем пессимизме писателя, якобы усиливающимся от пьесы к пьесе. Создание «Никомеда» — весомое опровержение подобной концепции. Хотя взгляд Корнеля на действительность претерпевал изменения, в нем не утрачивалась вера ни в человека, ни в добро. Но взгляд писателя на жизнь и особенно на политику становился более трезвым (опыт мятежей и смут, опыт Фронды не прошел для него даром); в его мировоззрении начинают играть заметную роль идеалы стоицизма (вот почему он теперь иногда цитирует Монтеня). Главное, что скепсисом оказывается пронизано отношение писателя к абсолютистскому государству, к возможности — в его условиях — сочетать личные и общественные интересы, вообще к возможности построения общества на разумных и гуманных началах. Но это не значит, что идеалы Корнеля претерпели за это десятилетие коренную трансформацию.

Этот трезвый взгляд на действительность, это стремление постичь реальные пружины власти в их воздействии на внутренний мир ее носителей позволили писателю создать галерею ярких персонажей, обуреваемых сильными, нередко пагубными страстями, сталкивающимися в жестокой борьбе. Лессинг, который был несправедлив к Корнелю, прикладывая к его произведениям совершенно неподходящие к ним мерки, в одном оказался прав: он верно подметил, что наиболее удачное определение духа творчества нашего драматурга — это «исполинский, гигантский»¹. Таковы и его герои — и в любви, и в ненависти, и в мужестве, и в злодействе.

7

После провала «Пертарита» в творчестве Корнеля наступает длительная пауза. Точнее, Корнеля-драматурга. Свой поэтический талант

¹ Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. М.; Л., 1936. С. 118.

он употребил в эти семь лет на перевод «Подражания Христу» и ряда других сочинений религиозного толка. Казалось, с театром покончено навсегда. Но появление в Руане мольеровской труппы, прельстительная атмосфера кулис, молодые актрисы, молодой руководитель труппы, полный смелых увлекательных планов, — все это оказалось столь притягательным и вдохновляющим, что старый писатель вновь устремился в столицу, откликнувшись на приглашение всесильного министра финансов Фуке.

Он привез туда новую трагедию. Это был «Эдип», сыгранный в 1659 году. В отличие от предшественников, обращавшихся к этому сюжету, Корнель построил пьесу на незнании всеми персонажами своей судьбы и своего подлинного отношения друг к другу. Вслед за «Эдипом» была написана постановочная, «с машинами» трагедия «Золотое Руно» (1660). А затем Корнель обратился к своей излюбленной политической проблематике. Ей он посвятил серию пьес, беря сюжеты из истории Рима периода республики и империи. Так появились «Серторий» (1662), «Софонисба» (1663), «Оттон» (1664), «Атилла» (1667).

По своей структуре эти пьесы очень похожи. Во всех рисуется откровенная неприкрытая борьба за власть, перед которой отходят на задний план все другие побуждения и чувства. Но следует учитывать, что проблемы эти и эти страсти во многом рисовались Корнелем, так сказать, «постфактум»: в истории Франции начинался новый период, в ходе Фронды абсолютизм одержал решительную победу, было сломлено и организованное сопротивление буржуазии (в лице ее парламентской верхушки) и анархическое своекорыстие крупных феодалов. Уже наступила пора Короля-Солнца, пора пышных придворных празднеств, фейерверков, балетов, уже начинали отстраивать Версаль. В этой обстановке и проблематика новых трагедий Корнеля, и их герои выглядели несколько анахроничными. Проблема власти приобрела иной смысл. По поводу власти можно было рассуждать и философствовать, пытаться на нее влиять, ее как-то направлять, но не бороться за нее. А герои трагедий Корнеля, созданных в 60-е годы, все еще одержимы пожирающим их душу необузданным и безрассудным властолюбием.

Этими же мотивами определяется, например, поведение персонажей «Сертория», наиболее удачной и типичной трагедии Корнеля этих лет.

Герои ее много говорят о благе Рима, о своем желании видеть его свободным, вырванным из рук диктатора Суллы. Но их споры — это не борьба идей, принципов, идеалов, а борьба партий, своекорыстных и беспринципных. Политическим интересам оказываются подчинены и любовные отношения персонажей. Отношения эти, по сравнению с

предшествующими трагедиями писателя, на первый взгляд усложнены. Здесь не один любовный треугольник, а два, причем главный герой участвует в обоих. Серторий увлечен молодой лузитанской царевной Вириатой, но не прочь жениться из политических соображений на бывшей жене своего противника Помпея Аристии; в Вириату страстно влюблен сподвижник Сертория Перпенна, а Аристию продолжает нежно любить Помпей. Обе героини интересуются прежде всего политикой, всецело подчиняя ей свои любовные чувства. Наиболее откровенна здесь Вириата:

Моими чувствами не пыл любовный правит.
Вовек он их себе на службу не поставит.
Я одного хочу — свою умножить власть,
И не поработит меня слепая страсть.

(Перевод Ю. Корнеева)

Вообще героям трагедии «слепая страсть» чужда. Даже Перпенна, казалось бы искренне любящий и искренне же завидующий удачливому и в любви и в политике Серторию, на деле следует давно продуманному плану: убить вождя, дабы получить руку Вириаты и возглавить партию. Поэтому его не может устроить брак Сертория с Аристией: оставляя ему лузитанскую царицу, этот брак не дает ему, тем не менее, желаемой власти.

Герои пьесы не знают душевных колебаний. В их внутреннем мире нет поводов для неодолимой конфронтации чувства и долга. Если и есть у них чувства, то они холодны и рассудочны, а долг — перед родиной ли, семьей или близкими — давно заменен стремлением к власти. Один лишь Серторий, умудренный большим жизненным опытом, думает не столько о себе, сколько о благе Рима. Но он не мыслит это благо вне себя, он хочет сам покончить с диктатурой и вернуть согражданам свободу. Впрочем, того же хочет и его противник Помпей. Их долгий спор в третьем действии, естественно, ни к чему не приводит: спорят-то не две концепции свободы и общего блага, а два политика, старающиеся ловчее переубедить или обмануть друг друга. Весь интерес пьесы держится, таким образом, не на столкновении характеров и противоборстве страстей, а на сложной и тонкой дипломатической игре, в которой участвуют и Вириата с Аристией, и Серторий с Перпенной. Борьба эта — внутри одной партии, из-за этого она, быть может, острее, вероломнее и бескомпромиссней.

Герои говорят много красивых слов о любви к родине, и эти звучные сентенции могли бы пополнить арсенал записного оратора, но они подчеркнута холодны и неискренни. Это сделано Корнелем сознательно. В отличие от своих прежних пьес он не противопоставил здесь политическим дельцам иных героев, носителей положительного начала. Вместе с тем, герои трагедии не лишены привлекательных человеческих черт. Тут и столь понятная оскорбленная ревность Аристии, и слабость Помпея, продолжающего любить жену, но беспрекословно подчиняющегося Сулле, и колебания Сертория, раздумывающего о браке с молодой красавицей. Да, в героях пьесы есть одержимость властью, но нет уже порожденных этим необузданных, яростных страстей, толкающих их на любое преступление.

Но вот на что обратим внимание. Герои трагедии «Гораций» были жертвами долга, герои «Помпея» — превратностей гражданских междоусобиц, герои «Родогуны» — бесконтрольных темных страстей. Герой «Сертория» гибнет не потому, что он преступил человеческие законы, не потому, что подчинился неумолимому долгу. Он — в известной мере жертва провидения (как и Софонисба). Да, гражданская война создает такие ситуации, когда любой выбор, любое решение оказываются наихудшими. Но дело не только в гражданской войне. В последних политических трагедиях Корнеля недаром на первом плане состарившиеся герои — Серторий, Сифакс («Софонисба»), Гальба («Оттон»). Скептицизм писателя со всей очевидностью трансформируется в пессимизм. Великие характеры, как мощные, но обветшавшие дубы, валятся под ударами истории. В последних пьесах Корнеля наряду с изображением азартной борьбы за власть появляется — в отдельных репликах и признаниях героев — и осознание тщетности этой борьбы. То, что раньше было смыслом жизни героев, стало для них тяжелой обузой. Герои устали.

В 60-е годы и в начале 70-х деятельность Корнеля не ограничивается созданием рассмотренного цикла политических трагедий. Отметим в эти годы его сотрудничество с Мольером, труппа которого ставит несколько корнелевских пьес («Сид», «Гораций», «Цинна», «Помпей», «Лжец», «Родогуна», «Ираклий», «Никомед», «Серторий», «Атилла», «Тит и Береника»; три последние — премьеры). Два драматурга создают совместно трагикомедию-балет «Психея» (1671).

Писателю пришлось учитывать и определенное изменение театральных вкусов, в частности в связи с появлением двух ярких творческих индивидуальностей, Филиппа Кино и Жана Расина, которые стремились сказать свое слово, создав трагедию нового типа. Если

Кино был автором внешне блестящих, но поверхностных трагедий на любовные сюжеты, то Расин оказался подлинно великим писателем, открывшим новую страницу в развитии французской драматургии.

Здесь нет нужды давать характеристику расиновскому театру, но нужно отметить, что молодой соперник оказал известное влияние на Корнеля, впрочем меньшее, чем принято думать.

Неудачи некоторых пьес Корнеля конца 60-х и начала 70-х годов объясняются его попытками соперничать с Расином в жанре, ему совершенно несвойственном, — в жанре лирической трагедии. Это чувствуется в «Агесилае» (1666), в «Пульхерии» (1672), но особенно — в «Тите и Беренике» (1670), пьесе, поставленной почти одновременно с трагедией Расина, написанной на тот же самый сюжет. В пьесе Корнеля нет близкой ему острой политической проблематики, нет коварной и кровавой борьбы за власть. Здесь никто не гибнет. Просто император Тит во имя высоких, государственных интересов готов отказаться от своей возлюбленной Береники и предпочесть ей Домицию, хотя ее страстно любит брат императора Домициан. Домиция и Домициан явно выдвигаются в пьесе на первый план. Их задача — заставить императора отказаться от своего намерения и найти в этом поддержку у сената. Домициан пробуждает в брате ревность, делая вид, что сам влюблен в Беренику. А когда этот маневр удается, когда Тит отказывается от Домиции и предлагает руку иудейской царевне, та отвергает его, оставляя безутешным. Как видим, политические мотивы играют все-таки некоторую роль в этой пьесе, но трагедии из нее не получилось (в отличие от замечательной пьесы Расина). Впрочем, Корнель и не писал трагедии, он определил жанр «Тита и Береники» как «героическую комедию».

8

После двухлетнего перерыва, в декабре 1674 года, Корнель поставил в «Бургундском отеле» свою новую трагедию, на этот раз последнюю. Называлась она «Сурена, парфянский полководец». И в этой трагедии много говорилось о политике, о монаршей власти. Но никогда еще, пожалуй, не говорилось с такой откровенной горечью. Как и в других своих поздних пьесах, Корнель здесь свободен от былых монархических иллюзий, но никогда еще утрата этих иллюзий не вызывала у писателя такого всплеска пессимизма, тоски о жизни и о любви.

Пьеса написана именно о любви, побеждающей препятствия, не идущей на компромиссы, любви до гроба и за его пределом. Носителями такой концепции любовного чувства оказываются в трагедии сам Сурена, его сестра Пальмира и возлюбленная Эвридика. Они признают и принимают верховные законы любви с тем большей убежденностью и страстью, что прекрасно сознают как несбыточность счастья, так и иллюзорность мечтаний о посмертной славе. Мотив этот не раз возникает в пьесе; с особой лирической силой и одновременно задушевностью он выражен в реплике главного героя в первом действии, реплике, которую можно воспринять как законченное стихотворение:

Пусть все умрет со мной! В могиле не равно ли,
Чьи ноги топчут прах покинутой юдоли?
Деяньям правнуков дано ли превозмочь
Великих пращуров вовек немую ночь,
Дано ли возратить им благодать дыханья?
А все их подвиги, все дивные деянья
Потомки, может быть, сочтут за лишний труд
И, слабосильные, бесславно проживут.
Пустые вымыслы, бесплодные надежды!
Все кончится для нас, едва сомкнутся вежды.
Стократно предпочту миг радости земной
Подобной вечности, холодной и пустой!

(Перевод Э. Линецкой)

Положительным героям трагедии однозначно противостоят ее отрицательные персонажи. Это парфянский царь Ород и его сын Пакор. Пьесе можно было бы истолковать как еще одно антимонархическое, тираноборческое произведение Корнеля. И хотя эти мотивы, бесспорно, есть в «Сурене», пафос трагедии совсем в другом. Да и Ород с сыном оказываются здесь своеобразными жертвами, жертвами своего высокого положения. Красноречивы в этом отношении признания парфянского царя:

Мы слепы к красоте, для нежности закрыты,
Лишь государство в счет, тревожит лишь оно,
А думать о любви владыкам не дано.

Так антигуманная сфера государственных интересов засасывает свою орбиту и власть имущих. Это особенно наглядно показано писа-

телем на примере Пакора. Юноша еще совсем недавно искренне и чисто любил Пальмиру, но вот на шахматной доске политики складывается новая позиция, и Пакор тут же забывает о своем былом чувстве. Он, столь приверженный власти, не может не считаться с новыми обстоятельствами, с тем, что парфянский владыка решил расстроить брак Сурены с Эвридикой. Пальмира не хочет бороться за свою любовь, пасуя перед высшими интересами, которыми теперь руководствуется ее былой возлюбленный («...кто столь высокороден, тот менее других в деяниях свободен. Державы интерес ему всего важней, он сердцу замолчать велит в угоду ей»). Весь образ Пальмиры отмечен печатью обреченности, у нее нет сил на протест, на борьбу.

Иными оказываются Сурена и Эвридика. Для них любовь — выше всего. Ей они изменить не хотят и не могут. Но погруженные в мир чувств, они остаются типично корнелевскими персонажами, натурами сильными, цельными, целеустремленными. Они смело идут на столкновение с государством — во имя своей любви, во имя собственного достоинства и самоуважения, во имя своей свободы. Поведение их героично и вызывает не страх или сострадание, а, как обычно у Корнеля, восхищение.

Но в их борьбе, в отважном отпоре автократическому государству героев ждет только поражение. Поражение это может быть двояким. Оно может свестись к покорности, к подчинению высшим интересам. Такой путь Сурена и Эвридика героически отвергают. Тогда их ждет гибель. И они без колебаний выбирают свой удел.

Симптоматично, что в подобном выборе решающий голос принадлежит девушке. Эвридика — один из самых пленительных, милых, но вместе с тем сложных и сильных женских образов Корнеля. Она вся — в любви. И она готова бороться за свою любовь, хотя чувство тревоги и обреченности не оставляет ее. Как ни отгоняет от себя Эвридика мрачные мысли, они настойчиво стучатся в сердце. И героиня признается: «В душе моей темно, я вся во власти смуты». Но это не борьба противоречивых чувств, не колебания или сомнения. Это предчувствия, причем самые темные, самые мрачные. Даже не предчувствия, а твердая уверенность в неумолимости судьбы, в том, что чудес не бывает. Трагической обреченностью окрашена вся роль Эвридики. Но в этой пассивной жертвенности таится огромная сила. Под стать девушке и ее избранник, человек не только мудрый и смелый, но, как и она, видящий смысл жизни в их взаимной любви.

Сцена прощания любовников написана Корнелем с лирической мягкостью, но одновременно с большой психологической глубиной и

силой. Сцена эта носит совсем не чувствительный характер, напротив, она героична. Пальмира молит Эвридику принять руку парфянского принца и тем спасти Сурену. Но на все ее мольбы девушка отвечает героическим молчанием. Она знает, что ей и ее возлюбленному иного выбора нет. И действительно, едва полководец выходит за порог дворца, его поражают три стрелы, метко пущенные укрывшимися поблизости снайперами тех времен. Узнав об этом, умирает и Эвридика, не в силах пережить смерть любимого. Любовники оказываются победителями, они гибнут, но не подчиняются враждебным им силам. Так, лишь в смерти одерживают победу любовь, подлинные человеческие отношения, свобода личности, противостоящей и автократической власти, и государственному интересу, который, неизбежно воплощенный в лице монарха или вождя, всегда своекорыстен и антигуманен. Эта победа любви знаменательна. Как говорит еще в начале пьесы наперсница героини Ормена, «нет в мире сил таких, чтобы любовь согнули». Любовь для Корнеля — это одно из проявлений (пусть самое стихийное, но прекрасное) индивидуальных черт и прав личности. Отстоять же свои права, и в частности права любви, человек может в существующих условиях лишь ценой собственной гибели. Но природы возвышенные, героические находят на это в себе силы. Таков смысл этой трагедии, которую было бы ошибкой ставить в один ряд с другими политическими пьесами Корнеля. Такова концовка — героическая, человеческая, но печальная — творчества этого великого драматурга.

9

Знаменитый литературный манифест Стендаля назывался «Расин и Шекспир». Этот выбор понятен: именно Расин стал для романтиков наиболее законченным воплощением классического искусства, подчиняющегося правилам, построенного по определенным меркам, ясного, уравновешенного, гармоничного. Корнель в такие рамки не укладывался. Это чувствовали все, кто о нем писал, — и его критики из Французской академии, и Буало, и Лагарп. И вряд ли случайно столь большое место было уделено «спору о “Сиде” в «Предисловии к “Кромвелю”» Виктора Гюго. Корнель стал примером писателя, боровшегося с навязываемыми ему «правилами», отстаивавшего свободу творчества.

Действительно, драматургическая система Корнеля отличается от системы Расина, она находится в противоречии с предписаниями

Буало или аббата д'Обиньяка, автора популярного в свое время руководства «Практика театра» (1657).

Свои теоретические взгляды Корнель изложил в предисловиях и «разборах», которыми он сопровождал в 1660 году очередное издание своих пьес, а также в нескольких «Рассуждениях», написанных в это же время.

В своей теории драмы Корнель, как и его современники, отталкивался от положений Аристотеля. Но он существенным образом дополнял и развивал античного философа. Это коснулось вопроса о задачах драмы, о единствах, об отборе сюжетов и т. д.

В отличие от других классицистов, Корнель толковал правило о трех единствах достаточно широко, полагая, что следование ему должно соотнобразовываться с сюжетом пьесы. Он допускал и наличие в произведении боковых, второстепенных интриг, не возражал против некоторого расширительного понимания «времени» и «места» действия.

Еще важнее был спор Корнеля с д'Обиньяком о правдоподобию и правде. Автор «Родогуны» и «Ираклия» полагал, что «значительные сюжеты, которые сильно волнуют страсти и противопоставляют их душевные бури законам долга или голосу крови, должны всегда выходить за пределы правдоподобного. Они не встретили бы никакого доверия у зрителя, если бы не подтверждались либо авторитетом истории, который всегда убедителен, либо общественным мнением, которое заранее подготавливает и убеждает этих самых зрителей». Как верно заметил А. А. Аникст, «отстаивая “неправдоподобное”, Корнель, по существу, борется за право драматурга изображать такие исключительные случаи, в которых, однако, проявляются типичные черты человеческой природы»¹.

Корнель был создателем трагедии на политические сюжеты. Наличие подобного сюжета в произведении он считал совершенно необходимым. Это было важное теоретическое положение, горячо принятое, в частности, драматургами эпохи Просвещения. Корнель писал в одном из своих «Рассуждений»: «Когда на сцене изображают простую любовную интригу между королями и когда никакая опасность не угрожает ни их жизни, ни их государству, то, хотя бы персонажи были блистательны, я не думаю, что действие будет настолько блистательным, чтобы подняться до уровня трагедии. Величие последней требует какого-либо большого государственного интереса и какой-либо более благородной и более мужественной страсти, чем любовь, например властолюбия или мести, и оно хочет устрашать более сильными несчастиями,

¹ Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967. С. 237.

чем потеря любовницы. Вполне уместно вводить в трагедию любовь, потому что она всегда включает в себе много приятности и может послужить основой тем интересам и другим страстям, о которых я говорил; но надо, чтобы любовь удовлетворялась вторым местом в пьесе и уступила первое место этим интересам или страстям».

Наконец, отметим еще одну важную черту теоретических взглядов Корнеля, как и предыдущие, нашедшую воплощение в его драматургии. Это известный демократизм писателя, который не вполне придерживался сословной иерархии классицизма, полагая, что «нет необходимости выставлять на театре бедствия одних только королей. Бедствия других людей могут также найти свое место на сцене, если они достаточно для того значительны и достаточно необычайны».

Своеобразие теоретических позиций и литературной практики Корнеля не дает, тем не менее, оснований для выведения его за пределы классицизма. Стройные и непротиворечивые художественные системы создаются обычно писателями второго ряда, писатели же великие всегда сохраняют свою самобытность, даже стараясь приноровиться к требованиям системы. Корнель был первым великим представителем французского классицизма, создав свой собственный его вариант.

Вариант поистине замечательный и по-своему неповторимый. Однако он был горячо принят современниками, и мы можем говорить о корнелевской школе в драматургии XVII столетия. Воистину творчество Корнеля открыло новую эпоху в развитии французской культуры. Поэтому и его приход в театр, и его почти полувековая работа в области драматургии имели огромное значение для судеб французской сцены и для французской литературы. Как очень верно подчеркнул Ю. Б. Виппер, «Корнель первым в истории французской литературы поднял драматургию до постановки значительных этических вопросов и больших политических проблем общегосударственного значения»¹. Добавим: поднял французскую драматургию до уровня большого искусства. Но не только это. Он явился создателем национальной классики, воздействие которой ощущается и в наши дни. Вот почему нельзя не согласиться с Бальзаком, который, правда, несколько шутливо, но безусловно справедливо сказал о Корнеле, что тот «наполнил богатствами все амбары, породил урожаи, не боящиеся никакой непогоды, и из века в век будет обогащать актеров, издателей, бумаготорговцев, переплетчиков и комментаторов»².

¹ Виппер Ю. Б., Самарин Р. М. Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. С. 297.

² Бальзак О. Собр. соч.: В 15 т. Т. 15. М., 1955. С. 254.

«ПОРТУГАЛЬСКИЕ ПИСЬМА» И ИХ АВТОР



1

В этих письмах, точно
в старых кружевах, тянутся
нити боли и одиночества,
чтобы сплестись в цветы.

Райнер Мариа Рильке

Направление и смысл литературной эволюции, то новое, что возникает в ее движении, иногда яснее всего проявляется не в теоретических манифестах и трактатах, не в многотомных повествованиях и эпопеях, а в небольшой, казалось бы, случайной книжечке, возникшей где-то на литературной периферии и неожиданно не только оказавшейся в центре литературных споров, но и как бы предсказывающей дальнейшее движение литературы.

Так случилось и с «Португальскими письмами», поразившими современников бесхитростными признаниями и неподдельной силой чувства скромной монахини Марианы. Книжка была издана известнейшим парижским печатником Клодом Барбеном в первые дни 1669 г. Во многом она подводила итоги предшествующему десятилетию, его ведущим тенденциям, его вкусам и пристрастиям, и — открывала новые перспективы.

Шестидесятые годы XVII в. были в истории французской прозы этого столетия, в истории вообще французской прозы, в известной мере переломными: стремительно агонизировал прециозный галантно-авантюрный роман (наиболее значительные его памятники были созданы в предшествующие десятилетия), книга Фюретьера (1666)

открыла новую страницу в развитии романа социально-бытового, с произведениями г-жи де Вилльдьё, Бюсси-Работена, затем г-жи де Лафайет обозначился интерес к разработке характера «частного» человека, охваченного одной всепоглощающей страстью¹. Проза менялась самым существенным образом, менялась жанрово и стилистически. На смену многотомным романам Скюдери и Ла Кальпренеда пришла полуисторическая повесть и новелла, где нескончаемые героические авантюры уступили место одному эпизоду, кульминационному моменту в жизни героев, их острым переживаниям². Это требовало не только большей бытовой и психологической достоверности, но и некоторого правдоподобия характеров, их исторической детерминированности. Старый барочный роман был поэмой в прозе; новый роман, обратившись к описанию событий, имевших место в действительности, сознательно противостоял барочному роману как вымыслу. Он был не «романом», а «историей». Но новый роман и повесть не ставили перед собой задачу занять место историографии: они не описывали уже описанное в анналах и хрониках, не рисовали многофигурных батальных сцен, не создавали хронологических реестров событий мировой истории; они концентрировали внимание как раз на том, чего в писаниях историков не было, — на внутренних побуждениях персонажей, их переживаниях, их характерах. Тем самым утверждалась самоценность внутренней жизни частного человека, человека вообще. «Историчность», вообще-то весьма относительная, новых романа, повести, новеллы была данью традиции — считалось, что героями не комического, серьезного повествования могут быть только представители самого высшего света, — традиции, поколебленной уже в последние десятилетия XVII века, но до конца изжитой лишь в XVIII столетии.

Следующим этапом, который не замедлил наступить, было создание произведений на современном материале. Логичность и быстрота этого перехода понятны: ведь история в новой прозе, как и в современной ей трагедии, была лишь перифразой современности. В новых повести и новелле в жизни современников обнаруживались уже не грубый фарс, как в плутовском романе, а высокий трагизм, не низменные побуждения, а возвышенные устремления, но не оторванные от

¹ Подробную характеристику литературы этого времени см. в работе А. Адама: *Adam A. Histoire de la littérature française au XVII siècle*. T. IV. Paris, 1954; см. также: *Bunnet Ю. Б., Самарин П. М.* Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. М., 1954. С. 370—419.

² См.: *Deloffre F. La nouvelle en France à l'âge classique*. Paris, 1967. P. 33—42.

действительности, как в романе прециозном, а продиктованные ею. Возникали далекие предпосылки романа психологического.

Это не значит, конечно, что барочный роман отделен он нового непроходимой гранью; поэтика прециозного романа не была изжита до конца. Происходило в известной мере сближение прециозной прозы и классицизма (который и сам вступил в новую фазу своего развития, не без основания названную «классицизмом трагическим»¹): последний, наследуя у барочного романа галантные сюжеты, не только привязывал их к реальной действительности, но и приносил в них некоторую рассудочность, чувство меры и хороший вкус, в какой-то степени стремление к единству места, времени и действия, композиционную четкость и логичность, декартовский принцип «расчленения трудностей», выделение в описываемом статичном характере одной ведущей черты, одной страсти.

Следует заметить, что интерес к характерам и страстям, к портрету, внешнему и внутреннему, психологическому, свидетельствуя о постепенном распадении галантно-прециозного сознания, весьма типичен вообще для французской литературы 60-х годов: портрет, характер, увиденные «извне», насыщают произведения писателей-моралистов, прежде всего Ларошфуко, — которого вряд ли следует выводить за рамки классицизма (как это иногда делают²), увиденные «изнутри», переполняют бурно развивающуюся в эти годы эпистолографию (г-жа де Севинье, Бюсси-Рабютен и др.).

Как и в барочном романе, в новой прозе центральное место уделялось любовным переживаниям. Но нельзя не констатировать коренного изменения трактовки любви. Дело не только в том, что, перестав быть изящной пасторалью, любовь стала реальной и серьезной. Теперь она рисуется в трагических тонах, как чувство незаконное и преступное, которым не наслаждаются, а которое стремятся побороть. Огненные любовь приносит не радость, а мучения. Трагические метания между мужем и любовником с особой силой запечатлены в «Принцессе Клевской»; в «Португальских письмах» мотив запретности, греховности любви сгущен до предела и как бы вынесен за скобки. Причины этого — композиционные, а не мировоззренческие, как иногда пытаются доказать, настаивая на «особости» года появления «Писем»³.

К. Авлин полагает, что это якобы был момент исключительной гармонии государственной власти и общественных интересов, момент

¹ См.: *Обломиевский Д.* Французский классицизм. М., 1968. С. 117—191.

² См., например: *Обломиевский Д.* Указ. соч. С. 12, 16, 41, 121, 123 и др.

³ *Aveline C.* Et tout le reste n'est rien. Paris, 1951. P. 112—113.

небывалого равновесия и стабильности. Страна получила наконец желанный мир¹, были прекращены церковные споры², ослаблена цензура (в этот год Мольер поставил «Тартюфа»). Однако эти стабильность и гармония оказались мнимыми; французские полки вскоре снова двинулись в новые походы, народные бунты вновь сотрясли страну, а недолгое прекращение споров с янсенистами не устранило глубокого церковного раскола.

1669 год лишен исключительности и с точки зрения литературы. Этот, по словам Сент-Бева, «неповторимый год» мало чем отличался от предыдущего, когда были созданы «Жорж Данден» и «Скупой» Мольера, «Сутяги» Расина, когда Лафонтен начал печатать свои басни. В 1669 г. значительны и симптоматичны лишь его начало и его конец: в январе появляются «Португальские письма», в декабре Расин ставит «Британника»³. Все остальное менее важно: Лафонтен выпускает галантный роман «Любовь Психеи и Купидона», Мольер представляет «Господина де Пурсоньяка», Боссюэ произносит первое надгробное слово, г-жа де Вилльдьё печатает «Любовный дневник». Далее идут уже совсем одни посредственности — Донно де Визе, Демаре де Сен-Сорлен, Буайе, Бурсо...

Причины ошеломляющего успеха «Португальских писем» и их историко-литературное значение — не в новости их содержания: скорбные жалобы покинутой возлюбленной звучат и в гениальных «Героидах» Овидия, и в печальной «Элегии мадонны Фьямметты» Боккаччо, и в маленьком, но весьма примечательном романе Элизены де Крен «Тяжелые страдания, проистекающие от любви» (1538). Все эти произведения не без основания считаются предшественниками нашей книги⁴. Значение «Португальских писем» — в их форме, точнее в ее разработке.

Маленькая книжечка, изданная в январе 1669 г. Клодом Барбеном, включала пять страстных любовных писем, искренних и наивных.

¹ Закончился первый этап войны с испанцами во Фландрии.

² Папа Клемент IX специальным постановлением запретил полемику с янсенистами.

³ Год мог кончиться еще эффектнее, не затынясь издание «Мыслей» Паскаля, которые появились в начале января 1670 г.

⁴ См.: *Deloffre F. Analyse d'un chef-d'oeuvre // Lettres Portugaises, Valentins et autres oeuvres de Guilleraques*. Paris, 1962. P. 4—11; *Gras D. «La Fiammetta» et les «Lettres Portugaises» // Revue de littérature comparée*. 1965. № 4. P. 546—574; *Coulet H. Le roman jusqu'à la Revolution*. T. I. Paris, 1967. P. 105—106. К числу предшественников «Писем» следует отнести и переписку Абеяра и Элоизы (первый неполный французский перевод — 1642 г.).

XVII столетие во Франции было классическим веком эпистолографии; именно тогда сложились ее устойчивые традиции. К 60-м годам уже были изданы сборники писем Геза де Бальзака (1624) и Вуатюра (1647); письма входили в моду, их не только писали и читали, в одиночку и публично, в салонах, их разыскивали, переписывали, собирали в сборники. Этот повышенный интерес к письмам отражал, конечно, не «почти полное отсутствие периодической печати»¹, а осознание жесткой условности существующих литературных жанров и попытку ее преодоления. Письма становились литературой; не теряя характера документа, они приобретали эстетическую ценность. Частные письма расшатывали ритуальность и этикетность характерообразующих принципов в литературе. Но очень скоро начался обратный процесс — начал вырабатываться классический эпистолярный канон. У него были свои теоретики и последовательные практики. «Португальские письма» созданы с учетом предшествующего эпистолярного опыта, но вне его традиций.

В «Португальских письмах» нет непринужденной светской болтовни, пересказа салонных сплетен, изящного остроумия. Все в них сконцентрировано на одном — на несчастной любви бедной Марианы. Эпистолография здесь тяготеет к беллетристике, ибо маленькая книжка — всего пять не очень длинных писем — имела внутреннюю завязку, развитие, кульминацию и развязку, но вне сюжетных мотивировок. Такое построение книги решительно противопоставляло ее обычным сборникам писем. Это — как бы первая ступень «остранения».

Но «Португальские письма» были написаны не светской дамой или салонным острословом, а искренней в своей страсти и наивной в своей откровенности монахиней; ее горькие стоны раздавались из-за стен монастыря. В этом — вторая ступень «остранения»: признания скромной монахини, кажущаяся хаотичность которых иногда даже расценивалась как «барочная», сообщали книге достоверность документа, а любовной драме Марианы — небывалую остроту.

Ко всему прочему Мариана — португалка², т. е., по понятиям французов XVII в., представительница южной, достаточно экзотической

¹ См.: Виннер Ю. Б., Самарин Р. М. Указ. соч. С. 388.

² Но Португалия, как полагает К. Авлин (Op. cit. P. 107—109), была выбрана также потому, что оттуда только что вернулись французские полки, возглавлявшиеся маршалом Шомбергом, и потому еще, что там только что разыгрался скандальный любовный фарс: французская принцесса Мария-Елизавета Савуа-Немурская после нескольких лет брака с португальским королем Альфонсом VI потребовала развода, обвинив супруга в бессилии, и, получив развод, через не-

страны, где страсти более пылки, более естественны, менее стеснены жесткими рамками общественных приличий, менее этикетны. Эта третья ступень «остранения» была одной из первых во французской литературе попыток введения «местного колорита» как мотивирующего характеры приема (что стало более широко применяться во времена Вольтера и сделалось едва ли не основным принципом романтизма).

Все в «Португальских письмах», и прежде всего отсутствие запутанной интриги, событий, вообще связного рассказа, призвано было создать впечатление подлинности, достоверности этих человеческих документов. При всем многообразии оттенков переживаний, героиней владеет одна страсть; мастерство автора «Писем» и состояло в раскрытии побуждений и стремлений этой страсти в ее противоречивости, непоследовательности и одновременно необоримой цельности. «Эмоциональная взволнованность сестры Марианы, — писал В. М. Жирмунский, — ее душевная противоречивость, соединение в одном переживании всех радостей и всех страданий, потеря себя в переживании — вот черты нового чувства жизни, которые делают португальскую монахиню первой в длинном ряде страстных и страдающих любовниц»¹.

В первом письме Мариана восклицает: «Я хочу быть отныне чувствительна только лишь к страданиям». Отныне... Все, что было раньше, — его появление, знакомство, ухаживание, ее увлечение, скоро переросшее в страсть, затем дни, казалось бы, полного счастья, — все это устранено из рассказа как мешающая событийность. Внешних событий в «Португальских письмах» почти нет. Есть жизнь сердца в момент напряженный и трагический. И начинается книга не с «начала», о котором читатель узнает постепенно, из мелких деталей, проskalзывающих среди жалоб покинутой, а, скорее, с «конца». Ощущение ушедшего счастья, любви, жизни пронизывает все пять писем Марианы. Тем не менее, любовное чувство героини претерпевает — от письма к письму — известное развитие. Пять писем, пять оттенков, пять тональностей при основной доминанте — любви, осветившей душу героини, ее изменившей и в конечном итоге ставшей единственным лейтмотивом существования.

Лео Шпитцер² остроумно сравнил «Португальские письма» с классицистической трагедией. И хотя это сопоставление вызвало возраже-

делю вышла замуж за родного брата Альфонса, дона Педро, который к тому времени сам сел на португальский трон. Об этом говорили во всей Европе.

¹ Русская мысль. 1916. Кн. 8. С. 2—3 (третьей паг.).

² Spitzer L. Les «Lettres Portugaises» // Romanische Forschungen. Bd. 65. 1954. P. 94—135.

ния¹, думается, во многом он прав. Опыт драматургии с ее умением сконцентрировать весь «интерес» вокруг одного события, происходящего в одном месте и в достаточно короткий срок, не прошел даром для автора «Писем». Действительно, в «Письмах» есть лишь одно «действие» — переживания Марианы, брошенной возлюбленным. Место тоже одно — ее монастырь, ее келья, еще точнее — ее сердце. Единство времени тоже соблюдено: временной соотнесенности в книге попросту нет, письма могли писаться и на протяжении нескольких месяцев, и одного дня. Тем самым, временное пространство в «Португальских письмах» сгущено до бесконечно малой величины, легко переходящей в свою противоположность.

Если «Письма» сродни трагическому жанру, то это лирическая трагедия. Переживания Марианы фиксируются непосредственно, сиюминутно и не предполагают новых поводов для своего развития. Как верно заметил Анри Куле, отсутствие ответов возлюбленного и составляет *raison d'être* книги². Таким образом, «Письма» — это не диалог, а монолог. Монолог, обращенный не к возлюбленному, а к себе самой, к своей любви. Только так можно понимать начало первого письма («Посуди, любовь моя...»), что подтверждается специальными филологическими разысканиями³.

Однако некоторое разнообразие в мотивировках настроений героини можно обнаружить, и мы видим, что для Марианы функция ее писем меняется от письма к письму. Во-первых, это средство воздействия на возлюбленного, но до тех пор, пока Мариана не уверилась в его вероломстве и своих беспомощности и слабости. Но эта функция как бы задана а priori. Во-вторых — удовлетворение непреодолимой потребности думать о своей любви, писать о ней, т. е. самовыражение. В-третьих — стремление осмыслить свою жизнь, разобраться в ней. Собственно, в самовыражении присутствуют все эти три функции: самовыражение как процесс и его двойная направленность — на другого и на себя.

Когда Мариана выводит первые строки своего первого письма, ее возлюбленный уже далеко, он уехал уже очень давно и давно перестал писать. Да вообще это и не первое ее письмо к нему, были пись-

¹ См.: *Deloffre F. Analyse d'un chef-d'oeuvre // Lettres Portugaises, Valentins...* P. 20—21.

² *Coulet H. La roman jusqu'à la Révolution. T. I. P. 231.*

³ См.: *Leiner W. De nouvelles considérations sur l'apostrophe initiale des «Lettres Portugaises» // Romanische Forschungen. Bd. 78. 1966. P. 548—566.* См. также: *Pelous J.-M. A propos des «Lettres portugaises»: comment interpréter l'apostrophe initiale «Considère, mon amour...»? // Revue d'Histoire littéraire de la France. T. LXXII. 1972. № 2. P. 202—208.*

ма и раньше, были его ответы, уклончивые, обнадеживающие, лживые. Это ее первое письмо, где четко выступает тема книги, где надежда уступает место отчаянию. Но любовь осталась. Она лишь лишилась поддержки, новой пищи, отделилась от объекта и живет лишь в сердце девушки и из диалога взаимной любви, какой она могла бы стать, превратилась в монолог. Поэтому-то Мариана обвиняет не вероломного возлюбленного, а жестокую судьбу. И вместе с тем, лейтмотивом первого письма звучит его заключительная фраза: «Любите меня всегда и заставьте меня выстрадать еще больше мук». Тут и полная безнадежность, и самоутверждение в любви, которая теперь становится основой души.

Тема страданий, делающих жизнь Марианы столь напряженной, получает развитие во втором письме. Неверно, что оно отделено от первого долгими шестью месяцами. Шесть месяцев назад пришло его последнее письмо, и второе письмо книги — это не ответ на последнее послание возлюбленного, а очередное звено в цепи пятиактного эпистолярного монолога Марианы. Чувство отчаяния, постоянно звучащее на страницах «Писем», сочетается с попытками бороться неодолимую страсть.

Кульминация этой внутренней борьбы запечатлена в третьем письме. Здесь автор книги достигает необычайной для своего времени глубины, просветленности и даже изящества в воссоздании сложного и не поддающегося рационалистическому анализу любовного чувства. Мариана уличает своего возлюбленного во лжи и вероломстве и тут же радуется, что он не страдает от разлуки с нею. Укоряя его в обмане, она пишет, что сама его обманула, так как не выполнила своих посулов умереть от чрезмерности снизошедшей на нее любви. Прося возлюбленного вечно любить ее и обещая со своей стороны такую же неумирающую любовь, она призывает смерть, чтобы хоть как-то привлечь его внимание.

В четвертом письме голос страсти сменяется порой голосом рассудка. Мариана вспоминает. Вспоминает о его ухаживании, ее увлечении, их счастье, его внезапном отъезде. Здесь в рисунок внутреннего монолога Марианы входят, как заставки, детали окружающей действительности: внизу ждет французский офицер, который отвезет ее письмо возлюбленному, старая монахиня донна Бритеш беседует с Марианой, ведет ее на балкон, откуда открывается прекрасный вид на Мертолу и откуда девушка впервые увидела своего возлюбленного. Эта ретроспективность письма заставляла некоторых исследователей

считать его первым в композиционной канве книги¹. Однако четвертое письмо с его попытками рационализировать страсть, разобраться в горестях судьбы — это закономерное ослабление напряжения, не снимающее, тем не менее, предчувствия катастрофы.

Завершение драмы — в пятом письме. Письмо это — одно из самых страстных и безнадежных. Мариана прощается с возлюбленным, просит не писать ей, отсылает ему его подарки. Сделать это трудно, бесконечно трудно. Бедная девушка трепещет, заливаясь слезами, надежда окончательно покидает ее. Она еще не знает, когда и как излечится она от своей безмерной страсти. Ей предстоит еще долгая и трудная борьба с собой. Бесконечной печалью пронизана последняя фраза письма и книги, фраза-укор, фраза-вопрос, фраза-решение: «Разве я обязана давать вам точный отчет во всех своих изменчивых чувствах?»

Книга кончается безнадежной пессимистической нотой, но не имеет «конца» в духе галантно-авантюрных или плутовских романов, ибо писатель не ставил себе задачи собственно рассказа, но лишь погружал читателя во все оттенки уже определившегося чувства и тем более определившейся ситуации, его вызвавшей. Дальнейшая судьба «Писем» — это история попыток придать им тот или иной «конец», т. е. попыток ввести произведение в рамки привычных жанров или хотя бы приблизиться к ним — наметить границы событий и придать душевным движениям конкретную заданность и направленность, сделать в конечном счете из страстного монолога светский диалог.

Мы не знаем прямой реакции публики на появление книги, но один перечень переизданий красноречиво говорит о большом успехе: в том же 1669 г. Клод Барбен напечатал второй тираж, в Кельне все в течение того же года Пьер дю Марто выпустил подряд два издания, наконец, к концу года появляется еще одно, осуществленное в Амстердаме Изааком Ван Дейком. В начале 1670 г. Барбен снова печатает книгу. Затем «Португальские письма» регулярно переиздаются в последующие десятилетия². Еще красноречивее появление продолжений и «ответов». Уже в августе 1669 г. Клод Барбен издает вторую часть «Писем», не имеющую ничего общего с первой. Он оправдывается: «Шумный успех, вызванный переводом пяти Португальских писем, внушил кое-кому из знатных людей желание увидеть перевод нескольких новых писем... Я думал, что само сочинение не так уже неприятно, чтобы публикацией его я не снискал одобрения читателей...» Однако сравнение первой и

¹ *Paléologue M.* Les «Lettres Portugaises» // *Revue des Deux Mondes.* 15 oct. 1889. P. 914—928.

² До 1725 г. вышло 63 издания, до 1800 г. — уже 81.

второй частей обнаруживает в последней руку ремесленника, способного лишь на пустую светскую болтовню. Иногда автором второй части называют второстепенного литератора Адриена-Тома де Сюблини (1636—1696), немало писавшего для Барбена. Во второй части дама не разлучена со своим возлюбленным; она то назначает ему свидание, то видится с ним в свете; за размолвками легко может последовать примирение. Здесь перед нами не безудержная трагическая страсть, а скорее обычная светская игра в любовь, с совершенно микроскопическими поводами для ссор и примирений любовников. Но отныне плоские любовные упреки светской дамы будут печататься вместе с горячими, порывистыми письмами Марианы. В середине все того же 1669 г. появляются «Ответы на португальские письма»; их печатает парижский издатель Жан-Батист Луазон. Это действительно «ответы»: на каждое письмо Марианы, на каждый ее упрек, на каждую ее фразу следует ответ, часто дословно повторяющий текст первых «Писем». И здесь перед нами работа литературного поденщика. В ней видна торопливость: столь велик был успех «Португальских писем». Одно очень примечательно в этих «ответах», и это, очевидно, характеризует читательскую реакцию на письма Марианы, — это последняя фраза предисловия: «Меня уверили, что дворянин, написавший их, вернулся в Португалию». Автор «ответов» присочинил счастливый конец явно в угоду сентиментальности читательниц, убеждая их, что бедная Мариана вновь обрела счастье.

Приблизительно в то же время, т. е. где-то в середине или второй половине 1669 г., в Гренобле у Робера Филиппа вышли еще одни «Ответы на португальские письма», называемые обычно «Новыми ответами». Это были ответы опять на письма Марианы, а не дамы из второй части (которая так и не дождалась откликов на свою светскую болтовню). В «Новых ответах» чувствуется рука способного литератора. Стиль его, быть может, чрезмерно изыскан, но герой умно, твердо и мужественно отвечает Мариане, а порой даже переходит в наступление и обвиняет девушку в ветрености. Основной подтекст его ответов — чувство самолюбивой гордости; он видит в своих письмах лишь возможность соревнования в нежных упреках и страстных признаниях. Автор книги не ставит перед собой задачу раскрыть созревшее и сформировавшееся чувство героя, он дробит его переживания соответственно поводам, извлекаемым из писем Марианы. Это, конечно, никак не вяжется с первыми «Письмами», с их построением, но сами по себе эти письма довольно удачны. В предисловии была сделана первая попытка анализа «Португальских писем»; здесь отмечались их искренность и проглядывающая в них непритворная страсть, книга ста-

вилась в ряд литературных шедевров («они справедливо могут быть названы чудом любовного излияния»). Вместе с тем, откровенно говорилось о возможности прекрасного литературного упражнения («Мне и в голову не пришло упустить такой прекрасный повод к сочинительству»). Рождалась новая традиция. Излагать этапы ее эволюции здесь нет нужды; укажем лишь, что найденные в «Португальских письмах» приемы психологического анализа любовного чувства были плодотворно использованы во многих и многих памятниках французской прозы. Возник и специальный жанр любовной переписки¹, где заняли свое место и послания Абельяра и Элоизы², и письма заброшенной во Францию черкешенки Айше (мадемуазель Аиссе; 1695—1733), два памятника эпистолографии, наиболее близкие «Португальским письмам» и часто печатавшиеся с ними под одной обложкой.

Лирический пафос «Португальских писем» был воспринят рядом французских поэтов. Наиболее интересна попытка Клода-Жозефа Дора (1734—1780), издавшего в 1770 г. «Письма лиссабонской канониссы к Мелькуру, французскому офицеру». В пространном предисловии Дора с восхищением пишет о «Португальских письмах», которые он противопоставляет литературе эпохи: «В этих самых Письмах нет ни любовной метафизики, введенной в моду нашими бабенками, ни спасительных ударов кинжалом, разрубающих интригу вместо того, чтобы ее распутать, ни медленно действующих ядов, дающих болтливим героиням время для затянувшейся агонии, одним словом, тех ситуаций, в которые автор судорожно стремится втиснуть придуманные им характеры, не имеющие ничего общего с жизненным водоворотом, что бурлит вокруг нас; напротив, все в них правда, естественность, та приятная простота, что составляет очарование книг, к которым не раз возвращаешься и которые никогда не наскучат»³. Но «подлинным языком любви»⁴ Дора считает поэзию, поэтому перекладывает «Португальские письма» двенадцатисложными стихами, увеличив число писем до шестнадцати и усилив их чувствительность, что было вполне в духе все более распространявшегося сентиментализма (не случайно книжка Дора привлекла внимание русского поэта-

¹ См. *Bray B. L'art de la lettre amoureuse. Des manuels aux romans (1550—1700)*. La Haye; Paris, 1967.

² Не без влияния «Португальских писем» растет интерес к этой переписке, несколько раз переизданной во Франции в конце XVII в.

³ *Dorat Cl.-J. Lettres d'une Chanoinesse de Lisbonne, à Melcour, officier français*. Paris, 1775. P. II.

⁴ *Ibid.* P. VII.

карамзиниста Ю. А. Нелединского-Мелецкого). Дора так определял свою задачу: «Письма, которые я предлагаю вниманию публики, — не что иное, как глубокое раскрытие сердца любящей женщины. Эта страсть обрисована во всех своих проявлениях, это душа, то пьяная от счастья, то погруженная в бездну сожалений, то ускользящая, то всю себя обнажающая, выдающая свои порывы с наивностью подлинного чувства и жаром любви. Женщины, знающие, что такое любовь, найдут здесь то, что они сто раз писали своим возлюбленным, а любовники (под ними я разумею тех, кто умел внушить настоящее чувство) подумают, что читают письма своих любовниц»¹.

На первой странице предисловия Дора писал о том, что так и осталось неясным, подлинны ли «Португальские письма». Действительно, споры о природе книги имеют длинную историю и, по существу, продолжаются и в наши дни.

2

Готов биться об заклад,
что «Португальские письма»
написаны мужчиной.

Жан-Жак Руссо

Сразу же по выходе «Португальских писем» из печати вместе с их растущей популярностью стали возникать сомнения и споры. Они развертываются не одно столетие. По сути дела, эти споры сводятся к кардинальному вопросу о том, что существеннее — мастерство или вдохновение. Либо необычайная любовь одухотворила монахиню Мариану на создание литературного шедевра, либо большое мастерство наполнило подлинным жизненным теплом творение человеческого ума.

Кельнская контрафакция имела уже новое название: «Любовные письма португальской монахини, адресованные шевалье де Ш., французскому офицеру в Португалии». В этом же издании было уточнено: «Имя того, кому эти письма были написаны, — господин шевалье де Шамильи, а имя того, кто их перевел, — Кюйерак»². Ноэль Бутон, граф де Сен-Леже, маркиз де Шамильи был человеком известным (правда, он никогда не носил титула шевалье). Он родился в знатной семье

¹ *Dorat Cl.-J. Op. cit. P. XXV.*

² «Lettres d'amour d'une religieuse. Ecrites au Chevalier de Ch., officier François en Portugal». A Cologne, chez Pierre du Marteau. MDCLXIX. P. 4.

(1636), всю жизнь провел на поле брани и умер маршалом Франции в весьма преклонных годах (1715). Сен-Симон оставил его портрет, заметив, что «видя и слушая его, никогда нельзя было себе представить, что он мог внушить столь беспредельную любовь, которой пронизаны знаменитые “Португальские письма”, ни что он написал ответы этой монахине»¹. В одной довольно курьезной книжке, вышедшей в Париже в 1672 г.², рассказывалось, как некий аббат Шавиньи бросил в море оригиналы этих нечестивых писем, осквернивших стены монастыря, и как все попытки шеваляе де Шамильи спасти эту драгоценную для него реликвию оказались тщетными. Что касается переводчика Кюйерака — то это был, без всякого сомнения, Габриэль де Лавернь де Гийераг, дипломат и остро слов, приятель Расина и Буало.

Указания на Шамильи кочевали из издания в издание, хотя уже в год появления «Писем» высказывались сомнения в их подлинности. Третьестепенный литератор Габриэль Гере в своих «Прогулках в Сен-Клу» (1669) назвал «Письма» «ловкой махинацией находчивого издателя»³, но заметил, что главное в книге — ее литературные достоинства, а не вопрос о ее подлинности или поддельности. Впрочем, сомнения Гере выглядели довольно одинокими на фоне общего признания; Шамильи, который ничего не опровергал, прочно утвердился как адресат «Писем» (да у него, возможно, и действительно была какая-нибудь любовная авантюра в Португалии). Имя же автора никто и не старался узнать. Итак, более 140 лет был известен адресат — Шамильи — и почти вероятный переводчик — Гийераг. Правда, в качестве переводчика выдвигались иногда и иные кандидатуры, например уже упоминавшийся нами Сюблиньи⁴, обычно тонко чувствовавший литературную конъюнктуру. Однако стиль его собственных сочинений, ходульный и плоский, разительным образом отличается от стиля «Писем».

До начала XIX в. почти никто не сомневался в подлинности писем и точка зрения Руссо в его «Письме к Даламберу о зрелищах» (1758) никем не разделялась. В 1810 г. известный эллинист Жан-Франсуа Буассонад (1774—1857) маленькой газетной заметкой возбудил новую волну интереса к «Португальским письмам» и открыл еще одну страницу в их изучении и истолковании. Буассонад писал: «Теперь

¹ *Saint-Simon. Memoires. T. II. Paris, 1906. P. 430.*

² *La Médaille curieuse où sont gravés les deux principaux écueils de tous les jeunes coeurs. Nouvelle manière de roman, par L. C. D. V. Paris, 1672* (приведено в уже упоминавшейся работе: *Adam A. Op. cit. P. 182.*)

³ Цит. по кн.: *Aveline C. Op. cit. P. 140.*

⁴ О Сюблиньи см.: *Ibid. P. 121—123, 137.*

все знают, что эти “Письма”, полные естественности и страсти, были написаны г-ну де Шамильи одной португальской монахиней и что переводчиком их был Гийераг или Сюблиньи. Но библиографы не открыли еще имени монахини. Я могу его назвать. На находящемся в моей библиотеке издании 1669 г. неизвестным мне почерком сделана следующая надпись: “Монахиня, написавшая эти письма, звалась Марианой Алькафорада, из монастыря в Бежа, между Эстремадурой и Андалузией. Офицер, которому написаны эти письма, был граф де Шамильи, тогда граф де Сен-Леже”¹.

Заметка Буассонада сильно укрепила позиции сторонников подлинности «Писем». В 1824 г. книга была переведена на португальский и прочно вошла в число значительных памятников литературы Португалии. В 1876 г. португальский литературовед К. Бланко установил, что в XVII в. в монастыре св. Зачатия города Бежа действительно находилась некая Мария-Анна Алькофорадо. В 1890 г. Л. Кардейро обнаружил свидетельство о крещении Марианы (22 апреля 1640) и запись о ее кончине (28 июля 1723). Были уточнены и некоторые другие факты ее биографии — дата вступления в монастырь, имя сестры, которую Мариана воспитывала, и т. д.

К началу нашего века сложились по меньшей мере четыре точки зрения на природу «Португальских писем». Одни (например, Руссо) считали, что «Письма» были сочинены, причем сразу по-французски, и мужчиной. Другие полагали, что в основу книги легла реальная история связи Марианы и Шамильи, но она лишь дала кому-то из французских литераторов идею создать это произведение. Третьи безоговорочно верили в подлинность писем, но считали, что они были написаны по-французски (быть может, действительно Марианой, а возможно, и кем-нибудь другим) и адресованы либо Шамильи, либо кому-нибудь еще. Наконец, четвертые отстаивали первоначальную версию, т. е. версию Клода Барбена (среди сторонников этой точки зрения одним из самых пылких был немецкий поэт Райнер Мариа Рильке, напечатавший в 1913 г. свой перевод «Писем»).

В 1926 г. Ф. К. Грин² опроверг подлинность «Писем», указав на явные несоответствия между биографиями Марианы Алькофорадо и Шамильи и текстом книги. Он разыскал в рукописном отделе парижской Национальной библиотеки полный текст королевской привилегии, выданной 28 октября 1668 г. Клоду Барбену на печатание «книги

¹ Цит. по кн.: *Aveline C.* Op. cit. P. 200—201.

² *Green F. C.* Who was the author of the «Lettres Portugaises» // *The Modern Language Review.* Т. XXI. 1926. P. 159—167.

Гийерага, озаглавленной “Валентинки, португальские письма, Эпиграммы и Мадригалы”». Таким образом, Гийераг оказывался автором, а не переводчиком «Писем». Однако находка Грина получила далеко не полное признание. Так, если португальский литературовед Г. Родригуэш¹ разделял точку зрения Грина, то французский писатель К. Авлин пришел к иному выводу: «Что касается меня, — писал он, — то я убежден: 1) что “Письма”, вне всякого сомнения, подлинны; они написаны женщиной, монахиней; 2) что они адресованы Шамильи; 3) что к тому же нет оснований сомневаться, что они написаны португальской монахиней, а содержащиеся в них приметы эпохи совершенно достоверны; 4) но что этой монахиней не могла быть Мариана Алькофорато; имя ее остается неизвестным, надеюсь, что и останется таковым; 5) что переводчиком писем был Гийераг; что же касается “светской дамы”, то ею могла быть и г-жа Педегаш, и Сюблины, и любой другой связанный с Барбеном второстепенный писатель, какого угодно пола — это мне безразлично»².

В 1962 г. Ф. Деллофр и Ж. Ружо издали сочинения Гийерага³ (куда вошли «Португальские письма», «Валентинки», стихотворения, статьи, переписка) и в обширном предисловии попытались доказать его авторство. В дальнейшем их аргументация была развита в серии статей⁴. Их работы были встречены позитивно, но появились и возражения, причем полемика принимала порой весьма резкие формы⁵.

¹ *Rodrigues G.* Mariana Alcoforado. Historia e critica de uma fraude literaria. Coimbra, 1944.

² *Aveline C.* Op. cit. P. 219—220.

³ *Lettres Portugaises, Valentins...*

⁴ См.: *Deloffre F.* L'Auteur des «Lettres Portugaises» juge de la tragédie racinienne // *L'Esprit Créateur*. Т. IV. 1964. P. 183—192; *Idem.* Guilleragues épistolier: une lettre inédite à Madame de La Sablière // *Revue d'Histoire littéraire de la France*. Т. LXV. 1965. № 4. P. 590—613; *Idem.* «Guillergaues, rien qu'un gascon...» Remarques sur quelques particularités de la langue de Guillergaues et des Lettres Portugaises // *Revue de linguistique romane*. Т. XXX. 1966. P. 267—278; *Deloffre F., Roujeot J.* Etat présent des études sur Guilleragues et les «Lettres Portugaises» // *L'Information littéraire*. 1967. № 4. P. 143—155; *Idem.* Les «Lettres Portugaises», miracle d'amour ou miracle de culture // *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. № 20. 1968. P. 19—37. Популярное изложение точки зрения Ф. Деллоффра и Ж. Ружо и рассказ об этой многовековой литературной загадке см. в очерке: *Белоусов Р.* Португальская монахиня или гасконский дворянин? // *Белоусов Р.* О чем умолчали книги. М.: Сов. Россия, 1971. С. 234—243.

⁵ См., например: *Lebois A.* La Portugaise s'appelait Clara Gazul? // *L'Age nouveau*. Т. IV. 1962. P. 95—99. Вопрос об авторстве «Португальских писем» явился даже причиной шумного судебного процесса, в котором Ф. Деллофр и Ж. Ружо

Система доказательств Ф. Делоффра и Ж. Ружо строилась по нескольким направлениям. В историко-литературном плане исследователи показали, что появление «Писем», их форма связаны со стремительно нараставшим в 60-е годы XVII в. интересом к документальности и достоверности, что отразило кризис прециозной прозы. Стилистический анализ «Португальских писем» продемонстрировал их родство с другими писаниями Гийерага и поставил их в связь с литературными вкусами, царившими в салонах Генриетты Английской, маркизы де Сабле, госпожи де Ла Саблиер, где Гийераг был постоянным гостем. Документальные данные (обнаруженные королевские привилегии, разысканный в провинциальной библиотеке сборник «Валентинки», в котором, помимо стихотворений, оказались напечатанными несколько писем Гийерага, его переписка с Расином, Буало, свидетельства мемуаристов и т. п.) также явились веским подтверждением их выводов.

Но, пожалуй, самым существенным в системе доказательств Ф. Делоффра и Ж. Ружо стала глубоко изученная ими биография писателя.

3

Ты взыскан, Гийераг,
способностью счастливой
Как говорить красно, так и
молчать учтиво.

Буало

Биография Гийерага была впервые серьезно изучена лишь в наше время Ф. Делоффром и Ж. Ружо¹. Многое еще, очевидно, будет уточнено и открыто: неизвестные факты, новые рукописи. Однако благодаря усилиям исследователей, их поискам в архивах Гийераг уже сейчас может считаться не только одним из остроумнейших людей своего времени, что было известно давно², не только другом Буало и Расина

выступали ответчиками, а истцом был К. Авлин (см.: *Mémoire de F. Deloffre et J. Rougeot appelants dans l'affaire Deloffre et Rougeot contre Aveline*. P., 1967). По поводу споров, вызванных работами Ф. Делоффра и Ж. Ружо, см.: *Mirandola G. Guilleragues e le «Lettres Portugaises»: sviluppi europei di un problema critico // Studi francesi. № 34. Gennaio — aprile 1968. P. 80—89.*

¹ См.: *Lettres Portugaises, Valentins...* P. XXV—LXXXVI.

² Г-жа де Севинье, например, сообщает следующую фразу Гийерага, ставшую затем хрестоматийной: «Гийераг сказал вчера, что Пеллиссон злоупотреб-

(о чем также знали¹), но и способным стихотворцем, и незаурядным писателем-эпистографом². Это — оставляя пока в стороне вопрос о «Португальских письмах». Вот его *curriculum vitae*.

Предки Гийерага были выходцами из зажиточной бордосской буржуазии. Его прапрадед Пьер де Лавернь, президент местного парламента, купил в 1528 г. дворянское звание, замок Гийераг и присоединил его название к своей фамилии. Дед писателя Пьер-Шарль, также парламентарий, превратил свое маленькое поместье в виконтство. Отец Гийерага Жан-Жак (1599—1631) женился в 1625 г. на Оливе де Мюлле, также бордоске и также происходившей из местной буржуазной семьи. У них 28 ноября 1628 г. родился сын, названный Габриэлем-Жозефом. Воспитанием мальчика занималась мать (отец Гийерага умер от чумы, когда сыну еще не исполнилось и трех лет). Семья жила то в замке Гийераг, построенном в X в., то в просторном городском доме, где в комнате верхнего этажа была прекрасная для своего времени библиотека. Сохранившийся довольно суммарный ее перечень позволяет говорить о том, что в детстве Гийерага к его услугам были не только обычные в каждой зажиточной семье богослужебные книги, лечебники, словари и судебники, но также большое количество книг по истории и географии (Ксенофонт, Фукидид, Павсаний, Тит Ливий, Светоний, Страбон, Диодор Сицилийский, Плутарх в переводе Амио, средневековые хроники, атласы и т. п.), по философии (Платон, Аристотель, Сенека, Пико делла Мирандола, Марсилио Фичино), по ораторскому искусству (Демосфен, Цицерон, Квинтилиан); здесь хорошо была представлена классическая поэзия (Гомер, Гесиод, Катулл, Тибулл, Проперций, Овидий, Гораций, Персий, Лукан, Ювенал), драматургия (Еврипид, Аристофан, Плавт), были книги по естественным наукам, труды по алхимии и сельскому хозяйству, военному делу и архитектуре, математике и навигации и, конечно, целая гора трудов по юриспруденции. В перечне было кратко сказано: «пачки маленьких французских книжек, весьма потрепанных». Почти наверняка это были и рыцарские романы о Ланселоте и Тристане, Мелюзине и Фьерабресе, и книги Рабле, Маро, Ронсара,

ляет правом мужчины быть некрасивым» (см.: *Madame de Sévigné. Lettres. T. I. Paris, Gallimard, 1953. P. 671*).

¹ См.: *Bonnefon P. Une lettre inédite de Boileau à Guilleragues // Revue d'Histoire littéraire de la France. 1909. № 4. P. 479—490.*

² В настоящее время Ф. Делоффе готовит издание большого числа неизвестных писем Гийерага (см.: *Deloffre F. Guilleragues, rien qu'un Gascon... // Revue de linguistique romane. T. XXX. 1966. P. 269. № 1*).

д'Юрфе и других французских писателей XVI и XVII вв. Классическая образованность сочеталась у Гийерага с хорошим знанием отечественной литературы.

В 12 лет Габриэль-Жозеф приехал в столицу, где окупился в шумную жизнь парижских школяров (он учился в знаменитом Наваррском коллеже, славившемся уже во времена Вийона). В бурные годы Фронды Гийераг сближается с принцем де Конти, вскоре заняв пост его секретаря (вместо умершего поэта Сарразена). У Конти произошло знакомство Гийерага с молодым Мольером, труппа которого играла при этом маленьком дворе. Кочуя по Франции, часто посещая Париж, Гийераг вел в эти годы разгульную жизнь молодого вертопраха. Горячая кровь гасконца увлекала его во всевозможные рискованные авантюры. Об одной из них рассказывает в своих «Историях» Тальман де Рео: «В 1652 году Гийераг, молодой человек из почтенной бордосской семьи (он состоял при принце де Конти, сменив Сарразена), попросил одного драчуна по имени Ришар принять участие в поединке с графом де Мареном, сыгравшим с Гийерагом злую шутку. “Дорогой мой, — ответил Ришар, — две недели назад я ввязался бы в драку и за два эю; но сейчас у меня в кошельке пятьсот кругленьких пистолей, так дай мне их прокутить, а там будем драться сколько душе угодно; а вот у моего приятеля Павийона нет за душой и четверти эю, обратись-ка к нему”. И дельце было обделано в лучшем виде»¹.

При принце де Конти Гийераг состоял больше десяти лет. В частности, он занимался увеселениями этого вельможи, и здесь он близко сошелся с Мольером, дав ему идею «Тартюфа». Прототипом героя комедии все современники не сговариваясь считали аббата Габриэля Рокетта², состоявшего одно время при принце де Конти. Гийераг хорошо знал этого святошу и, по свидетельству мемуаристов, даже составил о нем для Мольера специальную «памятную записку».

После 1656 г. Гийераг почти постоянно живет в Париже. Он женится в 1658 г. на Марии-Анне (т. е. Марианне!) Понтак, вскоре у них рождается дочь, также названная Марией-Анной. Не отсюда ли имя героини «Португальских писем»? Гийераг принят в свете, при дворе, разыгрывает пылкую влюбленность в г-жу де Ментенон, немало сделавшую для его карьеры, посещает светские салоны, где постоянно встречается с самыми яркими представителями литературы — с Мольером, Расином, Буало, Ларошфуко, г-жой де Лафайет. Писатели читают ему свои новые произведения (например, известно, что 14 декабря 1673 г.

¹ Tallemant des Reaux. *Historiettes*. T. VI. Paris, 1865. P. 208—209.

² Madame de Sévigné. *Lettres*. T. II. Paris, 1955. P. 674.

он слушает чтение «Поэтического искусства» Буало¹), современники записывают его остроты. Но не только острое злословие, но и умение молчать, когда это надо, а также покровительство г-жи де Ментенон и несомненные литературные способности обращают на Гийерага внимание Людовика XIV, ценившего в своих секретарях не одну лишь исполнительность, но и писательское дарование. В год выхода «Португальских писем» и «Валентинок» Гийераг становится одним из четырех кабинет-секретарей короля. Французский дипломат маркиз де Боннак писал в начале XVIII в.: «Король, услышав о Гийераге, захотел узнать его поближе и был им очарован. Он даже предложил ему написать комедию, которая должна была бы стать скорее государственным делом, чем развлечением»². Но тут проявился весь характер Гийерага: он набросал несколько забавных сцен, показал их королю, но Людовик был недоволен, так как политической комедии не получилось, и Гийераг бросил свои листки в корзину для бумаг. Государственная служба не мешала ему вести рассеянный образ жизни, заводить все новые знакомства (в том числе с Лафонтеном), острить в салонах, между делом редактировать «Газетт де Франс», печатая в ней свои статьи, помогать друзьям (он, например, способствовал приближению Буало ко двору), изредка навещать жену и дочь, живших в Бордо.

В декабре 1677 г. Гийерагу был предложен пост французского посла в Турции. Необходимая подготовка и сборы растянулись почти на два года. Лишь в октябре 1679 г. новый посол отплыл с семьей и свитой из Тулона. Знал ли он, что последний раз видит родную землю! Гийераг провел в Константинополе более пяти лет, проявив незаурядные дипломатические способности, полностью реорганизовав французскую миссию, способствуя торговле Франции с Турцией, умело улаживая сложные конфликты с султаном, помогая европейцам, брошенным судьбою на Восток, изучая новогреческий язык, собирая для Кольбера старинные медали и рукописи, покровительствуя арабисту Антуану Галлану, будущему переводчику сказок «Тысяча и одной ночи» (Галлан, как известно, посвятил свой перевод дочери Гийерага), составляя краткие деловые депеши и длинные письма друзьям.

Скончался Гийераг 4 марта 1685 г. в Константинополе от апоплексического удара. Он похоронен в местной католической церкви Св. Бенедикта, которая много раз перестраивалась, поэтому могила его затерялась.

Такова была жизнь Гийерага.

¹ Madame de Sévigné. Lettres. T. I. P. 652.

² Lettres Portugaises, Valentins... P. 237.

Отметим прежде всего его близость к литературным кругам: Буало посвятил ему одно из своих наиболее значительных «Посланий», Расин читал ему свои трагедии и внимательно выслушивал его замечания, газетные статьи Гийерага обращали на себя внимание¹, его стихотворные экспромты старательно переписывались², Лафонтен цитировал его в своих эпиграммах. Донно де Визе в 1669 г. так отозвался о Гийераге: «У него приятная наружность, живой ум, он очень обходителен в обществе. Он обладает уймай знаний, прекрасно пишет стихи, как и любовные письма»³. Знали ли его светские друзья, что Гийераг мог быть автором «Португальских писем»? Вряд ли. Среди аристократов не принято было рассказывать о серьезных литературных опытах (сколько неясного в творческом наследии г-жи де Лафайет или Ларошфуко!). Но литераторы-профессионалы (вроде Сюблиньи или Донно де Визе) могли об этом-то знать, хотя бы от издателя Барбена, который мог сболтнуть как-нибудь о подлинном авторе «Писем». Иначе как понять слова Донно де Визе, как понять упоминание некоего Кюйерака в кельнской контрафакции? Впрочем, Гийераг мог провести и Барбена, выдав себя за скромного переводчика.

Теперь можно считать доказанным, что «Португальские письма» не могли быть переводом с португальского: в них нет «португализмов», на которых настаивали некоторые литературоведы, а местные реалии своей неточностью сразу же выдают подделку. Это не значит, конечно, что основой сюжета книги не могла послужить любовная история, приключившаяся с кем-то из французских офицеров в Португалии. Им мог быть и Шамильи, но его возлюбленной почти наверняка была не Мариана Алькофорадо. Упоминания Гийерага уже в 1669 г. как переводчика «Писем», его писательский (прежде всего эпистолярный) талант, королевская привилегия, разысканная Ф. К. Грином, — все говорит за то, что Габриэль де Лавернь де Гийераг, светский остро слов и талантливый дипломат, был почти несомненным автором маленького, но столь значительного литературного шедевра, «Португальских писем». По крайней мере, нет ни одного факта или довода, которые могли бы опровергнуть эту атрибуцию.

¹ См., напр., Madame de Sévigné. Lettres. T. I. P. 789—790.

² Ibid. T. II. P. 296.

³ Lettres Portugaises, Valentins... P. XXIII.

РОМАН ФЕНЕЛОНА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ТЕЛЕМАКА»: К ВОПРОСУ ОБ ЭВОЛЮЦИИ ФРАНЦУЗСКОГО КЛАССИЦИЗМА НА РУБЕЖЕ XVII И XVIII ВЕКОВ



«Мы хотим основать Салент!»

Робеспьер

1

Произведения французского писателя Фенелона, его «Басни», «Диалоги мертвых», наконец его роман «Приключения Телемака», были с интересом встречены и оценены уже современниками, но их автора ждала поистине небывалая посмертная слава. Книги Фенелона интересны не только как художественное преломление социально-политических и морально-этических воззрений писателя, но и как примечательное явление в развитии французской художественной прозы. В своем философско-утопическом романе, возникшем на рубеже двух столетий, Фенелон стремился ответить на вопросы, волновавшие его современников, и кое в чем провидел будущее. Книги Фенелона как бы завершают развитие французской литературы в XVII столетии и стоят на пороге новой эпохи — века Просвещения.

Творческая деятельность Фенелона целиком укладывается в последнее тридцатилетие царствования Короля-Солнца. Начало этого сложного этапа в развитии французской культуры ознаменовано отменой Нантского эдикта (1685). Этот антигуманный акт не разрешил, а еще более усугубил раздиравшие французское общество противоречия, ускорив развитие широкой критики абсолютизма. Характерные

для всего столетия кризисные черты не только не исчезают к концу века, но еще более обостряются. Известный французский историк литературы Поль Азар не без основания назвал эту эпоху временем «кризиса европейского сознания»¹.

Франция вступает в полосу углубляющегося экономического и политического кризиса. Истощаемое бесконечными войнами, разоряемое налогами крестьянство не раз в отчаянии берется за оружие. Народные волнения и мятежи прокатываются по стране. Сила народного сопротивления особенно возрастает в 90-е годы, когда Франция переживает несколько голодных неурожайных лет.

Не приходится удивляться, что положение крестьянства оказывается в центре внимания французских экономистов и политиков тех лет (П. Жюрьё, П. Буагильбер и др.). Внимание к нуждам народа, прежде всего деревенских тружеников, вообще было характерно для литературы XVII столетия². Если для литературы эпохи Возрождения, литературы по преимуществу городской, было типично даже несколько пренебрежительное отношение к крестьянину (редким исключением являются здесь книги Ноэля Дю Файля), то в XVII в. картина резко меняется. Здоровая справедливая мораль крестьянина противопоставляется Лафонтеном в его баснях нравам и обычаям привилегированных классов. Положительные образы представителей народа часто встречаются в произведениях и других французских писателей XVII столетия (и не только писателей — вспомним произведения братьев Лененов и других художников их школы). К концу века в книгах Лабрюйера и Фенелона, например, крестьянская тема становится важным компонентом их социально-этических концепций. А вскоре беднейшие слои крестьянства выдвигают и своего идеолога в лице аббата Мелье.

В конце XVII в. критические по отношению к абсолютизму тенденции усиливаются не только в политической публицистике; тираноборческий пафос пронизывает последнее творение Расина — его трагедию

¹ Hazard P. *La Crise de la Conscience européenne (1680—1715)*. Paris, 1934—1935. Закономерности литературного процесса во Франции последних десятилетий XVII в. и их связь с общественным кризисом в стране охарактеризованы в работах Ю. Б. Виппера (см. *Vunper Ю. Б., Самарин П. М.* Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. М., 1954. С. 370—429; *Всемирная история*. Т. V. М., 1968. С. 136—144) и А. Адана (см. *Adam A.* *Histoire de la Littérature française au XVII^e siècle*. T. V: *La fin de l'école classique, 1680—1715*. Paris, 1956; *Ouvertures sur le XVIII^e siècle // Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des littératures*. III. *Littératures françaises, connexes et marginales*. Paris, 1958. P. 525—562).

² См. *Vunper Б. П.* Искусство XVII века и проблема стиля барокко // *Ренессанс. Барокко. Классицизм*. М., 1966. С. 255.

«Гофолия»; в XII книге «Басен» Лафонтена ощутимо звучит осуждение авантюристической политики Людовика XIV; моральное оскудение французского общества под властью абсолютного монарха широко показано в замечательной книге Лабрюйера — в его «Характерах».

Абсолютная монархия находит, конечно, и теперь своих апологетов. Наиболее влиятельным из них становится в эти годы епископ Боссюэ, сначала покровитель, а затем враг Фенелона.

Последнее тридцатипятилетие царствования Людовика XIV — это время ожесточенной идейной и философской борьбы. Не случайно в это время делаются первые попытки преодолеть дуализм Декарта, разворачивается деятельность Пьера Бейля, начинается свой творческий путь Фонтенель. От них прямой путь к великим просветителям следующего века. И не случайно как раз в это время наступает заключительный этап в борьбе с янсенизмом, Мальбранш привносит картезианский окказионализм в теологию и получает распространение мистическое учение Молиноса (квиеизм).

Итак, 80-е и 90-е годы XVII в. характеризуются во Франции серьезными идеологическими сдвигами, решительным пересмотром ранее установленных взглядов и представлений. Внушительный подъем переживает экономическая мысль, бурно развивается историография. Глубокое осмысление исторических событий мы находим и у многочисленных мемуаристов эпохи. Политические проблемы широко ставятся в получивших большое распространение описаниях новооткрытых земель. Характерной приметой времени было, между прочим, возрождение жанра социальной утопии, на который столь богат был предыдущий век. Уже само возрождение этого жанра весьма симптоматично — утопический роман вновь появляется именно в обстановке социального брожения, резко возросшего интереса к политическим проблемам, в атмосфере усилившейся идеологической борьбы и критики абсолютизма.

Последние десятилетия XVII в. отмечены появлением целого ряда значительных утопических романов. Наиболее примечательными из них были широко известная у нас книга Дени Вераса¹ «История Севарамбов» (1675—1678), менее известные «Приключения Жака Садера» (1676) Габриэля де Фуаньи (ок. 1630 — после 1684) и «История острова Калахава» (1700) Клода Жильбера (1652—1720).

¹ См. о нем: *Волгин В. П.* Французский утопист XVII в. // *Верас Д.* История севарамбов. М.; Л.: 1937. С. V—XL; *Витнер Ю. Б., Самарин Р. М.* Указ. соч. С. 383—387.

Не без основания к жанру утопического романа причисляют и «Приключения Телемака» Фенелона.

Конец века во Франции — время кричащих противоречий и контрастов. Религиозная нетерпимость, столь типичная для взглядов Людовика XIV тех лет, идет рука об руку со все более усиливающимся падением религиозности, со стремлением к религиозности более терпимой и разумной, если можно так выразиться, к католицизму более просвещенному. Рядом с усилением религиозного фанатизма учащаются случаи прямого неверия, что предвещает энциклопедистов. Рядом с изменением придворных нравов в сторону все большего аскетизма, строгости, богобоязненности, нравы светского общества приобретают черты все большей свободы, подготавливая тем самым безудержный разгул периода Регентства. Падает роль Версальского двора как законодателя вкусов, в противовес ему все большую роль начинают играть салоны (г-жи де Пелиссари, г-жи Ламбер и др.), ученые кружки, литературные кофейни («Прокopf» и др.).

Все эти условия, т. е. рост свободомыслия и оппозиционных настроений в широких кругах общества и усиление гнета властей, в частности цензурных строгостей, так лапидарно и в то же время разносторонне обрисованные в книге А. Адана¹, следует учитывать, изучая возникновение «Приключений Телемака» и обстоятельства их появления в печати.

Жизнь Фенелона достаточно хорошо исследована, и здесь нет необходимости подробно излагать все ее детали². Укажем лишь на три важных момента в биографии автора «Приключений Телемака», несомненно оказавших определенное воздействие на формирование его политических и морально-этических взглядов.

Первым из этих моментов была работа Фенелона приходским священником в парижской церкви Сен-Сюльпис (1675—1678). Здесь молодой Фенелон впервые, быть может, тесно соприкоснулся с простым народом, узнал его нужды, его настроения. В приходе Фенелона население было довольно разношерстное; в этой среде довольно часты были настроения, оппозиционные по отношению к церковным и свет-

¹ *Adam A.* Op. cit. T. V. P. 7—38.

² Уже в 1723 г. появилась обстоятельная биография Фенелона, написанная Эндриу-Майклом Рамзаем (1686—1743), его учеником, подражателем и поклонником. Затем последовали книги аббата Галлара (1787), Боссе (1808) и др. См. краткую, но содержательную работу Эли Каркассона: *Carcassonne E. Fénelon, l'homme et l'oeuvre.* Paris, 1946.

ским властям. Работа приходским священником была серьезной жизненной школой для Фенелона.

Затем Фенелон был назначен старшим священником в монастырь Новых Католичек в Париже. Это было вторым важным моментом в формировании его взглядов. В этом монастыре содержались молодые женщины и девушки, в прошлом протестантки, недавно перешедшие в католичество. Здесь Фенелон столкнулся с насилием и обманом, с религиозной нетерпимостью и ханжеством. Очень скоро молодой прелат показал себя сторонником мягкости, убеждения, а не принуждения. В монастыре Новых Католичек выкристаллизовались педагогические взгляды Фенелона, сформулированные им затем в написанном около 1684 г. трактате «О воспитании девиц» и еще более развитые в «Приключениях Телемака».

Педагогические навыки Фенелона, его мягкость и терпимость оказались ему особенно необходимыми, когда в 1685 г. он получил назначение в Сентонж¹: он возглавил миссионерскую деятельность в этой провинции сразу же после отмены Нантского эдикта. Фенелон не был, конечно, вдохновителем этой отмены, но, вне всякого сомнения, полагал целесообразным приведение страны к «единоверию». Теперь Фенелон увидел королевскую политику в действии; более того, он стал ее активным проводником. В Сентонже Фенелон пробыл более восьми месяцев; он стремился избежать кровопролития и насилия, действуя мягкостью, кротостью и убеждением. Для него протестантизм был, несомненно, ересью, заблуждением, но он хотел излечивать от этого заблуждения, а не карать за него.

Мы оставляем в стороне ранние теологические сочинения Фенелона, в том числе и его «Трактат о существовании бога», и его «Опровержение системы Мальбранша», написанные около 1685 г. под непосредственным влиянием Боссюэ. Мы не будем касаться и взаимоотношений будущего епископа Камбре с г-жой Гийон (начало их знакомства относится к осени 1688 г.), имевших такие роковые последствия для обоих. Заметим только, что увлечение квиетизмом, о чем так много пишут исследователи Фенелона, не сыграло решающей роли в формировании его этических, а тем более политических взглядов. Как увидим несколько ниже, идеи квиетизма отразились и в «Приключениях Телемака» в весьма незначительной степени. Наконец, не будем останавливаться на дружеской связи Фенелона с г-жой де Ментенон и на той роли, которую сыграл Фенелон в форми-

¹ См.: *Letelier A. Fénelon en Saintonge et la révocation de l'Edit de Nantes (1685—1688)*. Paris, 1885.

ровании педагогических взглядов последней (что отразилось в ее писаниях по вопросам педагогики и в уставе основанной ею школы Сен-Сир).

Время перейти к лучшему произведению Фенелона, к его «Приключениям Телемака».

2

16 августа 1689 г. герцог де Бовилье был назначен воспитателем герцога Бургундского, старшего внука Людовика XIV. На следующий день по его ходатайству старшим преподавателем принца был назначен Фенелон. Его назначение горячо поддержал Боссюэ, который сам в течение десяти лет (1670—1680) состоял преподавателем при сыне Короля-Солнца.

Ученику Фенелона едва исполнилось семь лет. Этот мальчик, на которого затем возлагались такие надежды и чья преждевременная смерть породила столько противоречивых толков, «родился ужасным ребенком, и в ранней юности его приходилось дрожать за него; резкий и вспыльчивый до самой крайней степени, он раздражался даже на неодушевленные предметы; яростно запальчивый, он неспособен был переносить ни малейшего противодействия даже от стихийных сил, не впадая в припадки гнева, заставлявшие страшиться, как бы все не порвалось в его теле; он был упрям до крайности»¹. Луи де Сен-Симон, чье суждение мы сейчас привели, отмечает вместе с тем несомненные способности принца, его природный ум, живой и быстрый, хорошую память, твердую логику его умозаключений. «Столько ума, — пишет Сен-Симон, — и такого ума в соединении с такой живостью и восприимчивостью, с такой чуткостью, с такими страстями и притом столь пламенными, — все это представляло собой нелегкие условия для воспитания»².

Мы не знаем во всех деталях, каковы были педагогические методы Фенелона³. Кое-какие детали можно узнать из переписки Фенелона, в частности из переписки с аббатом Флери, но куда больше, чем эти отрывочные свидетельства, говорят сами результаты. А они действительно были превосходны; вот что писал по этому по-

¹ Сен-Симон. Мемуары. Т. I. М.; Л., 1934. С. 401.

² Там же. С. 403.

³ См.: *Compayré G. Fénelon et l'éducation attrayante*. Paris, 1910; *Renault J. Les idées pédagogiques de Fénelon*. Paris, 1922; *Daniélou M. Fénelon et le duc de Bourgogne. Etude d'une éducation*. Paris, 1955.

воду все тот же Сен-Симон: «Но из этой бездны вышел принц, приветливый, мягкий, человечный, выдержанный, терпеливый, скромный, способный к раскаянию, смиренный и строгий к себе в меру своего положения и даже более того»¹.

Таким образом, герцог Бургундский многим был обязан своему учителю; он это признавал, всегда с глубоким уважением относился к Фенелону, переписывался с ним уже после того, как их занятия прекратились и создатель «Телемака» был удален из Версаля. Но и сам Фенелон был обязан если не юному принцу, то этим их урокам: обязанности наставника принудили его еще раз окунуться в освежающие волны античности, более обстоятельно продумать свои политические взгляды, построить их в некую стройную систему, наконец, создать свои беллетристические произведения. Все они возникли в процессе обучения герцога Бургундского.

Фенелон пишет для своего ученика «Басни» и «Диалоги мертвых», переводит на латинский язык несколько десятков басен Лафонтена². Затем он приступает к переводу на французский язык «Одиссеи» Гомера. Перевод этот выполнен около 1693 г., т. е. непосредственно перед созданием «Телемака»³, который, быть может, и не появился бы, не возмись Фенелон за перевод гомеровской поэмы.

Стиль перевода «Одиссеи», как это показала Ж.-Л. Горе, значительно отличается от стиля романа. Переводчик намеренно приглушает первобытную необузданность оригинала. Проза перевода — это замечательный образец классицистического языка со скупым, но точным эпитетом, со старательно отмеренным периодом. В переводе Фенелона бросается в глаза не только строгость, но даже некоторая сухость. Свои эстетические взгляды Фенелон изложил как раз в это время в речи при вступлении во Французскую Академию (31 марта 1693 г.). В этой речи он подчеркивает принцип разума и верности природе в искусстве, принцип простоты и упорядоченности. Роман Фенелона написан иначе.

¹ Сен-Симон. Указ. соч. С. 403.

² См.: *Bezy J. Fables choisies de J de la Fontaine, traduites en prose latine par F. de Salignac-Fénelon. Nouvelle édition critique, collationnée sur le manuscrit autographe, précédée d'une introduction. Paris, 1904.*

³ Этот перевод подробно изучен в работе Ж.-Л. Горе (*Goré L. l'itinéraire de Fénelon: humanisme et spiritualité. Paris, 1957. P. 520—548.*)

3

«Приключения Телемака» были начаты в грозный голодный 1694 год, завершены, очевидно, в 1696—1697 гг. Фенелон не предназначал свой роман для печати. Создавая книгу, он преследовал, казалось бы, исключительно учебные цели. «Приключения Телемака» не были бурлескной перелицовкой какой-либо из великих поэм античности, хотя во французской литературе середины XVII в. подобные перелицовки были весьма распространены (достаточно назвать произведения П. Скаррона, Ш. д'Ассуси, А. де Пику, Л. Рише). Более того, быть может, как раз обилие этих переделок и заставило Фенелона выбрать среди гомеровских персонажей такого героя, о котором было сказано немного. Поэтому Фенелон был довольно свободен при конструировании приключений своего протагониста. Отметим сразу же новаторский характер обращения Фенелона с наследием античности (на это указывал и Вольтер в «Веке Людовика XIV», гл. XXXII): до него обычно разрабатывались уже существующие сюжеты, он же обратился к сюжету, не реализованному в античной мифологии и литературе.

Обратиться к похождениям Телемака заставило Фенелона, очевидно, еще одно обстоятельство: его герой был юношей, почти мальчиком (как и герцог Бургундский), и Фенелон широко показал в своей книге формирование его характера.

Таким образом, книга была задумана как своеобразное учебное пособие, при изучении которого достигалось сразу несколько целей: укреплялись знания ученика в мифологии, расширялись его познания в древней истории, географии и литературе, в нем воспитывались высокие моральные принципы и внушались смелые идеи о государственном устройстве.

Много позже, в 1710 г., Фенелон так сформулировал свою задачу (в письме к духовнику Людовика XIV отцу Ле Телье): «Что касается “Телемака”, то это вымышленное повествование в форме героической поэмы, вроде поэм Гомера и Вергилия, в которое я включил наставления, подобающие принцу, рождением своим предназначенному к царствованию... Я хотел лишь позабавить герцога Бургундского этими приключениями и просветить его, развлекаая»¹.

Так как книга писалась для подростка и в назидательных целях, в ней не найти сложных, точнее усложненных проблем. Все наставления излагаются Фенелоном необычайно просто, доходчиво и в то же

¹ *Fénelon. Oeuvres complètes*. T. VII. Paris, 1850. P. 666.

время — образно. Так, например, говоря о том, что управление государством — это целая система, отдельные части которой связаны между собой, Фенелон сравнивает дурного правителя с музыкантом, извлекающим из своего инструмента красивые мощные звуки, но не соединяющим их в стройную мелодию, или архитектором, который создает роскошные колоннады и величественные портики, не согласующиеся, однако, друг с другом ни по стилю, ни по своим размерам (кн. XVII). И так развивается, обнажается, иллюстрируется каждая мысль автора. Но это было в духе эпохи и стало еще более характерно для морализирующего направления в литературе XVIII в.: моральное поучение, максима облекались в живую образную плоть; подчас такое сравнение перерастало свои собственные рамки и превращалось в небольшую законченную картинку, миниатюру. Обильное вкрапление в текст романа таких развернутых сравнений является отличительной чертой стиля «Приключений Телемака».

Примеры человеческой мудрости постоянно повторяются в книге. В начале романа это упоминание мудрых законов и обычаев тех стран, где побывали Телемак и Ментор до прибытия на остров нимфы Калипсо. Затем те же мысли вкладываются в уста Ментора, поучающего Телемака и Идоменей; наконец, все это еще раз повторяет сам Телемак во время войны с царем Адрастом.

Не приходится удивляться, что в конце романа носителем государственной мудрости оказывается уже юноша Телемак: книга Фенелона — это не только воспитательный, дидактический роман, но и роман о воспитании.

Прежде всего воспитывается сам Телемак. Фенелон придал ему многие черты своего ученика — необузданность, порывистость, резкость. Ментор (устами которого говорит Минерва, принявшая его облик) говорит Телемаку: «Вы родились строптивым и высокомерным, ваше сердце оставалось глухо ко всему, что не служило вашему удобству и не отвечало вашим интересам» (кн. XVII). У юноши были неплохие задатки, но «его мать Пенелопа, вопреки Ментору, воспитала его надменным и гордым, что убивало все, что было в нем приятного». «Можно было сказать, что он способен любить лишь себя, что ему безразличны лишь собственная слава и удовольствия» (кн. XIII). Полагая, что лишь в молодости человек может преодолеть свои недостатки, Ментор-Фенелон разрабатывает целую систему воспитания Телемака. Система эта чрезвычайно проста: Телемака учит жизнь. Ментор же приходит на помощь своему воспитаннику лишь в самый критический момент. Таким образом, у Телемака создается иллюзия,

что он сам разрешает вопросы, которые ставит перед ним жизнь. Он и действительно решает их сам, Ментор даже дает ему возможность немного ошибаться, ибо лучше всего человек учится на собственных ошибках. Но когда Телемаку угрожает настоящая опасность — из-за его неопытности, Ментор действует решительно, не считаясь с желаниями своего ученика. Так, в первых книгах романа рассказывается о пребывании героев на острове нимфы Калипсо. Хотя Телемак побывал уже на Кипре и сумел оценить по достоинству распущенные нравы жителей этого острова, поклоняющихся Венере, хотя он уже познакомился с мудрыми законами Миноса, установленными на Крите, перед нами совсем еще неопытный молодой человек, и Ментор не без причины говорит ему: «Молодость самонадеянна, в эту пору человек слишком полагается на себя» (кн. I). Это предостережение, которое не учел Телемак, скоро заставляет вспомнить о себе. Еще на Кипре герой едва не поддался обаянию оболстительных распутных киприотов. Малый жизненный опыт и недостаточная сила воли скоро лишили его возможности бороться со злом. «Я был подобен человеку, — вспоминает потом Телемак, — который плывет по глубокой и быстрой реке: вначале он рассекает волны и преодолевает течение; но если берега круты и если он не может немного отдохнуть на воде, он начинает уставать, силы оставляют его, его руки и ноги тяжелеют, и река его уносит» (кн. IV).

В гостях у Калипсо юношу ждало еще большее испытание: в его сердце прокрадывается любовь к нимфе Евхарии. Эта девушка непохожа на киприоток — ее красота неброска, поведение скромно. Лишь Ментор понимает, что чары Евхарии очень опасны. Эта любовь вскоре лишает Телемака воли и рассудка. В порыве страсти, которую он еще не умеет побороть, герой готов расстаться с Ментором, готов забыть об отце, о матери, готов навсегда распрощаться с родной Итакой. Лишь силой увезенный с острова, юноша понимает, какой опасности он избежал. Это испытание пошло ему на пользу — он научился разбираться в своих чувствах.

В этом эпизоде, как и в ряде других, нельзя не видеть использования Фенелоном характерного для литературы классицизма мотива: борьбы в душе героя двух противоположных начал — личных устремлений (в частности, любви) и чувства долга. Но если в драматургии классицизма герой вынужден бывал разрешать этот конфликт в самые трудные, ответственные моменты своей жизни, причем разрешать его сам, ибо перед ним оставалась, в известной мере, свобода выбора, то в романе Фенелона конфликт этот лишен присущей ему драматиче-

ской напряженности и остроты. Телемаку всегда готов прийти на помощь мудрый Ментор, да и подлинные жизненные испытания у героя еще впереди.

В конце книги мы видим возмужавшего Телемака, который уже не поддается любовному томлению. Его любовь к Антиопе, дочери Идомея, основывается скорее на разуме, чем на внезапном необоримом чувстве. Уместно отметить известный параллелизм ситуаций: в начале романа нимфа Калипсо, желающая удержать Телемака на своем острове, даже рада, что юноша увлекся Евхарией (хотя Калипсо и испытывает муки ревности); в конце «Приключений» царь Идомей также мечтает удержать у себя Телемака и Ментора и всячески поощряет увлечение юноши Антиопой. Но если в первом случае Телемака увозят силой, то во втором он покидает Салент сам, с тем чтобы после встречи с отцом и возвращения в Итаку вновь приехать в дом Идомея и увезти с собой кроткую добродетельную Антиопу. Если в первом случае чувства любви и долга находились в резком конфликте, то теперь между ними нет ни малейшего противоречия: Телемак научился обуздывать свои страсти, «разум в нем брал верх над чувствами» (кн. XVII), и достиг он этого, пройдя через испытания.

Такие же жизненные уроки получает герой и на поле брани. Ментор, оставшийся с Идомеем в Саленте, отпускает Телемака на войну с коварным и воинственным царем Адрастом. Сначала юноша ведет себя безрассудно, и Фенелон сравнивает его с «раненым вепрем, который мечется в поисках поразившего его охотника» (кн. XIII). Но вскоре зрелище человеческих страданий, кровь и смерть, позор и унижение, сопровождающие войну, преобразуют Телемака. «Нестор и Филоктет, — пишет Фенелон, — с удивлением увидели, что Телемак стал мягким, внимательным к людям, услужливым, готовым оказать помощь» (кн. XIII). Однако Телемак оказался смел и ловок в бою, мускулы его окрепли, кожа стала менее нежной и тонкой, он стал легче переносить тяжести военной жизни, но проникся отвращением к войне и воспитал в себе чувство сострадания к людям, достойным помощи и участия.

К концу войны с Адрастом Телемак уже достигает такой мудрости, опыт его уже столь велик, что остальные союзники беспрекословно следуют его советам и указаниям; как победа над Адрастом, так и последовавшее затем заключение мирного договора — все это дело рук Телемака, который оказывается не только прекрасным военным стратегом и тактиком, но и здравым политиком (что даже может показаться несколько неправдоподобным, ибо, выказав столько политической зоркости, по возвращении в Салент Телемак задает Ментору вопросы,

довольно наивные в устах человека, который только что поразил всех — и союзников и врагов — своей государственной мудростью, смелыми взглядами на вопросы войны и мира, на взаимоотношения победителей и побежденных, вообще на отношения между государствами). Но с точки зрения Фенелона здесь все объяснимо: Телемак задает Ментору наивные вопросы, так как еще не искушен в делах государственного устройства и управления, еще не управлял сам, в то время как пребывание на войне научило его и сражаться, и пожинать плоды победы, и устанавливать мир.

Так, от испытания к испытанию, от приключения к приключению, воспитывается герой Фенелона. Но не только ради того, чтобы его ученик познал себя и управлял собой, проводит Ментор своего ученика «через кораблекрушения, через неведомые страны, через кровопролитные войны, через все те беды, какие только могут выпасть на долю человека» (кн. XVIII). Главное, чему учится Телемак на протяжении романа, — это взаимоотношениям с людьми.

Вопрос об этих взаимоотношениях решается в романе в двух планах. Во-первых, это отношения между равными свободными гражданами, и здесь Фенелон выступает носителем гуманной, прогрессивной морали, далекой от сословных предрассудков. Во-вторых, это отношения государя и его подданных, — ведь роман писался не для простого читателя, а для герцога Бургундского, внука Людовика XIV. Поэтому перед нами не просто воспитание героя, а воспитание монарха. Даже монархов: будущего, которому еще предстоит править, — Телемака, и уже испытавшего все тяготы государственной власти — Идоменея.

Фенелон ставил перед собой задачу создать образ идеального монарха, царствующего в идеальном, с его точки зрения, государстве. Таким монархом, следуя советам Ментора, становится к концу книги Идоменей, таким монархом несомненно станет в будущем Телемак; в такое идеальное государство превращается в романе Салент и превратится, очевидно, Итака.

Таким образом, Фенелон показывает не только каким должен быть идеальный монарх, но также как им стать; он не только создает модель идеального государства, но и указывает путь к его созиданию.

Именно эта сторона — главная в романе Фенелона, именно она оказала наибольшее влияние на литературу XVIII столетия, именно она вызвала наибольшее недовольство властей, хотя формально — и более близоруко — цензоры Людовика XIV придрались к другому.

Но перед тем как перейти к этой стороне книги, надо сказать о некоторых особенностях ее появления в печати.

4

Списки «Приключений Телемака» начали ходить по рукам уже в октябре 1698 г. Это было время наибольшего обострения спора о квиетизме и борьбы Боссюэ с Фенелоном. Епископ Камбре ни в коей мере не повинен в распространении списков романа, наоборот, он был крайне заинтересован в том, чтобы роман не был обнародован. Между тем списки книги множились с каждым днем, и не приходится удивляться, что вскоре роман появился в печати. Предприимчивая парижская издательница вдова Барбен в апреле 1699 г. обманным путем получила королевскую «привилегию» на печатание «Приключений Телемака». В августе роман начал продаваться. Сам Фенелон добился запрещения книги, ссылаясь на то, что у издателя был очень неточный список, но было уже поздно: за один день было продано более шестисот экземпляров первого тома — цифра немалая для той эпохи. Вскоре были напечатаны и следующие три тома романа (правда, без указания места и года издания). Не замедлили появиться и голландские контрафакции. По подсчетам Альбера Шереля за 1699 и 1700 гг. появилось 23 различных издания романа¹.

Еще в рукописи роман попал в Версаль. Г-жа де Ментенон прочла его, увидела свой портрет в образе фаворитки Астарбеи и рассказала о книге Людовику XIV. Говорят, что король безошибочно узнал себя в царе Пигмалионе. Гнев Людовика не знал пределов. За Фенелоном, которому было запрещено покидать Камбре, было установлено строгое наблюдение. Его домохозяйка делала постоянные доклады местным властям. Хотя роман не был официально осужден, полиция получила тайное предписание конфисковывать все экземпляры книги и строго преследовать ее издателей.

Интересной реакцией на выход романа Фенелона было появление двух литературных памфлетов, написанных, как говорится, по горячим следам. Автором одного из них был аббат Пьер-Валантен Фейди (Faydit, ок. 1644—1709), подручный известного врага Фенелона епископа Неверского, которому он помогал в составлении возражений против «Изречений святых» (1699). «Телемакомания»² Фейди отразила взгляды на роман Фенелона сторонников

¹ См.: *Chérel A. Fénelon au XVIIIe siècle en France. Tableaux bibliographiques.* Fribourg, 1917. Pl. 5—6.

² *La Télémacomanie, ou la Censure et critique du roman intitulé, Les Aventures de Telemaque Fils d'Ulysse, ou suite du quatrième livre de l'Odyssee d'Homere.* A Eluterople, Chez Pierre Philalethe. MDCC.

классицизма (ниже мы остановимся на этой книге несколько подробнее). Другим направленным против Фенелона памфлетом была книга голландского журналиста Гёдевиля (Gueudeville, ум. 1720), близкого знакомого Пьера Бейля. В своей книге «Общая критика Приключений Телемака»¹ (1700) Гёдевиль порицает Фенелона за недостаточную критику французского абсолютизма и за двусмысленное положение, в котором оказывается автор «Приключений Телемака»: епископ, назначенный по указанию короля, он не может не быть многим ему обязанным, а потому и не может быть полностью свободным в своей критике.

В настоящий момент нас интересует лишь вопрос, каково в действительности было отношение Фенелона к абсолютизму. Ответ на этот вопрос можно искать во многих произведениях писателя — и в его «Диалогах мертвых», и в ряде «Наставлений» герцогу Бургундскому. Ограничимся «Приключениями Телемака», ибо нас занимает не развитие политических идей Фенелона, а место его романа во французском литературном процессе.

Поль Азар полагал, что «Приключения Телемака» проникнуты «отвращением и ненавистью по отношению к Людовику XIV»². Думается, это было не так. Книга Фенелона шире и значительнее, чем любой, пусть даже самый резкий и остроумный, памфлет на Короля-Солнце. Книга Фенелона выше этого. Куда более права г-жа де Сталь, сказавшая, что Фенелон первым решился поднять голос против абсолютизма³. Его олицетворением был Людовик XIV, поэтому «Приключения Телемака» оказались направленными против него. Сам Фенелон десять лет спустя (когда отношение к нему двора изменилось) в уже цитировавшемся письме к отцу Ле Телье решительно отрицал наличие в романе каких бы то ни было намеков лично на Людовика и на его окружение. Отрицают такие намеки и современные исследователи творчества Фенелона⁴.

Для нас все эти гипотетические намеки представляют лишь чисто исторический интерес. Сатирический портрет Пигмалиона задуман был

¹ *La Critique générale des Aventures de Télémaque*. Cologne, les héritiers de P. Marteau, 1700.

² *Hazard P. La Crise de la conscience européenne (1680—1715)*. Т. II. Paris, 1935. P. 65.

³ См.: *M^{me} de Staël. Considérations sur la Révolution française*. Т. I. Paris, 1818. P. 123.

⁴ См., например: *Adam A. Op. cit.* Т. V. P. 172.

Фенелоном как собирательный образ дурного монарха, царя-тирана, как антитеза тому идеальному государю, каким должен стать Телемак¹.

Ратуя за просвещенный абсолютизм, Фенелон в своей критике деспотизма во многом обгонял своих современников. Впрочем, против деспотизма и тирании выступал и Боссюэ, но в своей основной работе, посвященной сходному кругу вопросов («Политика, почерпнутая в Священном Писании»), епископ из Мо выказал столько восхищения государственным устройством Франции его времени, что его слова обличения деспотизма тонут среди восторгов и похвал. Даже Лабрюйер оказался менее решительным и резким, чем Фенелон. Высказав немало верного о тираническом режиме, автор «Характеров» довольно неожиданно проявляет терпимость. Действительно, мы читаем у него: «Когда человек, не предубежденный в пользу своей страны, сравнивает различные образы правления, он видит, что невозможно решить, какой из них лучше: в каждом есть свои дурные и свои хорошие стороны. Самое разумное и верное — счесть наилучшим тот, при котором ты родился, и примириться с ним»².

У Фенелона Пигмалион так далеко зашел в своих злодеяниях, подозрительности и, в общем-то, потере рассудка, что ему уже нет иного пути, как погибнуть от руки собственной возлюбленной Астарбеи, отравляющей его (сцена отравления написана превосходно). Пигмалион становится жертвой тиранического режима, который сам создал. Всех притесняющий, всех ненавидящий и всех боящийся тиран уже ни в ком не может найти защиты и поддержки, и царевубийство свершается при молчаливом одобрении народа.

Фенелон выводит в романе образ другого царя — Идомея, который тоже сначала был дурным правителем Салента, во всем доверившись своему временщику Протесилаю. Но затем, под влиянием Ментора, он исправляется и превращает свою страну в идеальное государство. Впрочем, для этого уже были предпосылки, и семена, посеянные Ментором, упали в подготовленную почву. Еще до приезда Ментора и Телемака Идомею открылось подлинное лицо интригана Протесилая, но он не нашел в себе сил и воли наказать по заслугам фаворита и выбрать себе новых советчиков.

¹ Интересно отметить, что обрисовка в романе этого персонажа (впрочем, как и ряда других) вызвала резкие возражения Пьера Фейди (Op. cit. P. 127), который совершенно не понял обобщающего характера образа Пигмалиона и, привлекая разнообразные и противоречивые свидетельства древних историков, стремился восстановить «подлинный» облик этого тирского царя, брата Дидоны.

² Лабрюйер. Характеры. М.; Л., 1964. С. 207.

Образ Протесилая, особенно в сцене его ареста, где старый дворец изображен в своем изысканном дворце возлежащим среди окружающих его прихлебателей, ни одному льстивому слову которых он не верит, ибо знает им цену, написан поистине со светониевой точностью и силой¹. Циничный гедонист Протесилай в изображении Фенелона даже не лишен некоторой привлекательности и величия. Современники Фенелона без труда определили его прототип: в образе Протесилая почти с портретной точностью был изображен министр Людовика XIV маркиз де Лувуа (1641—1691)².

Порочные действия Пигмалиона, Астарбеи, Протесилая, Адраста, вообще всех отрицательных персонажей романа призваны оттенить дела его положительных героев, сделать более рельефными, понятными идеи автора, его взгляд на идеальное государственное устройство и задачи государя.

5

Эти идеи Фенелона складываются в довольно законченную систему, правда в отдельных своих моментах не лишённую противоречий и недосказаний.

Попытку разобраться в этой системе успешно сделала французская исследовательница Франсуаза Галлуэдек-Женюис в своей книге «Концепция государя в творчестве Фенелона»³. Исследовательница берет для рассмотрения все творчество автора «Телемака», особенно его поздние сочинения на политические темы («Обсуждение совести государя», «План государственного устройства» и др.). Все взгляды Фенелона на вопросы государственного управления приведены исследовательницей в стройную замкнутую систему.

¹ С этой сценой интересно сопоставить следующие высказывания Лабрюйера (Указ. соч. С. 217): «Фаворит всегда одинок: у него нет ни привязанностей, ни друзей. Он окружен родственниками и льстецами, но не дорожит ими. Он оторван от всех и как бы всем чужд».

² Фенелон, сторонник терпимости и терпения, не мог простить министру организации так называемых «драгоннад» — жестокого усмирения протестантов после отмены Нантского эдикта.

³ *Gallouédec-Gemyys F. La Conception du Prince dans l'oeuvre de Fénelon.* Paris, 1963. Среди многочисленных работ, посвященных политическим взглядам Фенелона, укажем: *Gidel G. La politique de Fénelon.* Paris, 1906; *Cagnac M. Fénelon, politique tirée de l'Évangile.* Paris, 1912; *Flamand G. Les idées politiques et sociales de Fénelon.* Paris, 1932.

Недостатком этого, в целом очень четкого и скрупулезного, исследования является стремление автора построить замкнутую систему из неоднородных, подчас противоречивых элементов. Исследовательница совершенно игнорирует эволюцию политических взглядов Фенелона и стремится устранить противоречия из этих взглядов. Характерно, что для подтверждения одних положений системы привлекаются только поздние произведения Фенелона, а более ранние, противоречащие им в данном вопросе, например «Приключения Телемака», либо не упоминаются вовсе, либо истолковываются несколько произвольно. Вообще, Ф. Галлуэдек-Женюис смотрит на все творчество Фенелона сквозь призму его поздних произведений, которые были созданы после разгрома квиетизма, после скандала с «Приключениями Телемака», после ссылки в Камбре и значительно менее радикальны, чем ранние произведения писателя.

Таким образом, исследовательница реконструирует и воссоздает фактически политическую систему позднего Фенелона. Поэтому ряд выводов исследовательницы не может быть подтвержден анализом «Приключений Телемака».

Первая и основная проблема, которая стоит перед Фенелоном, — это вопрос о природе государственной власти и о ее носителе. В романе писатель отвечает на этот вопрос довольно противоречиво. Вслед за Гоббсом, Фенелон высказывается за монархический принцип государственного устройства, отвергая олигархию и демократию. Писатель говорит о божественном происхождении королевской власти, ибо считает государя исполнителем воли богов. Но в то же время в романе неоднократно подчеркивается, что государь — лишь точный исполнитель законов, лишь слуга своих подданных: «Они (законы) хотят, чтобы один человек служил, благодаря своей мудрости и сдержанности, благоденствию многих людей, а не чтобы много людей служили, благодаря своей нищете и трусливому раболепию, высокомерию и изнеженности одного человека» (кн. V).

Более того, Фенелон в своем романе решительно выступает против наследственного характера монархической власти. Так, критский царь Минос «не хотел, чтобы его дети царствовали после него» (кн. V). Правда, Минос делает одно исключение из этого правила: его сын сможет стать его преемником в том случае, если строго будет соблюдать установленные Миносом законы. Так же поступает и Аристомед, который, по совету Ментора, избирается царем Крита.

Хотя Фенелон не раз осуждает в своем романе народные бунты, полагая, что они приносят в общество лишь нищету, анархию и

произвол, он признает за гражданами право прогнать неугодного им царя и избрать нового.

Именно так и случилось на Крите, когда царь Идомений, во исполнение опрометчиво данного обета, приносит в жертву собственного сына. Потрясенные его злодеянием, жители Крита принуждают его покинуть их страну, а для выбора нового государя просто-напросто устраивают конкурс, в котором принимают участие все «достойные», даже чужестранец Телемак.

Таким образом, Фенелон признает возможным смещение дурного монарха, который плохо следует законам страны. Но тут писатель оказывается в порочном круге, ибо устанавливает эти законы в конце концов все тот же монарх. В романе Фенелон не разрешает этой антиномии: на Крите мудрые законы уже установлены — в прошлом по отношению к событиям романа — царем Миносом; в Саленте мудрые справедливые законы устанавливаются Идомениеем по указаниям Ментора, который — не будем забывать этого — это принявшая человеческий облик богиня Минерва. То есть мудрые справедливые законы — от бога. Но все-таки в известном смысле в руках Идомения оказывается, говоря современным языком, законодательная и исполнительная власть. Здесь Фенелон делает некоторый шаг к просвещенному абсолютизму.

Мы уже говорили, что тип абсолютного монарха разоблачен писателем в ярком образе царя Пигмалиона. Телемак говорит о нем: «Вот человек, только и желавший быть счастливым; он думал, что достигнет этого благодаря своим богатствам и абсолютной власти; и он обладает всем, о чем только может пожелать» (кн. III). Бесславный конец Пигмалиона известен; причем Фенелон даже не очень осуждает цареубийцу. А вот как Ментор поучает Телемака: «Когда цари привыкают считаться лишь со своей абсолютной волей, когда они более не обуздывают свои страсти, тогда они всемогущи...» (кн. XVII).

Но с точки зрения Фенелона, абсолютная власть — свидетельство не силы, а слабости монарха. Продолжим слова Ментора, обращенные к Телемаку: «...но благодаря своей неограниченной власти они подтачивают основы своего могущества». Лишь слабый правитель вынужден попирает человеческие законы в угоду своей воле. «Вспомните-ка, — говорит Ментор Идомениею, — что те страны, в которых власть государя наиболее абсолютна, это как раз те, где государи наименее сильны» (кн. X).

Интересно отметить, что самым несчастным человеком на земле юный Телемак считает плохого монарха; вот что говорит он старейшинам Крита: «Самый несчастный из людей — это царь, который ду-

мает, что он счастлив, делая остальных людей наименее счастливыми, но он вдвойне несчастен из-за своей слепоты; не зная, в чем состоит его несчастье, он не может от него излечиться, он даже боится его познать. Правда не может пробиться к нему сквозь толпу льстецов. Он тиранит себя своими страстями; он не знает своих обязанностей, он ни разу не испытал удовольствия делать добро, ни разу не познал очарования настоящей добродетели. Он несчастен и достоин этого, и его беды умножаются с каждым днем; он стремится к собственной гибели, и боги уже готовятся наказать его вечными муками» (кн. V).

Ф. Галлуэддек-Женюис полагает, что Фенелон является сторонником ничем не регулируемой, ничем не ограничиваемой власти, выступает писатель лишь против чрезмерного произвола¹. Однако вслед за Расином с его «Гофолией»² Фенелон в «Приключениях Телемака» убедительно показывает, что абсолютная, ничем не ограничиваемая власть и ведет неизбежно к произволу.

Поэтому Фенелон ставит законы выше власти монарха. «Он (государь) всемогущ по отношению к народу, но закон всемогущ по отношению к государю»³ (кн. V). А несколько ниже писатель высказывает мысль, что, собственно, «должен царствовать не человек, а закон».

Исходя из этого, Фенелон формулирует задачи государя как слуги своих подданных, который отличается от последних лишь тем, что мудрее их. Его цель «единственная и главная» состоит в том, чтобы посвятить себя, свои бесконечные труды лишь одному делу — «превращению всех людей в добрых и счастливых» (кн. XVIII), ибо «цари царствуют не ради собственной славы, а ради блага народа» (там же).

В чем же состоит это «благо народа», каким должно быть основанное на нем государство? Чтобы ответить на этот вопрос, Фенелон обрисовывает в своем романе утопическое государство Салент.

¹ *Gallouédec-Gemyus F.* Op. cit. P. 78—79. Характерно, что исследовательница приводит здесь цитированное и нами место из книги X «Телемака», но «уточняет» эти слова Фенелона, приводя его более позднее высказывание, в котором он выступает против «произвольной» власти, но не «абсолютной».

² См. в действии IV (явл. III) наставления Иодая молодому Иоасу.

³ Эта идея была весьма популярна в XVIII в.; ср. у молодого Пушкина, воспитанника просветителей:

Владыки! Вам венец и трон
Дает закон — а не природа —
Стоите выше вы народа,
Но вечный выше вас закон.

6

Утопия Фенелона во многом отличается от предшествующих и современных ему социальных утопий. Как правило, романисты-утописты обрисовывали в своих книгах некое несуществующее государство, случайно обнаруженное европейцами. Так как появление ранних утопий во многом связано с Великими географическими открытиями¹, то наиболее распространенный сюжетный прием, использовавшийся писателями-утопистами, — это рассказ путешественников об обнаруженных ими странах и государствах (во времена Фенелона подчас это государство помещали в только еще открываемой, неведомой и манящей Австралии). Порой такое государство оказывалось даже на другой планете (Сирано де Бержерак). Фенелон поступает иначе. Он находит в античных мифах и легендах, а также у историков древности смутные глухие сведения о существовавших в Южной Италии (в частности, на Сицилии) греческих поселениях и колониях и, мало отступая от исторической правды², помещает там свое идеальное государство. Таким образом, он поступил в данном случае так же, как и с замыслом самой книги: подобно тому как неразработанность легенды о странствиях Телемака давала полный простор его фантазии, так и отрывочность сведений о Саленте позволила писателю установить в этом греческом городе-колонии идеальные, с его точки зрения, порядки.

Итак, утопия Фенелона опрокинута в прошлое. Салент недалек по времени своего существования от легендарного Золотого века, с таким восхищением описанного поэтами античности. Но обращена эта утопия в будущее, и именно это сделало книгу Фенелона столь популярной в XVIII в. (ее изучали многие монархи той поры — и Людовик XVI, и Фридрих II, и Екатерина II; другое дело, какие уроки сумели они из нее извлечь).

Довольно наивным было бы искать в государственном устройстве Салента прямых рецептов для преобразования управления во Франции. Когда Фенелону потребовалось давать такие рецепты, он оказался, как мы уже говорили, значительно менее радикальным, но в то же время более конкретным и реалистичным. На государственном устройстве Салента и образе жизни его граждан в обрисовке Фенелона

¹ См. об этом серию исследований Джеффри Аткинсона: *Atkinson G. The Extraordinary Voyage in French Literature before 1700*. New York, 1920; *Les Nouveaux horizons de la Renaissance française*. Paris, 1935 и др.

² Впрочем, дотошный и придирчивый П. Фейди нашел и здесь ошибки и неточности. См.: *Op. cit.* P. 149—151.

не могли не отразиться сказания и легенды гомеровской Греции, вообще та атмосфера седой старины, в которой разворачивается действие романа. Фенелон хотел быть в своей книге исторически достоверным, отсюда во многом и та апология крестьянского труда и первобытно-общинного строя, которая так явственно звучит в книге.

Однако эта проповедь сельской жизни, сельского труда объясняется не только фабулой романа. Мечтой о восстановлении «Золотого века» пронизана книга друга Фенелона аббата Клода Флери «Нравы израильтян» (1681), апология примитивной жизни далеких предков содержится в «Речи о Теофрасте» (1688) Лабрюйера, открывающей его «Характеры». Этой своей мечтой о «Золотом веке», идеализацией крестьянского (как более примитивного, простого) труда Фенелон сближается со многими мыслителями и писателями XVII столетия, для которого, как мы уже говорили, тема крестьянства была одной из ведущих.

Каково же, однако, идеальное государство Идомедея?

Во главе государства стоит полноправный монарх, власть которого ограничена законами. Этот монарх, при плохом выполнении законов, может быть смещен и изгнан, а его потомки сохраняют права на престолонаследие лишь в случае своей исключительной мудрости и государственных способностей. Этот монарх видит основное свое назначение в заботах о нуждах народа, народ же платит ему за это исключительной любовью и доверием. Монарх окружен опытными советниками, хорошо знает своих непосредственных помощников, часто собирает представителей всех областей и всех сословий государства, чтобы лучше знать мнение и нужды народа. Этот монарх поддерживает добрососедские отношения со всеми государствами, которые все равны между собой, является страстным поборником мира¹, ибо считает, что война является плохим средством решения международных споров² (осуждению войны посвящены многие прекрасные страницы «Приключений Телемака»).

¹ Осуждение военной политики Людовика XIV все чаще в той или иной форме находит отражение в литературе и искусстве Франции на рубеже двух веков.

² Высказывания Фенелона о войне и мире звучат поразительно современно. Достаточно сказать, что писатель предусмотрел при заключении перемирия создание демилитаризованной зоны, охраняемой иностранными (т. е. нейтральными) войсками (кн. IX), что он указывал на целесообразность периодического проведения «встреч в верхах» и т. д. Подобно тому как личные интересы, по мысли Фенелона, должны отступать на задний план перед интересами государства, так и интересы одной страны должны быть принесены в жертву интересам всего человечества. Эту мысль, присутствующую в «Телемаке» и развитую затем просветителями (Монтескье), Фенелон в наиболее афористичной

Подданные Идомея разделены на семь сословий, или классов¹, исходя из древности рода и личных заслуг (почему именно семь — Фенелон не объясняет; вообще на сословном строении своего идеального государства писатель не останавливается достаточно подробно. Это и понятно: думается, это деление на семь сословий — признание незыблемой феодальной системы; в моральном же плане Фенелон не признавал сословных перегородок, считая всех людей равными между собой). В Саленте произведено перераспределение собственности, прежде всего собственности земельной. Никто не должен иметь земли слишком много, но лишь ровно столько, сколько требуется, чтобы прокормить ее дарами себя и свою семью. Таким образом, «знатные не смогут захватывать землю бедняков, и у всех будет земля; но каждый будет иметь ее немного и будет вынужден обрабатывать ее хорошо» (кн. X).

Основное занятие населения в Саленте — сельское хозяйство. Именно оно является основой экономики страны. «О сын мой, — говорит Ментор, обращаясь к Телемаку, — когда-нибудь тебе придется царствовать, не забывай тогда привлекать твоих подданных к сельскому хозяйству, уважай это искусство, поддерживай тех, кто им занимается, и не допускай, чтобы подданные твои бездельничали или занимались ремеслом, которое порождает лишь роскошь и изнеженность» (кн. XIV). Жители Салента изгнали из своего города малейшие признаки роскоши. Писатель-моралист, Фенелон полагает, что роскошь ведет к безделию, к порче нравов, порождает пороки. Роскоши следует опасаться как государю — ибо в роскоши он забывает о своих подданных, о соблюдении законов и становится тираном, — так и простым гражданам, ибо это отвлекает их от общественно полезного труда, родит зависть и тщеславие.

Против роскоши направлены мудрые законы Миноса; на Крите «все работают, никто не думает о собственном обогащении, каждый удовлетворен тем, что приносит ему его труд, каждый ведет спокойную, упорядоченную жизнь в мире и достатке. Здесь нет ни изысканной мебели, ни роскошных одежд, ни полных наслаждения праз-

форме высказал приблизительно в это же время в одном из своих философских сочинений: «Когда речь идет о благе одного человека в сопоставлении с общим благом, всегда следует выбирать второе в ущерб первому. Никогда не следует оберегать себя, обрекая тем самым на погибель свою семью, ни укреплять семью, забывая о родине, ни заботиться о возвеличении родины, нарушая законы человечества» (*Oeuvres complètes*. Т. VII. Paris, 1852. P. 106.).

¹ Не считая рабов, конечно, ибо как и большинство ранних утопистов, Фенелон признает в своем идеальном государстве рабство.

несть, ни великолепных дворцов. Одежды здесь из тонкой шерсти приятных оттенков, но скромных фасонов и без украшений. Еда здесь самая простая; вина тут пьют очень мало, зато едят прекрасный хлеб, фрукты, срываемые прямо с деревьев, и пьют молоко, которое дают стада. Иногда тут едят немного мяса, но без всяких приправ... Дома здесь опрятны, удобны, приветливы, но без всяких украшений. Знают здесь и пышную архитектуру, но она служит только при строительстве храмов, ибо никто из жителей не осмелится жить в таких же домах, как те, что посвящены бессмертным богам» (кн. V).

Тот же скромный образ жизни Ментор устанавливает и в Саленте. Он, например, «запретил ввозить иностранные товары, которые могут породить роскошь и изнеженность» (кн. X). Он изгнал производство и торговлю украшениями, а ремесленников и купцов, изготовлявших и продававших предметы роскоши, отправил в деревню, дабы они занимались там сельским хозяйством. Телемак, вернувшийся в Салент после войны с Адрастом, замечает, что в городе стало меньше украшений, «искусства заглохли, а сам город как будто вымер» (кн. XVII). Ментор объясняет своему ученику, что государство сильно не красотой своих зданий и не пышностью одежд своих жителей, а богатством, точнее достатком граждан, их числом, обилием сельскохозяйственных продуктов. «Считают, — говорит Ментор, — что роскошь кормит бедных за счет богатых, как будто бедные не могут заработать себе на жизнь, возделывая землю и умножая ее плоды, вместо того чтобы толкать богатых ко все новым наслаждениям» (кн. XVII).

Это отвращение к роскоши и изнеженности, характерное для Фенелона, можно обнаружить и у других писателей эпохи. Например, Лабрюйер считал роскошь неременной принадлежностью тиранического режима: «Усыплять народ празднествами, зрелищами, роскошью, пышностью, наслаждениями, делать его тщеславным, изнеженным, никчемным, ублажать его пустяками — вот безошибочная политика, к которой с давних пор прибегают во многих государствах. Чего только не добивался деспотизм ценою такой снисходительности!»¹

В стремлении к достатку, но не избытку, в трудолюбии и физической закаленности воспитываются жители Салента. Заботе о молодом поколении уделяется здесь очень много внимания. Первоначально ребенок воспитывается в семье, затем его отдают в общественные школы, где он обучается под наблюдением опытных учителей. Для того чтобы граждане Салента были не только хорошими работниками, но в случае нужды могли бы защитить свой город, молодежь по-

¹ Лабрюйер. Характеры. С. 207.

сылают в другие страны, чтобы она получила военную выучку в чужих войнах (ведь Салент всегда стремится ни с кем никогда не вести войны). Когда молодые люди становятся взрослыми, им надлежит обзавестись семьей, ибо Ментор считает, что чем больше населения, тем богаче государство. Увеличение населения поведет, конечно, к перераспределению земель и к дальнейшему сокращению наделов. Но Фенелона это не пугает: при небольших наделах, при нехватке земли, все земли, даже бедные и заброшенные, будут возделываться, причем возделываться старательно, и следовательно принесут обильные плоды. Все жители Салента поклоняются одним и тем же богам. Церковь в государстве Идоменея независима от царской власти. В этом отношении чрезвычайно многозначителен в романе один эпизод. Идоменей, желая удержать у себя Телемака и Ментора, просит их остаться, ссылаясь на то, что никак не может разрешить спор между двумя жрецами — Диофаном и Гелиодором — о сущности предсказаний по полету птиц и по внутренностям жертвенных животных. На это Ментор замечает Идоменею, что государь не должен вмешиваться в религиозные споры, он должен лишь поддерживать то решение, которое оказывается принятым в результате спора самой церковью. «Не забывайте, — говорит Ментор, — что царь должен подчиняться религии и никогда не должен ею управлять. Религия дана богами, поэтому она выше царей» (кн. XVII).

Смысл этого эпизода совершенно ясен: это недвусмысленный, явный укор Людовику XIV, который все больше вмешивался в церковные дела и фактически поставил себя во главе французской церкви. Но этот эпизод, несомненно, также и автобиографичен; причем совершенно ясно, что Диофан (т. е. Посланный Зевсом), жрец Зевса-Блюстителя, — это Боссюэ, а Гелиодор (т. е. Солнечный дар), жрец Аполлона, — это сам Фенелон. Спор же их — это, конечно, спор о квиетизме.

Но таких прямых намеков на современные Фенелону события в книге немного. Значительно больше в романе скрытой полемики со взглядами Боссюэ, основного оппонента автора «Приключений Телемака». Фенелон не развивает этой полемики достаточно широко, но в своих конструктивных построениях он объективно опровергает взгляды Боссюэ, в частности его проповедь богоданности, боговдохновенности абсолютизма, его эрастианизм (т. е. учение о подчинении церкви государству), его макиавеллизм¹.

¹ Противоположность политических взглядов Фенелона взглядам Боссюэ хорошо показана Р. Шмиттленом (см. *Schmittlein R. L'aspect politique du différent Bossuet-Fénelon*. Bade, 1954).

Таким образом, и в большом и в малом, в своей чисто негативной части и в части позитивной утопия Фенелона объективно оказывается произведением антиабсолютистским, пронизанным мечтой о просвещенной монархии, о философе на троне, высказанной еще Платоном, разработанной писателями и мыслителями эпохи Возрождения и очень популярной в XVIII в. В этом одна из сильных сторон книги Фенелона; значительно больше умеренности проявляет писатель в вопросах морали, хотя и здесь он выступает сторонником гуманности и справедливости (правда, понимая последнюю в духе Платона).

Между прочим, одна из основных причин восхищения Фенелона социальным устройством общества периода первобытнообщинного строя — чистота нравов тех далеких времен. В «Письме к Академии» (1714) автор «Телемака» писал: «Многих отталкивала простота нравов, описываемых Гомером. Но не говоря уже о том, что поэт должен стремиться к правдоподобию своих описаний, будь то описание нравов тех далеких времен или грубости языческой религии, замечу, что нет ничего приятнее жизни тех первых людей. Те, кто судит здраво и любит добродетель, могут сопоставить пагубную и бесполезную роскошь нашего времени, которая зачумляет нравы и позорит народ, со счастливой и изящной простотой, которую мы видим у древних»¹.

В морали Фенелона немного оригинального. Кое-что автор романа заимствует у своих любимых писателей, прежде всего у Вергилия — Вергилия «Буколик» и, особенно, «Георгиек». Во многом Фенелон повторяет мысли Платона, не отказываясь, однако, и от взглядов Аристотеля, хотя в целом теория общества (и в частности, мораль) Аристотеля остается Фенелону враждебной. Создана книга одним из апологетов католицизма, правда смягченного квиетизмом. Поэтому в книге немало реминисценций из Библии и писаний отцов церкви, в частности Св. Августина, немало проповеди чисто средневекового аскетизма.

Остановимся лишь на одном, чрезвычайно важном для Фенелона моменте. Это вопрос об активности и пассивности человека.

Как мы уже видели, труд жителей Салента приносит им самые мизерные плоды. Причем это не античные идеалы золотой середины, а скорее средневековый христианский аскетизм. Восхваление уединенной аскетической жизни порой приводит Фенелона к проповеди пассивности, полного отсутствия желаний и стремлений.

Не приходится удивляться, что Фенелон с явной симпатией описывает в романе (кн. VII) государство Бетика, жители которого живут первобытно-общинным строем, не знают кровопролитных войн; толь-

¹ *Fénelon. Lettre à l'Académie. Edition publiée... par A. Cahen. Paris, 1899. P. 97.*

ко у этого первобытного народа может царить абсолютная чистота нравов, душевное и физическое здоровье.

Не приходится также удивляться, что Фенелон в своем романе повествует как об одном из примеров истинной добродетели о жизни мудреца Филоклеса, который добровольно обрек себя на отшельническую жизнь, наслаждается полным покоем, ничего не желая и ни к чему не стремясь. Когда его уговаривают вернуться на Крит и помочь в управлении государством, он вначале решительно отказывается, ибо ему важнее всего собственный покой. Фенелон вкладывает в уста посланца, уговаривающего Филоклеса, такие страстные слова: «Разве позволительно предаваться столь дикой философии, предпочитать себя одного всему роду человеческому и больше любить свой покой, чем счастье своих сограждан?» (кн. XI). В данном случае квиетистские идеалы Фенелона, от которых он не хочет отказываться, приходят в резкое противоречие с его политическими взглядами, с его гражданскими убеждениями. Фенелон выходит из положения довольно искусственно: Филоклес, вначале не прислушиваясь ни к каким просьбам и убеждениям, затем довольно неожиданно соглашается, — на это его толкнули не страстные слова посланца, а воля богов, которую он прочел по полету птиц и внутренностям жертвенных животных.

Таким образом, Фенелон — политический мыслитель выказывает себя сторонником активной деятельности на благо общества. Когда Телемак спускается в царство мертвых, он видит там подвергающихся жестоким мукам не только людей порочных, лицемерных, завистливых, злых, но и тех, кто недостаточно делал добро. Но Фенелон — философ-квиетист самых, с его точки зрения, достойных награждает в Елисейских полях высшим блаженством — полным покоем, полным отсутствием желаний; души всех этих справедливых монархов и бескорыстных героев уже «ничего не хотят» (кн. XIV).

Очень важен для характеристики противоречивости морально-этических взглядов Фенелона один, казалось бы, не очень значительный эпизод из книги V. Здесь рассказывается, как Телемак принимает участие в устроенном на Крите конкурсе для выборов нового царя. После спортивных состязаний, в которых сын Одиссея оказывается победителем, наступает черед ответов на вопросы. Как это обычно бывает в фольклорной традиции, этих вопросов три. Два из них нас не интересуют, но чрезвычайно интересен первый вопрос: «Кого можно считать самым свободным человеком?» Участники состязаний отвечают на этот вопрос по-разному. Одни называют абсолютного монарха, одерживающего победы над всеми противниками. Другие — само-

го богатого, третьи — некоего «гражданина мира», проводящего всю свою жизнь в путешествиях. Некоторые называют самым свободным первобытного человека, не знающего никаких законов и ограничений, и т. д. Но вот наступает очередь Телемака. Его ответ, на первый взгляд, поразителен. По его мнению, «самым свободным человеком можно считать того, кто остается свободным даже в рабстве». Ниже Фенелон так разъясняет эту мысль: «Действительно счастливым является тот, кто, освободившись от всех страхов и всех желаний, руководствуется лишь волею богов и своим разумом».

Это положение Фенелона — основа его морально-этических взглядов и, в общем-то, наиболее «утопическое» в его утопии, что прекрасно сознавал и сам писатель, пытаясь как-то выбраться из этого противоречия.

Создавая свою утопию, Фенелон субъективно ставил перед собой не столько деструктивные, сколько конструктивные задачи. Поэтому в его книге дурные примеры большей частью приводятся как антитезы хорошим. Однако это не умаляет в романе критики абсолютизма, критики деспотических режимов. Критика эта очень конкретна, она указывает на многие реальные язвы абсолютизма. Но как и у Вераса в «Истории севарамбов», как и у многих писателей XVIII в., критика у Фенелона носит по преимуществу моральный характер, причем она осложнена непоследовательной проповедью пассивности и аскетизма.

Позиции Фенелона в позитивной части его книги оказываются порой противоречивыми. С одной стороны, в соответствии со своими философско-религиозными взглядами, он восхваляет примитивный строй Бетики. С другой же стороны, его идеальное государство Салент оказывается организмом более высокой организации, чем эта страна первобытных охотников, земледельцев и скотоводов.

7

Появление «Приключений Телемака» всколыхнуло лагерь классицистов. Боссюэ был возмущен стилем книги; в кружке стареющего Буало высмеивали неправдоподобие некоторых ситуаций, отсутствие логики в развитии характеров и действия. В лагере новаторов ликовали; молодой Монтескье назвал «Приключения Телемака» «самой божественной книгой этого столетия».

Однако Фенелон и не думал ниспровергать классицизм. Но он, не порывая с классицистическими канонами, создал произведение, эти-

ми канонами не предусмотренное, — «поэму в прозе». Как известно, Ш. Перро в своем споре с Буало, отстаивая прозаические жанры, мог опереться лишь на авантюрно-галантный или бытовой роман, т. е. на Скюдери или Скаррона. Эпигоны классицизма, например Ле Боссю¹, продолжали твердить, что эпическое произведение может быть написано лишь стихами. Появление «Приключений Телемака» решило этот спор окончательно.

Но Фенелон не просто ввел прозу в «высокий» роман, он явился создателем романа нового типа — романа философского, который получит такое большое распространение в следующем веке.

От Фенелона идет новый взгляд на античность, новое ее восприятие². Статичности и статуарности помпезной античности классицистов он противопоставил античность более интимную, грациозную и кокетливую (вот почему его книгу с такой охотой и столь тонко вскоре будут иллюстрировать мастера рококо). Ряд сцен и картин в «Телемаке» не лишен налета чувствительности. Это относится прежде всего к изображению счастливых поселян, блаженных старцев-отшельников — к картинам сельских идиллий. Вообще в этом романе Фенелон показывает себя превосходным пейзажистом, причем не только пуссеновского размаха и лорреновской приподнятости, но и одухотворенной интимности Гоббеми. Он как бы выводит пейзаж из академических классов на пленер; по остроумному замечанию Э. Каркассона, Фенелону понравился бы Коро³.

Моралист в жизни и в литературе, Фенелон был непримиримым врагом искусственности. Между прочим, этим следует объяснить и его пристрастие к прозе: писатель полагал, что в поисках рифмы и метра легко утратить правдивость. Но эта подчеркнутая естественность и в портретах и в описаниях у Фенелона, а особенно у его продолжателей — и в литературе, и в живописи — подчас сама начинала казаться искусственной, в лучшем случае нарочитой. Фенелон, сам того не ведая, подготавливал сентиментализм.

Пьер Фейди с возмущением писал о чувственности многих созданных Фенелоном описаний. Действительно, почти весь эпизод у нимфы Калипсо написан именно в таком духе («Книдский храм» Монтескье несет на себе очевидный отпечаток влияния этих сцен ро-

¹ *Le Bossu P. Traité du Poème épique. Sixième édition. La Haye, 1714. P. 16—17.*

² См. по этому поводу интересное исследование швейцарского ученого Альфреда Ломбара (*Lombard A. Fénelon et le retour à l'antique au XVIII^e siècle. Neuchatel, 1954.*)

³ *Carcossone E. Op. cit. P. 111.*

мана). Интересно отметить, что Фейди связывает эту струю в книге Фенелона с традициями барочного галантно-авантюрного романа середины века, называя имена Скюдери, Ла Кальпренета и Гомбервиля¹. Между тем Фенелон был очень далек от нарочитой изощренности литературы барокко, ибо его основным принципом было стремление к простоте и ясности; появление в романе чувственных образов объясняется как раз стремлением к естественности. Здесь, конечно, не было барочной экзальтации; но Фенелон оказал значительное влияние на формирование литературы рококо.

Стиль романа отмечен той же тенденцией к простоте и естественности. Вместе с тем, по меткому замечанию французского исследователя Р. Нава², «Приключения Телемака» построены с мастерством опытного геометра. Однако это композиционное мастерство старательно скрыто за внешней непринужденностью рассказа (издатели тех лет довольно произвольно делили текст романа то на 10, то на 16 «книг», тогда как по замыслу автора их должно быть 18).

На стиле романа отразилось также мастерство Фенелона — церковного оратора. Но оратора не из придворной часовни (как Боссюэ), а из средней руки прихода (хотя сам Фенелон и был сановником и царедворцем). Поэтому прямая речь в «Приключениях Телемака» (а ее так много в романе) — это подчас незамысловатые нравоучительные беседы ученика и учителя, где поразить призвана не изысканная риторическая фигура, а неподдельное чувство и сила мысли. Искусство Фенелона не рационально, а эмоционально.

Мы уже говорили, что появление книги было восторженно встречено в лагере «модернистов». Однако взгляды Фенелона значительно отличались от позиции Фонтенеля и Удара де Ла Мотта. Поэтому остановимся кратко на отношении автора «Телемака» к знаменитому «спору»³. Писатель высказался по этому вопросу на закате жизни в «Письме к Академии». Написано было письмо в 1713 г., окончательно обработано в 1714-м, опубликовано в 1716-м, уже после смерти автора.

Во-первых, Фенелон приветствует ведение споров по творческим вопросам. Таким образом, он сразу же выступает антидогматиком, не

¹ Lombard A. Fénelon et le retour à l'antique au XVIII^e siècle. P. 21.

² Naves R. Le Goût de Voltaire. Paris, 1937. P. 34.

³ Мы не будем приводить здесь чрезвычайно обильной литературы вопроса, укажем лишь статью Н. А. Сигал «Спор древних и новых» (Романо-германская филология: Сб. ст. в честь акад. В. Ф. Шишмарева. Л., 1957. С. 248—262) и интересное исследование берлинского ученого Ганса Кортума (*Kortum H. Charles Perrault und Nicolas Boileau*. Berlin, 1966).

стремящимся навязывать другим свое мнение. Воспитанный на произведениях античности, Фенелон и здесь продолжает восхищаться культурой прошлого, особенно своими любимыми поэтами — Гомером, Вергилием и Горацием. Вместе с тем, он признает у «древних» немало недостатков, даже у самых «почитаемых»¹. В то же время в литературе Древней Греции и Рима, с его точки зрения, было просто много писателей слабых, в то время как среди «новых» уже есть такие, чьи «произведения очень хороши»².

Фенелон, не решая спора ни в пользу «древних», ни в пользу «новых», но призывая продолжать с уважением относиться к авторам античности и внимательно их изучать, высказывает пожелание, чтобы «новые превзошли древних». Он пишет: «Я буду рад увидеть в наш век в моем отечестве ораторов более пылких, чем Демосфен, а поэтов более возвышенных, чем Гомер. Мир, ничего не потеряв, только выиграет от этого. Древние не станут менее прекрасными, чем были до этого, а новые лишь приукрасят род людской»³.

Фенелона иногда называют «ортодоксальным классицистом»⁴. Трудно придумать что-либо более неточное. В «споре древних и новых» Фенелон занял компромиссную позицию. Для него искусство античности было не «недосягаемым образцом» и не единственным примером для подражания, а живым наследием, которое продолжало увлекать и волновать. Как справедливо заметила Л. Горе, «Фенелон не был ни за древних, ни за новых; он был за Природу и за Красоту, являющуюся страстным выражением Природы»⁵.

Как видим, поэтика Фенелона носит переходный характер. Очень многие из классицистических идей писателем сохраняются и поддерживаются. Так, характерная для классицизма концепция искусства как «подражания природе», т. е. воспроизведения ее «гармонии», требующая строгого отбора и противоположная натуралистическому описательству, находит в Фенелоне горячего сторонника. То же можно сказать и об отношении автора «Телемака» к общественной роли искусства. Для Фенелона последнее — не самоцель, а путь к совершенствованию человеческой природы. Именно поэтому (вслед за

¹ *Fénelon. Lettre à l'Académie. Edition publiée... par A. Cahen. Paris, 1899. P. 138.*

² *Ibid. P. 146.*

³ *Ibid. P. 132.*

⁴ *Коцюбинский С. Д. Начало разложения классицизма и подготовка Просвещения // История французской литературы. Т. I. М.; Л., 1946. С. 569.*

⁵ *Goré L. L'itinéraire de Fénelon: humanisme et spiritualité. Paris, 1957. P. 668.*

Платоном) Фенелон изгоняет из своего утопического государства почти всех писателей и художников; остаются лишь те, которые своими произведениями активно содействуют воспитанию народа.

Как и в классицизме середины и второй половины века, писателем решается антиномия общественного и личного, общего и частного. На первый план выдвигаются общественно-нравственные проблемы, проповедуется подчинение индивидуального общему. Как и в классицизме предшествующего периода, Фенелон тяготеет к созданию мало индивидуализированных, обобщенных образов. Но в романе по сравнению с предшествующей литературой классицизма усиливается динамика развития характера.

Конфликт у Фенелона из сферы личной, из сферы внутренних переживаний переносится во внешний мир, в область человеческих отношений, что придает фабуле романа бóльшую заостренность. В этом Фенелон предвосхищает поэтику просветительского классицизма. Как и в философском романе XVIII столетия, в «Приключениях Телемака» исторический и мифологический сюжет призван служить прикрытием открытой злободневности книги. Как и у просветителей (особенно в просветительской драматургии), актуальные политические проблемы облекаются у Фенелона в обобщенно-возвышенную форму, характерную для литературы классицизма. Отходит Фенелон и от нормативности классицистической эстетики, от прокламированного Буало культа правил. Фенелон если и не предвосхитил, то стоял на пороге многих художественных открытий Просвещения; думается, также и это, а не только его социально-политические, морально-дидактические и нравственные идеи, сыграло немалую роль в популярности писателя в XVIII в.

8

В одной из статей молодого Карамзина мы находим такое определение героя романа — это «чадо Фенелонова воображения, которое есть не что иное, как идеальный образ царевича французского, ведомого не греческой Минервой, а французской философией»¹. Н. М. Карамзин смотрел на роман Фенелона сквозь призму всего XVIII в., уже завершившегося великой Революцией. «Французская философия» для Карамзина — это, конечно, философия Вольтера, Дидро, Руссо, философия энциклопедистов. Впрочем, от последних

¹ Московский журнал. Т. I. 1791. С. 98.

епископ Камбре был очень далек по своим взглядам, пронизанным религиозностью. Но русский писатель не сделал здесь большой ошибки: идеи Фенелона, его искусство необычайно хорошо подошли XVIII в.¹, развившему не только его критику абсолютизма, но и его идеи о справедливом устройстве общества, о «короле-философе», пытавшемся воплотить в жизнь социальную идиллию Салента.

Весь XVIII век прошел под впечатлением все более распространявшейся легенды о камбрейском изгнаннике. Этой легенде отдали дань не только первые биографы писателя (прежде всего Рамзай), но и Вольтер в «Веке Людовика XIV», и Даламбер в биографиях академиком, и Мари-Жозеф Шенье в своей известной трагедии.

Политические идеи Фенелона были подхвачены и развиты многими мыслителями XVIII столетия — от Монтескье с его «Духом законов» до якобинцев 1792 г. Мощное воздействие социально-нравственных воззрений автора «Телемака» испытал Жан-Жак Руссо, не случайно давший в руки юной Софи, героини «Эмилия», лишь одну книгу — роман Фенелона. Идиллические описания «золотого века», жизни, близкой к природе, которые мы находим в «Приключениях Телемака», не могли не оказать воздействия на ряд писателей сентиментализма, в частности на Бернардена де Сен-Пьера, признававшего свою принадлежность к традициям Фенелона.

Восприятие творчества Фенелона в XVIII в. чрезвычайно разносторонне, богато интереснейшими фактами. Наличие обширнейшего, исключительно документированного исследования А. Шереля избавляет нас от необходимости подробно останавливаться на этом вопросе. Место писателя в литературе его времени и место его эпохи в общем литературном процессе часто определяются отношением к ним писателей последующих поколений. Трудно назвать какую-либо другую книгу, имевшую в XVIII в. такой же успех, как «Приключения Телемака». Альбер Шерель насчитал с 1701 по 1800 г. 156 изданий романа Фенелона на языке оригинала². К сожалению, он не приводит данных по другим странам, но вот что дает нам Россия: кроме стихотворной переработки В. К. Тредиаковского, ро-

¹ О судьбе наследия Фенелона в XVIII в. см. обстоятельнейшее исследование Альбера Шереля: *Chérel A. Fénelon au XVIII^e siècle en France*. Paris, 1917; см. также: *Er Langer Ph. Fénelon et La Révolution française // Revue de Paris*. 1962. № 11. P. 78—87.

² *Chérel A. Fénelon au XVIII^e siècle en France. Tableaux bibliographiques*. Fribourg, 1917, passim.

ман Фенелона был издан за это время на русском языке семь раз¹, а это говорит о его несомненной популярности.

Известна та красочная характеристика, которую дал интересующей нас эпохе А. И. Герцен: «Оканчивался XVII век, и сквозь вечеряющий сумрак его уже проглядывал век дивный, мощный, деятельный, XVIII век; уже народы взглянули на себя, уже Монтескье писал, и душен становился воздух от близкой грозы»².

Фенелон не был одним из тех, кто активно готовил эту грозу, но деятели нового века воспользовались его идеями и его книгой.

Хронологические рамки одного века, одного периода в истории культуры определяются не границами царствования всемогущих монархов, а уровнем развития литературы и искусства, характером общественного сознания. Думается поэтому, что Фенелон, вместе с Бейлем и молодым Фонтенелем, не только и не столько завершают XVII столетие, сколько стоят на пороге нового века, новой эпохи — Просвещения.

¹ Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. Т. III. М., 1966. С. 288—290.

² Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. I. М., 1954. С. 32.

ПОЭЗИЯ И ПРАВДА ИСТОРИИ («МЕМУАРЫ» СЕН-СИМОНА)



Историческая и мемуарная проза издавна заняла заметное место во французской словесности. Причем границы между историей и воспоминаниями были достаточно зыбкими и легко преодолимыми. Речь идет, конечно, о прозе с элементами художественности, без чего, по сути дела, не могло быть ни широких исторических обобщений, ни увлекательного рассказа о событиях прошлого.

Показательно, что на исходе Средневековья за хронографию взялся большой лирический поэт с ярко выраженной творческой индивидуальностью Жан Фруассар (1337—1414). Его «Хроники», охватывающие события с 1328 по 1400 год, окрашены предвзято личностным отношением к описываемому и пережитому. Но Фруассар недаром был автором одного из последних рыцарских романов в стихах («Мелиадор»): в его «Хрониках» давала о себе знать мифологизация истории, когда исторические персонажи участвовали не в войне, а в пышном, затейливом и увлекательном рыцарском турнире. Нескончаемые картины сражений у Фруассара красочны и блестящи, но лишены исторической достоверности. Развенчанием куртуазных мифов занялся в конце XV века Филипп де Коммин (1447—1511), с именем которого связано зарождение новой историографии, а его «Мемуары» отмечены наблюдательностью и здравым смыслом, стилистической простотой и однозначной точностью оценок. Очень важно, что Фруассар и Коммин, как и многие их современники, внесли неоценимый вклад в становление французской художественной прозы. Эпоха Возрождения выдвинула целую плеяду блестящих историографов и мемуаристов. Среди них выделяются скуповатый на слова, чурающийся излишней красоты, любящий точность и поэтому рассказывающий лишь о том, что сам видел и испытал, Блез де Монлюк (1501—1577) и темпераментный, увлекающийся рассказчик, замеча-

тельный мастер интриги и портретных характеристик Пьер де Бурдейль, съёр де Брантом (1540—1614).

В следующее столетие историческая и мемуарная проза была в чести, активно способствуя формированию норм литературного языка. На этой ниве подвизались писатели самые разные, что и привело к великому разнообразию — тематическому, стилистическому и т. д. — выходявших из-под их пера книг. Уже создавалась теория историографии и мемуаристики (укажем здесь соответствующие сочинения Шарля Сореля, Сен-Реаля или Фенелона). Одни литераторы выбирали лишь одну какую-то разновидность исторической прозы, другие пробовали свои силы в разных. Так, на пороге века Агриппа д'Обинье (1552—1630) создал очень личную мемуарную книжку «Моя жизнь, рассказанная моим детям» и рядом с ней написал пространнейшую «Всеобщую историю». И в этом веке составлялись, конечно, подробнейшие исторические обзоры и «официальные» биографии исторических лиц — от Иисуса Христа, апостола Павла, Григория Великого до Эпикура, Паскаля, Декарта. На исходе столетия великий сказочник Шарль Перро (1628—1703) издал свои «Жизнеописания великих людей, что появились во Франции на протяжении XVII века».

Самыми увлекательными и самыми разнообразными были всевозможные мемуары. Их писали и государственные деятели — кардинал Ришелье, герцог де Гиз, члены королевской семьи (например, знаменитая Мадемуазель, о которой немало говорит Сен-Симон) — и, естественно, писатели. Для одних из них это не было главным в их творчестве: тут следует назвать прежде всего г-жу де Лафайет (1634—1692), замечательного мастера психологического романа, но также и иных, в том числе Бюсси-Рабютена (1618—1693), изобретательного рассказчика, интригана и авантюриста, которого недаром называли «Казановой XVII века». Писали мемуары чиновники, состоятельные буржуа, врачи и т. д. Но были и мемуаристы *par excellence*¹. Среди них нужно назвать, видимо, троих. Это Франсуа де Ларошфуко (1613—1680), автор знаменитых «Максим», рассказавший в своих «Мемуарах», изданных в 1662 году, о бурных событиях Фронды; это Жеден Тальман де Рео (1619—1692), чьи увлекательнейшие, остроумные, подчас весьма легкомысленные, пересыпанные анекдотами «Историйки» повествуют в основном о придворных интригах времен Людовика XIII и первых лет царствования его сына; это, наконец, Пьер де Гонди, кардинал де Рец (1613—1679), видный политический

¹ По преимуществу (*фр.*).

деятель и самый глубокий, самый оригинальный мыслитель и рассказчик (его «Мемуары» впервые были изданы в 1717 году).

Мы столь подробно рассказали о предшественниках Сен-Симона по меньшей мере по трем причинам. Во-первых, все эти книги Сен-Симон наверняка внимательно читал (относительно некоторых это устанавливается достаточно точно). Он, конечно, читал и историков античности (Плутарха, Тацита, Тита Ливия и т. д.), но ближе и интереснее ему были те, кто писал о тех же деятелях и тех же событиях, что и он. Во-вторых, Сен-Симон не создавал чего-то нового; напротив, он вписывался в очень разработанную историографическую традицию (в частности, с ее интересом как к анекдоту, так и к точной развернутой портретной характеристике). В-третьих, «Мемуары» Сен-Симона все-таки существенно отличаются от им предшествующих: на них нельзя не заметить отпечатка своего времени, эпохи Просвещения, хотя идей просветителей Сен-Симон не принял, да и вряд ли был с ними хорошо знаком.

В «Мемуарах» Сен-Симон подробно рассказал о себе, изложив свое *curriculum vitae*¹. Он принадлежал к старинному дворянскому роду, впрочем возвысившемуся до звания герцогов и пэров не очень давно. Когда это произошло, отец писателя пригласил досужих специалистов по генеалогиям, которые путем умелых натяжек и откровенных фальсификаций сделали герцогов Сен-Симонов потомками Карла Великого. Это очень типично и для эпохи, и для людей того круга, к которым принадлежал мемуарист. Он, конечно, не мог забыть подобных амбициозных притязаний своей семьи, вполне разделял их и одобрял, ими во многом объяснялась как его жизненная позиция, так и сам характер его «Мемуаров» — отбор материала, суждения, оценки.

Уже дед Сен-Симона, Луи де Рувруа (ум. в 1643 году), занимал видное положение при дворе, выступив в период так называемых Религиозных войн на стороне партии Гизов. Но блестящей карьеры он не сделал. Другое дело — его младший сын Клод де Рувруа (1606—1693). Совсем молодым человеком он становится пажом Людовика XIII, своим веселым нравом и охотничьей удалью завоевывает благоволение короля, участвует в его войнах, но еще больше — в любовных авантюрах и придворных увеселениях. Он пользуется неизменным доверием Людовика, получая от него в награду земли и знаки отличия. Именно он был возведен в герцогское звание (в 1632 году его

¹ «Путь жизни», краткая биография (лат.).

земли в провинции Вермандуа обрели статус герцогства)¹. Не очень опытный царедворец, он не сумел найти общего языка с всесильным Ришелье, вынужден был покинуть двор и укрыться в своих поместьях. После смерти кардинала он вернулся в столицу (февраль 1643 года), но на этот раз был холодно принят королем. С тех пор он не принимал заметного участия в политике, хотя как раз подоспели бурные события Фронды. Клод де Рувруа не был политиком по призванию. Он считал себя солдатом, но и на военном поприще не стяжал славы, однако был высокого мнения о себе как представителе аристократического рода и в этом сознании постарался воспитать сына.

Тот родился у него поздно. Дело в том, что в 1644 году Клод де Рувруа женился на Диане де Бюдос де Порт, родственнице Конде, но от этого брака у него было лишь три дочери (две из них к тому же прожили недолго). После смерти жены (1670) уже немолодой герцог де Сен-Симон сочетался вторым браком с Шарлоттой де Л'Обепин (1640—1725), матерью будущего писателя. Разница в возрасте между супругами была столь велика, что придворные острословы пустили по этому поводу немало веселых анекдотов и язвительных эпиграмм. Через три года родился сын, хилый и некрасивый.

Будущий прославленный мемуарист увидел свет в Версале 16 января 1675 года. Его крестными отцом и матерью стали король и королева. Это во многом определило дальнейшую судьбу Сен-Симона: двор, Версаль, ближайшее королевское окружение всегда обладали для него сильнейшей притягательной силой, являлись тем географическим и идеологическим центром, к которому он неудержимо стремился, вдали от которого просто не мыслил своего существования. Успехи при дворе были его постоянной заботой, даже в какой-то мере смыслом жизни. Он и провел почти всю жизнь при дворе, знал его досконально, изучил его сложную структуру, в основу которой был положен строгий иерархический принцип, эту структуру всячески оберегал, ополчаясь на любые посягательства на нее, и ею восхищался. Искренне печалился, когда замечал, что заведенный издавна придворный этикет дает трещины.

Не приходится удивляться, что Клод де Рувруа поспешил ввести сына в королевское окружение. Людовику юноша не понравился:

¹ Интересно мнение о нем уже упоминавшегося нами Тальмана де Рео: «Король привязался к Сен-Симону, как говорили, потому, что этот юноша постоянно доставлял ему новости, связанные с охотой, а также потому, что он не слишком горячил лошадей и, трубя в рог, не напускал туда слюны. Вот в чем следует искать причины его преуспевания».

слишком молод, да и слишком мал ростом и, видимо, слаб. Последнее вряд ли было справедливым: старик отец и юная мать постарались дать сыну то воспитание, какое полагалось тогда дворянину. Появившись при дворе, молодой Сен-Симон готов был стать солдатом не на словах, а на деле: он хорошо сидел на лошади, умел фехтовать, не боялся лишений походной жизни. Отец понимал, что недолго сможет опекать сына, мать же беспокоилась, что у него маловато родственников, которые смогли бы его поддержать, продвинуть, защитить, если нужно. Отец много рассказывал ему о добрых старых временах эпохи короля Людовика XIII, когда знать была в чести, а буржуазные выскочки, при всех их талантах, знали свое место. Мать всячески поддерживала честолюбивые замыслы сына, она хотела и даже требовала от него, чтобы он непременно добился заметного положения в свете, стал «кем-нибудь», создал «нечто не совсем заурядное».

Шарлотта де Л'Обепин не принадлежала к дворянству слишком древнему, как ее муж. Ее предки, видимо, были выходцами из чиновничьего сословия и появились на политической сцене лишь при Франциске I, то есть в первой половине XVI столетия. На родство, пусть самое отдаленное и спорное, с королевским домом она не претендовала. Поэтому-то она и ориентировала сына на то, чтобы продвигаться в жизни самому, рассчитывая только на свои силы. Отец же считал, что сын обладает всем, коль скоро он герцог и будет пэром. Тем самым, в педагогических установках отца и матери противоречия были лишь кажущимися: оба мечтали о придворной карьере сына, и Сен-Симон сделал это целью всей своей жизни; герцог и пэр, он должен был подтвердить свое право носить эти высокие титулы (через все писания Сен-Симона проходит мысль, что высшее дворянство сдает свои позиции, именно сдает, то есть недостаточно противостоит упорному натиску буржуазных выдвигенцев).

Луи де Рувруа, герцог де Сен-Симон получил, конечно же, домашнее воспитание. Об этом он рассказывает мало, признаваясь, что науки — теология и почти еще средневековый круг предметов (риторика, математика и т. д., словно эпохи Возрождения с ее прорывом к новым областям знания не существовало) — его не очень интересовали. Исключение он сделал лишь для истории. «Историческое чтение, — признавался он впоследствии, — особенно же мемуары из нашей истории последнего времени, начиная с Франциска I, в которые я углублялся по собственной склонности, пробудили во мне охоту также написать воспоминания о том, что увижу я сам; и меня поддерживало желание и надежда, что я стану чем-то в жизни и уз-

наю возможно лучше события своего времени». Этот интерес к истории — и не древней, а, в общем-то, совсем недавней — у амбициозного юноши вполне понятен. История понималась им как наука политическая и была призвана помочь лучше разобраться в окружающем. Поразительно другое признание Сен-Симона: в молодости его оставляла равнодушным изящная словесность. Это может показаться странным, ведь Сен-Симон справедливо считается одним из великих писателей своей родины. Впрочем, писателем он был своеобразным и за красотами стиля не гонялся. (Он как бы предвосхитил известное пушкинское наблюдение, сделанное, между прочим, как раз в связи с особенностями французской философской прозы: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат»¹.) Но и это равнодушие к «беллетристике» понятно. Будущий писатель, конечно, прочитал весь необходимый минимум классики, отечественной и зарубежной, и это чтение в его сознании все-таки отложилось. Его просто не интересовали ни писательские репутации, ни споры из-за литературных правил и догм. В книгах он искал прежде всего факты и мысли, а это он находил в писаниях историков. К тому же писатели-историки (собственно историки, а также, естественно, мемуаристы) нередко владели и стилем, и мастерством портретной характеристики, и умением емко, точно и кратко сформулировать свою мысль, рассказать о событии. Тут вряд ли стоит называть имена: ведь Сен-Симон в своем монументальнейшем сочинении ссылается далеко не на все книги, которые читал. Однако известно, что в его парижском особняке на улице Святого Доминика хранилась обширная библиотека, и это была библиотека рабочая — не библиофила, а ученого. Видимо, исторические сочинения здесь преобладали. И у авторов всех этих книг, что теснились на его полках, Сен-Симон прилежно учился, быть может сам того не сознавая и всецело полагаясь на свои врожденные способности.

А вот ими он, бесспорно, был наделен щедро. Сен-Симон полагал, что в не меньшей мере он был наделен талантами политика и царедворца. И здесь он ошибался: почти вся его сознательная жизнь — это цепь неудач, ошибок и фрустраций. Он не сделал ни государственной, ни придворной карьеры. Он не сумел (а, видимо, хотел) понравиться Королю-Солнцу, занять при нем подобающее положение, выступить со смелыми проектами государственного переустройства (хотя такие

¹ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. VII. М.; Л., 1951. С. 15—16.

проекты составлял в тиши своего кабинета, показывая их немногим доверенным людям). А придворная карьера его такова.

В конце 1691 года, когда юноше не исполнилось еще и шестнадцати лет, он был определен в первую роту королевских мушкетеров, находившуюся под командой Мопертюи, друга отца. Был определен рядовым, как тогда полагалось, но жил он, естественно, не в казарме, а на частной квартире, в окружении многочисленных слуг. Кампанию 1692 года Сен-Симон проделал простым солдатом и отличился при осаде Намюра. Через год он уже получает под свое начало кавалерийскую роту, затем вносит необходимую сумму и покупает патент полкового командира.

По смерти отца Сен-Симон наследовал все его звания, доходы и sinecуры. Но политическим деятелем, приближенным к королю, не стал. Вскоре он женился на дочери герцога де Лоржа, маршала Франции, под командованием которого молодой человек не раз ходил в поход. Это был брак не по любви, но и не из расчета: просто нужно было обзаводиться семьей, к тому же невеста была молода и мила. Но у девушки — с точки зрения не света, а самого жениха — был существеннейший недостаток: ее мать происходила из семьи откупщиков. Однако на сей раз Сен-Симон преодолел свою стойкую антипатию к буржуазии — и не раскаялся; позже он признавался, что обрел с женой подлинное счастье, большее, чем то, на которое рассчитывал. Вскоре у них родился сын Жан Луи, потом второй — Арман Жан (именовавшийся затем маркизом де Рюффек); оба сына не оставили потомства, и старшая линия рода прервалась.

После Рисвикского мира (1697) Сен-Симон оставил армию. Это был не вполне добровольный шаг. Юный герцог был явно обижен королем: после труднейшей кампании он не получил ни повышения, ни наград. Но и король почел этот жест оскорбительным: подданный не смеет выказывать своего недовольства монарху. С этого момента начинается вражда Сен-Симона с Людовиком, который отныне не скрывает свою к нему неприязнь. С этого же момента начинается и довольно двусмысленное существование Сен-Симона: он постоянно при дворе, на что имел право как герцог и пэр, но без придворного звания и конкретных обязанностей и прав. Такая жизнь — это непрерывная цепь унижений и обид, но Сен-Симон был согласен на такую жизнь. Он наблюдает, анализирует, запоминает. И ждет своего часа. В придворной карьере час этот не наступил или наступил слишком поздно — уже при регенте, то есть после смерти Людовика, главного оппонента и того центра, к которому устремлялись все мысли и страсти Сен-

Симона. В политической жизни — тоже. Автор будущих «Мемуаров» добился лишь одного действительно почетного назначения — он возглавил в 1721 году пышное французское посольство в Мадрид (правда, политическое значение этого посольства было минимальным).

Бывали у Сен-Симона приступы раздражения, и он не раз хотел было оставить двор, но друзья и жена всякий раз его отговаривали. Да он и сам не мог существовать без двора, без придворной жизни, такой насыщенной и одновременно пустой. Вот почему он купил домик в Версале, вот почему был так рад, когда получил наконец (в 1710 году) более чем скромные апартаменты в Версальском дворце. (Впрочем, это был еще один удар по его самолюбию — получил-то квартиру не он, а его жена, назначенная статс-дамой герцогини Беррийской, внучатой племянницы короля.)

1715 год не стал в судьбе Сен-Симона переломным, хотя он связывал с ним надежды на перемены. По смерти Людовика регентом стал герцог Филипп Орлеанский (1674—1723), сын «Месьё», младшего брата короля. Сен-Симон всегда поддерживал с ним дружеские отношения, даже искренне его любил и надеялся, что тот призовет его к управлению страной. Этого не произошло. Сен-Симон был включен в Совет регентства, но к его предложениям и проектам реформ никто не прислушивался. Регент был озабочен другим — сохранением власти и разгульной жизнью. Известно, что краткий период Регентства был отмечен развалом финансов, политическими неудачами, упадком нравов. В правление Людовика XV кризис феодальной системы продолжал углубляться. Вот это царствование Сен-Симон не принял совершенно; при новом дворе у него не было ни близких друзей, ни единомышленников. Версаль он оставил и жил либо в родовом поместье Ла-Ферте-Видам, близ Шартра, либо в Париже, посвятив несколько десятилетий написанию своих знаменитых «Мемуаров». Скончался он в Париже 2 марта 1755 года, пережив и жену, и сыновей.

С основным трудом его жизни, обширными мемуарными записками, связаны по крайней мере две легенды. Согласно одной, в основу «Мемуаров» якобы лег несохранившийся дневник Сен-Симона, который он вел чуть ли не каждый день с 1691 года. Что ж, какие-то заметки дневникового характера и могли существовать (и Сен-Симон мог их затем уничтожить, включив в переработанном виде в «Мемуары»), но связного, подробного дневника наверняка не было. Это доказывается очень просто: в «Мемуарах» настолько много ошибок и неточностей, что не подлежит сомнению — все это писалось по памяти. Память у Сен-Симона была замечательная, но не на числа и цифры. Это была

память художника — память на впечатления, на яркие картины, на подробности. Согласно второй легенде, правительство Людовика XV якобы наложило на рукопись «Мемуаров» «арест» (как известно, «рукописи не горят», но под «арест» попадают), и она пролежала в неизвестности почти семьдесят лет. В действительности «арест», видимо, был, но связан он был не столько со страхом разоблачений (хотя и подобный мотив существовал), сколько с таким простым обстоятельством, что Сен-Симон не оставил прямых наследников, и потому бумаги его, государственного деятеля, герцога и пэра, поступили в королевский архив. Там они хранились не очень тщательно, и ряд лиц, например хозяйка знаменитого литературного салона и сама талантливая мемуаристка госпожа дю Деффан, их там читали. В 1788—1789 годах вышло их первое издание, неполное конечно. Между прочим, с этим изданием не расставался Стендаль и завещал эти семь томов своему другу Просперу Мериме. Выходили издания «Мемуаров» и позже; так, в библиотеке Пушкина был шеститомник 1826 года. Первое издание, претендующее на научность, вышло в 1829—1830 годах.

История же работы Сен-Симона над «Мемуарами» приблизительно такова. Около 1729 года герцог де Люин передал Сен-Симону, зная его интерес к истории предшествующего царствования, пространный дневник своего родственника Филиппа Данжо (1638—1720), типичного придворного «маркиза», мемуариста болтливой, но неглубокой, плоской в своих суждениях и подобоострастного в оценках. Сен-Симона эта рукопись одновременно увлекла и возмутила. Данжо он хорошо знал, иной раз подсмеивался над ним и не испытывал ни капли уважения к этому карьеристу и пронире, не сделавшему, тем не менее, карьеры и не сохранившему честного имени. И вдруг — этот огромный труд, фактографическую ценность которого Сен-Симон, конечно, почувствовал. О работе Данжо он отзывался так: «Трудно понять, как могло хватить у человека терпения и настойчивости, чтобы работать ежедневно в продолжение пятидесяти лет над таким сочинением, тощим, сухим, натянутым, полным всяких предосторожностей и формализма, давать только отталкивающую бесплодную шелуху. Надо, впрочем, сказать, что Данжо и не мог бы написать настоящих мемуаров, которые требуют, чтобы автор хорошо знал внутреннюю жизнь двора и ее движущие пружины. Хотя он почти не выходил оттуда, а если выходил, то на короткое время, хотя он получал там отличия и вращался в хороших кругах, хотя его там любили, даже уважали: за честность и умение беречь секреты, — тем не менее, верно то, что он никогда не знал ничего как следует, не был ни во что посвящен. Сама

его жизнь, пустая и внешняя, была такою же, как его “Мемуары”. Он не знал ничего за пределами того, что было видно всем. Он довольствовался тем, что участвовал в пирах и празднествах и из тщеславия заботился это указать в “Мемуарах”; но он никогда не играл выдающейся личной роли». Как видим, основной упрек — это отсутствие в дневнике Данжо собственных оригинальных мыслей, ведущей идеи, достаточной информированности, а также безмерное пресмыкательство его автора перед теми, кого Сен-Симон не уважал и не любил, — прежде всего перед королем и госпожой де Ментенон. Была в этой оценке Данжо и собственная творческая программа, изложенная, так сказать, «от противного», и тягостное признание в том, что и сам-то Сен-Симон был не совсем тем, чем хотел бы быть.

Сен-Симон начал, естественно, с того, что написал свои замечания и добавления к дневнику Данжо. А потом решил создать свои собственные мемуары о двух последних десятилетиях правления Людовика XIV и об эпохе Регентства, то есть о том времени, свидетелем которого он был, хорошо знал, постоянно обдумывал и оценивал, страстно желая, но так и не сумев сыграть в эти годы заметную политическую роль. И вот стареющий придворный на два десятилетия засел в своем огромном кабинете, обложился книгами и рукописями и принялся создавать гигантское здание «Мемуаров».

Этот труд во многом носил компенсаторный характер. Он не был простыми «поисками утраченного времени», то есть попыткой еще раз пережить — теперь лишь с пером в руке — волнения, надежды и разочарования давно прошедших дней. Это был своеобразный реванш, с которым в мемуарной литературе мы сталкиваемся далеко не всегда: сейчас Сен-Симон нелицеприятно и свободно судил тех, перед кем вынужден был раньше почтительно склоняться, не смея им возражать. Он рассуждал о политических просчетах государственных деятелей, что якобы ему были ясны с самого начала, о неверных решениях военачальников, об ошибках царедворцев. Пусть иногда он немного невольно лукавил — писать ретроспективно о событиях прошлого было, конечно, легче, чем оценивать их в момент их свершения. Без исторической дистанции прийти к тем обобщениям, к каким приходил в своих «Мемуарах» Сен-Симон, было, видимо, нельзя. Он давал оценку прошлого очень взвешенную, очень продуманную и даже выстраданную — прожито было уже много, еще больше — пережито. И книга его ценна не только яркими подробностями и впечатляющими портретными характеристиками, а как раз той общей картиной последних десятилетий ушедшего века

и начала века нового, той их оценкой, теми уроками, которые мемуарист извлекал из нарисованной им картины.

Сен-Симон, в общем-то, делал ту же работу, которую затем совершит (и очень скоро) Вольтер, — он писал историю «века Людовика XIV». И вот что интересно: писал он ее в 30-е и 40-е годы XVIII столетия, то есть уже в эпоху Просвещения, — он ведь дожил до появления не только первых книг Вольтера, но и до «Духа законов» Монтескье (1748) и до начала издания «Энциклопедии» (1751), — но его неизменно зачислят в писатели конца XVII века, который он как бы замыкает. Для этого были некоторые основания. Из века Просвещения Сен-Симон как бы выпал — современники его не знали. Да и сам он мало интересовался окружающим, не читал новых книг, не общался с новыми людьми (впрочем, он однажды принял Монтескье, но лишь как отпрыска старинного знатного рода, идеями его он не увлекся). Сен-Симон описывал прошлое, и, как увидим, в привычных терминах этого прошлого. Но оценку этому прошлому он дал все-таки в духе своего времени — критическую и глубокую, хотя во многом и предвзятую. А прошлое это живо интересовало современников писателя, причем не только тех, кто был несколько старше Сен-Симона (как Вобан и Буагильбер), но и людей следующего поколения. Первая половина XVIII века отмечена появлением целого потока исторических сочинений, мемуаров, политических трактатов, осмысляющих — нередко очень критически — недавнее прошлое и современную эпоху.

Вообще это было время мемуаров. Одни как раз в эти годы впервые публиковались (кардинал де Рец и т. д.), другие писались. Характерно, что нередко они принимали романную форму, и наоборот — романы рядились под мемуары. Такова замечательная книга Антуана Гамильтона (1646—1720) «Мемуары графа де Грамона» (1713), то ли роман, то ли подлинные записки, где увлекательно и правдиво описаны нравы английского двора. Произведения острые, разоблачительные, но совершенно вымышленные, также в это время преподносятся как истинные мемуары. Именно так написаны многие книги Шарля Дюкло, Кребийона-сына, Мариво, а это все современники Сен-Симона. И именно в тот год, когда Сен-Симон засел за мемуары, аббат Прево выпустил свою первую значительную книгу — «Мемуары и приключения знатного человека, удалившегося от света». Некоторые мемуары сочинялись, то есть откровенно подделывались. В этом особенно преуспел плодовитый Гасьен Куртиль де

Сандра (1644—1712), написавший, в частности, увлекательнейшие «Мемуары д'Артаньяна» (1700)¹.

Сен-Симон описывал не весь век Людовика XIV, а великий век на его излете, в пору глубоких сдвигов и трансформаций, в период его все убыстряющегося упадка. Тут писатель был не только поразительно зорок, но и достаточно глубок как политический мыслитель. Понимал он, однако, не все и не все называл своими именами. Скажем, с точки зрения сегодняшнего дня. Абсолютизм к тому времени уже выполнил свою государственностроительную миссию и вступал в период затяжного кризиса. Время волевых решений прошло, но правительство Людовика XIV продолжало к ним прибегать. Так, был отменен Нантский эдикт (1685), когда-то положивший конец гражданской войне, и страна лишилась многих десятков тысяч ремесленников, врачей, учителей, нотариусов и т. п.: гугеноты вынуждены были покинуть Францию, что не могло не сказаться на ее экономике и культуре. Безрассудная и безуспешная война за Испанское наследство (1701—1714) не только тяжелым бременем легла на сельское хозяйство, промышленность, торговлю и подорвала финансы, но и свела на нет все былые политические успехи. Как всегда в таких случаях, усилился идеологический «зажим», и опять-таки, как всегда, в противовес ему распространились вольнолюбивые настроения. Сен-Симон был всему этому свидетелем. В той или иной мере он об этом рассказал (даже о народных волнениях и голоде, хотя в основном рассказывал о дворе и придворных делах). Выводы и рецепты его, пожалуй, были в основной своей массе утопичными, а потому ошибочными, но диагноз — правильным. И поставил его столь широко, столь обобщающе Сен-Симон одним из первых.

Французские романисты, современники Сен-Симона (Монтескье, Прево, Мариво, Дюкло, Кребийон-сын), описывали, как правило, светское общество, но почти не касались его верхов. Их критика была как бы призвана показать пагубное влияние светской морали на человека во многом рядового, хотя и принадлежащего к аристократическим кругам. У Сен-Симона все совершенно иначе, все начинается с самого верха. Вопросы морали тоже стоят у него, в конечном счете, в самом центре его повествования, к ним все сводится, и

¹ Между прочим, эта увлекательная книга относительно недавно издана по-русски, но без указания имени автора; см.: Мемуары мессира д'Артаньяна, капитан-лейтенанта первой Роты Мушкетеров Короля, содержащие множество вещей личных и секретных, произошедших при правлении Людовика Велико-го / Пер. с франц. М. Позднякова: В 3 т. «Антанта» Лтд, 1995.

решаются эти вопросы на конкретном, индивидуальном материале, на примере отдельной (и подчас даже очень отдаленной от других) человеческой личности, но за этими индивидуальными «примерами» всегда стоит обобщение. Обобщение историческое, а поэтому очень трудное, ответственное.

Очень важно, что именно Сен-Симон описывает. С чего он начинает — понятно: со своего появления при дворе. Понятно и чем он кончает: своим уходом с придворных подмоштов, то есть концом Регентства. Но в «Мемуарах» есть еще один — «промежуточный» — финиш: смерть Людовика XIV. Если бы перед нами был обычный дневник, то это событие все равно обозначилось бы в книге как рубеж, быть может еще более значительный и резкий. Но тональность в его освещении была бы иная. Дело в том, что перед нами не дневник, а воспоминания, и, описывая какое-либо событие, Сен-Симон всегда знает, чем это кончилось, что было потом. Смерть Короля-Солнца была воспринята писателем как конец великой эпохи. И для страны, и для него лично. Это был момент переоценки прошлого и одновременно — больших надежд. Первому он посвящает много места, о втором говорит значительно короче, так как знает, что надеждам его не суждено было сбыться. Вообще эта часть «Мемуаров» по своему объему, внутренней законченности, насыщенности обобщающими мыслями как бы составляет самостоятельную книгу в книге, ее самый важный, самый главный раздел. Именно здесь, описывая тревожные и судьбоносные события позднего лета 1715 года, Сен-Симон дает исчерпывающую оценку почившему королю, всему его царствованию, его политике, его пристрастиям и антипатиям, всей его личности. Этому вряд ли приходится удивляться: как уже говорилось, Людовик XIV был, бесспорно, главным, центральным персонажем сенсимоновских мемуаров, и эпоха его тоже была для Сен-Симона на первом плане.

Тут все понятно: Сен-Симон был придворным, причем не просто придворным все равно при каком монархе, а при короле по-своему выдающемся. Людовик был выдающейся личностью, не столько, быть может, как политик (хотя и как политик тоже), но прежде всего как человек. Это Сен-Симон все время подчеркивает. Король многое мог себе позволить, чего не могли позволить все его предшественники или потомки. Не только построить Версаль, защищать от церковников Мольера, единым росчерком пера легитимировать своих незаконных детей (от Лавальер и Монтеспан), поставив их наравне с принцами крови, или изгнать гугенотов, но и вести разорительные войны, заключать союзы, жениться на воспитательнице своих внебрачных сы-

новой. Он был воистину абсолютным монархом, то есть первым, кто преодолел вековые привилегии аристократии, не считался с ней, опираясь на «новых людей». И вот этого Сен-Симон не мог ему простить. Как уже говорилось, такая политика короля воспринималась мемуаристом буквально как личное оскорбление, но ведь далеко не он один был оскорблен таким образом. В самом деле, разве можно не полюбить монарха (и даже просто начальника), который оценил твои заслуги и щедро наградил за них, и разве можно не обидеться смертельно на того, кто прошел мимо них? В этом, конечно, глубоко личный подтекст в отношении Сен-Симона к Людовику, но Сен-Симон был бы лишь обычным честолюбцем, если бы все сводил к своим частным взаимоотношениям с королем.

За этими отношениями он верно подметил определенную политическую тенденцию и последствия ее считал пагубными. Для кого? Не для себя, конечно, и не для «французского народа», который его мало заботил. Для строя, для власти, механизм которой, как полагал Сен-Симон, был давно налажен и лишь портился от неоправданных новаций.

Спор писателя с Людовиком — а этот скрытый спор пронизывает все гигантское здание «Мемуаров» — это, по сути дела, спор даже не о правах и престиже, а о роли аристократии, о ее возможностях и связанных с этим обязанностях. Сен-Симон боролся за сохранение старых порядков в большом и малом, постоянно это путая, подменяя одно другим. Мелкое отклонение от формальных правил этикета вызывало в нем не меньшую бурю протестов, чем легитимирование внебрачных отпрысков или назначение на очень высокий пост человека незнатного. И то, и другое, и третье было для писателя забвением стародавних установлений, которые были освящены в его сознании и своей древностью, и покровительством церкви, и устоявшейся, привычной практикой. На королевскую власть Сен-Симон не посягал; более того, он ее глубоко чтит. Ибо она — от Бога. Короли — это для Сен-Симона образы божества. Но при такой постановке вопроса определенный ответ святости падал также на герцогов и пэров. Их власть — тоже от Бога, но не непосредственно, а через персону короля.

Сен-Симон был очень высокого мнения об аристократии, особенно аристократии высшей и древней. Он верил в куртуазные мифы и считал феодальную систему продуманной, отработанной и надежной. Его устраивала строгая иерархия, пронизывающая эту систему сверху до низу, когда каждый знает свое место — и обязанности, и права. А права человека — конечно, аристократа — для Сен-Симона очень важны. Это краеугольный камень его общественной и политической системы,

ради формулирования которой во многом и были написаны «Мемуары». У писателя, естественно, не было и речи о каком-то общественном договоре, все строилось на следовании традициям. Это был, в общем-то, немного наивный либеральный консерватизм. Консерватизм в том смысле, что напрочь отметалась идея каких-либо новшеств и даже подновлений. Либеральный же — как допуск определенной свободы, по крайней мере свободы мнений и права их высказывать. Почему писатель так носился с титулом герцога? Потому, что этот титул был связан не просто с владением землей, а следовательно и с доходами, но и с определенными правами в герцогских землях — там герцог тоже был монархом, только как бы меньших размеров. Его подчинение королю диктовалось и соглашениями, пусть заключенными далекими предками того и другого, и традицией, и легко формулируемым комплексом этических норм — своеобразным кодексом чести. Но подчинение королю было у герцога не беспредельным; король безоговорочно признавался *первым*, но среди *равных*. Это создавало определенный противовес абсолютизму и неизбежно связанной с ним административно-бюрократической системе. Аристократ не был обязан королю своим положением, оно было наследственным (что было, конечно, не совсем верно: Сен-Симоны, например, стали герцогами «из рук» Людовика XIII) и поэтому неотчуждаемым. Аристократ служил королю не потому, что это было выгодным, а потому, что так подсказывали ему совесть и честь. Это бескорыстие гарантировало верность службы — герцога нельзя было переманить на свою сторону денежными и иными посулами. Он был независим экономически, политически и, если можно так выразиться, мировоззренчески. И благодаря всему этому — исключительная надежность службы. Сен-Симон полагал, что аристократ держится за свой высокий пост (если он вообще за него держится) не потому, что тот дает ему власть и доход (и тем и другим он и так владеет), а потому, что к этому побуждает его чувство долга, стремление наилучшим образом выполнять свои обязанности, диктуемые не личным интересом, а высшими принципами. Сен-Симон был уверен, что так было в прошлом — от Людовика Святого до Людовика XIII (эти имена он не раз сопоставляет в своей книге), как бы закрывая глаза на кровавое вероломство монархов, алчность, своекорыстие и предательство феодалов, чем так щедро расцвечена французская история на протяжении столетий.

Сен-Симон не был настолько наивен, чтобы мечтать о возрождении обычаев и порядков четырехсотлетней давности. В его время с очень многим приходилось решительно распрощаться. И писатель бился за

последние жалкие остатки дворянских вольностей и привилегий — «право табурета», «право на шляпу» и т. д., о чем он пишет с такой заинтересованностью, вдохновением и горечью. Во всем он винит Людовика и его окружение. Он противопоставляет его правление предшествующим и поздние годы его царствования (чему был свидетелем) — его началу. Образ короля в «Мемуарах» одновременно подвижен и статичен: король меняется, но, как полагает Сен-Симон, все его пороки и недостатки всегда были ему присущи, лишь обнаруживались они постепенно. Но своеволие, гордыня, жажда славы, любовь к лести, а также сластолюбие и жажда удовольствий всегда его отличали. Конечно, в оценке Людовика и его политики Сен-Симон субъективен. К тому же он берет лишь одну, чисто внешнюю сторону дела. И все-таки и тут он бывает прав. Вот как он описывает 60-е годы, о которых, естественно, он знал только понаслышке и именно поэтому идеализировал: «Государство процветало и богатело. Кольбер поднял финансы, морской флот, торговлю, мануфактуры и даже литературу на высочайший уровень, и в сей век, сравнимый с веком Августа, во всех областях в изобилии явились великие люди, в том числе и такие, которые хороши только для увеселений». Совсем иначе обрисовано положение страны на пороге нового века: «В эти последние годы, подавленный бременем неудачной войны, ни от кого не получая помощи по причине бездарности министров и генералов, став жертвой невежественного и коварного семейства, терзаясь, но не из-за собственных ошибок, которые он не желал признавать, а из-за бессилия противостоять объединившейся против него Европе, дойдя до самой горестной крайности из-за расстройств финансов и невозможности оборонять границы, он избрал единственное средство — замкнуться в себе и подавить свое семейство, двор, совесть, своих подданных и все несчастное королевство гнетом все более ужесточающейся власти, стремясь с помощью плохо согласованных средств как можно больше расширить ее пределы, чем только выказывал свою слабость, которой с презрением злоупотребляли его враги». Нельзя не признать, что здесь образ Людовика приобретает трагические черты (одиночество, затравленность, бессилие). С еще большей остротой трагическая атмосфера, окружающая этот образ, передана в описании последних дней короля, особенно в той сцене, когда раболепные царедворцы вдруг покинули испускающего дух короля — он им был уже не страшен и не нужен.

Противопоставление прошлого (давнего и ближнего) настоящему у Сен-Симона, возможно, произвольно, но логично. Невольна, но логична и идеализация прошлого: прошлое всегда кажется неким «зо-

лотым веком» рядом с очень зримо нарисованным неприглядным настоящим. Что касается прошлого, то вряд ли стоит о нем говорить, а вот о кризисных явлениях в современном ему обществе Сен-Симон заговорил если и не одним из первых, то очень подробно и доказательно. Вот лишь рецепты он предлагал не только утопические, но и наивные. И не этими рецептами сильны его «Мемуары», и даже не верно подмеченными чертами кризиса абсолютизма, что ставилось автором в вину Людовику и его ближайшему окружению.

И вот здесь мемуарист впадает в некое противоречие: он не может не признать, что «век Людовика XIV» — это было великое царствование, фактически продолжавшееся более 54 лет (формально еще дольше — с 1643 года), отмеченное великими же свершениями в области политики, общественной жизни, культуры. И рядом с этой позитивной оценкой — постоянные упреки в недальновидности, в отсутствии самокритичности, в неумении разбираться в людях. Последнее Сен-Симон особенно подчеркивает (и для этого у него были и чисто личные мотивы): тут он видит корень всех бед, обрушившихся на страну, именно по этому вопросу ведет он заочный спор с королем. «Король, — замечает мемуарист, — боялся ума, талантов и благородных чувств даже у своих генералов и министров». И легко попадал под влияние людей коварных, корыстных, даже подчас злонамеренных, оказывавших самое дурное воздействие на короля. Таких людей было много, почти обо всех Сен-Симон пишет, но особенно подробно он рассказывает о двух «злых гениях» Людовика — министре Лувуа и возлюбленной г-же де Ментенон. Он пытается понять сам механизм такого влияния, повествуя о тех хитростях и уловках, к которым им приходилось прибегать, чтобы склонить монарха к принятию того или иного решения.

За течением истории Сен-Симон видит действия конкретных личностей, и в той политике, которую он так подробно описывает, очень часто политике закулисной, даже тайной, именно так и было. Вот почему «Мемуары» Сен-Симона переполнены «личностями», и вот эти личностные характеристики и составляют, пожалуй, главную ценность книги.

Отношение к Лувуа или г-же де Ментенон у Сен-Симона однозначно отрицательное. Но это не значит, что он огрубляет и упрощает характеристики этих персонажей. Он отдает им обоим должное — их находчивости, уму, подчас даже исходящему от них обаянию. Но не прощает (как, в общем, не прощает и Людовика). Даже напротив, судит еще строже и бескомпромиссней. Вообще Сен-Симон очень часто в своих оценках решителен и бесповоротен. Но и гибок. Дело в том,

что почти всех, о ком он пишет, он хорошо знал, поэтому ему трудно отделаться от личного элемента в своих суждениях, они отражают его отношения с персонажем. Нередко это вступает в противоречие с оценкой его исторической роли и распространяется на его личные качества. Полного замещения, полной подмены у Сен-Симона не происходит, но у человека, с его точки зрения, отрицательного писателя как бы невольно обнаруживает то какие-то странности в поведении, то неприятные черты во внешности и т. д.

Это не значит, однако, что положительные персонажи «Мемуаров» выглядят плакатно идеальными. Тут, видимо, сказался тот факт, что Сен-Симон не был активным членом какой-то конкретной придворной группировки или партии. Он во многом был «сам себе партией», хотя и тяготел к тому или иному кружку (например, окружению герцога Бургундского). Поэтому он хорошо относился к кому-то не из-за его партийной принадлежности, а исходя из своих личных побуждений и симпатий. Ему просто кто-то мог быть приятен, мог нравиться, хотя Сен-Симон видел все слабости и все недостатки этого человека. Тем самым, он оставался в своих суждениях свободным и независимым. С этой точки зрения весьма показательным отношением мемуариста к герцогу Орлеанскому, племяннику Людовика и будущему регенту. Сен-Симону он симпатичен, хотя мемуарист не может одобрять его моральной распущенности. Как приверженец религиозной морали (а она имела для Сен-Симона огромное значение) он его осуждает, как светский человек — старается понять. Образ Филиппа Орлеанского дан в «Мемуарах» выпукло и ярко. Сен-Симон пытается объяснить появление отрицательных качеств в характере герцога. И тут он, между прочим, очень во многом винит Людовика: воинственный по натуре, герцог был отстранен от военных дел, потенциальный политик, он не подпускался к государственному управлению (пока, естественно, не стал регентом); герцог Орлеанский был постоянно унижаем королем (его, в частности, вынудили жениться на побочной дочери Людовика) и ударился в неслыханный разврат, сначала во многом из эпатажа, но потом втянулся в такую жизнь и уже не мог жить иначе.

Противоречивы многие образы «Мемуаров». Но они глубоко человечны. Их слабости объяснены, хотя пороки и не оправдываются. Здесь стоит сказать о приемах создания Сен-Симоном образа не отрицательного персонажа (абсолютно отрицательны в «Мемуарах», в общем-то, считанные единицы — Фекьер, д'Аркур, герцоги Мэнский и Вандомский, г-жа де Ментенон, но и их недостатки как-то истолковываются), а такого, кто ему в целом симпатичен или кого он стремится

оценить объективно. Сен-Симон был свидетелем великого царствования, которое выдвинуло большое число личностей ярких, самобытных. Речь здесь не идет о светских красавицах, нередко авантюристках, о которых тоже немало пишет Сен-Симон (Нинон де Ланкло, г-жа де Субиз, Олимпия Манчини, г-жа де Шеврез и т. д.). Имеются в виду личности влиятельные, игравшие значительную роль, подчас выдающиеся. Поэтому оценка их в «Мемуарах» предполагает сопоставление их личных качеств и их объективной роли, их намерений и реальных результатов их деятельности и т. д. Как уже говорилось, роль и личность нередко вступают в резкое противоречие: в разумно устроенном государстве роль как бы не может быть аморальной, личность же — сколько угодно. Поэтому мы нередко сталкиваемся в «Мемуарах» со сходными формулировками, хотя идет речь о персонажах, с точки зрения Сен-Симона, различных, порой противоположных, например д'Аркура и Барбезье (что тонко отмечено Л. Я. Гинзбург¹), и это понятно: характеризуется в данном случае исполняемая роль, а не личность, которая ее воплощает.

В отличие от Лабрюйера, который описывал литературный характер, предельно обобщенный и освобожденный от конкретных черт, Сен-Симон, также не чуждый обобщений, в силу самого своего материала шел от конкретных лиц, поэтому не мог их подгонять под нужные ему мерки. Вот почему все его персонажи выглядят подчас парадоксальными по своей натуре — единичный человек имеет право на индивидуально-неповторимое. Эта парадоксальность обнаруживает себя нередко и чисто внешне: так, у Сен-Симона физически безобразен благородный и талантливый маршал Вобан, но импозантны, даже красивы многие ничтожества, честолюбцы, интриганы. Вчитаемся в характеристику, которую дает Сен-Симон герцогине Бургундской: «Кроткая, застенчивая, но умная и сообразительная, добрая до того, что боялась причинить малейшее огорчение кому бы то ни было, и вместе с тем веселая и легкомысленная, прекрасно умеющая облюбовать себе цель и упорно ее преследовать, она, казалось, с легкостью переносила любое, самое суровое, принуждение, давившее на нее всей своей тяжестью. Она была полна дружелюбия: оно било в ней ключом. Она была весьма некрасива: щеки отвислые, лоб чересчур выпуклый, нос незначительный, но пухлые вызывающие губы, роскошные темно-каштановые волосы и того же цвета изящно очерченные брови; глаза у ней были выразительнее всего и воистину прекрас-

¹ См. ее статью в целом: *Гинзбург Л. Я.* Мемуары Сен-Симона // *Saint-Simon. Mémoires*. Т. I. М., 1976. Р. 5—36.

ны, а вот зубов мало, и все гнилые, о чем она сама упоминала и над чем подшучивала; превосходный цвет лица, чудесная кожа, грудь невелика, но прелестна, длинная шея с намеком на зоб, ничуть ее не портивший, изящная, грациозная и величественная посадка головы, такой же взгляд, выразительнейшая улыбка, высокий рост, округлый, тонкий, изумительно стройный стан и поступь богини в облаках». Какой калейдоскоп, какая смесь прекрасного, величественного, гармоничного с некрасивым и даже уродливым! Вот от этого сочетания облик герцогини Бургундской только выигрывает, становится особенно привлекательным и милым.

Проводя тщательный смотр своих персонажей, Сен-Симон неизбежно столкнулся с дуализмом человеческой природы; он одним из первых проанализировал это на таком широком материале и с такой выпуклой определенностью. Сделал он немало интересных и тонких наблюдений. Все они говорят о непредсказуемой сложности человеческой природы. Сен-Симону было чуждо дихотомическое деление окружающих на однозначно хороших и плохих. Но типы, как сочетания неких исходных черт характера, он все-таки намечал. Известную схематизацию персонажей он невольно проводил. Поэтому у него тип далеко не всегда тождествен прототипу. И самое интересное, что каждый из них оказывается шире: прототип с трудом втискивается в отведенную ему типологическую ячейку, а тип оказывается наделенным большим набором признаков, чем приравненный ему прототип.

Комбинаторика Сен-Симона многообразна, но, главное, не очень строга. Он склонен выделять какие-то ведущие качества в характере описываемого лица, другие выносятся за скобки и не принимаются в расчет. Так, его «Мемуары» кишат придворными честолюбцами, и в ком-нибудь он вдруг высвечивает именно эту черту, забывая, что и сам не был лишен честолюбия, а в придворной жизни, точнее придворном быте это являлось необходимой родовой чертой. Сама жизнь боролась против схем, но Сен-Симон не мог не намечать хотя бы самые общие схемы (министр-высочка, старый аристократ не у дел, аристократ-хищник, «светский человек», придворный-авантюрист и т. д.). Но оказывается, что подобных типов слишком много, а большинство из них как бы возникает на пересечении нескольких (скажем, аристократ-хищник и он же «светский человек» — д'Аркур и т. п.). Правильнее, быть может, было бы всю пеструю толпу персонажей «Мемуаров» представить в виде таблицы, где плюсы или минусы в соответствующих клеточках указывали бы на наличие или отсутствие того или иного качества у персонажа.

Но главные действующие лица «Мемуаров» отмечены прежде всего не наличием каких-то определенных черт, а человеческой достоверностью, подлинностью: поэтому-то книга Сен-Симона и населена столь пестрой толпой неповторимых типов, ярких индивидуальностей. Всем им противостоит в книге один непременно положительный персонаж. Это сам Сен-Симон. Он не то чтобы злоупотребляет своими правами рассказчика, но изображает себя все-таки несколько иным, чем он был на самом деле. И не в том дело, что он — ретроспективно — неизбежно оказывается дальновиднее и догадливее своих современников, а в том, что его моральные позиции выглядят всегда предпочтительнее. Писатель не был по натуре ни ханжой, ни циником, но он, конечно, осознавал всю уютную относительность господствовавших в обществе нравственных норм. Этой относительностью он пользовался, но во вполне допустимых пределах. С этим связана и его религиозность, которая дает о себе знать в «Мемуарах». В ней нет ничего показного и нарочитого, ее можно было бы назвать «народной», то есть основывающейся на непритязательных взглядах широких масс, для которых религия была надежным подспорьем в жизни. Подспорьем, а не суровым однозначным императивом (и здесь Сен-Симон еще раз вступал в полемику с г-жой де Ментенон и Людовиком, насаждавшими при дворе ханжеское благочестие, противное, по мнению мемуариста, здравому смыслу и человеческой природе).

Вообще, в повествовательной ткани книги мы можем выделить несколько перемежающихся, переплетающихся слоев¹. Во-первых, это поступательный, однонаправленный рассказ о ходе истории, о движении, развертывании, поворотах придворной жизни. Во-вторых, это вклинивающиеся в ровное повествование короткие анекдоты, подчас остроумные, забавные, острые, подобные щелканью бича, заключительному *pointe*'у эпиграммы и т. п. (и тут Сен-Симон сближается с Тальманом де Рео). В-третьих, это развернутые портреты-характеристики, растягивающиеся порой на многие десятки страниц (как писал автор мемуаров, «повествование о фактах полезно только тогда, когда оно раскрывает их истоки, причины, последствия и взаимные связи, что достигается лишь путем показа поступков лиц, в них участвовавших»). Наконец, в-четвертых, это отступления-размышления на политические, реже на моральные темы. И все это соединено, сплавлено в единый повествовательный поток.

¹ О повествовательной манере Сен-Симона см.: *Coirault Y. L'Optique de Saint-Simon: Essai sur les formes de son imagination et de sa sensibilité d'après les «Mémoires»*. Paris, 1965.

Необходимость давать пространные характеристики-портреты основных персонажей «Мемуаров» заставила Сен-Симона находить емкие, всеобъемлющие формулировки, близкие к афоризму, максиме, и здесь он с успехом использовал опыт таких своих предшественников, как Ларошфуко или Лабрюйер. Но рядом с характеристикой характерологической (отчасти психологической и социальной) мы находим у Сен-Симона широко разработанные приемы передачи чисто внешнего портрета. Мемуариста сравнивали с Рубенсом, и это верно: Сен-Симон близок великому фламандцу размашистостью мазка, смелым высвечиванием деталей, сосредоточенностью на главном (и потому Сен-Симона было бы ошибкой сравнивать с Ван Дейком, с его большей парадностью и гармонической уравновешенностью). И вот что стоило бы отметить: Сен-Симону более с руки изображение странного, отклоняющегося от нормы, неординарного, даже уродливого, чем гармонически прекрасного или попросту обычного. Это и понятно: некрасивое и вообще отрицательное более индивидуально, чем безговорочно позитивное. Сен-Симон подметил эту особенность читательской рецепции и широко пользуется этим в своей книге.

«Мемуары» Сен-Симона — это история не личной жизни (как было в стольких мемуарных книгах) и не отдельных частных жизней. Это история целой четко обозначенной эпохи. Это, конечно, в известной мере поиски утраченного прошлого, причем поиски двоякие — поиски просто «прошлого», как в любых мемуарах, и поиски «века Людовика XIV», каким он обещал стать в своем начале и каким не стал во времена Сен-Симона.

Писатель знал, какими качествами должен обладать историк, и сказал об этом во введении к «Мемуарам». Это наблюдательность и начитанность, ясность суждений с позиций «истины» и беспристрастность. Всем этим он сам обладал в очень большой мере. И потому книга Сен-Симона — неоценимый исторический источник и яркий человеческий документ.

Впрочем, он лишен исповедальной обнаженности иных мемуарных книг или дневников (типа стендалевских «Жизни Анри Брюлара» и «Воспоминаний эготиста» или же дневников Гонкуров). Писателем-моралистом — как Ларошфуко или Лабрюйер, как его современник Вовенарг — он не стал. Не владел он и мастерством интриги — увлекательность его повествования объясняется не столько композиционными ухищрениями, сколько захватывающей головокружительностью самой жизни, описываемой Сен-Симоном. Не был он и большим стилистом, о чем почел необходимым специально сказать в конце кни-

ги. «Я помышлял лишь о точности и правде, — писал мемуарист. — Смею утверждать, что оба эти достоинства неотделимы от моих “Мемуаров”; составляют их основу и душу». Стиль его не то чтобы коряв, но прост и непритязателен.

Сен-Симон вообще не считал себя писателем. Он хотел быть политиком и царедворцем (последовательность здесь не очень важна), но потерпел тут полное фиаско; тогда он решил стать историком, но историком своеобразным — описывающим политиков и царедворцев. Но все-таки «век Людовика XIV» изучают не только, да и не столько по его книге. Ему оказалась уготована совсем иная роль — роль писателя-характеролога, писателя-психолога, давшего по-своему внушительную картину если и не всей эпохи целиком, то того общества, которое эту эпоху наиболее характеризовало. Картину верную и нелিপчатую. Вот почему сопоставления его с Бальзаком и особенно с Прустом вполне закономерны и могут кое-что прояснить в творчестве этих двух великих представителей французской литературы.

Вполне естественно, в России книга Сен-Симона была хорошо известна (о библиотеке Пушкина мы уже упоминали), причем, пожалуй, не столько историкам, сколько литераторам — С. М. Соловьев, например, на него не ссылается, хотя Сен-Симон немало писал о «Московии» и ее царях. Вот русскому читателю с этими огромными «Мемуарами» пока не очень повезло: небольшие отрывки были напечатаны в 1899 г. в журнале «Мир Божий», в 1934—1936 гг. вышел перевод И. М. Гревса, который произвольно перетасовал и переформировал фрагменты сенсимоновой книги; наконец, в 1991 г. появился двухтомник избранных отрывков в образцовом переводе Ю. Б. Корнеева. И вот в наши дни предпринята попытка перевести весь корпус «Мемуаров» (издательство «Ладомир» для академической серии «Литературные памятники»), но пока вышел первый том.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА



При составлении библиографической справки были проверены цитаты и даты, устранены опечатки и ошибки, система ссылок и сносок приведена к единообразию. Так как некоторые статьи печатались несколько раз, то выбран последний вариант, как правило, сокращенный. Стилистическая правка минимальна.

Конец Средневековья и Франсуа Вийон // Переработанный раздел из т. 3 «Истории всемирной литературы». М.: Наука, 1985. С. 214—225.

Некоторые черты французского Возрождения // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М.: Наука, 1967. С. 286—314.

Данте в литературе французского Ренессанса // Данте и всемирная литература. М.: Наука, 1967. С. 127—157.

Ранний гуманизм и Франсуа Рабле // Переработанные разделы из т. 3 «Истории всемирной литературы». М.: Наука, 1985. С. 228—231, 240—251.

Французская новелла эпохи Возрождения // Новые забавы и веселые разговоры: Французская новелла эпохи Возрождения. М.: Правда, 1990. С. 5—30.

Новое в изучении творчества Клемана Маро // Филологические науки. 1966. № 2. С. 187—192.

Жоашен Дю Белле и Клеман Маро (О двух переводах из Петрарки) // Филологические науки. 1963. № 2. С. 199—203.

«Сожаления» Дю Белле // Вестник Московского ун-та. Сер. VII. 1961. № 1. С. 15—26.

«Сожаления» Дю Белле как книга // Книга в культуре Возрождения. М.: Наука, 2002. С. 85—90.

Основные этапы творческой эволюции Ронсара // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Т. XXI. Вып. 6. 1962. С. 491—509.

Мишель Нострадамус — поэт // Знамя. 1991. № 7. С. 233—234.

Теодор де Без и кальвинистская драма // Литература Швейцарии. М.: Наука, 1969. С. 38—60.

Брантом — автор «Галантных дам» // *Брантом*. Галантные дамы. М.: Республика, 1998. С. 3—18.

Теодор Агриппа д'Обинье, или Осень Ренессанса // *Теодор Агриппа д'Обинье*. Приключения барона де Фенеста: Жизнь, рассказанная его детям. М.: Наука, 2001. С. 247—291.

Три века французской эпиграммы // Французская классическая эпиграмма. М.: Худ. лит., 1979. С. 5—38.

Театр Корнеля // *Корнель П.* Театр. Т. 2. М.: Искусство, 1984. С. 605—666.

«Португальские письма» и их автор // *Гийераг*. Португальские письма. М., 1973. С. 223—260.

Роман Фенелона «Приключения Телемака»: К вопросу об эволюции французского классицизма на рубеже XVII и XVIII веков // XVII век в мировом литературном развитии. М.: Наука, 1969. С. 270—298.

Поэзия и правда истории («Мемуары» Сен-Симона) // *Сен-Симон*. Мемуары. М.: Прогресс, 1991. Т. 1. С. 5—41.

Андрей Дмитриевич Михайлов

ОТ ФРАНСУА ВИЙОНА ДО МАРСЕЛЯ ПРУСТА

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

Том I

Издатель А. Кошелев

Зав. редакцией М. Тимофеева

Корректор Е. Банькова

Оригинал-макет подготовлен А. Вигилянкой
Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 09.10.2009. Формат 60×90 ¹/₁₆.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Times.
Усл. печ. л. 29,5. Тираж 800. Заказ №

Издательство «Языки славянских культур»
№ госрегистрации 1037789030641
Phone: 959-52-60 E-mail: Lrc.phouse@gmail.com
Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел./факс: (499) 255-77-57, тел.: (499) 246-05-48, e-mail: gnozis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).

Адрес: Зубовский проезд, 2, стр. 1
(Метро «Парк Культуры»)



Андрей Дмитриевич Михайлов.
Доктор филологических наук, член-корреспондент РАН, главный научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Председатель редакционной коллегии академической серии «Литературные памятники». Член Международного Артуровского общества. А. Д. Михайлов — один из крупнейших специалистов в области изучения средневековых литератур Западной Европы. Его перу принадлежат четыре специальные монографии. Помимо этого, в области интересов А. Д. Михайлова — литература эпохи Возрождения, XVII столетия, эпохи Просвещения, а также творчество ряда ведущих писателей Франции XIX и первой половины XX века (Стендаль, Бальзак, Мериме, Теофиль Готье, Ростан, Метерлинк, Марсель Пруст, Жан Жироду и др.). За книгу «Французский героический эпос» в 1997 г. он получил Премию им. А. Н. Веселовского.