

**ФРАНЦИЯ
И
РОССИЯ:
век XVII**





НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
НИЖНИЙ НОВГОРОД

ФРАНЦИЯ И РОССИЯ: ВЕК XVII



INSTITUT
FRANÇAIS



УДК 94 (4) + 81
ББК 63. 3 (4) + 81
Ф 76

Редакционная коллегия:

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

Рецензенты:

кандидат исторических наук *Р.В. Кауркин*
доктор филологических наук *М.В. Цветкова*

ФРАНЦИЯ И РОССИЯ: ВЕК XVII. Коллективная монография. Отв. ред. К.Ю. Кашлявик. – Нижний Новгород: Радонеж, 2016. – 342 с.

ISBN 978-5-905946-53-0

В монографии помещены статьи участников Международной научной конференции «Франция и Россия: век XVII», прошедшей на факультете гуманитарных наук НИУ ВШЭ – Нижний Новгород 9-10 октября 2014 года. Конференция объединила исследователей разных областей знаний: лингвистики, литературоведения, философии, истории, политологии, социологии, что отразилось на содержании предлагаемого читателю коллективного труда. Авторы статей раскрывают своеобразие XVII века, как во Франции, так и в России, – века, который предопределил судьбу развития Европы. Наряду с работами уже состоявшихся исследователей в монографию включены и статьи студентов, посвященные данной теме.

В оформлении обложки использована гравюра «Vue perspective de la grotte du château de Meudon», André Basset le Jeune (éditeur).
(Fonds: Château de Versailles et de Trianon)

УДК 94 (4) + 81
ББК 63. 3 (4) + 81

© НИУ ВШЭ – Нижний Новгород
Факультет гуманитарных наук, 2016
© Печатная Мастерская РАДОНЕЖ, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПЛЕНИЕ	6
-------------------------	----------

ИСТОРИЯ, ЭКОНОМИКА, ПОЛИТИКА ФРАНЦИИ И РОССИИ XVII ВЕКА

Quelques aspects politiques, économiques et religieux des relations entre la France et la Russie du Tsar Michel à Anne Ivanovna. <i>Jean-Paul Besse</i>	8
Первое российское посольство во Францию (1615-1616) и необычное эхо событий в Новом свете. <i>О.В. Окунева</i>	21
Из истории украинско-французских культурно-цивилизационных взаимосвязей (XIV-XIX вв.). <i>О.А. Иваненко</i>	31
Представление о Московии в сочинении Авраама де Викфора «Посол и его функции». <i>А.С. Чернышова</i>	41
Тайное значение Франсуа Бернье. <i>Е.Э. Косматова</i>	49
Пьер Паскаль (1890-1983) и его работы по истории русского религиозного кризиса в XVII веке. <i>М.Ю. Роцин</i>	56
Роль Кодекса Ж. Савари (1673 г.) и морского ордонанса Ж.-Б. Кольбера (1681 г.) в формировании торгового права Франции и России. <i>Е.А. Долкова</i>	61
Экономическая политика Ж.-Б. Кольбера. <i>М.А. Лютова</i>	66
Рождение мануфактуры и госпромышленности во Франции и России в XVII веке. <i>А.В. Сучкова</i>	73
Торговля и финансы во Франции и России XVII века: сравнительный анализ. <i>Е.Е. Сидорова</i>	78

ГРАНИ КУЛЬТУРЫ XVII ВЕКА

Фенелон и его роман. <i>М.В. Разумовская</i>	86
Эволюция типа «honnête homme» во французской литературе XVII века. <i>Н.Т. Пахсарьян</i>	93

Человек XVII века перед лицом смерти (на материале писем Антуана Арно). <i>Е.А. Аль-Фарадж</i>	102
Италия в «Мемуарах» Марии Манчини. <i>С.Ю. Павлова</i>	112
От трагикомедии к роману (о влиянии П. Корнеля на творчество М. де Лафайет). <i>Т.П. Сапожникова</i>	120
Картезианская этика и проблема иллюзии во французской и русской литературной культуре XVII века. <i>С.В. Панов</i>	125
Грамматическая мысль в России и Франции XVII века. <i>Л.К. Мохова</i>	134

МУЗЫКА И ТЕАТР XVII ВЕКА

Музыкальная практика и эстетические рефлексии Франции XVII века. К вопросу о межпарадигмальности как состоянии культуры. <i>Т.Б. Сиднева</i>	142
Формирование клавишинной музыки во Франции XVII века. <i>Д.Н. Ануфриева</i>	150
Французская школьная драма в XVII столетии. <i>И.А. Некрасова</i>	154
«Трагедия с машинами» в творчестве Корнеля. <i>К.А. Чекалов</i>	164
«Монарх Плутон»: об одной роли Людовика XIV. <i>М.С. Неклюдова</i>	179
«Рука Веласкеса» и «Orfeo Nell'inferi»: авторефлексия в искусстве барокко. <i>Л.Е. Муравьева</i>	189
Религиозная драма на французской и русской культурной почве в XVII веке. <i>Е.В. Гришин</i>	196
Миф об Есфири в интерпретации Жана Расина и Иоганна Грегори. <i>Е.В. Москвина</i>	204

КОМПАРАТИВНЫЙ ДИАЛОГ С XVII ВЕКОМ

Литературная сказка во Франции в XVII и в России в XVIII веке. Рождение жанра. <i>М.А. Гистер</i>	218
Приключения Красной Шапочки в России (Часть I: 1768-1867). <i>С.В. Власов</i>	234
Новые приключения Красной Шапочки в России (Часть II: 1871-2014). <i>В.Д. Алташина</i>	250
Французские и русские Мелюзины: средневековый сюжет во Франции и России в Новое время. <i>А.В. Голубков</i>	263
От Кальдерона до Бальмонта: русский перевод драмы «Жизнь есть сон» и французский текст-посредник. <i>Е.Н. Васильева, О.А. Светлакова</i>	276
Стратегическая переключка мысли Паскаля, Батюшкова, Тютчева и Достоевского. <i>Б.Н. Тарасов</i>	285
Бодлер и Паскаль. Основания диалога. <i>О.В. Тимашева</i>	310
Философские традиции XVII века в становлении творческой индивидуальности Гюстава Флобера. <i>Г.И. Модина</i>	317
С.Д. Коцюбинский о литературном наследии Блеза Паскаля. <i>К.Ю. Кашлявик, З.И. Киринозе, А.Е. Лобков</i>	328

ВСТУПЛЕНИЕ

Авторы коллективной монографии «Франция и Россия: век XVII» исследуют столетие, которое предопределило судьбу развития Европы. Собранные в ней работы были доложены участниками международной научной конференции, организованной факультетом гуманитарных наук НИУ ВШЭ – Нижний Новгород в 2014 году. Философы, историки, политологи, лингвисты и литературоведы решают общую задачу раскрытия своеобразия культуры XVII века как перехода от эпохи Возрождения к Новому времени.

В соответствии с поставленной целью построен план монографии, включающей разделы об истории и экономики эпохи, о своеобразии культуры и компаративном диалоге с XVII столетием в культурах Германии, Испании, Италии и России.

Авторов монографии отличает бережное отношение к предшественникам, обращение к архивам, в частности, к архиву М.В. Разумовской, и сохранение традиции В.М. Жирмунского, который, наряду с «классиками», воспитывал начинающих филологов, например, С.Д. Коцюбинского (К.Ю. Кашлявик, З.И. Кирнозе, А.Е. Лобков).

Особенно интересна глава о музыке и театре, собравшая исследования о парадигмальности как о состоянии культуры XVII века (Т.Б. Сиднева), о театральном опыте классиков (К.А. Чекалов), о разных жанровых модификациях, об актерском мастерстве Людовика XIV (М.С. Неклюдова).

В разделе о компаративном диалоге с XVII веком спектр исследования заметно расширен, и далеко выходит за границы Франции. Из семи статей, шесть посвящены России. «Основаниями диалога» оказывается сопоставленным творчество Бодлера и Паскаля (О.В. Тимашева), стратегия мысли Паскаля прослеживается в произведениях Батюшкова, Тютчева и Достоевского (Б.Н. Тарасов), по-иному видится восприятие жанра сказки в России (С.В. Власов, В.Д. Алташина).

В монографию вошли статьи как известных ученых, так и начинающих исследователей. Общее содержание складывается представление о недостаточно изученной в отечественных гуманитарных исследованиях французской культуре XVII века.

Профессор З.И. Кирнозе

**ИСТОРИЯ,
ЭКОНОМИКА,
ПОЛИТИКА
ФРАНЦИИ И РОССИИ
XVII ВЕКА**

**QUELQUES ASPECTS POLITIQUES, ECONOMIQUES ET RELIGIEUX
DES RELATIONS ENTRE LA FRANCE ET LA RUSSIE
DU TSAR MICHEL A ANNE IVANOVNA**

Jean-Paul BESSE (Paris)[©]

Les relations entre la France et la Russie sont aussi anciennes que la Russie elle-même, baptisée à Kiev en 988. On n'en veut pour preuve que l'arrivée en France au milieu du XI^{ème} siècle de la princesse Anne Yaroslavna, qui épousa à Reims le 19 mai 1051 le roi de France Henri I^{er} (+ 1059). Fille du grand prince de Kiev saint Yaroslav-le-Sage, qui régna de 1019 à 1054, elle monta comme ses sœurs sur l'un des trônes de l'Europe d'alors, dont la chrétienté commune éclatait bientôt en deux Eglises, l'orthodoxe à l'Est et la catholique-romaine à l'Ouest. Petite-fille de saint Wladimir le Grand, élevée dans un milieu très instruit et avancé socialement, Anne Yaroslavna devenue Anne de France enrichit sa nouvelle patrie de nombreuses initiatives et fondations, notamment à Senlis, qui auguraient bien des futures relations franco-russes¹. Enfin, nous commémorons en 2014 le centenaire de l'intervention aux côtés de la France de l'empire russe qui la sauva d'un désastre certain au début de la Grande Guerre. A cette occasion-là comme pour le XI^{ème} siècle, on peut répéter à bon droit la remarque de l'historienne française actuelle de la Russie, Mme Carrère d'Encausse, rappelant que «c'est à la Russie chrétienne que l'Europe doit d'être un véritable continent et de rayonner vers l'Orient». Cet Orient redoutable et destructeur, la Russie en subit le joug durant plusieurs siècles, avant de s'en libérer héroïquement et d'atteindre finalement les rives du Pacifique. La renaissance de l'Etat russe après la prise de Kazan par Jean IV et la conquête progressive de la Sibérie renforcèrent ce qui n'était plus que la Moscovie et lui donnèrent un intérêt commercial et civilisationnel que l'Europe occidentale découvrit peu à peu avec surprise. Cette «seconde Russie», moscovite puis pétersbourgeoise, voulut aussi nouer des relations et peut-être des alliances de revers avec l'Occident européen français notamment, qui pouvaient l'aider dans sa lutte gigantesque contre la Polono-Lithuanie et la Suède. En outre, la nouvelle Russie ne voulait pas s'enfermer dans les seuls échanges commerciaux anglo-russes, déjà présents à Arkhangelsk sous Jean IV.

© Besse Jean-Paul, Institut universitaire Saint-Pie X (Paris).

¹ Sur Anne Yaroslavna: «Anne de Kiev» ainsi que l'appellent les Français, cf. notre ouvrage sur «Senlis dans l'Histoire». Paris, 1996, chap. III. P. 59-78; nos deux articles dans la revue de la Société d'Histoire de Senlis et l'étude de R. Hallu «Anne de Kiev, reine de France». Rome, 1975.

Enfin, la France, pour échapper à l'étai, ou à l'emprise des Habsbourg de Madrid et de Vienne, mais aussi pour s'affranchir de l'intermédiaire commercial anglo-hollandais, désira également nouer des relations suivies avec la nouvelle Russie.

Nous verrons donc successivement l'aube de nouvelles relations franco-russes sous les tsars Michel (1613-1645) et Alexis (1645-1676), puis l'entrée de la Russie dans le concert européen sous la régente Sophie (1682-1689) et enfin les ouvertures et le voyage en France de Pierre I^{er}, malgré l'incompréhension de Louis XIV et l'alliance anglaise du Cardinal Dubois, ainsi que leurs décevantes conséquences sous leurs successeurs immédiats.

I. L'aube de nouvelles relations sous Michel et Alexis Romanov 1613-1676

En premier lieu, Boris Godounov, avant même les Romanov, semble avoir voulu nouer des relations commerciales avec le royaume de France. Ce projet fut repris sous Louis XIII par un groupe entreprenant de négociants français qui s'adressèrent dans ce but au Cardinal de Richelieu. Ce dernier multipliait les entreprises commerciales françaises vers le Levant. A l'automne 1629, le premier ambassadeur de France envoyé en Russie, Deshayes Courmenin, arriva de Dorpat (Youriev). Très pointilleux sur les honneurs qu'à son sens on devait lui réserver, en tant que représentant de Louis XIII, il provoqua sottement un grave incident diplomatique dès son arrivée près de Novgorod. Il fallut l'intervention de l'archevêque de Pskov pour régler le différend. A Moscou, le même ambassadeur multiplia ses exigences déplacées, toutes refusées d'ailleurs par le tsar Michel. Il tenta de séduire ce dernier en rappelant à juste titre que la Pologne ennemie était soutenue contre la Russie par les deux branches des Habsbourg, celle de Vienne et celle de Madrid, ennemie de la France. Toutefois, ses arguments commerciaux contre les Bruxellois, sujets de l'Espagne, n'aboutirent pas: «Que sa majesté Tsarienne permette aux Français de traverser son empire, pour se rendre en Perse; le tsar et ses sujets en retireraient grands profits; car les Anglais, les Hollandais et les Brabançons achètent en France les marchandises qu'ils revendent à très haut prix dans l'Empire de Moscou; de plus, ils n'y importent que des marchandises communes, tandis que les Français y importeront ce qu'ils ont de mieux et le vendraient au plus bas prix...»².

² Texte cité in: Olivier D. Les Romanov. Paris, 1968. P. 61. Cf. l'ouvrage de la Princesse Schakovskoy Z. La vie quotidienne à Moscou au XVII^{ème} siècle. Paris, 1963.

Cette initiative fut amplifiée en 1630-1631 par le capitaine Bertrand Bonnefoy. Ce dernier partit à Moscou pour transmettre au tsar Michel, le premier Romanov, une lettre du roi Louis XIII, datée du 6 décembre 1630. En raison de la guerre et des menaces turques sur l'Italie du Sud, la disette régnait alors en France. Il s'agissait donc d'y importer «cinq ou six mille lasts de seigle». Voici le courrier de Louis XIII :

«Très haut, très excellent, très puissant et très magnanime prince, le grand seigneur empereur et grand-duc Michel Federowitz, souverain seigneur et conservateur de toute la Russie, de Woldimir, de Moscou et Novogorod, etc.

Le désir que nous avons de voir le commerce s'augmenter et s'établir entre nos sujets et les vôtres, pour donner par ce moyen des bons et solides fondements à l'amitié que nous voulons avoir perpétuelle avec Votre Magnipotence, nous donne l'occasion d'envoyer le capitaine Bonnefoy en pays de votre obéissance pour en tirer une bonne quantité de seigle et même jusqu'à cinq ou six mille lasts ; il peut les apporter en notre royaume pour servir à la nourriture tant de nos sujets qui ont disette de grains en quelques-unes de nos provinces que des grandes puissances armées que nous avons sur pied pour la défense et le soutien de la liberté publique et particulièrement des princes d'Italie que les ennemis communs du repos de la chrétienté se sont efforcés jusqu'ici d'opprimer, en sorte qu'ils eussent succombé sans notre protection. Et afin que Votre Magnipotence soit informée de notre intention et du bon usage auquel les seigles qui viendront de vos Etats sont destinés, nous lui avons bien voulu faire cette lettre pour ledit Bonnefoy, la priant de lui faire accorder toutes les permissions nécessaires pour prendre en payant, en tel endroit de vos pays qu'il lui sera loisible, ladite quantité de cinq ou six mille lasts de seigle et les transporter en notre royaume sans aucun empêchement et difficulté : en quoi nous assurons Votre Magnificence qu'elle fera non seulement chose utile au public, mais aussi que nous aurons un singulier plaisir, et dont nous serons toujours prêts de nous revanger en pareille occasion. Priant sur ce Dieu, très haut, très excellent, etc. de vous avoir en sa sainte et digne garde.

Ecrit en Saint-Germain-en-Laye le 6^{ème} jour de décembre 1630. Votre très cher ami. Louis»³.

Toutefois, ces premières relations entre le palais du Louvre et le Kremlin de Moscou ne se bornaient pas au seul domaine économique.

³ A.E. Russie, suppl. T.I, pièce 9 (reproduit in Olivier D. Op. cit. P. 410-411). Un *last* représente un peu plus de 25 hectolitres. Cf. également Kovalevsky P. Histoire de Russie et de l'URSS. Paris, 1970. P. 165-201.

Comme l'ambassade d'Ivan Kondirev annonçant à Paris en novembre 1615 l'avènement deux ans auparavant du tsar Michel et ainsi la fin du «temps des troubles», le tsar Alexis le Très-Calme, son fils, envoya en Europe occidentale, Espagne et France, une importante ambassade en 1667-1668. Dirigée par le stolnik (grand dignitaire) Pierre Ivanovitch Potemkine, ancêtre du ministre plus célèbre de la Grande Catherine, elle avait pour but de sonder les intentions politiques du jeune Louis XIV et d'établir avec son royaume des relations commerciales suivies. Nous avons gardé la relation exacte de cette mission, qu'a établie et publiée le prince Emmanuel Galitzine⁴. Le 27 juin 1668, de retour d'Espagne où Potemkine, Roumiantsov et Sidorov avaient soumis des projets identiques au roi Philippe IV, beau-père de Louis XIV, l'ambassade russe parvint à Irun, au pied des Pyrénées, et envoya un émissaire à Bayonne pour y être reçue. La guerre avait fait à nouveau rage entre la France et l'Espagne à propos du Brabant. La réticence des autorités françaises à Bayonne, citadelle quasiment frontalière, et les ennuis financiers des cinquante Russes qui composaient l'ambassade, compliquaient la tâche de celle-ci. Le 2 juillet 1667 finalement, les envoyés du tsar purent s'installer à Bayonne. Toutefois, les aubergistes abusèrent de leur présence pour s'enrichir excessivement et, à nouveau, les douanes françaises et le fermier du roi les menacèrent de taxes en tout genre. Finalement, ils traversèrent le fleuve Adour et envoyèrent deux d'entre eux, Sidorov et l'interprète Yagline, gagner Bordeaux afin d'annoncer l'arrivée de toute l'ambassade au marquis de Saint-Luc, gouverneur de la ville. Celui-ci, plus aimable que les militaires de Bayonne, envoya une estafette à Paris pour demander des ordres, fit loger les deux diplomates et accepta que Potemkine et tous les siens s'installassent à Gradignan près de Bordeaux. Au bout de onze jours, arriva de Paris un gentilhomme leur souhaitant la bienvenue de la part du roi. Avec sept carrosses attelés de six chevaux, ils firent leur entrée dans Bordeaux et formèrent des vœux pour l'heureuse longévité du duc d'Anjou, futur Philippe V d'Espagne, qui venait de naître. L'ambassade arriva enfin à Paris et échangea avec Louis XIV de précieux cadeaux.

Dans quel contexte le tsar Alexis avait-il envoyé Potemkine au roi de France ? Grâce à la trêve d'Androussovo, en 1667, il y avait eu un rapprochement polono-russe et l'annexion à la Russie de la rive orientale du Dniepr avec Kiev, «la mère des villes russes» enfin réunie à l'empire.

⁴ Cf. Potemkine P. I. Journal détaillé de l'ambassade du Stolnik et Namestnik de Borovsk (...) en 1668. Ed. du prince Emmanuel Galitzine et Alexandre de La Cedra. La tournée des grands-ducs. Les Russes sur la côte atlantique. Biarritz, 1999. P. 17-31. En avril-mai 1681, Pierre I. Potemkine revint en France pour une deuxième mission, accompagné d'Etienne Volkov.

Le tsar Alexis avait donc noué des contacts avec l'empereur Habsbourg du Saint-Empire Romain Germanique et envoyé à Vienne une ambassade extraordinaire à Léopold I^{er}. Elle obtint par la splendeur orientale de son allure le plus vif succès. L'ambassade de 1667-1668 dirigée par Potemkine et arrivée d'Espagne en France par les Pyrénées, s'inscrivait dans un contexte identique. La Russie voulait sortir de son isolement et nouer des relations directes avec l'extrême Occident de l'Europe, sans les intermédiaires anglo-hollandais ni les ennemis polonais. De ce point de vue, les résultats restèrent très décevants, tant sur le plan économique que politique.

II. La Régente Sophie (1682-1689) et l'entrée de la Russie dans le concert européen

Sophie, fille d'Alexis Mikhaïlovitch, fut une co-régente forte et intelligente aux côtés de son demi-frère Pierre I^{er}, qui ne gouvernait pas encore. Soutenue par la noblesse, elle fut remarquablement conseillée en politique étrangère par le prince Galitzine, son confident très favorable à l'occidentalisation de la Russie, comme son prédécesseur Ordine Nachtchokine (+ 1680), écarté du gouvernement en 1671.

Sophie, qui voyait loin, conclut en 1686 une paix perpétuelle avec le roi de Pologne Jean III Sobieski, qui avait sauvé Vienne en 1683 de l'invasion ottomane. En préambule de cet accord, la Rzeczpospolita confirma à la Russie la rive gauche du Dniepr, Kiev, la Biélorussie autour de Minsk, ainsi que Smolensk, sur la route de Moscou. La Régente donna alors son adhésion à la «Sainte Ligue» lancée à Rome par le pape, le Bienheureux Innocent XI, fort mal vu de Louis XIV pour l'organisation interne de l'Eglise de France. Cette Ligue était bien entendue dirigée contre l'infidèle, c'est à dire l'empire ottoman. Elle voulut prévenir le roi de France de son adhésion par une nouvelle ambassade. On peut dire qu'en agissant si habilement, Sophie faisait entrer la Russie dans le concert européen des grandes puissances⁵.

III. Les ouvertures de Pierre I^{er} (1694-1725), l'incompréhension de Louis XIV et les contretemps de la Régence

1. L'aventure polonaise du prince de Conti en 1696

Trop conservateur en politique étrangère, le Grand Roi ne sut pas utiliser les propositions ou les occasions venues de Russie. Il resta l'allié de la Suède et de la Pologne. En 1696, il tenta de hisser sur le trône de

⁵ Cf. Hoetzsch O. L'évolution de la Russie. Paris, 1969. P. 69-72; Heller M. Histoire de la Russie et de son empire. Paris, 1997. P. 385-392.

Varsovie son cousin, François-Louis de Bourbon, prince de Conti (1664-1709). Grâce au cardinal de Polignac, son ambassadeur en Pologne, Louis XIV fit élire roi son parent et protégé, mais l'Electeur de Saxe, soutenu par les Habsbourg, se fit couronner à Cracovie sous le nom d'Auguste II avant que Conti n'ait eu le temps d'arriver. Ainsi échoua le parti français de Varsovie et l'agent polonais de Louis XIV, le grand poète Andrzej Morsztyn, finalement réfugié en France où il mourut en 1693 sous le nom de comte de Chateauvillain.

2. La proposition d'entente de Pierre I^{er} en 1707

Pierre le Grand proposa en 1707 à Louis XIV de mettre sur le trône de Pologne l'insurgé hongrois François II Rakoczi, soulevé contre le roi Habsbourg de Hongrie et réfugié à Versailles. Malheureusement, ce projet lui aussi échoua en raison de l'indifférence ou de la sourde opposition du maréchal de Tessé et du marquis de Torcy (+ 1746). Ce dernier, neveu du grand Colbert et fondateur de l'Académie de diplomatie, n'intervint pas et la France, alliée de Charles XII de Suède, se retrouva après la victoire russe de Poltava (1709), dans le camp des perdants. Il est également probable que Louis XIV vieillissant, obnubilé par la guerre de Succession d'Espagne (1701-1714), s'intéressait beaucoup moins à l'Europe orientale.

3. Le voyage en France de Pierre I^{er} en 1717 sous la Régence

Avide de tout voir, de tout connaître et singulièrement Versailles qu'il fit «copier» à Péterhof, Pierre le Grand vint en personne en France en mars 1717. Louis XIV était décédé depuis deux ans mais il restait pour toute l'Europe «le plus grand Roi du monde». Pierre était désireux de voir de plus près son royaume, sa capitale, son administration, son Eglise et son successeur, le petit Louis XV, ainsi que le Régent Philippe d'Orléans (1715-1723). Il voulait aussi rencontrer l'abbé Dubois (1656-1723), qui venait de conclure à La Haye en janvier 1717 un extraordinaire renversement d'alliance en s'entendant contre l'Espagne de Philippe V avec l'Angleterre et les Provinces Unies (Triple-Alliance).

La vivacité, la taille, la simplicité et la majesté de Pierre I^{er} produisirent un effet considérable sur les Français, comme en témoigna le Duc de Saint-Simon : «Ce fameux Czar a tant fait de bruit dans le monde qu'il serait inutile de s'y étendre. On se bornera seulement à dire qu'il se fit admirer ici par sa curiosité extrême, qu'il atteignit à tout et ne dédaigna rien, dont les moindres traits avaient une utilité suivie et marquée, qui en tout fut savante, qui n'estima que ce qui méritait de l'être et en qui brilla l'intelligence, la justesse et la vive appréhension de son esprit, sa vaste étendue, ses lumières et quelque chose de continuellement conséquent. Il allia d'une manière tout à fait surprenante la majesté la plus soutenue, la

plus fière, la plus délicate, et en même temps la moins embarrassante, quand il l'avait mise dans toute sa sûreté, avec une politesse qui la sentait et toujours et avec tous, et en maître partout, mais qui avait ses degrés suivant les personnes, avec une familiarité qui venait de liberté et une forte empreinte de cette ancienne barbarie de son pays qui rendait toutes ses manières promptes, même précipitées, ses volontés incertaines, sans vouloir être contraint ni contredit sur pas une. Sa table quelquefois peu décente, et beaucoup moins ce qui la suivait, souvent avec un découvert d'audace et d'un roi partout chez lui, et ce qu'il se proposait à voir ou à faire dans l'entière indépendance des moyens, qu'il allait forcer à son plaisir et à son mot. L'envie de voir et à son aise, l'importunité d'être en spectacle, l'habitude d'une liberté au-dessus de tout, lui fit souvent préférer les carrosses de louage, les fiacres, le premier carrosse qu'il trouvait sous sa main de gens qui étaient chez lui et qu'il ne connaissait pas, pour aller par la ville et souvent dehors ; après quoi c'était au maréchal de Tessé et sa suite de courir après, qui souvent ne le pouvaient joindre ; mais, quelque simplement vêtu qu'il fût, quelque mal accompagné et voituré qu'il pût être ou qu'il parût, c'était en roi et en maître qui ne se pouvait méconnaître dans ses manières et jusque dans sa personne. On ne put se défendre d'être frappé de toutes les grâces qu'il montra avec le Roi et dès le premier instant qu'il le vit, de l'air de tendresse qu'il prit pour lui avec la politesse qui coulait de source, et toutefois mêlée de la grandeur d'égalité qu'il fit sentir scrupuleusement, mais légèrement en tout, et de supériorité d'âge, et par ses manières apprivoisa tout aussitôt le Roi à lui, se mit à sa portée et persuada le monde qu'il s'était pris d'un véritable intérêt en sa personne. Avec les deux filles de France, il parut très mesuré et plein d'égards; il en eut, mais avec supériorité, chez Mme la duchesse d'Orléans. Pour le Régent, il ne sortit de son cabinet au-devant de lui que pour montrer avec quelle disparité il l'embrassait et tout aussitôt s'en faire suivre et le mener en laisse dans son cabinet, et ne le remener après que précisément où il l'avait pris. Il surprit tout l'Opéra du peu de façons qu'il fit pour se laisser présenter à boire, puis la serviette, par ce prince, de l'air de grandeur dont il reçut ce service et qu'il conserva partout avec lui. Pour les princes et princesses du sang, il ne s'en embarrassa pas plus que des premiers seigneurs de la cour, et tous les repas qui lui furent donnés par quelques-uns des principaux de la cour et pour des occasions naturelles, il les reçut civilement, mais comme des hommages. Les beautés purement de richesses et d'imagination, et où les siennes ne pouvaient atteindre, comme les pierreries de la couronne, il témoigna en faire peu de cas, et on put remarquer sa politesse, mais inséparable d'égalité de majesté, avec laquelle il prit cette occasion de voir le Roi sans que ce fût une visite. Notre luxe le surprit, et nos manières pour lui le touchèrent ; mais il montra qu'il nous

connaissait bien. En partant, il s'attendrit sur le Roi et sur la France, et dit qu'il voyait avec douleur que son luxe ne pouvait manquer de la perdre, et bientôt. On ne finirait point sur cet homme véritablement grand, et dont la singularité et la rare variété de grandeurs, toutes diverses, en feront toujours, malgré de grands défauts d'une origine, d'une éducation et d'un pays barbare, un homme véritablement digne de la plus grande admiration»⁶.

Pierre le Grand avait plusieurs buts en se rendant en France ; il aurait voulu fiancer sa fille Elisabeth, la future impératrice, avec le tout jeune Louis XV. Une fois de plus, les préjugés religieux et l'alliance polonaise firent triompher la candidature polonaise de Marie Leczinska, fille d'un roi détrôné. De plus, il aurait voulu signer une alliance militaire avec Versailles mais, comme l'a écrit le duc de Saint-Simon, «ce fut l'Angleterre qui nous rendit sourds à ses invitations, jusqu'à la méséance» ; en effet, Dubois venait de signer la Triple-Alliance avec Georges I^{er}, l'ennemi de la Russie.

Toutefois, la France offrit ses bons offices pour un règlement pacifique entre la Suède et la Russie. Ce fut la paix de Nystadt (10 septembre 1721) et, enfin !, la nomination d'un remarquable diplomate français, Campredon, au poste permanent d'ambassadeur du roi à Saint-Petersbourg.

4. Aspects religieux du voyage de 1717

a. L'Évangélique slavon de Reims

La tournée française de Pierre Ier, en 1717, et son désir ardent de voir Reims, la capitale des sacres, comme l'était Moscou en Russie, l'amena en Champagne à son retour de Paris. Il visita avec attention la cathédrale rémoise, se fit expliquer la cérémonie du sacre royal et présenter les objets rituels de ce dernier. Le clergé lui montra l'évangélique slavon sur lequel prêtaient serment chaque nouveau roi depuis François II au XVI^{ème} siècle. Nul ne pouvait en déchiffrer le texte et certains clercs prétendaient qu'il s'agissait de l'Évangile kiévien apporté par Anne Yaroslavna en 1051. En fait, il s'agissait plus certainement de celui qui était entré en possession du cardinal-archevêque de Reims Charles de Lorraine à la Renaissance. On montra cet évangélique en caractères slavons au tsar Pierre qui, devant les Français stupéfaits, se mit à le lire aussitôt avec la

⁶ Saint-Simon Louis de Rouvroy, duc de. Mémoires. Paris, 1994. T. II. addition au «Journal» de Dangeau, 7 mai 1717. P. 409-411. L'éditeur, Yves Coirault, remarque très justement Note 1. P. 586: «Comment ne pas admirer chez notre duc et pair, sinon certain mirage asiatique, du moins le désir, exempt de chimères, d'une alliance russe?» Voilà qui révèle en Saint-Simon un meilleur politique qu'en Dubois. cf. L'édition complète des «Mémoires» par Y. Coirault. Paris 1986. T. VI. P. 347-363.

plus grande aisance. On en sut désormais la langue liturgique, commune à tous les slaves orthodoxes.

b. Le mémoire des docteurs de Sorbonne à Pierre I^{er}

Dans son désir d'occidentaliser la Russie et de lui donner un répondant ecclésial en Occident, Pierre profita de son séjour français de 1717 pour évoquer une éventuelle union des Eglises. Le 13 juin 1717, il rencontra à Paris le nonce apostolique Cornelio Bentivoglio mais leur conversation achoppa très vite sur les obstacles dogmatiques et resta sans suite. Le lendemain, le tsar se rendit à la Sorbonne, la célèbre Faculté de théologie. Il y fut accueilli cérémonieusement et chaleureusement par l'un de ses docteurs les plus éminents, l'abbé Laurent-François Boursier (1679-1749), brillant philosophe et théologien, d'orientation janséniste et gallicane, très opposé à la récente bulle papale *Unigenitus* (1713)⁷. Boursier appartenait au courant dominant de la Sorbonne et proposa lui-même au souverain russe un projet d'union des Eglises. Pierre fut intéressé mais transmit la demande, en l'absence d'un patriarche, celui-ci étant décédé en 1700 et resté sans successeur, à ses deux prélats de confiance, le métropolite de Riazan Etienne Yavorsky (+ 1722), gardien du siège patriarcal, prétendument latinisant mais en fait conservateur, et l'archimandrite Théophane Prokopovitch (+ 1736), d'orientation luthéranisante malgré des études à Rome et sacré évêque l'année suivante en dépit des réserves du premier.

Les années 1717-1724 marquèrent en France et aux Provinces-Unies le paroxysme de la querelle janséniste et gallicane à l'encontre de la papauté romaine, dont la suprématie sur l'épiscopat français et la tendance à l'infaillibilisme s'accroissaient, face aux Lumières naissantes. En 1717 même, le 1^{er} mars, quatre évêques de France en appelèrent du pape au concile général, d'où leur nom d'«appelants», et l'archevêque de Paris, le cardinal de Noailles (+ 1729), leur emboîta le pas le 3 septembre 1718, imité par le chapitre de Notre-Dame de Paris, la Sorbonne et la majorité des curés de la capitale. Pierre I^{er}, en y parvenant le 7 mai 1717, fut donc aussitôt informé de l'étendue de cette crise religieuse mais aussi politique, peut-être grâce à son ambassadeur en France, le prince Boris Kourakine. La seconde année capitale et pour ainsi dire l'aboutissement de cette véritable fracture dans l'Eglise catholique fut 1724, qui vit la rupture définitive avec Rome du chapitre cathédral d'Utrecht en Hollande et la consécration unilatérale, sans l'accord papal, de l'archevêque Corneille Steenoven par un prélat français des Missions étrangères, Mgr Dominique-

⁷ A ce sujet, cf. Bluche F. Louis XV. Paris, 2000. P. 39-47; Antoine M. Louis XV. Paris, 2008. P. 255-262.

Marie Varlet, évêque titulaire de Babylone. Utrecht, refuge des jansénistes français depuis le Grand Arnauld, était dès lors pour eux l'asile de Port-Royal et le centre de la communion ecclésiale.

En 1717, lorsque Pierre I^{er} séjourna en France, cela se préparait déjà et formait la toile de fond, fort ambiguë, des rapports spirituels entre les jansénistes de la Sorbonne et son propre point de vue sur l'Eglise russe. En effet, les tractations amorcées dissimulaient une différence de poids : pour la Sorbonne, le but était d'affaiblir Rome pour réévaluer la collégialité épiscopale et parvenir ainsi à «purifier» l'Eglise des compromissions politiques nuisant à la morale rigoureuse qu'elle professait. Pour Pierre au contraire, il s'agissait de transformer l'Eglise orthodoxe russe en «confession» administrative, contrôlée étroitement par un Etat sécularisateur, sous prétexte de «collégialité épiscopale» remplaçant le patriarcat ; en 1721, le but serait atteint grâce à Prokopovitch et à l'instauration d'un Saint-Synode dirigeant sous la haute main d'un Ober-Procureur brandissant ce que l'on dénommerait ensuite le «Règlement ecclésiastique», resté en vigueur jusqu'en 1917. Il n'y avait donc aucun point commun réel entre la position janséniste et celle du tsar réformateur. Chacun utilisait son interlocuteur mais les perspectives inavouées divergeaient nettement. En outre, chacun d'entre eux cherchait des appuis à l'extérieur, les jansénistes pour préserver la «note» catholique de leur mouvement, ce qu'ils réalisèrent après 1870 avec l'Union d'Utrecht, et le tsar afin de jouer un plus grand rôle sur la scène internationale et avoir pour allié un milieu influent en Europe catholique, imprégnée d'augustinisme.

Le mémoire remis à Pierre I^{er} le 15 juin 1717, six jours avant qu'il ne quittât définitivement la capitale française, avait eu pour rédacteur principal l'abbé Boursier. Les réponses de l'épiscopat russe tardèrent et ne correspondirent pas aux espérances des docteurs de Sorbonne. La première, datée du 15 juin 1718, fut davantage inspirée par Théophane Prokopovitch que par ses collaborateurs, Etienne Yavorsky et l'archevêque Barnabé (Volostkovsky) ; très justement, elle se borna à faire remarquer que l'Eglise russe ne pouvait en rien délibérer seule, faute du consentement des autres Eglises orthodoxes autocéphales. La seconde réponse, due principalement à Etienne Yavorsky, mécontent du ton direct de la précédente, fut datée de septembre 1718 au nom des évêques de Grande Russie, Petite Russie et Russie blanche (Biélorussie) ; plus accommodante, rappelant que les catholiques étaient moins éloignés de l'Orthodoxie que les protestants, elle invoquait le «veuvage» de l'Eglise russe dénuée de patriarche pour s'en remettre au jugement des patriarches orthodoxes d'Orient. Comme le tsar ne tenait pas à voir ces derniers influencer en quoi

que ce fut l'Eglise russe, le projet n'alla pas plus loin. En outre, le docteur Boursier ne semble pas avoir connu le contenu de cette seconde épître avant 1722. De toute façon, entre temps et dès 1718-1719, le tsar s'était retourné contre l'Eglise catholique en raison du rôle vrai ou supposé qu'il attribuait aux jésuites durant le périple européen de son fils, le tsarévitch Alexis ; en juillet 1719 notamment, les jésuites avaient été expulsés de Russie.

Les liens cependant ne furent pas aussi profondément rompus avec la Sorbonne. Tandis que celle-ci envoyait en Russie, par le biais de l'ambassadeur du tsar à Paris les «Heures» de Port-Royal, diverses traductions françaises de l'Ecriture et les «Réflexions morales» (1695) de l'oratorien janséniste Pasquier Quesnel, condamnées par Clément XI, l'épiscopat russe offrait à la Faculté de Paris, en beaucoup moins d'exemplaires «Liturgicon», «Horologhion» et évangiles slavons. Cet intérêt janséniste pour les liturgies orientales n'était pas nouveau ; répandu également au XVII^{ème} siècle chez les bénédictins et surtout les mauristes de Saint-Germain-des-Prés, où célébrèrent des Orthodoxes grecs et des Arméniens apostoliques, il avait aussi un solide ancrage à Port-Royal des Champs où l'on se souciait de la perpétuité de la foi eucharistique. Ainsi, nous dit le «Journal de Port-Royal», «le mercredi 22 février 1673, un prêtre maronite vint dire la messe céans ; son fils, qui était diacre, lui aida à la dire. Toute la communauté et tout le dehors y assista, leurs cérémonies étant toutes extraordinaires et fort belles»⁸. A la même époque, des moines orthodoxes grecs du Mont Sinaï venaient quêter en Normandie. Ces relations souvent plongées aujourd'hui dans l'oubli allaient connaître un ultime rebondissement au lendemain de la mort de Pierre le Grand, grâce à un collègue janséniste de Boursier, l'abbé Jacques Jubé de la Cour (1674-1745) et son ami le poète et grammairien russe d'Astrakan, Basile Kirilovitch Trédiakovsky (1703-1769). Leurs liens idéologiques, fort complexes, voulurent relancer le projet initial d'union des Eglises.

c. L'échec de la mission en Russie de Jubé de la Cour en 1728

Traducteur russe de Boileau puis secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences de Russie, Trédiakovsky était déjà un esprit des Lumières peu enclin à la piété. Toutefois, son séjour à La Haye en 1727-1728 lui fit approcher le milieu janséniste lorsque l'archevêque d'Utrecht Corneille-Jean Barchman Wuytiers (+ 1733) unit à son Eglise⁹ une Orthodoxe russe

⁸ Texte reproduit par Sainte-Beuve. Port-Royal. Ed. Leroy. Paris, 1964. T. III. P. 143.

⁹ Cf. Verhey B.W. L'Eglise d'Utrecht. Delft, 1984; sur Mgr Barchman Wuytiers. Op. cit. P. 66-72. Cf. également Fontana Giusti L. Port-Royal, Utrecht, Pistoia : il movimento giansenista nella storia religiosa e nella formazione morale della società europea. Rome, 2001.

de haut lignage, la princesse Irène Dolgorouky (1700-1751) née Galitzine. Or, le prêtre qui l'avait instruite dans sa nouvelle foi était l'abbé Jubé de la Cour ; ainsi se tissa le lien entre le poète russe et le janséniste français, ami de Boursier et des docteurs de Sorbonne. Pour celle-ci, il devait user de ses connaissances dans le milieu russe en Occident afin de faire aboutir le projet de l'abbé Boursier. Trois ans après être allé à Rome avec le cardinal de Noailles pour œuvrer dans une Commission pontificale créée par le pape Benoît XIII, il fut député par la Sorbonne pour négocier avec l'épiscopat russe. Il fit ce voyage avec sa pénitente, la princesse Dolgorouky dont la présence lui ouvrait toutes les portes¹⁰. En outre, il connaissait parfaitement le dossier puisqu'il avait collaboré à traduire en russe le mémoire remis en 1717 à Pierre I^{er}. Passionné d'éducation, comme l'était tout le milieu janséniste et notamment le célèbre Charles Rollin, Jubé mit sur pied un plan de formation pour la jeune élite russe, comprenant des études à Moscou puis à Kiev et enfin à Paris. Des bourses furent fondées et toute une littérature catholique fut distribuée au clergé orthodoxe. Toutefois, l'époque précédente était révolue et l'avènement de la nièce de Pierre le Grand, Anne Ivanovna, plus proche des luthériens, fit échouer l'entreprise. Au début de l'année 1732, l'abbé Jubé, compromis et désormais indésirable, dut quitter la Russie. Les Galitzine et les Apraxine, suspects de catholicisme ou convertis à la foi romaine, furent durement châtiés. L'impératrice Anne en fit ses bouffons. L'heure, avec Bühren (Biron) et Münnich, était désormais aux Allemands, non plus aux Français.

Ces deniers, sous Napoléon I^{er}, reprirent en mai 1810, durant la brève entente franco-russe, le projet ecclésiastique des abbés Boursier et Jubé de La Cour. Cette initiative eut pour intermédiaire l'ex-évêque de Blois Henri Grégoire (1750-1831)¹¹, ancien chef de l'Eglise constitutionnelle de l'époque révolutionnaire. La campagne de Russie interrompit le projet qui n'aboutit d'autre façon, toute personnelle, qu'à travers l'abbé Guettée (1816-1892), historien de l'Eglise éminent devenu le Père Wladimir¹² à l'église orthodoxe russe de Paris; sa conversion et ses écrits acquirent une telle renommée que le saint métropolite de Moscou Philarète l'éleva à la

¹⁰ Cf. à cet égard les remarquables études (en russe) d'Ouspensky B.A. et Chichikine A.B. Trédiakovsky et les jansénistes // Simvol. n° 23. Meudon, juin 1990. P. 105-264; l'archimandrite Augustin (Nikitine). Fragments de l'histoire des relations ecclésiastiques entre la Russie et la France // Messenger de l'exarchat du Patriarche russe en Europe occidentale. n° 117. Paris, 1989. P. 75-88.

¹¹ Cf. l'archimandrite Augustin (Nikitine). Art. cité. P. 82-83.

¹² Cf. notre biographie: Un précurseur, Wladimir Guettée. Du gallicanisme à l'Orthodoxie. Lavardac, 1992; Montheard M.-T. Père Wladimir Guettée et Port-Royal. Le Mesnil saint-Denis, 1992.

dignité de docteur en théologie, Alexandre II lui accordant en 1865 une audience inhabituellement longue.

Ce cas exceptionnel mis à part, ainsi s'acheva un siècle environ de relations franco-russes dans les domaines les plus divers et les plus inattendus. Après avoir cherché un allié occidental contre la Pologne, les premiers Romanov voulurent sans succès détacher la France de son alliance suédoise. Louis le Grand, sans doute mal informé, n'en vit pas suffisamment l'intérêt. En sens inverse, les premiers Bourbons avaient besoin de l'aide économique russe pour contrecarrer le monopole des marchands anglais et hollandais. La venue de Pierre le Grand à Paris révéla subitement la puissance russe mais les alliances nouvelles de la Régence en limitèrent la portée. En revanche, la Sorbonne jansénisante envisagea une sorte de ligue antiromaine qui, tout en inspirant Pierre I^{er} pour son «Règlement ecclésiastique», ne séduisit pas l'épiscopat russe. Ces tâtonnements n'étaient que les premiers jalons de la grande alliance politico-militaire franco-russe conclue en 1892 par le tsar Alexandre III et encore aujourd'hui symbolisée par le pont parisien de ce nom et la future cathédrale patriarcale de l'Alma. Celle-ci confirme le bien fondé de l'analyse qu'à sa façon nous a livrée Voltaire dans son «Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand» : «Le voyage du czar en France fut plus utile par son union avec ce royaume commerçant et peuplé d'hommes industriels, que par la prétendue réunion des deux Eglises rivales, dont l'une maintiendra toujours son antique indépendance et l'autre sa nouvelle supériorité»¹³.

¹³ Op. cit., 1763. Ed. René Pomeau. Paris, 1987. P. 538.

В 1615 г. дворянин Иван Гаврилович Кондырев и подьячий Михаил Неверов были отправлены во Францию с грамотой королю Людовику XIII от недавно вступившего на престол царя Михаила Романова. Среди задач посольства (главной из которой было признание французским королём нового российского государя) был и сбор самых разнообразных сведений о расстановке политических сил в самой Франции, её внешнеполитических связях, истории правящей династии, положении при дворе. Эта «международная панорама», которую Кондырев и Неверов добросовестно описали в поданном по возвращении статейном списке¹, в основном относится к Европе: внешнеполитические связи Франции описываются русскими послами как совокупность сношений «французского короля» с другими европейскими монархами, а также с турецким султаном. В статейном списке эти сведения изложены под рубрикой «О дружбе и о любви французского короля, [о правителях – О.О.] с которыми он в дружбе и в любви и в докончанье и с которыми в недружбе. И о тех делах что написано в наказе про них проведать и о тех делах проведено и то писано по статьям порознь»².

Любопытным и до сегодняшнего дня не привлекавшим внимания исследователей³ фрагментом этого повествования является упоминание «посла Западной Индеи», который обратился к французскому королю за помощью против испанского монарха: «У французского ж короля ныне посол из Западной Индеи, а просит помочи на шпанского короля. А што

[®] Окунева Ольга Владимировна, кандидат исторических наук, доктор университета Париж-Сорбонна, старший научный сотрудник Института всеобщей истории РАН, ассоциированный исследователь Центра имени Ролана Мунье – университет Париж-Сорбонна / Национальный центр научных исследований (Франция).

¹ Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Фонд 93. Сношения России с Францией. Оп. 1, кн. 1. Листы 110-178. Поскольку окончательный текст значительно повреждён, используется его черновик (столбец дела № 1 того же фонда); по нему же подготовлено современное издание статейного списка: Лаптева Т.А. Первое посольство России во Францию. Статейный список И.Г. Кондырева и М. Неверова // Исторический Архив, № 1, 1996. С. 172-202.

² Цит. по: Лаптева Т.А. Указ соч. С. 193.

³ Единственным исключением здесь является статья П.Ю. Уварова и В.Д. Назарова, в которой упоминается (но не комментируется) интересующий нас факт. Nasarov V., Ougarov P. Les premiers Bourbons et le premier Romanov : la relation de l'ambassade en France d'Ivan Kondyrev et de Michail Neverov // Labourdette J.F., Poussou J.-P., Vignal M.-C. Le Traité de Vervins. Paris: PUPS, 2000. P. 473-481.

ему король сказал, того не ведомо, а принас не был отпущон»¹. Какие же события в Новом Свете могли породить такое эхо, которое докатилось до французского двора и было зафиксировано Кондыревым и Неверовым? Что за регион обозначен как «Западная Индия», и кем именно был её «посол»? В чём могла заключаться «помочь на шпанского короля», и ответил ли Людовик XIII на эту просьбу? На все эти вопросы мы и постараемся предложить ответы в настоящей статье.

*** *** ***

Публикуя в 1996 г. текст статейного списка, Т.А. Лаптева предположила, что «Западная Индия» является Вест-Индией, т.е. островами Карибского бассейна, в районе которых в XVI–XVII вв. действовали многочисленные пираты; эти морские разбойники часто использовались правительствами Англии, Нидерландов и Франции для захвата испанских колоний². Просьба к французскому королю предоставить подмогу против испанского монарха как будто вписывается в эту схему.

Однако понятие «посол» предполагает, что существует и инициатор отправки посольства (единоличный правитель или коллективный орган управления). Кто же в Вест-Индии мог направить посла ко двору Людовика XIII? Очевидно, что коренное население карибских островов не могло предпринять такой шаг по собственной инициативе. Могли ли отправить своего посла европейские (не-испанские) поселенцы островов Карибского бассейна? Нет по двум причинам: во-первых, создание постоянных поселений англичан, французов, голландцев в этом регионе начинается позже, в то время как Кондырев и Неверов пишут о событиях именно 1615 г. и подчёркивают, что таинственный посол находится при дворе «ныне», т.е. во время их собственного пребывания во Франции. Во-вторых, если речь идёт о корсарах или пиратах, как предполагает Т.А. Лаптева, то они по факту своего происхождения являлись подданными того или иного европейского монарха, и хотя в дальнейшем такая связь со Старым Светом могла ослабнуть, этого было недостаточно для полноценного представительства американских территорий при французском дворе.

¹ Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Фонд 93. Сношения России с Францией. Оп. 1, кн. 1. Л. 232; Лаптева Т.А. Указ. соч. С. 194.

В самом тексте черновика статейного списка название топонима не выделено прописными буквами, однако при публикации этого текста в 1996 г. и имена собственные, и названия стран были приведены в более привычный современному читателю вид.

² Там же. С. 201, прим. 63.

Попробуем подойти к проблеме с другой стороны. «Западная Индея» из статейного списка действительно выглядит дословным переводом понятия «Вест-Индия» (или «Вест-Индии» – во множественном числе, поскольку во Франции, откуда это обозначение привезли Кондырев и Неверов, оно фигурировало именно в таком виде). Само по себе оно является весьма многозначным и в различные периоды могло относиться как к отдельным регионам Нового Света, так и ко всему американскому континенту в целом. Таким образом, сформулируем задачу иначе: местность, откуда прибыл загадочный посол, находившийся при дворе Людовика XIII в 1615 г., современники должны были называть «Вест-Индией» (прочие названия не исключаются, но данное обозначение обязательно должно присутствовать).

Наше предположение, которое отвечает условиям задачи, является следующим: «послом Западной Индеи» Кондырев и Неверов могли назвать одного из бразильских (*sic!*) индейцев, привезённых в Париж в 1613 г. основателями так называемой «Равноденственной Франции» – колонии на севере современной Бразилии, в Мараньяне. Под пером французских авторов XVII в. родина этих индейцев фигурировала и как «остров Мараньян и прилегающие земли»³, и как «Мараньян – ключ к Бразилии»⁴, и как «страна [индейцев – О.О.] тупинамба»⁵, и как «Индии», и как «Вест-Индии». В последнем случае, который интересует нас больше всего, «Вест-Индии» могли появляться в титуловании генерального наместника французского короля в этих краях⁶, а также в названии особой миссии

³ Это обозначение фигурирует, в частности, в названии одного из основных сочинений по истории «Равноденственной Франции». Abbeville C. d'. Histoire de la mission des pères capucins en l'isle de Maragnan et terres circonvoisins ou est traite des singularités admirables & des Mœurs merveilleuses des Indiens habitans de ce pais Avec les missives et advis qui ont esté envoyez de nouveau par le R. P. Claude d'Abbeville Pedicateur Capucin. Predicatur Evangelium regni in uniuerso orbe. Mat. 24 Avec Privilège du Roy. A Paris. De l'Imprimerie de François Huby, rue St. Jacques à la Bible d'Or, et en sa boutique au Palais en la galerie des Prisonniers, 1614; édition fac-similé: Graz, Akademische Druck und Verlangstalt, 1963.

⁴ Seconde continuation du Mercure françois ou Suite de l'histoire de l'Auguste Régence de la Royné Marie de Medicis sous le regne de son fils le très-Chrestien Roy de France et de Navarre Louis XIII. Année 1613 // Troisième tome du Mercure françois divisé en deux livres... Paris, chez Estienne Richer au Palais, sur le Perron Royal, 1616. P. 165 и в особенности рубрика на полях: «Maragnan est la Clef du pays du Brésil».

⁵ Lastre T. Histoire véritable de ce qui s'est passé de nouveau entre Français et les Portugais en l'Isle de Maragnan au pays des Toupinambous. A Paris, chez Nicolas Rousset, 1615. Воспроизведено также в: Annaes de Bibliotheca Nacional, vol. 26 (1904). Rio de Janeiro, 1905. P. 321-327.

⁶ Lettre de la Reine Douairière Marie de Medicis Régente en France au R.P. Léonard de Paris Proâl de la Prouince des Capucins de Paris; Fontainebleau, 20 avril 1611 // Abbeville C. d'. Op. cit. F. 17. Также воспроизведено в: Actes du chapitre provincial des capucins de Paris, avril 1611 // Bibliothèque Mazarine, ms. 2420. Цит. по: Leite de Faria F. Os primeiros

французских капуцинов, участвовавших в жизни «Равноденственной Франции»⁷.

Сама колония была основана раньше, в 1612 г., однако без регулярных подкреплений из метрополии ей было не обойтись. Французская же корона, санкционировав основание поселения, не спешила с отправкой помощи. В этих условиях руководители колонии решили направить ко двору своих посланников, которые описали бы уже достигнутые успехи и оживили бы интерес к заморскому предприятию. Сделать это предполагалось с помощью индейской «делегации», сопровождавшей ко двору одного из основателей «Равноденственной Франции», Франсуа де Разийи. Шестеро прибывших с ним индейцев произвели фурор: их приглашали в дома знати⁸, искали возможности побывать на их торжественном крещении⁹, сочиняли музыку под впечатлением от их танцев¹⁰, изображали их самих на гравюрах¹¹.

Формально речь шла о представителях нескольких индейских общин, отправленных своими вождями, «чтобы почтить христианнейшего короля Франции и предложить от имени всего их народа свою службу, с тем, чтобы Его Величество принял бы его [народ – О.О.] под свою защиту как своих истинных подданных в Равноденственной Франции»¹². Из этих шестерых трое умерли вскоре после приезда во Францию, а оставшиеся в живых были в торжественной обстановке крещены 23 июня 1613 г. в церкви монастыря капуцинов в парижском предместье Сент-Оноре; королева-регентша Мария Медичи и Людовик XIII не только почтили своим присутствием эту церемонию, но и выступили в качестве восприемников.

missionários do Maranhão. Achegos para a História dos Capuchinhos Franceses que aí estiveram de 1612 a 1615 / O Centro de estudos históricos ultramarinos e as comemorações henriquinas. Lisboa, 1961. P. 189.

⁷ Carta do Padre Arcanjo de Pembroke ao sacerdote Baltasar João, 16 de junho de 1614 // Leite de Faria F. Op. cit. P. 201; Extracto duma carta do Governador do Brasil escrita do Recife a 20 de agosto de 1614 // Ibid. P. 202.

⁸ Lettre de Malherbe à Nicolas Claude Fabri de Peiresc; Paris, 22 mai 1613 // Ibid. P. 193.

⁹ Lettres de Malherbe à Nicolas Claude Fabri de Peiresc; Paris, 23 et 29 juin 1613 // Ibid. P. 193-194.

¹⁰ Lettres de Malherbe à Nicolas Claude Fabri de Peiresc; Paris, 20 août et 10 octobre 1613 // Ibid. P. 194.

¹¹ Firenz P. (d'après un dessin de J. Duviert). Sauvages du Maragnon, amenés en France pour être instruits dans la religion catholique. Paris, 1613. Bibliothèque nationale de France, Est Qb 11613. Репродукции: Hamy E.-T. Les Indiens de Rasily, peints par Du Viert et gravés par Firenz et Gaultier (1613): étude iconographique et ethnographique // Journal de la Société des Américanistes de Paris. Paris, 1908. T. V. P. 21-32; Indes merveilleuses. L'ouverture du monde au XVI^e siècle (catalogue). Paris: Bibliothèque nationale, 1993. P. 91; Daher A. Les singularités de la France Equinoxiale. Histoire de la mission des pères capucins au Brésil (1612-1615). Paris: Honoré Champion, 2002. P. 308.

¹² Abbeville C. d'. Op. cit. F. 332v.

Интересно отметить следующую деталь. О том, что шестеро индейцев из Мараньяна прибыли во Францию как послы своего народа (или воспринимались как таковые), летописец всего предприятия капуцин Клод д'Аббвиль говорит всего один раз, хотя описание пребывания уроженцев Мараньяна в Париже занимает значительное место в его повествовании. Это единственное упоминание связано с первыми шагами индейцев по французской земле, когда следовало известить губернатора Гавра «о прибытии мараньянцев *в качестве послов* [курсив – О.О.] к Его Величеству христианнейшему королю»¹³. В дальнейшем – и при аудиенции в Лувре, и во время крещения – о посольском ранге индейцев речь больше не идёт. Даже в описании торжественной передачи индейцами себя и своего народа под скипетр французских королей (во время приёма в Лувре) Клод д'Аббвиль почему-то никак не уточняет статус шестерых индейцев, а лишь упоминает, что всё происходило «в согласии со старинными церемониями Франции»¹⁴.

О посольском ранге индейцев говорит Ф. Разийи год спустя, в 1614 г., когда напоминает Марии Медичи о её обещаниях. Там, где Клод д'Аббвиль и «Французский Меркурий» за 1613 г. (предтеча будущей периодической печати) уклончиво пишут об инициативе самих индейцев отправить шестерых своих сородичей во Францию, избегая слова «посол», Ф. Разийи прямо указывает на то, что эти шестеро были не частными лицами, но представителями своего народа, направленными «в качестве депутатов к Её Величеству... жителями [Мараньяна]» («сеux qu'ils [les habitants] députèrent vers elle») ¹⁵; Ф. Разийи подчёркивает также, что крещение и наречение христианскими именами в честь короля относилось не просто к индейцам, а к «вышеупомянутым депутатам»¹⁶.

В следующий раз напоминание, что шестеро индейцев Мараньяна прибыли в Париж в статусе послов или по меньшей мере депутатов прозвучит у Ф. Разийи в 1618 г. и будет обращено уже не к Марии Медичи, а к Людовику XIII. Ф. Разийи вновь говорит об избрании индейцами своих депутатов, о собственном плавании из Мараньяна во Францию с этими депутатами и наконец, о том, что индейцы были крестниками короля¹⁷.

Было бы заманчиво усмотреть в одном из этих индейцев того самого «посла Западной Индеи» из статейного списка Кондырева и Неверова. Однако проблема заключается в том, что трое вышеописанных

¹³ Ibid. F. 336v.

¹⁴ Ibid. F. 340v-341.

¹⁵ Supplique de François de Razilly à la Reine Régente, 1614 // Leite de Faria F. Op. cit. P. 203.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Supplique de Sieur de Razilly au Roy et à Nos Seigneurs de son Conseil // Ibid. P. 205, 206.

«депутатов» в начале 1614 г. вернулись в Мараньян¹⁸. Впрочем, внимательное изучение документов, относящихся к приезду индейцев в Париж в 1613 г., позволило выявить существование ещё одного уроженца Мараньяна, сопровождавшего Ф. Разийи, но изначально обладавшего иным статусом, поскольку на родине он жил на положении пленника. Это был двенадцатилетний мальчик Пирауава, который по настоянию королевы и короля также был крещён, получил (как и остальные индейцы) имя Людовик, а в дальнейшем и второе – Франсуа¹⁹. Утверждение Клода д'Аббвиля в 1614 г., что «он и сейчас находится на службе их королевских величеств», делает данное предположение ещё более вероятным. Единственным противоречием здесь является то, что Пирауава, строго говоря, не являлся послом или депутатом, однако для Кондырева и Неверова, прибывших издалека и не знавших всей предыстории событий, вполне простительно было перенести на уроженца Мараньяна («Вест-Индии») статус его соотечественников – «настоящих» послов.

В чём могла заключаться «помощь на шпанского короля», которую, по утверждению Кондырева и Неверова, запрашивал посол «Западной Индеи», и почему речь идёт именно о «шпанском короле», коль скоро события происходят в Мараньяне, т.е. в португальской Америке? Дело в том, что после пресечения правящей португальской династии Португалия и Испания были объединены в рамках «Иберийской унии» под властью испанских королей (1580–1640). При этом управление колониальными владениями обеих стран оставалось разделённым, но новые законодательные инициативы испанского монарха (например, ордонансы Филиппа II) вступали в действие и в испанской, и в португальской Америке. Кроме того, в королевском совете также могли рассматриваться важные дела, относящиеся к португальской Америке (например, решение об ответных действиях после основания французской колонии в Мараньяне принималось именно при испанском дворе, хотя непосредственно военную операцию против «Равноденственной Франции» проводили португальцы²⁰).

¹⁸ На этот счёт существует несколько разнородных свидетельств, каждое из которых содержит лишь по одному элементу интересующей нас информации: где-то говорится об отъезде индейцев, где-то – о троих индейцах, где-то – об индейских «депутатах» без указания их числа. *Lettre de Sieur de Beaulieu Bouju à Monsieur de Rasillé lieutenant général pour le Roi au Brésil* ; Paris, 10 février 1614 // Leite de Faria F. Op. cit. P. 197; *Lettre de Malherbe à Nicolas Claude Fabri de Peiresc*. Paris, 13 février 1613 // Ibid. P. 194; *Supplique de Sieur de Razilly au Roy et à Nos Seigneurs de son Conseil* // Ibid. P. 207.

¹⁹ Abbeville C. d'. Op. cit. F. 378-378v.

²⁰ См., в частности: *Cartas de instruções secretas de governador Gaspar de Sousa ao capitão mor Alexandre de Moura, para a definitiva conquista de Maranhão; Bahia, 15 de Junho de 1615* // *Livro primeiro do governo do Brasil (1607-1633)*. Rio de Janeiro, Serviço de documentação do Ministerio das relações exteriores, 1958. P. 118-121 et passim. См. также: *Parceres do Conselho de Estado da Hespanha a respeito da empresa do Maranhão, 2 de abril*

Что же касается самой идеи помощи населению «Западной Индеи» (а по сути – французской колонии на севере Бразилии), то примечательно, что, согласно сообщению Кондырева и Неверова, запрашивают подмогу не колонисты и не руководители всего предприятия, а именно индейцы. Речь идёт об особом риторическом и политическом приёме. Непосредственно в Мараньяне французы сами обещали индейцам военную помощь, чтобы склонить их на свою сторону, а также напоминали, что в прошлом уже оказывали им поддержку²¹. Эти обещания вызывали живой отклик у индейцев, которые рассчитывали при опоре на французов расправиться со своими собственными противниками. Изучение свидетельств о «Равноденственной Франции» недвусмысленно показывает, насколько идея защиты, которую французы обеспечат своим союзникам против их (союзников) врагов, была важна для привлечения на свою сторону индейцев Мараньяна. При этом щедро раздаваемые французами обещания не содержали в себе ни конкретного перечисления «врагов», ни признания их врагами французов, а не индейцев. Таким образом, в свидетельстве Кондырева и Неверова отразилась весьма любопытная стратегия легитимации французского присутствия в Южной Америке через идею помощи индейцам и ответа на подобные запросы от индейцев, но без открытого признания собственной (французской) экспансии²². Подобная стратегия продолжает воспроизводиться не только в момент основания колонии, но и позже. Так, в 1614 г. Ф. Разийи, не получив никаких

1615 // *Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, vol. 26 (1904). Rio de Janeiro, 1905. P. 301 et passim.

Таким же образом португальские власти направляют в Мадрид свои предложения относительно использования труда французов, оставшихся в Мараньяне уже после падения их колонии: *Consulta del Consejo de Portugal al Rey de España Felipe 3º sobre la empresa del Maraçon, y de lo acecido alli con unos Franceses que pretendian establecerse en aquella tierra*, 6 de Abril 1615 // *Ibid.* P. 289–296.

²¹ Abbeville C. d'. *Op. cit.* F. 57v.

²² О воспроизведении капучинами из французской колонии в своих книгах антипортугальских речей союзных индейцев см.: Daher A. *Les singularités de la France Equinoxiale...* P. 103-105.

Об общем взгляде на бразильских индейцев как союзников французов в Южной Америке и о соответствующих риторических приёмах в документах XVI – начала XVII вв. см: Окунева О.В. «Мы» и «наши»: французские авторы XVI – начала XVII вв. о союзнических отношениях с бразильскими индейцами // *Электронный научно-образовательный журнал «История»*, 2014. Выпуск 4 (27). Учёные, знания и власть в колониальных и континентальных империях / под ред. В.С. Мирзеханова, О.В. Окуневой, С.Б. Вольфсона. [Электронный ресурс]. Доступ для зарегистрированных пользователей. URL: <http://www.history.jes.su/s207987840000711-1-1> См. также издание данного выпуска на бумаге: *Электронный научно-образовательный журнал «История»*. Вып. 4 (27). Учёные, знания и власть в колониальных и континентальных империях / под ред. В.С. Мирзеханова, О.В. Окуневой, С.Б. Вольфсона. М.: ООО «Интеграция: Образование и Наука», 2015. С. 101–114.

подкреплений, на которые он рассчитывал годом ранее, повторно обращается к Марии Медичи и настоятельно просит её, не откладывая, послать «помощь, *обещанную индейцам* [курсив – О.О.] и вышеназванной французской колонии», т.к. промедление ставит под угрозу поселение в Мараньяне, а потеря его, в свою очередь, нанесёт непоправимый урон чести всей французской нации, не говоря уже о королевской чести; он ещё раз повторяет, что обещание послать подмогу было дано не только ему и колонии, но и индейцам²³.

«А што послу король сказал, того не ведомо», – утверждают в статейном списке Кондырев и Неверов. В заключительной части статьи попробуем предположить, что мог бы услышать «посол» или «депутат» «Западной Индеи» при французском дворе в 1613 г. (т.е. во период пребывания «настоящих» послов) и в 1615 г. (в то время, о котором пишут Кондырев и Неверов).

В 1613 г. ответ королевы-регентши Мария Медичи и Людовика XIII индейским депутатам, согласно «Французскому Меркурию», был следующим: «Их Величества приняли этих мараньянцев с такой благожелательностью, что пожелали ответить им через переводчика, что им, согласно их желанию, пришлют [проповедников] и солдат, чтобы их [индейцев] охранять... с обещанием содействовать [предстоящей] отправке [такой экспедиции]»²⁴.

В другом свидетельстве непосредственного участника событий это общее обещание разделено на реплики «по лицам». Король «собственной персоной повелел сказать им, что он будет охранять их против всех как своих собственных подданных». Королева же, подтвердив «благожелательный и великодушный ответ короля», добавила, что пошлёт индейцам проповедников и «определённое количество щедрых французов, чтобы их [индейцев] поддерживать и защищать»²⁵. Здесь важно, что обещание отправки подкреплений в колонию исходило от Марии Медичи; подтверждение этому мы увидим в письме Ф. Разийи 1614 г.

Когда в 1614 г. Ф. Разийи пишет Марии Медичи с напоминанием о её обещаниях, общий тон письма (ещё почтительный, но уже настойчивый и отчасти даже укоризненный) позволяет предположить, что королева не спешила с выделением денег. Благодаря личной энергии Ф. Разийи некоторые суммы всё же были найдены, и на них был снаряжён корабль водоизмещением 400 тонн, на котором в Мараньян отправились 300 колонистов, 12 капуцинов и трое индейских депутатов²⁶.

²³ Supplique de François de Razilly à la Reine Régente, 1614 // Leite de Faria F. Op. cit. P. 203, 204.

²⁴ Seconde continuation du Mercure français...P. 174.

²⁵ Abbeville C. d'. Op. cit. F. 342-342v.

²⁶ Supplique de Sieur de Razilly au Roy... // Ibid. P. 204, 206.

Впрочем, это столь ожидаемое подкрепление не спасло «Равноденственную Францию». Экспедиция пустилась в путь в феврале 1614 г., а у берегов Бразилии оказалась в июне. Через несколько месяцев начались стычки с португальцами, которые постепенно стягивались в Мараньян для ликвидации французской угрозы. Решающее сражение произошло в ноябре 1614 г.: французы понесли значительные потери убитыми и пленными, после чего было заключено перемирие сроком на год. За это время известия о событиях в Бразилии должны были дойти до Европы и побудить и Париж, и Мадрид официально выразить своё мнение. Стороны обязались воздерживаться от боевых действий; португальцам предписывалось не заходить на остров Мараньян, а французам – на материк. Мария Медичи отказалась предпринимать какие-либо решительные действия из опасения испортить отношения с Испанией 2 ноября 1615 г. «Равноденственная Франция» пала²⁷.

Исходя из подобного краткого перечисления событий, можно представить, что ответил бы «французский король» «послу Западной Индеи» в конце 1615 г., если бы тот действительно «проси[л] помочи на шпанского короля». Кроме того, в конце ноября 1615 г. был заключён брак Людовика XIII и Анны Австрийской, дочери Филиппа III; «испанская партия» при дворе обладала значительным влиянием и, по уверениям Ф. Разийи, уже в 1614 г. чинила ему огромные препятствия в отправке подкреплений в «Равноденственную Францию», даже когда на его стороне оказались некоторые знатные придворные (в ответ на их заступничество королева «сослалась, как она уже часто и неоднократно делала..., на то, что это нанесёт слишком большой ущерб королю Испании»²⁸). Впрочем, в описаниях Кондырева и Неверова внешняя политика Франции оказывается не настолько сильно ориентированной на Испанию²⁹. Тот факт, что пребывание «посла Западной Индеи» у Людовика XIII с явной анти-испанской миссией превышало время их собственного нахождения при французском дворе («а при нас был не отпушон»³⁰), мог также способствовать подобным представлениям Кондырева и Неверова.

*** *** ***

Прокомментированный фрагмент статейного списка Кондырева и Неверова является весьма любопытным примером того, каким причудливыми путями могла расхотиться информация о событиях в

²⁷ Pianzola M. Des Français à la conquête du Brésil (XVII^e siècle). Les perroquets jaunes. Paris: Editions de l'Harmattan, 1991. P. 150–182.

²⁸ Supplique de Sieur de Razilly au Roy... // Leite de Faria F. Op. cit. P. 207-208; сетования на «испанскую партию» («faction Espagnole»). P. 206, 207.

²⁹ Nasarov V., Oubarov P. Les premiers Bourbons et le premier Romanov: la relation de l'ambassade en France d'Ivan Kondyrev et de Michail Neverov... P. 478.

³⁰ Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Фонд 93. Сношения России с Францией. Оп. 1, кн. 1. Л. 232; Лаптева Т.А. Указ. соч. С. 194.

Новом Свете в первой четверти XVII в. Сопоставление лаконичного упоминания «посла Западной Индеи» с данными французских источников позволило выявить, на основе каких фактов Кондырев и Неверов сделали вывод о присутствии такого посла при дворе Людовика XIII. Анализ французских свидетельств, относящихся к событиям 1612-1615 гг., помог определить наиболее вероятного кандидата на эту роль.

Исторические истоки украинско-французских взаимосвязей уходят вглубь веков – к эпохе Средневековья. Идеология Возрождения, которая начиная с XVI в. стала общеевропейским явлением, привнесла на украинские земли новое мировоззрение – гуманизм, который характеризовался критическим отношением к схоластической философии, возрастанием интереса к человеку, его земной жизни, личным качествам и достижениям. Гуманистическое идейное направление дало импульс для развития исследований античной культуры, возникновения литератур на национальных языках, развития естествознания (познание природы провозглашалось прерогативой науки). Подъему духовной культуры Европы способствовало изобретение в XV в. книгопечатания. На украинские земли идеи Возрождения проникали при посредничестве студентов, которые учились в университетах Западной Европы. В списках Сорбонны украинцы появляются уже со второй половины XIV в. Сохранился документ 1353 г. с подписью «магистр Петр Кордован и его товарищ из Рутении», в списках университета указаны «Иван из Рутении» (1369), «Самийло Линкевич рутенской нации» (1469) и др. Докторские степени в Сорбонне получили киевлянин Иван Тинкевич и Бенедикт Сервинус «рутенской нации» (1463)¹.

На протяжении XVI-XVII вв. во Франции появляются описания Украины. Французский дипломат, историк, археолог, переводчик, криптограф Блез де Виженер в 1573 г. издал в Париже книгу «La Description du royaume de Poloigne et pays adjacens, avec les statuts, constitutions, moeurs & façons de faire d'iceux». Она была написана для избранного в 1573 году польским королем Генриха Валуа герцога Анжу. В этом произведении, посвященном описанию Польско-Литовского государства, в частности конституционно-правовых основ его государственного строя, географии, численности населения, экономического и военного потенциала, содержатся сведения о самобытной культуре и истории населения Червонной

[©] Иваненко Оксана Анатольевна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института истории Украины Национальной академии наук Украины (Киев).

¹ Наливайко Д. «Я русин, гордый цим...». Українці в західноєвропейських університетах XV-XVII ст. // Наука і суспільство. 1970. №3. С. 38; Нудьга Г. Перші магістри і доктори. Українці в університетах Європи XIV-XVIII століть // Жовтень. 1982. №3. С. 93.

Руси (Галиции), Волыни и Подолья². Блез де Виженер указывал на то, что среди всех польских владений наиболее страдали от татарских набегов плодородные украинские земли – прежде всего Подолье.

Популяризации в Западной Европе информации об украинской истории, культуре, географии способствовало «Description de l'Ukraine»³ («Описание Украины») французского военного инженера и картографа, выходца из гугенотской семьи Г.-Л. де Боплана, который в связи с притеснениями на религиозной почве в 1630 г. вынужден был эмигрировать в Речь Посполитую. Пребывая на службе в польском войске под командованием С. Конецпольского, он принимал участие в подавлении казачьих восстаний под предводительством М. Павлюка (1637), а также Я. Острянина и Д. Гуни (1638). Боплан руководил сооружением крепостей и военных сооружений в Бродах, Новом Конецполе, Кодаке, Кременчуге. На протяжении 1635-1640 гг. он вместе с Андреа дэль'Аква работал над строительством замка Конецпольского в Подгорцах. В 1637 г. Боплан стал придворным Владислава IV, а в 1645 получил от польского короля привилегию на публикацию карт. После увольнения со службы в 1647 г. по дороге во Францию он посетил Гданьск, где договорился с гравером В. Гондиусом об изготовлении карт и иллюстраций к «Описанию Украины». Первое издание этого произведения было осуществлено в Руане в 1651 г. О масштабах его популярности свидетельствуют переиздания, а также переводы на английский (1704), немецкий (1780), польский (1822), русский (1832) языки. Информация «Описания Украины» о культуре и быте украинцев, военных традициях казачества оказала значительное влияние на последующую популяризацию понятия «Украина» на Западе, его утверждение в сознании европейских народов⁴. Обращаясь в своём произведении к польскому королю Яну II Казимиру, французский автор особо отметил роль населения Украины в развитии Польского государства, расширении его границ, защите от турецко-татарских набегов и распространении земледелия, которое «составляет самую большую прибыль Вашего королевства». Боплан

² Мемуары, относящиеся к истории Южной Руси / Ред. В. Антонович. К.: Типография Г.Т. Корчак-Новицкого, 1890. Вып. 1. С. 59-88.

³ Боплан Г.Л. де. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воєн. К.: Наукова думка, 1990. С. 22-113.

⁴ Дашкевич Я. Гійом Ле Вассер де Боплан. Перспективи досліджень. В кн.: Боплан і Україна. Львів: НАН України, 1998. С. 7.

создал ряд карт Украины, самая известная из которых «*Delineatio specialis et accurata Ukrainae cum suis palatinatibus ac districtibus provinciisque adiacentibus*» была выгравирована В. Гондиусом и опубликована в 1650 г. в Гданьске.

Обусловленные Реформацией изменения в духовной жизни Западной Европы стали причиной обострения религиозного антагонизма, трансформаций в системе международных отношений, которые проявились в противостоянии католического габсбургского блока и протестантской антигабсбургской коалиции в ходе Тридцатилетней войны 1618-1648 гг. Украинское казачество принимало в ней участие на стороне обоих блоков. «Козаки, которые вернулись с той войны в Украину, – указывает О. Баран, – внесли в казацкое сообщество немного дуновения западной цивилизации. Хотя западные влияния всегда были сильными в украинском обществе, однако в казацком сообществе до Тридцатилетней войны они отчетливо не проявлялись»⁵. Поступив на французскую службу в сентябре 1646 г., казаки принимали участие в осаде Дюнкерка.

События национально-освободительной войны середины XVII в. под предводительством Богдана Хмельницкого пребывали в центре внимания французского правительства, когда польские высокопоставленные лица обращались к нему с просьбами о помощи, терпя поражения от казацкого войска. Французское правительство одобрило инициативу своего посла в Польше графа Арпажона относительно предоставления разрешения полковнику Пшиемскому набрать 1000-1200 рекрутов и содержать этот отряд за счет Франции. В памятной записке послам в Польше графу Арпажону и виконту де Брежи, датированной июнем 1648 г., кардинал Мазарини выразил позицию французского правительства о поддержке Речи Посполитой в борьбе с повстанцами⁶. Внутриполитическая ситуация в опустошенной последствиями Тридцатилетней войны Франции была крайне тяжелой: на протяжении 1648-1653 гг. страну охватила Фронда – общественно-политическое движение, направленное против абсолютистской политики Мазарини. После подписания в 1648 г. Вестфальского мира Франция продолжала пребывать в состоянии

⁵ Баран О. Козаки в Тридцятилітній війні // На службі Клію: Зб. наукових праць на пошану Любомира Романа Винара. Київ; Нью-Йорк; Торонто; Париж; Львів: НАН України, 2000. С. 174.

⁶ Виговський І.І. Донесення посла Франції з Польщі за 1648-1649 рр. як джерело по історії визвольної війни українського народу під керівництвом Богдана Хмельницького // Феодалізм: економіка, класова боротьба, культура. К.: Наукова думка, 1986. С. 109.

войны с Испанией и поэтому не могла предоставить военную помощь полякам.

В эпоху Просвещения французские общественно-культурные деятели проявляли интерес к освободительной борьбе украинцев середины XVII в. Так, в 1795 г. в Париже было опубликовано произведение Ж.-Ф. Гаррана де Кульона «Recherches politiques sur l'état ancien et moderne de la Pologne, appliquées à sa dernière révolution», которое появилось в результате размышлений о причинах упадка Польского государства, среди которых он выделял освободительную борьбу украинских казаков в свете идеалов французских просветителей. Украинской теме, казачеству специально посвящен шестой раздел этой книги, при написании которого автор ориентировался на работы своих предшественников – Г.-Л. де Боплана, Вольтера, Ж.-Б. Шерера. Гарран де Кульон дал высокую оценку Запорожской Сечи, которая опиралась на принципы, провозглашенные Великой французской революцией, – свободы, равенства и братства. Освободительную борьбу украинцев XVII в. автор считал наглядной иллюстрацией принципа, согласно которому союз двух народов, в котором отсутствует равенство их политических прав, неминуемо приведет к неудержимому стремлению поработенного народа освободиться от оков, которые его связывают с господствующим государством. Восстание под предводительством Богдана Хмельницкого Гарран де Кульон характеризовал как совершенно легитимное и оправданное ввиду нарушения со стороны польской власти коренных прав украинцев.

В целом на протяжении конца XVIII–XIX вв. творчество французских философов, педагогов, литераторов нашло отображение в различных сферах культурной жизни украинского народа. Просвещение, которое в XVIII в. приобрело общеевропейский масштаб, оказало влияние на развитие украинской литературы. Гуманистические педагогические взгляды Ж.-Ж. Руссо отобразились в мировоззрении Г.С. Сковороды. Под влиянием произведений Руссо «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства среди людей» (1755) и «Общественный договор» (1762) Я.П. Козельский увлекся культом «естественного состояния» человечества и теорией общественного договора. Распространению идей французского Просвещения на Слобожанщине способствовала деятельность А.А. Палицына, вокруг которого в начале XIX века объединился кружок приверженцев западноевропейской литературы и образования. В корреспонденции современников он упоминается под

названием «Поповская Академия». Благодаря просветительской деятельности этого кружка были созданы предпосылки для основания в Харькове университета (1804). Учитывая активную роль, которую сыграл Палицын в деле сбора пожертвований на открытие Харьковского университета, в 1810 г. он был избран его почетным членом.

Французские ученые внесли весомый вклад в дело становления и развития Харьковского университета: Я. Белен-де-Баллю, Н. Пакиде-Совиньи, А. Дегуров (Дюгур), Ф. Делявинь, А. Борель, А. Плансон, И. Мало, А. Сивокт, И. Ледюк принимали участие в работе созданного в 1804 году комитета по подготовке открытия нового учебного заведения; многое сделали для организации его библиотеки, зоологического кабинета, ботанического сада, минцкабинета; работали над подготовкой учебных пособий, в которых существовала острая потребность на Слобожанщине; способствовали усовершенствованию преподавания в университете истории, классических языков, французского, итальянского, зоологии, ботаники.

В открытом в 1834 году в Киеве Университете Св. Владимира французы А. Плансон и А. Борель преподавали иностранные языки, а Г. Дебре и А. Ришард учили студентов танцам. Деятельность французских педагогов, часть которых прониклась идеями Просвещения, способствовала воспитанию свободных, творческих, способных критически мыслить личностей. В частности, созданная Плансоном (работал в университете с 1834 г.) методика преподавания лекционного материала включала в себя такие составляющие: 1) исследование эволюции французской прозы на основе сравнительной характеристики ее определяющих особенностей соответственно каждому этапу развития; 2) анализ исторических предпосылок возникновения ведущих литературных течений во Франции; 3) критика наиболее выдающихся произведений каждого из этих течений. В начале лекции и по завершении темы происходило повторение пройденного материала⁷. Лектор Борель начиная с 1838 г. знакомил студентов Киевского университета с произведениями Вольтера, Ж.-Ж. Руссо, Ш.-Л. Монтескье⁸. Наряду с творчеством представителей художественной литературы он анализировал на

⁷ Державний архів міста Києва. Ф. 16. Оп. 465. Д. 46. Л. 30 (об.)-31.

⁸ Там же. Ф. 16. Оп. 465. Д. 51. Л. 28.

лекциях работы французских историков Ф.-П.-Г. Гизо, Ж.-Н.-О. Тьерри, Ж. Мишле⁹.

Изучение зафиксированных в документах Государственного архива города Киева сведений открывает возможность выявить тенденцию увеличения количества учеников у французских учителей танцев Университета Св. Владимира: в 1842 г. у Г. Дебре обучалось 137 человек, в 1843 г. – 190, в 1845 г. – 281¹⁰; А. Ришард в 1846 г. преподавал для 245 учеников, в 1848 – 448¹¹. Характеризуя результаты работы Г. Дебре, инспектор студентов в отчете за 1841 г. указывал, что успехов они достигли весьма приемлемых в танцах, распространенных в обществах, где многие уже свободно танцуют¹².

Западноевропейские педагоги сыграли важную роль в развитии учебно-воспитательной работы Лицея высших наук князя Безбородко (Нежин). Младший профессор французской словесности И. Ландражин, кроме своих прямых обязанностей, на протяжении 1822-1825 гг. выполнял работу библиотекаря и в 1823 г. был удостоен денежного вознаграждения в 1 тыс. руб.¹³. Начиная с 1825 г. эту должность занимал А. Аман, который в 20-х гг. XIX в. был учителем французского языка, надзирателем за воспитанниками и преподавателем арифметики для учеников третьих классов (1822) на общественных началах. Добросовестный труд Амана был отмечен в 1822 и 1823 гг. премиями в размере 500 руб. каждая¹⁴. В 1831 г. помощником библиотекаря «без платы» был назначен Я. Воаргарт, который на протяжении 20-х гг. работал в должностях надзирателя за воспитанниками и учителя французского языка, каллиграфии¹⁵. В 1829 г. надзирателем за воспитанниками был утвержден К. Делятр – бывший учитель французского языка Житомирского (1820-1822), Луцкого (1823-1826), Мендзиборского (1826-1827) и Мозырьского (1827-1829) уездных училищ, а также пансиона благородных девиц-сирот госпожи Поляновской, где на протяжении 1823 г. он работал на

⁹ Там же. Ф. 16. Оп. 465. Д. 56. Л.170 (об.).

¹⁰ Там же. Ф. 16. Оп. 465. Д. 57. Л. 58; Там же. Ф. 16. Оп. 465. Д. 59. Л. 65(об.); Там же. Ф. 16. Оп. 465. Д.63. Л.67(об.).

¹¹ Там же. Ф. 16. Оп. 465. Д. 74. Л. 73 (об.)-74.

¹² Там же. Ф. 16. Оп. 465. Д. 54. Л. 138 (об.)-139.

¹³ Центральный державний історичний архів України, м. Київ. Ф. 2162. Оп. 1. Д. 564. Л. 11 (об.)-13; 35 (об.)-36; Там же. Ф. 2162. Оп. 1. Д. 524. Л. 9 (об.)-10; Там же. Ф. 2162. Оп. 1. Д. 615. Л. 44 (об.)-45.

¹⁴ Центральный державний історичний архів України, м. Київ. Ф. 2162. Оп. 1. Д. 480. Л. 29 (об.)-31; Там же. Ф. 2162. Оп. 1. Д. 615. Л. 25 (об.)-26.

¹⁵ Там же. Ф. 2162. Оп. 1. Д. 526. Л. 14 (об.)-16; Там же. Ф. 2162. Оп. 1. Д. 615. Л. 47 (об.)-48.

общественных началах. В основу методики лектора французского языка и словесности (с 1833) Я. Лельевра были положены такие приемы учебной работы, как чтение, перевод и критический анализ прозаических и стихотворных произведений французской литературы, перевод на французский язык оригинальных текстов русских авторов, написание сочинений¹⁶. В 1843/44 уч. году преподаватель включил в учебный план по французской словесности анализ знаменитого произведения Ш.-Л. Монтескье «О духе законов».

Первым в Российской империи ученым, который получил степень доктора наук во Франции, стал выпускник Харьковского университета астроном П. Затеplinский. Именно в Франции выкристаллизовался талант, сформировалось научное мировоззрение всемирно известного ученого, академика М. Остроградского. Переехав по завершении обучения в Харьковском университете во Францию, он посещал лекции в Сорбонне, Коллеж де Франс и заседания Парижской Академии Наук. В 1826 г. М. Остроградский получил работу в одном из самых престижных учебных заведений того времени – коллеже Генриха IV. Этот успех стал убедительным свидетельством стремительного возвышения авторитета ученого в научном мире Франции, так как в условиях жесткой конкуренции предпочтение в подобных случаях традиционно отдавали французам.

Представитель киевского комитета Всемирного общества офтальмологии, ординарный профессор кафедры теоретической хирургии Университета Св. Владимира Х.Я. фон Гюббенет в 1862 г. принял участие в парижском конгрессе офтальмологов. Во Франции он получил возможность ознакомиться с новейшими тенденциями развития западноевропейской медицины. Киевский профессор активно сотрудничал с Медико-хирургическим обществом Парижа, в частности, обменивался информацией относительно усовершенствования методики проведения операций и лечения холеры. Гюббенет поддерживал связи с такими французскими научными центрами как: Société Médicale chirurgicale, Société Médicale d'émulation, Société Médicale des hôpitaux, Société de médecine à Paris,

¹⁶ Там же. Ф. 707. Оп. 3. Д. 525. Л. 15 (об.); Там же. Ф. 707. Оп. 7. Д. 36-6. Л. 13 (об.); Там же. Ф. 707. Оп. 5. Д. 38. Л. 233; Там же. Ф. 707. Оп. 3. Д. 525. Л. 15 (об.); Там же. Ф. 707. Оп. 6. Д. 22. Л. 30; Там же. Ф. 707. Оп. 5. Д. 38. Л. 233-233 (об.).

Société des Médecins Allemands à Paris, Société des Médecins Américains à Paris¹⁷.

Один из величайших представителей научной корпорации Университета Св. Владимира И.В. Лучицкий после защиты магистерской диссертации на тему «Феодальная реакция во Франции XVI в.» (1871), получившей положительные отзывы французского Общества истории протестантизма, в 1872 г. отправился в зарубежную командировку с целью подготовки к профессорскому званию¹⁸. Цель его научной работы заключалась в изучении религиозных войн во Франции XVI в., в частности истории кальвинизма. Пребывая под влиянием позитивистской философии О. Конта, Лучицкий придавал первостепенное значение выявлению и изучению новых источников, накоплению добротной документальной базы исследования. На протяжении июля ученый работал в Париже: Национальном архиве и Национальной библиотеке. Богатейшими хранилищами ценных документов по истории кальвинизма оказались местные архивы юга Франции. В Гренобле Лучицкий отыскал постановления городского совета конца XVI в.; в Лионе – консульские акты начала XVI в.; в департаментском архиве Нима – коллекцию протоколов провинциальных политических собраний гугенотов; в Тулузе – решения капитулов и анналы, которые составлялись согласно распоряжениям городского совета; в Мантобане – отчеты относительно заседаний городского совета и протоколы местной консистории¹⁹.

На протяжении 1896-1897 гг. научную стажировку за границей проходил приват-доцент всемирной истории Университета Св. Владимира В.К. Пискорский²⁰. Много времени он посвятил научной работе в испанских архивах и библиотеках (университетских, провинциальных, городских, церковных, частных) с целью исследования истории кастильских кортессов и освобождения «земледельческих классов» в средневековой Кастилии, Арагоне и Каталонии. Во время пребывания в Мадриде Пискорский работал в отделе рукописей Национальной библиотеки, Национальном историческом архиве, библиотеках Академии истории, конгресса и

¹⁷ Державний архів міста Києва. Ф. 16. Оп. 465. Д. 101. Л. 154 (об.); Д. 105. Л. 176; Д. 112. Л. 215 (об.).

¹⁸ Там же. Д. 4797. Л. 67 (об.)-68 (об.).

¹⁹ Отчет о занятиях за границей магистра И. Лучицкого (с июля по ноябрь 1872 года) // Университетские известия. 1874. №5. С. 293-322.

²⁰ Державний архів міста Києва. Ф. 16. Оп.333. Спр. 139. Арк. 8.

сената. Его научный визит стал резонансным событием в культурной жизни Испании, к которому было приковано внимание местной прессы. Пискорский стал первым иностранным учёным, которому предоставили разрешение исследовать фонды Королевского архива.

Во Франции он слушал лекции профессоров Сорбонны, Коллеж де Франс, Школы высших знаний, Школы хартий, был избран членом французского Исторического общества, изучал коллекции музеев, фонды Национального архива, Национальной библиотеки в г. Париже, библиотек Св. Женевьевы и Мазарини, посещал заседания парламента и суда присяжных. Уровень организации народного образования во Франции Пискорский признал отличным, особо отметив созданные при поддержке Парижского муниципалитета бесплатные вечерние занятия для народа, которые проводились профессорами. Кроме того, учёный исследовал испанские рукописи в Британском музее, посещал семинарии профессоров Г.-Ф. Кнаппа и Г. Бреслау в Страсбургском университете.

Пискорский уделил значительное внимание анализу основ организации законодательного процесса в парламенте Франции и пришёл к выводу о необходимости его коренного реформирования, подчёркивая, что французские депутаты были не выразителями общенародных интересов, а рабами избирательных концернов, ничтожной кучкой людей.

С Францией тесно связана научная карьера лауреата Нобелевской премии в области физиологии и медицины (1908) И. Мечникова – потомка молдавского боярского рода. С 1867 по 1868 г. он занимал должность приват-доцента кафедры зоологии, а на протяжении 1870-1882 гг. – ординарного профессора Новороссийского университета. В 1886 г. Мечников основал в Одессе вторую в мире после французской бактериологическую станцию, а в следующем году выехал во Францию для продолжения своих исследований по микробиологии и иммунологии в Институте Пастера, где он возглавил лабораторию. В своих воспоминаниях ученый отмечал, что скоро у него появились ученики, вследствие чего ему было предоставлено целое отделение института, таким образом, только в Париже смогла реализоваться цель его научной работы вне политической деятельности²¹. В значительной степени именно благодаря Мечникову авторитет «Анналов» Пастеровского института был настолько высоким, что публикация в этом периодическом

²¹ Мечников И.И. Страницы воспоминаний. Сб. автобиографических статей. М.: Академия наук СССР, 1946. С. 86.

издании воспринималась авторами как гарантия обеспечения их прав на научное открытие. Так, в письме к Илье Ильичу, датированном 1908 годом, сотрудник Института Пастера в Брюсселе Ж. Борде просил посодействовать изданию материалов его исследования до того, как они будут обнародованы на заседании Бельгийской Медицинской академии²². Мечников был членом-участником Общества биологов (Париж, 1893), Медицинской академии (Париж, 1900), Института Франции (Париж, 1904), почетным членом Общества экзотической патологии (Париж, 1908), получил все степени ордена Почетного легиона и самую престижную международную награду – Нобелевскую премию в области физиологии и медицины (1908). Однако сам ученый сдержанно относился к чествованию собственных научных заслуг и иронизировал над Л. Пастером, который чрезвычайно гордился своими наградами.

Таким образом, на протяжении многих столетий был накоплен ценный опыт украинско-французских культурно-цивилизационных взаимосвязей: начиная с XIV в. была заложена традиция получения образования в Сорбонне выходцами с украинских земель; на протяжении XVI-XVII вв. увидели свет публикации описаний и карт Украины; в XVIII в. под влиянием идеологии Просвещения во французском обществе возрос интерес к «казацкой тематике»; XIX в. отмечен плодотворным участием Харьковского, Киевского и Новороссийского университетов в развитии научных и культурно-образовательных связей Франции с Российской империей.

²² Центральний державний історичний архів України. Ф. 2129. Оп. 1. Д. 40. Л. 8.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О МОСКОВИИ В СОЧИНЕНИИ АВРААМА ДЕ ВИКФОРА «ПОСОЛ И ЕГО ФУНКЦИИ»

А.С. Чернышова[©]

В данной статье пойдет речь о том, каким было представление о Московии у человека, который в течение всей своей жизни имел дело с внешней политикой XVII века и состоял на дипломатической службе. Его имя было широко известно среди дипломатов и правителей XVII и XVIII веков. Имя этого человека – Авраам де Викфор. Среди исследователей он считается одним из экспертов по международным отношениям, живших в XVII веке. Его рассуждения помогут пролить свет на то, какой видели Московию XVII века представители дипломатии.

Следует сказать несколько слов о биографии Авраама де Викфора. Он родился в Голландии, в семье знаменитого купца. Он получил юридическое образование в Лейдене¹. После этого Викфор находился при дворе французского короля Людовика XIII, где исполнял службу в качестве официального представителя герцога Брауншвейг-Люнебургского во Франции² в течение многих лет. Благодаря эрудиции и талантам библиофила Викфор был широко известен в кругах эрудитов и видных политиков XVII века. В течение всей жизни он занимался поиском, переводом и изданием текстов договоров и сочинений древних авторов и некоторых современников для видных политиков того времени. На примере Викфора можно проследить, как тесно сплелись вместе дипломатия, получение новостей и библиофильство в XVII веке³.

Однако в 1658 году Викфор был вынужден покинуть Францию и навсегда переселиться в Республику Соединенных провинций, где выполнял функции секретаря и историографа Великого Пенсionario Яна де Вита⁴ вплоть до 1672 года. Умер Викфор приблизительно в 1680-м году.

[©] Чернышова Анастасия Сергеевна, аспирант кафедры истории Средних веков исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва).

¹ Perrin-Marsol A. Abraham de Wicquefort, diplomate érudit au service du duc Auguste de Wolfenbüttel (1648-1653) // Francia – Forschungen zur westeuropäischen Geschichte. Bd. 35. 2008. P. 188. URL: <http://www.perspectivia.net/content/publikationen/francia/francia-retro/35-2008/0187-0208>. Дата обращения: 24. 01. 15.

² Mandrou R. Introduction // Wicquefort A. de. Chronique discontinue de la Fronde (1648-1652). Paris, 1978. P. 10.

³ Kugeler H. R. I., Phil D. «Le Parfait Ambassadeur». The Theory and Practice of Diplomacy in the Century following the Peace of Westphalia. Oxford, 2006. P. 26.

URL: <http://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:be69b6b3-d886-4cc0-8ae3-884da096e267/datastreams/THESIS01> Дата обращения: 24.01.15.

⁴ LaRousse. Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle. Paris, 1875. T.14. P. 1329.

Викфор известен как автор многих работ, но в данной статье речь пойдет только о сочинении «Посол и его функции»⁵. Трактат Викфора был написан в начале 1680-х годов на так называемом классическом новофранцузском и был издан уже после смерти дипломата в 1680-1681- годах.

Сочинение «Посол и его функции» состоит из двух томов. Первый том включает в себя 30 глав, второй – 17. В последующие годы сочинение Викфора выдержало множество переизданий и было переведено на немецкий⁶, испанский⁷ и английский⁸ языки. В России по приказу царя Алексея Михайловича дипломат и придворный медик П.В. Постников начал переводить трактат на русский язык, однако перевод не был завершен до конца⁹. Многочисленные переводы и переиздания в XVIII веке данного сочинения свидетельствовали о популярности Викфора.

Викфор интересен как автор первого практического пособия по дипломатии, зафиксировавший знакомые ему профессиональные реалии повседневности дипломатической практики, которые включали в себя как теоретические обоснования, так и рекомендации по многим вопросам, связанным с работой дипломата. Сочинение Авраама де Викфора «Посол и его функции» – это пособие, учебник и справочник с многочисленными примерами из реальной практики. Можно сказать, что это одна из первых специальных работ, посвященных такому явлению, как дипломатия в виде практики, действующей в режиме живого реального времени, что особенно интересно для исследователей. По мнению американского исследователя Дж. Берриджа, сочинение Авраама де Викфора «Посол и его функции» – это сочинение не для развлечения, но инструкции к пользованию¹⁰.

Для того, чтобы лучше понять представления Викфора о Московии, следует вначале прояснить некоторые моменты. Для нормального функционирования дипломатического аппарата XVII

⁵ Wicquefort A. de. L'Ambassadeur et ses fonctions. 2 Vol. Paris: La Haye, 1680-1681.

⁶ L'Ambassadeur oder Staats-Bothschaffter, und dessen Hohe Functions, und Staats-Verrichtungen. Frankfurt am Main, 1682.

⁷ El Embajador y sus funciones. Por Mr. Waiqueffortt. 1715.

⁸ Wicquefort A. de. The Ambassador and His Functions. Translated by John Digby. London, 1716.

⁹ Грабарь В.Э. Материалы к истории литературы международного права в России (1647-1917). Науч. ред. и сост. У. Э. Батлер; отв. ред. В. А. Томсинов. М., 2005. С. 2.

¹⁰ Berridge G.R. Diplomatic Theory from Machiavelli to Kissinger. New York, 2001. P. 96.

века дипломатам, по мнению Викфора, нужно было обладать огромными знаниями и опытом.

Во-первых, необходимо было знание современной [т.е. XVII века – А.Ч.] геополитической ситуации. Следует учитывать тот факт, что в XVII веке отсутствовали привычные современному человеку принципы международного права и равенства суверенных государств, которые оформились лишь после заключения договоров в Мюнстере и Оснабрюке в 1648 году¹¹, что значительно усложняло процесс проведения переговоров.

Во-вторых, как считал Викфор, помимо знания геополитической ситуации было необходимо знание дипломатического протокола, т.е. фактически правил международного общения. В XVII веке одной из наиболее устоявшихся форм международного общения являлся церемониал. Сложность, как утверждал Викфор, состояла в том, что единого церемониального протокола в Европе в XVII веке не существовало. Наибольшей точности церемониального этикета добились во Франции. Государства Европы присматривались к традициям и правилам французского церемониального этикета. Вопрос о престиже государства рассматривался повсеместно с точки зрения приближенности его церемониала к французским традициям. Именно приближенность церемониального этикета каждой страны к французскому варианту помогала понять статус послов другого государства. Однако отсутствие единого церемониального протокола, по мнению Викфора, весьма усложняло проведение переговоров.

Недостаток достоверной информации мешал верно оценивать посольство иностранного государства. Зачастую укрепившиеся в европейских странах мифы о других народах искажали представление о малознакомых и странных с точки зрения европейца XVII века регионах. На страницах сочинения «Посол и его функции» Викфор приводит в качестве одного из многих таких регионов Россию или, как тогда было принято говорить, Московию.

Следует отметить, что упоминания Викфора о Московии носят неоднозначный характер. С одной стороны, он судил как профессиональный дипломат, привыкший работать с точными фактами и ориентировавшийся в первую очередь на знание современной ему геополитической ситуации и следование церемониальному протоколу. В сочинении Викфор описывал события Ливонской войны и последовавшие за ней разногласия Швеции,

¹¹ Баскин Ю.Я. История Международного права. М., 1990. С. 96.

Московии и Польши¹², упоминал о торговле между Англией, Голландией и Московией: «Московиты имеют торговлю с англичанами и с голландцами»¹³; о многочисленных конфликтах между Польшей и Московией¹⁴. Таким образом, Викфор показывал знание геополитической ситуации на Севере и Востоке от центра Европы и указывал, что знания о событиях, происходящих в северных и восточных странах, также важны в работе дипломата, как и знания о событиях, происходивших непосредственно в центре Европы.

Европейская внешняя политика выходила далеко за свои центрально-европейские рамки и включала в себя близлежащие регионы. Викфор приводит несколько примеров того, что Московия активно участвовала в общении с европейскими государствами. Несмотря на то, что она находилась на востоке, Московия входила в единое тело христианского мира, т.е. «нашей Европы»¹⁵. Викфор отмечал, что папа Пий IV всерьез думал послать к Московскому царю нунция с приглашением для правителя принять участие в Тридентском соборе¹⁶. Тем самым Викфор рассматривал Московию как один из компонентов внешней политики того времени.

Викфор неоднократно отмечал, что Московский государь имел представление о европейском церемониале. Знание церемониального протокола, особенно французского, было очень важно для правителя, поскольку показывало степень его вовлеченности в европейскую церемониальную традицию. Викфор приводит в тексте несколько примеров того, что Московский царь был осведомлен о церемониале:

1) В Московии существовала должность Пристав¹⁷, аналогичная должности Вводителя¹⁸ во Франции. Наличие такой должности являлось хорошим знаком, потому что весьма немногие правители Европы в XVII веке учредили данную должность при своем дворе.

2) Викфор многократно отмечал, что послы от московских посольств обладали знаниями церемониального этикета. В главе 19

¹² «Ils ont eu cy devant de grands démêlés avec la Pologne & avec la Suède pour la Livonie». Wicquefort A. de. L'Ambassadeur et ses fonctions. 2 Vol. Paris: La Haye, 1680-1681. Livre 1. P. 34.

¹³ Wicquefort A. de. «Les Moscovites ont quelque commerce avec l'Angleterre & avec les Provinces Unies, à cause du trafic, où le Czaar mesme a bonne part». Livre 1. Op. cit.

¹⁴ Ibid. Livre 1, P. 263; P. 920.

¹⁵ Ibid. P. 655.

¹⁶ «Le Pape Pie IV, en faisant convier tous les Princes Chrestiens d'envoyer leurs Députés au Concile de Trente, voulut aussy faire cet honneur au Czaar ou Granduc de Moscovie. Il voulut faire passer en ces quartiers la Jean Canobio, en qualité de Nonce». Ibid. P. 412.

¹⁷ «Les Pristaves». Ibid. P. 419.

¹⁸ «L'Introducteur». Op. cit.

первого тома говорится, что в 1582 году в Рим прибыло посольство от Московии. Папский двор был приятно удивлен тем фактом, что все члены посольства совершили все полагающиеся тогда церемонии: «Посол совершил те церемонии, которые другие Послы приучены совершать: он трижды поклонился и трижды поцеловал ступни папы»¹⁹. Знание европейских церемониальных традиций, по мнению Викфора, характеризовало московских послов с выгодных для последних позиций.

3) Во 2 главе первого тома автор упоминал о том, что Московский царь посылал в другие страны только «*чрезвычайных*» [курсив – А.Ч.] послов с четко прописанными инструкциями, нарушить которые послы не имели права под страхом смерти²⁰. Викфор утверждал, что, несмотря на повсеместное употребление ранга «*посол*» [курсив – А.Ч.] для обозначения дипломатических представителей иностранного государя, тот факт, что Московский царь использует четко указанный ранг «*чрезвычайный посол*» [курсив – А.Ч.] для описания статуса своих посольств, свидетельствует о его внимательном отношении к своему «имиджу» среди других государств.

4) «Московские цари всегда оплачивали свои посольства за границей»²¹. Этот факт подтверждал «надежность» посольства и серьезность его миссии, а также заботу государя о своей репутации в глазах иностранного правителя. Викфор упоминал немало случаев, когда иностранные послы были брошены в темницу из-за долгов.

5) Московский царь умел вести дела весьма искусным образом. В главе 30 первого тома упомянуто об английском посольстве графа Карлайла в Московию в 1664 году. Переговоры были весьма напряженными, и стороны не смогли договориться об удовлетворяющих обе стороны условиях договора. Московский царь преподнес всем участникам посольства, в том числе жене и детям посла, дорогие подарки на огромные по тем временам суммы²², дабы

¹⁹ «L' Ambassadeur fit les mesmes cérémonies que les autres Ambassadeurs ont accoustumé de faire, en faisant les trois reverences& en baisant les pieds». Ibid. P. 486.

²⁰ «Le Czaar n'entretient point de correspondance réglée avec les autres Princes, ny de Ministres ordinaires en leur Cours, mais il y envoyé quelque fois des Extraordinaires, avec des instructions si limitées, qu'il ne leur est pas permis de s'en éloigner sans foit peur à peine de la vie». Ibid. P. 34.

²¹ «Le Czaar de Moscovie défraye tous les Ambassadeurs depuis le jour qu'ils entrent dans les Estats, jusque sà celui qu'ils en sortent». Ibid. P. 552.

²² «Le Czaar luy envoya un present de martres, de la valeur de deux mille escus: un autre de quatorze cens escus pour la femme, & un troisième de mille escus pour le fils de

скрасить неприятное впечатление от безуспешных тяжелых переговоров. Подобный жест характеризует умение Московского правителя оставить о себе благоприятное впечатление.

б) Викфор приводит довольно любопытный пример в качестве доказательства того, что Московия имела представление о европейских церемониальных порядках. Он упоминал случай, когда в 1642 году дипломаты от короля Швеции и царя Московии спорили о порядке следования имен своих правителей в тексте договора²³. Эта кажущаяся мелочь – порядок упоминания имен правителей в текстах официальных и иных документов – являлась порой главной причиной долгих переговоров и сводила с ума многих дипломатов XVII века. Викфор утверждает, что этот пример – один из многих доказательств того, как выглядела на практике реализация церемониального протокола. Упоминание имени правителя государства первым, согласно сложившемуся принципу старшинства правителей²⁴, автоматически ставило это государство в главенствующую позицию по отношению к следующим по списку государствам, поскольку являлось гарантом и доказательством его реального фактического превосходства. Так повторялось с каждым последующим именем в списке. Этот пример являлся доказательством того, что Московия находилась в одном ряду с сильными государствами Европы XVII века.

Тем не менее, в отношении Московии Викфор порой упоминает прочно укоренившиеся в сознании европейца XVII века мифы о «нецивилизованном» Востоке. С XVI века в Европе постепенно оформляется идея ментального противопоставления, которая, по мнению исследователя Д. Кнокса, выражается в поиске параметров, не соответствующих понятиям «скромного европейского духа»²⁵, в

l'Ambassadeur, sans les autres présents pour ses Domestiques». Ibid. P. 954. Следует отметить, что послы отказались от подарков Московского царя, и последнему пришлось приложить немало усилий, чтобы подарки в итоге были приняты.

²³ «...les Moscovites s'opiniastrent à vouloir faire nommer le Czaar le premier dans les deux instruments». Ibid. Livre 2. P. 288- 289.

²⁴ По мнению Э. Сатоу, регламент церемониала указания правителей представлял собой список, в котором были прописаны правители Европы в порядке старшинства. Список этот был составлен папой Юлием II для решения вопроса о принятии посольства повиновения от Англии в 1504 году. С тех пор им стали негласно пользоваться на всех официальных мероприятиях в европейских дворах, и со временем это превратилось в незыблемую традицию. Подробнее см.: Сатоу Э. Руководство по дипломатической практике. М., 1961. С. 34.

²⁵ Knox D. *Gesture and comportment: diversity and uniformity // Forging European identities, 1400-1700.* Cambridge: Ed. by Roodenburg Herman. 2005. Vol. 4. P. 307.

основе которого лежали вежливость и уважение, скромность – *la modestie* [курсив – А.Ч.], а также правила поведения и хорошего тона – *la civilité* [курсив – А.Ч.]. Викфор много времени провел при дворе, поэтому понятие *la civilité* [курсив – А.Ч.] во многом являлось для него одним из главных параметров, по которым он оценивал дипломатического представителя и правителя.

Идея «*civilité*» [курсив – А.Ч.] как отличительной черты европейца XVII века могла служить мерой для измерения чужого и неевропейского. Восточные правители явно отличались от европейских. На контрасте с вопиюще кричащими и пестрыми церемониями восточных правителей пышные церемонии испанского или французского двора выглядели скромными и утонченными, не лишенными изящества и легкости. Восточные нравы казались европейцу Викфору дикими и варварскими. В главе 18 первого тома Викфор прямо говорит следующее: «Если турки – жестоки, честолюбивы и горды, то московиты некультурны, грубы и невежественны»²⁶. Следует вновь обратиться к приведенному выше примеру, где римский папа Пий IV хотел отправить нунция к Московскому правителю. Викфор писал, что Папа не захотел отправить своего посла в край, где население – прямые враги Латинской Церкви, бескультурные и жестокие²⁷. Эти примеры доказывали «нецивилизованность» Московского правителя и его незнание культурных традиций «цивилизованной» Европы.

«*Восточность*» [курсив – А.Ч.] Московии Викфор подкрепляет также следующим образом. Практически все упоминания о Московии в сочинении «Посол и его функции» являются примерами отношений между восточными государствами. В числе прочих Викфор отмечал московские посольства в восточные регионы, а именно посольство московитов Ивана Воротынского и Ивана Ивановича в Персию в 1619 году к шаху Абазу для решения вопроса о заключении соглашения против Турции²⁸ и посольство Нассокина в Польшу²⁹.

С точки зрения европейца XVII века Польша, Персия и Россия – это страны, которые находились в стороне от «цивилизованных»

²⁶ Wicquefort A. de. Op. cit. «Si les Turcs sont cruels, insolents & superbes, les Moscovites sont incivils, barbares & brutaux». Livre 1. P. 475.

²⁷ Стоит отметить тот факт, что против поездки нунция был польский король Сигизмунд, который не хотел, чтобы папский нунций проезжал через эти земли «раскольников и врагов Латинской Церкви» («...peuples chismatiques, & ennemis de l'Eglise Latine»). Ibid. P. 413.

²⁸ Ibid. P. 480.

²⁹ Ibid. P. 417.

европейских государств. Ко всему восточному Европа в XVII веке испытывала жгучий интерес, однако этот интерес всячески скрывался под маской сдержанности. Московия занимала восточное положение в географическом плане относительно центра Европы, где также находились мусульманские страны. Таким образом, для Викфора как для типичного европейца XVII века Московия представляла собой скорее элемент восточного, чем европейского, пространства и поэтому являлась восточным государством.

Представление Авраама де Викфора о Московии в произведении «Посол и его функции» носит весьма своеобразный характер. Как профессионал, Викфор не мог не осознавать важность участия Московии в делах европейской политики. И именно как профессиональный дипломат он понимал всю сложность положения данного государства на международной арене в XVII веке. Несмотря на подчеркиваемый восточный колорит Московского государства, Викфор показывал, что Московский царь принимал участие в общении с европейскими государями и старался следовать европейским церемониальным традициям того времени. По мнению Викфора, постепенное включение Московии и других государств в единое унифицированное правовое и церемониальное межгосударственное пространство могло способствовать в дальнейшем облегчению общения между странами.

ТАЙНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ФРАНСУА БЕРНЬЕ

Е.Э. Косматова[©]

Франсуа Бернье, проживший около одиннадцати лет при дворе могольских правителей, читающей публике более всего известен как автор книги об Индии: «История последних политических переворотов в государстве Великого Могола» (1680), произведения, сыгравшего огромную роль в формировании европейских представлений о Востоке¹. На русском языке эта книга Бернье выходила в 1936 г.², но, помимо этого, в 2000 г. под редакцией В.В. Малявина в популярной серии «Арабески истории» вышла часть восточных писем Бернье, хотя и не отягощенная какими-либо библиографическими ссылками и особыми комментариями, но дающая, тем не менее, представления о богатстве личности этого французского врача на индийской службе.

Бернье родился в 1620 г. в местечке близ Анжу; его родители были арендаторами, обрабатывали церковные земли; как можно судить по сохранившемуся тексту записи о крещении Бернье, они имели если не знатных, то влиятельных родственников³; их сын Франсуа сумел получить достойное образование, приобрести значительных друзей, вести достаточно независимый образ жизни и в полной мере реализовать свои таланты.

В 1647-1650 гг. Франсуа Бернье совершил первое путешествие в Северную Германию, Польшу, Швейцарию и Италию. В эти года он познакомился с Гассенди, под руководством которого подготовился к экзаменам на медицинскую степень. Бернье был близким другом знаменитого философа и присутствовал даже у его смертного одра (1655). Как отмечали еще современники, Бернье был очень многим обязан Гассенди. В частности, де Монсо Младший⁴

[©] Косматова Екатерина Эдуардовна, кандидат экономических наук, доцент кафедры экономики и менеджмента в энергетике и природопользовании Санкт-Петербургского государственного политехнического университета (Санкт-Петербург).

¹ Кратко об этом см.: Книга путешествий. Сост. В.В. Малявин. М.: Наталис, 2000. С. 158.

² Бернье Ф. История последних политических переворотов в государстве Великого Могола. М.: Б.и., 1936. 351 с.

³ Его крестным отцом был преподобный Франсуа Бернье, кюре в местечке близ Анжу (vénéralable et discret Messire François Bernier curé de Chantzauх). Об этом см.: Bernier F. Reprint. First published: London, 1891. New Delhi, AES, 1996. P. XX.

⁴ Анри де Монсо, сын приближенного французского короля, путешественник по Ближнему Востоку, автор путешествий, кандидат в члены английского Королевского научного общества в 1670 г. О нем см.: Meynell G. André de Monceaux. F.R.S. 1670 // Notes Rec. R. Soc. Lond. 47(1), 11-15 (1993).

в письме от 16 июля 1670 г. будущему издателю сочинений Бернье Генри Олдинбургу подчеркивал, что годы, проведенные Бернье вместе с Гассенди, чрезвычайно обогатили этого врача и путешественника, позволили ему стать духовным наследником идей и открытий философа³. Гассенди обладал не только мощным интеллектом и весьма живым воображением: факты и впечатления не подавляли философа, а лишь служили пищей для ума и поводом для дискуссии. Надо полагать, что Бернье приобрел навыки замечательно точных и весьма выразительных описаний, так поражающих воображение читателя его сочинений, именно под руководством великого друга.

В 1656-58 гг. Бернье был в Египте, намереваясь ехать далее в Абиссинию, однако затем меняет свои планы и в 1659 г. отправляется в Индию, где сначала служит у Дара, а затем, после падения и гибели Дара, хотя и с большими сложностями, умудряется перейти на службу к его брату-врагу, победившему и воцарившемуся Аурангзебу. В 1669 г. Бернье уже в Марселе, откуда он отправляется в Париж, где занимается своими сочинениями (переиздание в английском переводе только подготовленных им к печати восточных материалов имеет объем около 500 страниц). Среди его книг, изданных в последний парижский период жизни, несколько изданий основного его сочинения «История последних политических переворотов в государстве Великого Могола», путешествий по Индии и другим странам, несколько изданий (в частности, полные издания 1673 и 1684 гг.) объемного обзора философии Гассенди и другие работы, посвященные идеям Гассенди и Декарта, переводы на французский язык источников по истории Индии, сочинения по математике, метеорологии, некоторым физическим и геологическим вопросам. Как выразился де Монсо Младший в том же письме, когда Бернье вернулся во Францию, он буквально затопил недра Франции своими сочинениями, в которых изложил свои бесчисленные открытия и наблюдения, накопившиеся за годы пребывания в Индии⁴.

Париж Бернье покидает только один раз – для того, чтобы посетить Лондон в 1685 г. Умер Бернье в 1688 году.

³ Bernier F. Op. cit. P. XXXI: «Monsieur Bernier, after he had benefited himself for the space of many years by the converse of the famous Gassendi ; seen him expire in his arms, succeeded him in hit, Knowledge, and inherited his Opinions and Discoveries».

⁴ Bernier F. Op. cit. P. XLIX: «... and after twelve years abode at the Court of the Great Mogol. is at last come to seek his rest in his native Countrey, there to give an Accompt of his Observations and Discoveries, and to poure out into the bosome of France, what he had amassed in India».

Бернье настойчиво пропагандировал философские воззрения Гассенди не только в своем европейском окружении – в известном парижском салоне XVII века, который собирался у мадам де Ла Саблиер, но и в местах более экзотических – например, в Индии у секретаря по иностранным делам Великого Могола, собственно, везде, куда его забрасывала судьба.

Известно, что в XVII в. особую роль в общественной жизни Франции играли салоны; они объединяли людей различного общественного положения – придворных и литераторов, актеров и ученых, военных и государственных деятелей. Здесь складывалось общественное мнение. Каждый салон имел свое лицо⁵.

Салон мадам де Ла Саблиер собирал тех, кто интересовался наукой. Здесь господствовало философское свободомыслие. Наряду с салонами учеными и философскими были и салоны чисто литературные – например, салон мадемуазель де Монпансье, дочери Гастона Орлеанского, а также известный салон маркизы де Сабле.

Для мадам де Ла Саблиер Франсуа Бернье, как пишет М.В. Разумовская, сочинил «Краткое изложение философии Гассенди»⁶. Полное издание «Краткого изложения» вышло в 1678 г. в Лионе, отдельные части публиковались 1674-75 гг. в Париже, в 1676 г. в Лионе. Мадам де Ла Саблиер Бернье посвящал и другие обзоры, касающиеся современным ему идеям⁷.

Для индийского набоба, Данешменд-хана, Бернье сделал переложение работ Гассенди на персидский. Впрочем, также как позже для мадам де Ла Саблиер, для Данешменд-хана Бернье переводил не только Гассенди, но и Декарта, а также и других авторов, чьи труды отражали состояние развития науки и философии к концу XVII века. Бернье занимался этой деятельностью около шести лет⁸, в течение которых Данешменд-хан весьма пристрастился к обсуждению европейских идей. Бернье преподавал ему не только европейскую философию, но также и языки с тем, чтобы его ученик мог ознакомиться с идеями в их оригинальном изложении; для Данешменд-хана, как пишет де Монсо, Бернье перевел сочинения Гассенди на латинский.

⁵ Разумовская М.В. Жизнь и творчество Франсуа де Ларошфуко // URL: <http://www.azbuk.net>

⁶ Там же.

⁷ Bernier F. Op. cit. P. XI.

⁸ Bernier F. Op. cit. P. 324.

Бернье так писал о своем непосредственном начальнике в письме господину де Мервейлю: «мой набоб, или ака, Данешменд-хан, с нетерпением ожидает меня в лагере. После обеда он обязательно должен пофилософствовать о книгах Гассенди и Декарта, поговорить об автономии или анатомии, подобно тому, как все утро он обязательно посвящает важным государственным обязанностям в качестве государственного секретаря по иностранным делам и главнокомандующего кавалерией»⁹.

Бернье, оказывая заметное влияние на развитие философской мысли в своем окружении, сам не был подвержен воздействию чужеродных идей, воспринимая происходящее в свете вольнодумных идей гассендианской философии. Так, поскольку постоянные дискуссии на общефилософские темы не заставляли Данешменд-хана сколько-нибудь переменить свои взгляды и образ жизни, он не оставлял надежды во время пребывания Бернье у него на службе, убедить своего врача изменить свою веру. Он посылал Бернье в Зенд-Барри, находившемся в трех днях пути от места их дислокации в Кашмире, с тем, чтобы Бернье посмотрел на чудесный источник, который весной, в мае, начинает бить совершенно необычно. Бернье осмотрел источник и его окрестности самым тщательным образом, нашел самое прозаическое объяснение происходящему: причиной необычного явления было таяние намерзшей за зиму воды и неравномерность нагрева окружающих скал. После осмотра источника, на обратном пути, Бернье дважды отклонялся от своего пути, чтобы осмотреть достопримечательности. Усвоивший либеральные привычки, Данешменд-хан остался доволен изысканиями Бернье и послал его в другое примечательное место – к гробнице мусульманского святого, дабы его слуга убедился в чудесах, совершающихся на этом месте, и снова подумал о перемене религии. Бернье вновь отправился в путь, но, поскольку опять не нашел там ничего чудесного, занялся изучением памятников и природных достопримечательностей Кашмира, что, судя по всему, и на сей раз не вызвало возражения у его набоба, осознававшего невозможность изменить status quo и обратить Бернье в свою веру.

Помимо переводов с французского на персидский, оказывавших воздействие на упомянутого представителя администрации Великого Могола, Бернье во время пребывания в Индии перевел с персидского на французский язык сокращенное изложение индийских легенд,

⁹ Бернье Ф. Письма к господину де Мервейлю из Индии. Книга Путешествий. Сост. В.В. Малявин. М.: Наталис, 2000. С. 160.

собранных в свое время по приказанию Джехан-Гира, деда Аурангзеба¹⁰. Также, как сообщает Бернье в предуведомлении читателю к публикации сочинения об Индии, чтобы дать представление об истории королей Кашмира, он сделал перевод с персидского краткого обзора этой истории, выполненного в свое время по приказу Джехан-Гира. Бернье использовал перевод для примечаний к своим письмам из Индии. Публикация собственной корреспонденции представлялась ему необходимым для дополнения тех сведений, которые заключались в основном сочинении.

В одной из беллетризованных автобиографий Анатоль Франс высказал мнение, что наибольшее влияние на человечество оказали люди, о которых почти никто не знал. Думается, что, избирая мало кому известного деятеля XVII в. в качестве ключевого персонажа истории, писатель проиллюстрировал этот один из своих бесчисленных парадоксов. Бернье же действительно известен, в основном, только специалистам по XVII в.

Анатоль Франс в своих произведениях был склонен делать обзоры мировой истории – и даже истории Вселенной, иронически-обстоятельные, составленные, кажется, из одних только изящных парадоксов, наполненные энциклопедической ученостью (подчас нарочито излишней, пародирующей эту самую ученость).

Собственно, все творчество Анатоля Франса есть изложение его взглядов на исторический процесс, в его знаменитых романах присутствие истории человечества, и, прежде всего, истории Франции, носит акторный характер, то есть она выступает не только как фон, но и как действующее лицо.

Так, в романе «Восстание ангелов», в главах XVIII-XXI, Франс дает фантастический обзор космогонической истории мира, предваряя его весьма красочной повестью о борьбе Люцифера с Богом. Рассказ ведет один из участников мятежного воинства ангелов, пребывающий на земле в образе старца Нектария. Он повествует в кругу своих собратьев по борьбе с демиургом и сочувствующего представителя смертных, одного из центральных персонажей романа, Мориса д'Эпарвье. Это рассказ о сражении в беспредельных пространствах за сияющую Гору Господню двух ангельских воинств с явными антропоморфными чертами. Господь побеждает Люцифера своим небесным огнем, мятежник низвергается в пустынные пространства, где нет ничего, кроме сернистых

¹⁰ Бернье Ф. Там же. С. 184.

родников, дымящихся кратеров и ядовитых болот, где замыкают горизонт ледяные горы и необозримые моря мглы, а над головой тяжело нависает медное небо. Люцифер временно смиряется с поражением, но жаждет реванша. В процессе мучительных раздумий после поражения мятежник осознает, что без овладения тайной небесного огня ему не добиться победы – и приходит к мысли о необходимости познания для того свойств всей Вселенной. Именно в процессе познания можно овладеть заветной тайной, что позволит ему в будущем все же низвергнуть тирана. Далее излагается история человечества, находящего под патронажем Люцифера, ведущего людей к познанию мира. В этом масштабном повествовании упоминаются имена богов, в обликах которых падшие ангелы представляли перед древними людьми: Изида, Зевс, Дионис; возникают имена людей, а также и мифологических персонажей, обозначивших, по мнению рассказчика, поворотные моменты истории на пути к познанию мира: легендарные Дискуроры, Кастор и Поллукс – братья Елены Прекрасной, Цезарь...

Впрочем, до наступления эпохи Возрождения имена практически не упоминаются, прогресс приобретает более персонифицированный характер лишь после ее наступления – говорится о польском каноннике (то есть Копернике), обнаружившим истинное строение вселенной, возникают имена архитекторов (Браманте, воздвигшего знаменитый купол – из Нового времени, и античного Ветрувия) а также и врагов всякого прогресса: монаха, запустившего в беса чернилницей (Лютер), а затем и длинного и тощего доктора из Женевы (Кальвин), представленного рассказчиком холодным в своем неистовстве маньяком, еретиком, сжигавший на кострах других еретиков, самым лютым врагом граций, изо всех сил старавшемся вернуть мир ко временам Иисуса Навина и Судей израильских, периоду, оцениваемому Нектарием весьма негативно. Поворотный момент в движении к новым временам связывается в повествовании Нектария с именем Гассенди. После ужасов Контрреформации, вызванных напором Реформации, возникает новый порядок вещей, заря великой эпохи. «Не отрекаясь открыто и явно от Бога своих предков, умы предались двум его смертельным врагам – Науке и Разуму, и аббат Гассенди незаметно оттеснил Бога в отдаленную пропасть первопричин»¹¹. Здесь и возникает имя Франсуа Бернье: «Благодетельные демоны, которые просвещают и утешают

¹¹ Франс А. Восстание ангелов // Франс А. Собр. соч.: в 8 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 7. С. 106-138.

несчастных смертных, вдохновили самых даровитых людей того времени на создание всякого рода рассуждений, комедий и сказок, совершенных по мастерству. Женщины постигли искусство беседы, дружеской переписки и утонченной вежливости. Нравы приобрели мягкость и благородство, неведомые минувшим временам. В этот век Разума один из лучших умов, любезный Бернье, написал однажды Сент-Эвремону: «Лишать себя удовольствия – великий грех». По одному этому лишь изречению можно судить, насколько подвинулось вперед умственное развитие в европейских странах. Разумеется, эпикурейцы существовали и раньше, но им не хватало сознания своего дара, какое было у Бернье, Шапеля и Мольера. Теперь даже святоши научились понимать природу. И Расин, при всем своем ханжестве, умел не хуже безбожного физика-атеиста вроде Ги-Патэна, разбираться, в какой связи страсти, волнующие людей, находятся с тем или иным состоянием органов человеческого тела»¹².

Таким образом, Франс упоминает Бернье в романе дважды; писатель делает его как бы одной из центральных фигур той поворотной эпохи, в которой без труда можно распознать XVII век. Думается, что Франс был глубоко прав, включая Бернье в общий контекст своего космогонического памфлета. Бернье не только представил европейской публике индийские диковинки; он всю свою жизнь служил как бы проводником самых разнородных идей, компендиумом сведений из самых разных областей, живым связующим звеном между западной и восточной цивилизацией – и внутри этих миров действовал в том же направлении; он представлял в полной мере не только Восток Западу, но и Запад – Востоку¹³.

¹² Франс А. Там же. С. 133.

¹³ Более подробно: Bernier F. Op. cit. P. X.

ПЬЕР ПАСКАЛЬ (1890-1983) И ЕГО РАБОТЫ ПО ИСТОРИИ РУССКОГО РЕЛИГИОЗНОГО КРИЗИСА В XVII ВЕКЕ

М.Ю. Рошин[©]

Хотя в последние годы об известном французском слависте Пьере Паскале написано немало¹, его вклад в изучение истории формирования старообрядчества остается по-прежнему недостаточно оцененным. Его фундаментальная работа «Протопоп Аввакум и начало раскола», опубликованная во Франции в 1938 г., в 2010 г. наконец была издана в русском переводе. Во многих отношениях исследование Пьера Паскаля заложило прочную основу научного изучения феномена старообрядчества и причин его возникновения.

Пьер Паскаль придерживался левых взглядов и поддержал Октябрьскую революцию, поэтому неслучайно он оказался в те годы в России. В первой половине 1920-х гг. он одно время работал в отделе печати Коминтерна. В 1925 г. Паскаль перешел на работу в Институт Маркса-Энгельса, которым руководил крупный знаток марксистского наследия Д.Б. Рязанов (Гольдендах). Там он работал научным сотрудником во Французском кабинете и занимался архивом Гракха Бабёфа, при этом у него всегда сохранялся огромный интерес к русской истории. Открытие творчества протопопа Аввакума, а впоследствии и феномен старообрядчества, Паскаль подробно описал в своей работе:

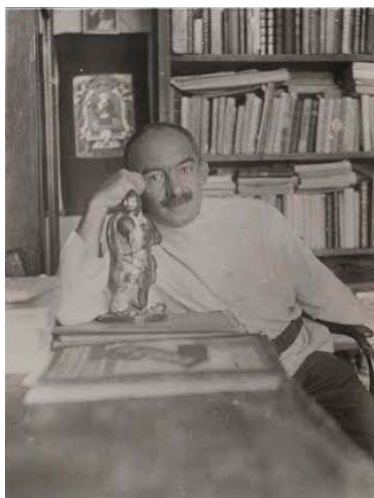
«Дело было в Москве около 1928 г. Я выполнял функции «научного работника» в институте, достоинства которого имели для меня двоякое значение: во-первых, там имелась богатая библиотека и, во-вторых, во главе института стоял человек с широкими взглядами [Рязанов – М.Р.]. После того, как я на протяжении двух или трёх часов занимался приведением в порядок документов, связанных с Бабёфом, я спускался в подвал и там изучал литературные богатства, имевшие, по моему мнению, гораздо большее значение, чем те литературные материалы, которые были открыты для общего пользования.

Однажды я натолкнулся на брошюру, опубликованную в 1916 г. Академией Наук под заглавием «Житие протопопа Аввакума, написанное им самим». Я начал читать эту книгу, и с самого начала

[©] Михаил Юрьевич Рошин, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Центра изучения Центральной Азии, Кавказа и Урало-Поволжья Института востоковедения РАН (Москва).

¹ В особенности я бы отметил монографию: Coeuré S. Pierre Pascal. La Russie entre christianisme et communisme. Lausanne: Editions Noir sur Blanc, 2014.

она меня захватила. После почти интернационального языка современных журналов и книг я столкнулся с чистым и сочным русским языком, на котором говорил весь русский народ до Петра Великого и на котором до сих пор говорят крестьяне. Вместо сухой социологии, которая заменяла живую историю человечества сухими схемами, передо мной живо вырисовывался московский XVII век. Каким он представлялся мне разнообразным, то удивительно далёким, то столь близким XX веку! И передо мной вырисовывалась душа исключительного человека с глубоким чувством совести, несокрушимая вплоть до самой смерти. В нём, в этом гениальном человеке обитала ещё удивительная духовная свобода, питаемая глубокой верой в Провидение и постоянным погружением в сверхчувственный мир»².



Пьер Паскаль у себя дома в Москве
летом 1929

Первым побудительным мотивом для Паскаля к началу его исследований стало желание перевести «Житие» на французский язык. Он начал тщательную работу в московских архивах, посетил многие исторические места, связанные с жизнью протопопа и старообрядчества. Так, он посетил «Нижний – тот город, где сходятся Север и Юг, Восток и Запад, город-крепость и город-ярмарку, где сталкивалось такое огромное количество интересов и идей»³. Далее Паскаль писал: «Этот нижегородский край, колыбель религиозного возрождения XVII века, я объездил вдоль и поперёк. Я останавливался в Вельдеманове, где родился Никон, и я

объехал вслед за юным Аввакумом ближайшие от его родного поселения Григорово, Княгинино и Лысково. Я видел Волгу, столь таинственную на заре, на поверхности которой застыли лодки рыбаков на стерлядь, и я снова видел ее всю сверкавшую в лучах заходящего солнца. Там на другом берегу возвышался все ещё

² Паскаль П. Аввакум и начало Раскола: религиозный кризис в XVII веке в России. Пер. с фран. С.С. Толстого. Копия машинописной рукописи перевода из архива автора статьи. С. 1-2.

³ Паскаль П. Указ. соч. С. 6.

величественный Макарьевский монастырь, а за ним без конца и края тянулись вдоль по Керженцу леса и болота»⁴.

Помимо чисто архивной работы Пьер Паскаль имел возможность познакомиться с историческими центрами старообрядчества в самой Москве на Рогожском и Преображенском кладбищах и завести там полезные знакомства с живыми носителями старообрядческой традиции.

В научном смысле по идеологическим причинам тема старообрядчества и причин его происхождения была в СССР в те годы закрытой. В старой дореволюционной России преобладало среди православных исследователей миссионерское отношение к предмету, что, как правило, мешало объективно подойти к сути вопроса. Из авторов миссионерского направления Паскаль выделял книгу П.С. Смирнова «Внутренние вопросы в расколе в XVII веке» (1898). Ее автор Пётр Семёнович Смирнов, профессор Петербургской духовной академии, справедливо отмечал, что «протест [сторонников старой веры – М.Р.] возник на чисто религиозной почве без всякой примеси каких бы то ни было элементов, чуждых области веры»⁵. Кроме того, Паскаль выделял среди русских дореволюционных исследователей Николая Фёдоровича Каптерева и его работу «Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович»⁶, в которой впервые была подробно рассмотрена деятельность «кружка ревнителей благочестия». В этом кружке, как отмечает Паскаль, «будущие старообрядцы и будущий патриарх [Никон – М.Р.] одно время сотрудничали на благо Церкви»⁷.

В марте 1933 г. учёный покидает СССР. Таким образом, сбору материалов для своих будущих книг по истории старообрядчества он посвятил примерно 8 лет. Во Франции в 1930-е гг. Паскаль написал большое историческое исследование «Аввакум и начало раскола: религиозный кризис в XVII веке в России» (1938)⁸ и одновременно в том же году издал блестящий перевод «Жития» на французский язык⁹. Обе работы были представлены и защищены как диссертации.

⁴ Паскаль П. Указ. соч. С. 6-7.

⁵ Смирнов П.С. Внутренние вопросы в расколе в XVII веке. СПб., 1898. С. СХХVI.

⁶ Каптерев Н.Ф. Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович. М., 1996. Т. 1-2.

⁷ Паскаль П. Указ. соч. С. 3.

⁸ Pascal P. Avvakum et les débuts du raskol: la crise religieuse au XVII^e siècle en Russie. Paris, 1938.

⁹ Avvakum. La vie de l'archiprêtre Avvakum écrite par lui-même. Traduite du vieux russe en français avec une introduction et des notes par Pierre Pascal. Paris, 1938.

В своих исследованиях французский учёный стремился, прежде всего, проанализировать духовные и идейные причины религиозного кризиса XVII столетия в России. Ввиду сложности предмета Паскаль старался использовать метод последовательного изложения фактов и событий. Он отмечал отличия своего метода от того, что часто принято в русской науке:

«Русские авторы охватывают широкие горизонты и охотно считают десятилетиями; они забывают о расстояниях, а ведь путешествие от Амура в Москву длилось целый год или полтора! Это способствует путанице в освещении фактов и препятствует установлению надлежащей перспективы. Мне с другой стороны хотелось следовать год за годом, месяц за месяцем, почти что неделя за неделей за ходом [церковных – М.Р.] реформ, реакцией на них верующих, передвижениями действующих лиц, за тем, как они проповедовали, что они писали и что переживали».¹⁰

В этом последовательном изложении событий состоит большое достоинство труда Паскаля, поскольку позволяет более объёмно взглянуть на рассматриваемый период русской истории. В предисловии к работе о протопопе Аввакуме Паскаль сопоставлял возникновение старообрядчества с движением янсенизма во Франции, которое оформилось внутри Католической Церкви в середине XVII века, и было со временем осуждено, как еретическое. Как подчеркивал учёный, такое сопоставление «может дать материал для тех, кто наблюдает великие идейные движения, кто следит за историей религии, за сдвигами религиозной психологии. Меня же эта аналогия задевает с другой стороны. Она показывает, насколько в сущности едино христианство на Востоке и на Западе»¹¹.

Кроме основного исторического исследования, Паскаль сделал превосходный перевод «Жития» протопопы Аввакума на французский язык в сопровождении тонких и глубоких комментариев, свидетельствующих об основательном знании русского языка XVII века и старообрядческих традиций. В предисловии к переводу учёный кратко, но ёмко сформулировал основные черты протопопы Аввакума, которые помогли ему стать духовным вождём старообрядчества:

«Он был мужиком с заглубившим от безжалостной жизни телом, разумным и практичным, но с независимой душой. Он чувствовал себя свободно, как в отношениях с царём, так и в своей общине. Он не был амбициозен, но и не хотел скрывать своих талантов. Он был

¹⁰ Паскаль П. Указ. соч. С. 15.

¹¹ Указ. соч. С. 25-26.

исключительным человеком, обладавшим редкими для своего времени и ярко проявлявшимися в гармонии качествами. Он был суровым и нежным, прямолинейным и практичным, авторитарным и смиренным, преданным вплоть до смерти своей миссии и отцом семейства, заботливым и благоразумным; человеком, владевшим дарами оратора и писателя, ценившим, прежде всего, русский язык, образный, часто грубый, но всегда прямой и свободный. Он был одарён несокрушимой верой, вдохновлявшей все его действия и мысли, вплоть до видений, и в то же время совершенно свободен от грубых суеверий. Жизнь Аввакума была вдохновлена непосредственным ощущением Провидения, действующим в мире и в нём самом. Это Провидение не отрицало человеческой воли, а взаимодействовало с ней»¹².

Русский перевод книги Паскаля был сделан еще в 1960-е гг. внуком Л.Н. Толстого лингвистом Сергеем Сергеевичем Толстым, профессором кафедры английского языка МГИМО, перешедшим в годы войны в старообрядчество¹³. Известно, что перевод был сделан по просьбе адвоката Алексея Дорофеевича Бобкова, бывшего председателем Рогожской старообрядческой общины в Москве в 1960 – 1968 гг. История создания этого перевода напоминает нам о тех контактах, которые имел французский славист с Рогожской старообрядческой общиной в конце 1920-30-х гг.

Ближайшим продолжателем Пьера Паскаля в деле исследования религиозного кризиса в России XVII века может быть назван русский ученый-эмигрант Сергей Александрович Зеньковский, написавший интересную монографию «Русское старообрядчество: духовные движения XVII века» (1970)¹⁴.

¹² Pascal P. Avant-propos à la Vie de l'archiprêtre Avvakum // Avvakum. La vie de l'archiprêtre Avvakum écrite par lui-même. Traduite du vieux russe en français avec une introduction et des notes par Pierre Pascal. Paris, 1938. P. 12-13.

¹³ См. подробности биографии С.С. Толстого в статье из Живого журнала URL: <http://sinkov.livejournal.com/32607.html>

¹⁴ В последние годы эта работа дважды переиздавалась в Минске в издательстве «Харвест» (2007) и в Москве издательствами «ДИ-ДИК» и «Квадрига» (2009). Во второе издание включены все работы С.А. Зеньковского по истории старообрядчества.

РОЛЬ КОДЕКСА Ж. САВАРИ (1673 Г.) И МОРСКОГО ОРДОНАНСА Ж.-Б. КОЛЬБЕРА (1681 Г.) В ФОРМИРОВАНИИ ТОРГОВОГО ПРАВА ФРАНЦИИ И РОССИИ

Е. А. Долкова[©]

XVII век стал эпохой процветания французских коммерческих компаний – после открытия Америки и установления новых торговых путей Италия перестала доминировать в области международной торговли. Однако для того, чтобы Франция заняла ведущую позицию в данной сфере, возникла необходимость преодолеть противоречия между нормами, регулируемыми торговые отношения внутри страны. Правовую систему Франции, сложившуюся в Средние века, можно условно поделить на две части: на Юге, в зоне бывшей римской провинции, существенное влияние имело римское право, в то время как Север был областью обычного (кутюрного) права¹. Вольтер охарактеризовал сложившуюся ситуацию как «странное варварство, когда граждане одного государства не живут по одному и тому же закону... Передвигаясь от одного почтового отделения к другому, Вы вынуждены менять право при смене лошадей»². Отсутствие единства правовой системы создавало препятствия для осуществления коммерческой деятельности и своевременного разрешения возникавших споров, поэтому купеческое сословие было заинтересовано в создании актов, чьи положения будут действовать на территории всей страны.

Инициатором унификации правовых норм и создания новых ордонансов, регулировавших сухопутную и морскую торговлю, стал министр короля Людовика XIV Жан-Батист Кольбер³. Первым кодифицированным актом в Европе, содержащим нормы торгового

[©] Долкова Елизавета Александровна, студентка 4 курса факультета права Национального исследовательского Университета «Высшая школа экономики».

¹ Guilhe H.-C. Études sur l'histoire de Bordeaux, de l'Aquitaine et de la Guienne: depuis les Celtes jusqu'à la première révolution française en 1789, formant une histoire complete. Bordeaux, 1835. P. 50.

² Voltaire M. Oeuvres Complètes. Dialogues et entretiens Philosophiques. Deux-Ponts, 1792. Vol. 50. P. 15.

³ Monéger J. De l'ordonnance de Colbert de 1673 sur le commerce au code de commerce français de Septembre 2000. Réflexion sur l'aptitude du droit économique et commercial à la codification // Revue internationale de droit économique. 2004. Vol. XVIII, 2. P. 174.

права², стал Ордонанс о сухопутной торговле 1673 г.³, или Кодекс Савари – по имени негоцианта Жака Савари, который принял деятельное участие в разработке данного документа. Жак Савари принадлежал к купеческому сословию и прекрасно владел нормами итальянского коммерческого права, господствовавшего в то время в международной торговле.

Ордонанс состоял из 12 титулов и содержал 122 статьи. Он устанавливал единые правила прохождения ученичества и ведения торговых книг и реестров купцов, регулировал создание товариществ и деятельность коммерческих судов, определял процедуру и последствия банкротства. Новеллой французского законодательства стала подробная регламентация вексельного права, причем данные нормы, разработанные в Кодексе Савари, впоследствии будут восприняты правовыми системами большинства романо-германских стран⁴. Позднее положения Кодекса Савари будут включены в кодифицированные акты, изданные при Наполеоне I: например, согласно ордонансу 1673 г. у должника появлялась возможность полной уступки своего имущества в уплату долгов для избежания тюремного заключения – эта норма будет отражена в ст. 1264-1269 Гражданского кодекса 1804 г.⁵

Кроме самого ордонанса значительное влияние на формирование торгового права во Франции оказал комментарий к нему, написанный Жаком Савари в 1675 г. на основе докладов, сделанных им в комиссии по разработке кодекса – эта книга известна под названием «Совершенный предприниматель»⁶.

В 1681 г., вслед за Кодексом Савари, был создан Ордонанс о морской торговле⁷, работа над которым велась более десяти лет. Этот акт стал первым опытом унификации французских правовых норм, регулирующих морскую торговлю – прежде данные правоотношения

² Coquery N. Les faillites boutiquières sous l'Ancien Régime: Une gestion de l'échec mi-juridique mi-pragmatique (fin XVIIe-fin XVIIIe siècle) // Revue française de gestion. 2008/8. № 188-189. P. 342.

³ Ordonnance de Louis XIV pour le commerce donnée à Versailles en 1673. Paris, 1785. 289 p.

⁴ Коммерческий кодекс Франции. Пер. с фран. В. Н. Захватаева. М.: Wolters Kluwer Russia, 2008. С. 1122.

⁵ Code civil des français: contenant la série des lois qui le composent, avec leurs motifs, et un extrait des discours prononcés au tribunal et au corps législatif sur les matières les plus importantes; suivi d'une table raisonnée des matières. Paris, 1804. Vol. 4. P. 22-23.

⁶ Savary J. Le parfait négociant ou Instruction générale pour ce qui regarde le commerce des marchandises de France et des pays étrangers. Paris, 1675. 374 p.

⁷ Ordonnance de la marine du mois d'Août 1681. Paris, 1755. 471 p.

регламентировались многочисленными сборниками морских правил, кутюмов и решений судов, причем в разных регионах действовали свои собственные нормы. В ходе разработки ордонанса комиссия направила вопросы об основных аспектах торгового права в крупные французские порты, поэтому можно утверждать, что данный акт является результатом анализа обычаев делового оборота, принципов и правил, выработанных многолетней практикой купцов и мореплавателей.

Ордонанс о морской торговле состоял из 5 книг и содержал 52 титула. Данный акт включал в себя нормы как частного, так и публичного права, и регламентировал положение и полномочия адмирала, компетенцию адмиралтейских судов, определял статус капитана и других членов экипажа морских судов, регулировал деятельность служащих портов и устанавливал основные правила, касающиеся морского рыболовства и договорных отношений в сфере морской торговли. Объем правоотношений, который регулировал данный акт, его совершенная для того времени юридическая техника, а также политическое и экономическое влияние Франции в Европе в XVII в. способствовало быстрому распространению Морского ордонанса и в других странах, где он использовался судами в качестве дополнения к отечественным нормам. Впоследствии данный ордонанс стал моделью морского законодательства для европейских государств⁸. Более того, большинство норм ордонанса было воспринято Торговым кодексом Франции 1807 г.⁹

Таким образом, в XVII в. во Франции начал складываться частно-правовой дуализм, характеризующийся параллельным существованием гражданского и коммерческого права, и был окончательно закреплён в период правления Наполеона I при создании Гражданского кодекса 1804 г. и Торгового кодекса 1807 г. В свою очередь, для российского права подобный дуализм не является характерным в силу особенностей развития общества и отсутствия исторической обусловленности выделения торгового права из системы гражданского права. Известные цивилисты Г.Ф. Шершеневич¹⁰ и В.А. Удинцев¹¹ отмечают, что исторические

⁸ Коммерческий кодекс Франции. Пер. В. Н. Захватаева. М.: Wolters Kluwer Russia, 2008. С. 42-44.

⁹ Code de commerce: édition conforme à l'édition originale de l'imprimerie impériale; à laquelle on a ajouté l'exposé des motifs et une table analytique et raisonnée des matières. Paris, 1807. 279 p.

¹⁰ Шершеневич Г.Ф. Курс торгового права: в 4 т. М.: Статут, 2003. Т. 1. С. 71-72.

¹¹ См.: Удинцев В.А. История обособления торгового права. Киев, 1900. С. 11-17.

условия в России не привели к созданию сословности общества в западноевропейском смысле. Торговое право, регулировавшее деятельность исключительно купеческого сословия, было выработано во Франции и в других странах Европы именно в условиях его замкнутости и существования развитой системы гильдий и цехов. Указанные явления не были присущи русскому обществу XVII в. В то же время, конец XVII в. в России также ознаменовался совершенствованием торгового законодательства: были изданы Торговый устав 1653 г. и Новоторговый Устава 1657 г., которые, однако, содержали нормы не частного права, а административные меры регулирования торговли.

Если руководствоваться принципом синхростадиальности, то более уместным представляется сравнение французских ордонансов о торговле с указами российских императоров XVIII в. Однако создание данных нормативных актов в Российской Империи происходило уже в немецкий период развития торгового права, кроме того, с Германией Россию связывали более тесные торговые отношения, поэтому в качестве образца использовались именно немецкие нормативно-правовые акты. Несмотря на это, издание во Франции Торгового Кодекса 1807 г., воспринявшего нормы Кодекса Савари и Морского ордонанса Кольбера практически без изменений, оказало впоследствии значительное влияние на нормы российского права. В качестве примера можно рассмотреть развитие в России нормативного регулирования векселей как одного из институтов торгового права. Если при создании Устава о векселях 1729 г. в качестве образца был использован Лейпцигский вексельный устав, то сменивший его Вексельный устав от 25 июня 1832 г. был разработан под влиянием Торгового кодекса Франции и сочетал в себе элементы немецкого и французского права¹². При этом российское законодательство восприняло правовые институты, разработанные во французском торговом праве XVII в., например, институт индоссамента, который был впервые установлен ордонансом 1654 г. и наиболее подробно урегулирован нормами Кодекса Савари (ему посвящен весь Титул V).

¹² См. например: Цитович П.П. Курс вексельного права. Киев, 1887. С. 25-26.

Таким образом, Кодекс Савари 1673 г. и Морской ордонанс Кольбера 1681 г. оказали весомое влияние на развитие торгового права в России. В данных нормативных актах были разработаны и подробно регламентированы правовые институты, которые были восприняты нормами не только российского законодательства, но и стали неотъемлемой частью международного торгового права. Кроме того, созданный на основе положений Кодекса Савари и Морского ордонанса Кольбера, Торговый кодекс Франции стал родоначальником последующих коммерческих кодексов Европы и до появления общегерманских кодексов являлся господствующей моделью, по которой создавались кодифицированные акты в других странах.

Важной вехой в истории становления торговли и промышленности во Франции является эпоха политики кольбертизма, названной по имени её основателя Жана-Батиста Кольбера и считающейся апогеем развития французского меркантилизма. Пребывание Кольбера на посту генерального контролера финансов пришлось на период расцвета французского абсолютизма, когда первым лицом государства являлся Людовик XIV. Несмотря на то, что король был известен своей страстью к безграничной власти, на протяжении более чем двух десятилетий в принятии экономических решений ключевую роль играл именно Жан-Батист Кольбер.

В настоящее время, когда санкционная политика Запада в отношении России дает импульс к принятию экстренных решений по вопросу импортозамещения, особенно интересно рассмотреть концепцию достижения экономической автаркии, идеологом которой являлся Жан-Батист Кольбер. Как истинный меркантилист, он был приверженцем политики активного торгового баланса, сущность которой заключается в превышении экспорта над импортом.

Наиболее яркое применение меркантилизма проявилось в политике внешней торговли, развитие которой стало возможным благодаря расширению французского морского флота.

Так, следствием Вест-Индской компании стал рост влияния Франции в Северной Америке и Западной Африке, а созданная в 1664 году Ост-Индская компания позволила заложить основы торговых отношений с Индией. Кольбер предпринял попытки для захвата ключевых позиций в торговле с Западной Европой (Норвегия, Швеция и др.) и Россией. Однако здесь Франция потерпела фиаско, не сумев противостоять сильной голландской конкуренции¹. Левантская компания (1670 г.) по укреплению торговых связей с Ближним Востоком, в первую очередь с Турцией, также не привела к значительному успеху, однако в начале XVIII века французам удалось наладить экспорт сукна в Левант и успешно конкурировать в этой области с Англией и Голландией².

[©] Лютова Мария Алексеевна, студентка 4 курса факультета экономики Национального исследовательского Университета «Высшая школа экономики».

¹ Полянский Ф.Я. Экономическая история зарубежных стран. М.: МГУ, 1954. С. 462.

² Малов В.Н. Жан-Батист Кольбер – реформатор XVII века (1619-1683) // Новая и новейшая история. 2000. № 3.

Фундаментом модернизации экономической системы Франции, по мнению Кольбера, должно было стать развитие мануфактур. Главной целью мануфактурного производства являлось обеспечение господствующего класса предметами роскоши, а также выпуск вооружения¹. Для развития французских мануфактур Кольбером были сформулированы протекционистские меры, в их числе: введение новых таможенных тарифов на импорт иностранных товаров (1664 г. и 1667 г.); помощь в развитии транспортной инфраструктуры, премии за экспорт готовой продукции, запрет на выезд французских мастеров и поощрение иммиграции зарубежных специалистов².

Особое внимание уделялось качеству производимой продукции: Кольбер требовал строгого исполнения установленных стандартов, за несоблюдение которых следовало наказание³. Наиболее жесткому контролю со стороны государства подвергалась текстильная отрасль; строгая регламентация качества должна была решить проблему неопределенности на рынке тканей и увеличить доверие со стороны покупателей. На наш взгляд, этому способствовала и жесткая конкуренция со стороны других государств, развивавших текстильную промышленность в Европе. До принятия норм риск приобретения контрафактной продукции был значительным, главным образом, потому, что покупатель не мог проверить качество и размер всех тканей, и вынужден был доверять этикетке. В то же время, в связи с большим числом посредников, возрастал и риск обмана. Таким образом, сертификация качества продукции текстильной промышленности была необходимой⁴.

Кольбер считал эти меры временными, и целью их не являлось создание монополий, так как привилегии, дарованные мануфактурам, были ограниченными по масштабам и времени действия. Основной же задачей стало стимулирование развития новых отраслей⁵. Тем не менее, во Франции существовала монополия на скупку сырья, да и закрытый внутренний рынок, пусть и на время, но исключал возможность здоровой конкуренции.

¹ Борисов Ю.В. Три портрета времен Людовика XIV // Новая и новейшая история. 1991. № 1.

² Мегээнциклопедия Кирилла и Мефодия // URL: <http://megabook.ru>

³ Кавтарадзе Г. История экономического развития Запада. М.: Энигма, 2005. С. 143.

⁴ Minard P. The Market Economy and the French State: Myths and Legends around Colbertism // L'Économie politique. 2008/1. No 37. С. 82.

⁵ Minard P. The Market Economy and the French State: Myths and Legends around Colbertism // L'Économie politique. 2008/1. No 37. С. 81.

В результате действий Кольбера во Франции получили свое развитие металлургические, шерстяные и шелковые мануфактуры⁶, однако достигнуто это было посредством увеличения налогового гнета, давившего на крестьян. В сложившейся ситуации в первую очередь под удар попадало фермерство, развитие которого становилось фактически невозможным в силу слабого государственного финансирования. Вместе с тем, государство жестко регламентировало порядок торговли, что не всегда способствовало ускорению модернизации экономики. Например, контроль над ценами на зерно препятствовал развитию рынка зерна, которое могло быть обеспечено при свободной торговле (о чём писал Пьер Буагильбер в 1707 г.). Отсталость сельского хозяйства и упадок экономики в целом были главными причинами «узости» внутреннего рынка Франции, что, на наш взгляд, является поводом для критики кольбертизма. В сущности, во Франции не было рынка сбыта для промышленной продукции, а его формирование сдерживалось тем, что крестьяне не имели возможности приобретать товары промышленного производства в силу нищеты. В то же время, выход на внешние рынки затруднялся наличием острой конкуренции и запретительными тарифами, введенными другими странами. Так, в ответ на действия Кольбера, Англия ограничила ввоз французских вин, что негативно отразилось на положении ряда провинций Франции. Однако Кольбер помнил, что Кромвель на протяжении двух лет обходился без импорта вин из Франции, и потому полагал, что нельзя оказывать чрезмерного давления на Англию, чтобы не спровоцировать ее на принятие контрмер⁷.

Стоит отметить, что ультрапротекционистская тарифная политика Кольбера носила агрессивный характер по отношению к Голландии. Он называл Голландию «второй могущественной Республикой после Римской империи», и это не давало ему покоя. Разорение этой страны было необходимым для Франции, поэтому Кольбер считал нужным не только уменьшить прибыли Голландии от взаимной торговли, но и организовать коалицию с другими странами, чтобы расширить влияние Франции на мировом рынке. Так, договор с Португалией призван был наладить торговлю с Индией, а Швеция должна была содействовать успеху французского предприятия в Прибалтике⁸. В итоге двусторонние ограничения по части торговли и

⁶ Библиотекарь. Ру // URL: Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru>

⁷ Sargent A.J. The Economic Policy of Colbert. Kitchener: Batoche Books, 2004. P. 44.

⁸ Ibid. P. 47.

разразившаяся затем война (1672-1678 гг.) привели к нарушению товарообмена между странами. После завершения Голландской войны Кольбер был вынужден вернуться к более мягкому тарифу 1664 г.⁹.

В настоящее время, обращение к истории Франции могло бы помочь действующим политическим деятелям в определении курса по части санкций. Жесткая политика в отношении Голландии обернулась войной, что, в конечном счете, ослабило саму Францию, так как средства из внутренней экономики уходили на поддержание военной мощи. Более гибкий подход, напротив, способствует созданию необходимых условий для экономического развития.

Отдельного внимания заслуживает налоговая политика Ж.-Б. Кольбера. Перед генеральным контролем финансов стояла дилемма: с одной стороны, добыча денег для королевского двора оставалась первоочередной задачей, с другой – назрела необходимость снижения напряженности среди обнищавшего крестьянства. Главным прямым налогом являлась талья, взимание которой было удобно для государства, но крайне обременительно для крестьян. Обязанность платить талью считалась меткой простолюдинов, так как представители богатых сословий уходили от её уплаты¹⁰.

Находясь в крайне тяжёлом положении, крестьяне оказывали сопротивление во время сбора тальи, для борьбы с которыми Кольбер считал возможным привлечение солдат¹¹. Другим ненавистным для крестьян налогом была габель, которая изначально являлась акцизным сбором на соль, но впоследствии приобрела форму фиксированного налога. Углублению пропасти между богатым и бедным населением способствовало и то, что зажиточные финансисты получали право сбора некоторых налогов (в том числе и габели) при условии единовременной выплаты крупной суммы¹². В сложившейся ситуации введение косвенных налогов вкупе с уменьшением прямых призвано было стать спасительной панацеей. В результате проводимой Кольбером политики талья стала обеспечивать третью часть королевских расходов (против двух третей до реформирования). Однако, беспредельная эксплуатация крестьян,

⁹ Кавтарадзе Г. История экономического развития Запада. М.: Энигма, 2005. С. 142.

¹⁰ Малов В.Н. Жан-Батист Кольбер – реформатор XVII века (1619-1683) // Новая и новейшая история. 2000. №3.

¹¹ Полянский Ф.Я. Экономическая история зарубежных стран. М.: МГУ, 1954. С. 457.

¹² Камерон Р. Краткая экономическая история мира от палеолита до наших дней. М.: РОССПЭН, 2001. С. 186.

голод и нищета привели к многочисленным народным восстаниям. Среди наиболее крупных бунтов – «войны бедняг» в провинции Буллоне (1662 г.), «восстание Одижо» в Гаскони (1664 г.), мятежи в Лангедоке (1670 г.). Затишье наблюдалось лишь в 80-х годах, но уже в 90-х годах XVII века классовые войны возобновились с новой силой¹³. Для борьбы с беспорядками в разных частях Франции были привлечены регулярные войска, восставших брали в плен, наблюдался всплеск террора. Бесспорно, кровавые расправы с мятежниками – темное пятно на репутации Кольбера, но было бы несправедливо перекладывать вину исключительно на суперинтенданта. Он работал в сложных условиях: растущие потребности королевской семьи требовали все новых и новых расходов, так, в 1661 г. расходы короля составили 93 млн. ливров, а в 1693 г. они достигали 180 млн. ливров. Более того, государственные средства уходили и в руки самозванцев, присвоивших себе дворянские звания. С последними Кольбер начал активную борьбу, приказав в 1664 г. провести переаттестацию дворян, в результате которой численность дворян сократилась на 40%, а от самозванцев в государственную казну поступило 2 миллиона ливров штрафа¹⁴.

Парадоксально, но Кольбер, будучи генеральным контролером финансов, декларировал борьбу с финансистами в рамках курса на снижение числа занятых непроизводительным трудом. При этом шла речь о перемещении рабочей силы из непроизводительного сектора в промышленное производство, вследствие чего количество рабочих на мануфактурах должно было возрасти.

В то же время Кольбер сохранил цех как традиционное производственное подразделение. Суперинтендант рассчитывал на единство устоявшегося и нового и полагал, что мануфактуры и цехи смогут совместно функционировать, образуя при этом некоторый симбиоз. Однако неравенство в свободе действий явилось причиной конфликтов: деятельность цеха строго регламентировалась, цеховые уставы имели силу закона, в то время как мануфактуры обладали особыми привилегиями и освобождались от цехового контроля. Более того, для ускорения развития французской промышленности Кольбер использовал и политические инструменты: некоторые мануфактуристы получали дворянские звания и судебные полномочия на определенной территории. На наш взгляд, для

¹³ Национальная энциклопедическая служба // URL: <http://interpretive.ru>

¹⁴ Борисов Ю.В. Три портрета времен Людовика XIV // Новая и новейшая история. 1991. №1.

форсирования развития французской экономики требовалось более глубокое институциональное изменение промышленного производства. Тем не менее, нельзя не отметить, что проверке качества производимых изделий Кольбер уделял колоссальное внимание и не допускал послаблений в этом вопросе, как в отношении мануфактур, так и цехов.

Дискуссионным и в настоящее время остается вопрос об уникальности проводимой Кольбером политики. Суперинтендант не видел ничего предосудительного в заимствовании методов финансового регулирования у передовых стран, коими, в первую очередь, являлись Англия и Голландия. Так, еще до вступления в должность генерального контролера финансов, Кольбер следил за динамикой ставок по кредитам в Голландии с целью выявления наиболее оптимальной ставки для Франции, промышленность которой только начинала свое становление¹⁵. Однако нельзя упускать из внимания тот факт, что деятельность Кольбера пришлась на пик процветания классического абсолютизма, а значит, реформирование экономической системы не могло рассматриваться в отрыве от института абсолютной монархии. Таким образом, курс «догоняющей» Франции не мог не отличаться от политики «догоняемой» Англии. В качестве примера можно рассматривать пути развития мануфактурного производства: в Англии оно росло и укреплялось, прежде всего, за счет частных предпринимателей, в то время как во Франции мануфактуры строились на средства государства и для него.

Что касается налоговой реформы, на наш взгляд, она была реализована лишь частично, так как не был достигнут принцип всеобщности. Например, духовенство так же, как и прежде, освобождалось от уплаты налогов. Отсутствие равенства привело к многочисленным крестьянским бунтам, и здесь возникает порочный круг: с ростом числа мятежников увеличивается количество требуемых средств на содержание армии, призванной подавлять восстания. Следовательно, крестьяне должны были платить все больше налогов, а это лишь подогревало их агрессивный настрой. Однако нельзя не отметить, что Кольбером были предприняты попытки несколько снизить налоговый гнет на крестьян. К таким мерам можно отнести запрет на конфискацию дворянами более чем

¹⁵ Дружинин Н.Л., Мисько О.Н. Модернизация национальной экономики: исторический опыт Франции и Японии // Вестник Санкт-Петербургского университета, 2011. №3. С. 52.

одной пятой части рабочего скота (1663 г.) и табу на распродажу крестьянского инвентаря в счет погашения долгов по налогам.

Таким образом, экономическая политика Кольбера не являлась комплексной, потому как на фоне развития мануфактурного производства сельское хозяйство пришло в упадок. С одной стороны, к заслугам Кольбера можно отнести прагматичный подход в поддержке мануфактурного производства и цеховой системы, как взаимодополняющих друг друга крупной и мелкой форм хозяйствования. С другой стороны, подход к регулированию этих секторов экономики был односторонним.

Впоследствии, реакцией на политику кольбертизма стала физиократия¹⁶, когда сельское хозяйство стало рассматриваться главным источником богатства и процветания нации.

Пьер Буагильбер, считающийся отцом классической школы политической экономии, критиковал политику Кольбера за ограниченность, а в ответ предлагал провести налоговую реформу и создать все условия для свободного рынка внутри страны¹⁷.

¹⁶ Блауг М. Экономическая мысль в ретроспективе. М.: Дело ЛТД, 1994. С. 21.

¹⁷ Fintrest.Ru // URL: <http://www.fintrest.ru/index.html>

РОЖДЕНИЕ МАНУФАКТУРЫ И ГОСПРОМЫШЛЕННОСТИ ВО ФРАНЦИИ И РОССИИ В 17 ВЕКЕ

А.В. Сучкова[©]

В первой половине XVIII века во Франции наблюдался значительный промышленный прогресс, особенно начиная с 1730 года. Также стремительное развитие получила и русская промышленность. В период правления Екатерины II (1762-1796) количество крупных предприятий увеличилось с 948 в 1762 году до 2048 в 1796 году¹. Необходимо отметить, что этот подъем стал возможен во многом благодаря применению и развитию основы, законченной системы, заложенной в предыдущем веке. Согласно традиционной точке зрения, именно в XVII веке начинается эпоха Нового времени, наступление которой было связано с целым рядом коренных изменений во всех сферах человеческой жизни. В области социально-экономического развития одним из наиболее важных стало зарождение мануфактур.

Мануфактура – капиталистическое предприятие, где уже есть разделение труда, но техника остается ручной². Мануфактурное производство было образцом и оружием технического прогресса³. Тем не менее, его небольшая доля в XVII-XVIII вв. доказывает то, что становление промышленности сопровождалось значительными трудностями. Это объясняет тот факт, что в большинстве стран Европы, за исключением Англии и Нидерландов, первые мануфактуры создавались государством.

Так, во Франции основателем мануфактур по праву считается министр финансов Жан-Батист Кольбер (1665–1683), который посредством привлечения иностранных рабочих создал новые или расширил уже имеющиеся отрасли производства¹. Аналогичная ситуация наблюдалась и в России, где создавались преимущественно государственные предприятия, а частные субсидировались.

Таким образом, как в России, так и во Франции промышленность в целом носила искусственный характер. В связи с этим возникает вопрос, почему промышленность в этих странах н

[©] Сучкова Анастасия Владимировна, студентка 4 курса факультета экономики Национального исследовательского Университета «Высшая школа экономики».

¹ *Анналы экономической и социальной истории: избранное*. Перевод с фран. Натальи Авдовиной. М.: Территория будущего, 2007. 493 с.

² *Конотопов М.В., Сметанин С.И. Экономическая история: Учебник для вузов*. 6-е изд. М.: Издательско-торговая корпорация «Дашков и К°», 2003. 488 с.

³ *Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм. 15–18 вв.* В 3-х т. 2006-2008.

могла развиваться без дотаций и ссуд от правительства. В качестве одной из основных проблем, препятствующих появлению и становлению мануфактур, как во Франции, так и в России, можно выделить нехватку рабочей силы.

Наличие развитого рынка труда является важным условием для становления промышленности. Однако в России сохранявшееся крепостничество препятствовало формированию этого рынка, поэтому основывались вотчинные мануфактуры, где использовался крепостной труд. Крепостных ремесленников и крестьян заставляли работать на предприятиях в порядке феодальной повинности. Кроме того, многие южные и юго-восточные города и в XVII веке не имели торгово-промышленного населения, а состояли из военных гарнизонов⁴. Французские крестьяне, напротив, в это время были уже лично свободными, но за пользование землей платили феодальную ренту в форме денежного оброка. Тем не менее, во Франции не было массового обезземеливания крестьян – огораживания как, например, в Англии, а значит, не могло появиться избытка свободной рабочей силы⁵.

Н еобходимо отметить, что в результате процесса коммутации – замены натуральной ренты денежной, происходило закабаление крестьян. Ростовщичество отнимало у крестьян ту часть дохода, которая могла быть использована для покупки товаров. Это препятствовало развитию рынка, следовательно, и промышленности.

Узость внутреннего рынка, низкая покупательная способность крестьян определяли и характер продукции, производимой французскими мануфактурами. Прежде всего, предприятия специализировались на производстве предметов роскоши, которые преимущественно продавались на внешнем рынке. Такое положение дел могло быть обусловлено и экономической политикой государства, которая носила меркантилистский характер.

Наиболее ярким представителем зрелого меркантилизма был Жан-Батист Кольбер, при котором во Франции было налажено производство кружев, зеркал, шоколада, шампанских вин, зонтов, расцвело производство гобеленов⁶. Совершенствование ассортимента и качества изделий, направляемых Францией на экспорт, выступало основным средством для достижения активного торгового баланса. В

⁴ Тимошина Т.М. Экономическая история России. М.: ЮСТИЦИНФОРМ, 1999.

⁵ Конотопов М.В, Сметанин С.И. Указ. соч.

⁶ Кулишер И.М. История русской торговли и промышленности / Сост. А.В. Куряев. Челябинск: Социум, 2003.

результате чего часто основывались предприятия, потребность в которых не ощущалась, а производство предметов роскоши превышало спрос на них. Возможно, именно их искусственным происхождением объясняется то, что за процветанием промышленности Франции последовал глубокий упадок, наблюдаемый во второй половине правления Людовика XIV. Только государственные или пользовавшиеся широкими привилегиями мануфактуры просуществуют в течение длительного периода. Так, королевские мануфактуры Ванробэ в Абвиле и зеркальная в Сен-Гобене, основанные в 1665 г., будут действовать вплоть до 1789 г. и 1979 г. соответственно⁷. Тем не менее, в XVII-XVIII вв. в условиях нескончаемых войн проведение меркантилистской политики, а именно ограничение ввоза иностранных товаров с целью защиты отечественного производителя и привлечения необходимых для войн денежных средств, представляется необходимым.

В России в этот период мануфактурами производилась продукция, рассчитанная на внутригосударственное потребление. В это время в русском экспорте преобладали сельскохозяйственное сырье и полуфабрикаты: пенька, полотно, пушнина, кожа, сало, поташ. Крупное производство первоначально принадлежало государству, оно же и являлось основным потребителем продукции мануфактур. Действовали казенные предприятия, такие как Пушечный двор, Оружейная палата, Тульская оружейная слобода, которые удовлетворяли потребность государства в вооружении⁸. Мануфактуры, построенные иностранцами, такие как металлургические заводы А. Виниуса, П. Марселиса, Ф. Акема, также работали на казну⁹. В то же время производство вне государственного хозяйства оставалась на стадии ремесла и кустарных промыслов. В России государственное предпринимательство получило значительное развитие в этот период, возможно, благодаря тому, что централизованное государство сложилось до возникновения капиталистического предпринимательства, а значит некому было заказывать для государства необходимые промышленные изделия.

Кроме того, как в России, так и во Франции на первых этапах промышленного развития основание новых предприятий было затруднено по причине острой нехватки капиталов. Как правило,

⁷ Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм. 15-18 вв. В 3-х т. 2006-2008.

⁸ Конотопов М.В, Сметанин С.И. Указ. соч.

⁹ Тимошина Т.М. Указ. соч.

капиталы накапливаются в сфере обращения и кредита, а затем при переходе к капитализму начинают перетекать в промышленность. В странах Западной Европы значительные капиталы позволила накопить заокеанская торговля.

Во Франции крупные прибыли от торговли с другими государствами не сыграли такой же значительной роли в развитии промышленности, как в Англии и Нидерландах. Вероятнее всего, это связано с тем, что накопленные капиталы были абсорбированы земельной собственностью. Дело в том, что молодая французская буржуазия формировалась в основном из купцов, ростовщиков, богатых ремесленников. В то время как дворяне, занимающиеся торговлей и предпринимательством, могли быть лишены освобождения от уплаты налогов или вовсе дворянского звания, поэтому они предпочитали продавать поместья, участвовать в колониальных захватах или военных походах на территории Западной Европы. Молодая буржуазия накопленные ее богатства вкладывала в покупку дворянских поместий, титулов, государственных, церковных и военных должностей¹⁰. В таком случае она освобождалась, как и дворяне, от налогов и получала феодальную ренту. Кроме того, в деревне налоги собирались не только пропорционально имуществу, но и в порядке круговой поруки, и пока накопления оставались в отрасли промышленности или торговли, капиталистам угрожало лишение собственности и банкротство¹¹. Из-за неблагоприятных условий в отношении накопления капиталов недавно основанные мануфактуры не могли обходиться без дотаций и значительных ссуд со стороны государства.

В России купечество сформировалось в XVII веке¹². Капиталы у купцов накапливались, прежде всего, в процессе неэквивалентной торговли, особенно в откупках. Тем не менее, накопленных капиталов было недостаточно, а русское купечество еще не могло конкурировать на внутреннем рынке с сильными иностранными компаниями¹³. С целью защиты отечественных интересов уже с середины XVII века государство стало устанавливать протекционистские меры. Так, в 1646 году была отменена беспошлинная торговля с Англией. В 1653 году введена «Торговая уставная грамота», по которой устанавливались более высокие

¹⁰ Тимошина Т.М. Указ. соч.

¹¹ Кавтарадзе Г. История экономического развития Запада. М.: Энигма, 2005.

¹² Анналы экономической и социальной истории: избранное. Указ. соч.

¹³ Конотопов М.В., Сметанин С.И. Указ. соч.

торговые пошлины на иностранные товары¹⁴. В 1667 году был принят «Новоторговый устав», запретивший розничную торговлю иностранцам внутри страны. Предпринятые меры способствовали росту торговли, а следовательно, и накоплению капитала. Тем не менее, в России, как и в других странах, предприниматели жаловались на дефицит капиталов, который часто заставлял их закрывать свои предприятия. К концу XVII века общее количество мануфактур составило около двадцати.

Стоит отметить, что не хватало именно оборотного капитала, потребность в основном капитале была не такой значительной, так как большая часть товаров на этапе зарождения мануфактур в России и во Франции производилась надомными работниками, а централизованные мануфактуры имелись лишь в некоторых отраслях промышленности.

Таким образом, при рассмотрении процесса развития промышленности, рождения мануфактур, мы находим определенные сходства между Россией и Францией. К ним можно отнести цели, преследуемые государством при развитии производства, а также меры, применяемые для их достижения. В обоих случаях можно установить однородные условия в отношении труда и капитала, а, следовательно, и средства поощрения новых предприятий через предоставление дотаций и льготных ссуд, снабжение их материальными средствами и рабочей силой. И в том и другом случае применялись одинаковые принципы, свойственные меркантилизму. Это дает возможность предположить, что и промышленные системы, заложенные в XVII веке и ставшие основой для подъема производства в XVIII веке, во Франции и России имеют схожие черты.

¹⁴ Тимошина Т.М. Указ. соч.

ТОРГОВЛЯ И ФИНАНСЫ ФРАНЦИИ И РОССИИ XVII ВЕКА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

Е.Е. Сидорова[©]

Капитал единым фронтом встал на борьбу с переменами, а на войне все средства хороши. <...> Но капитал – вовсе не единственный производственный ресурс, отчаянно пытавшийся воспротивиться переходу жизни на рыночные рельсы

Р.Л. Хайлбронер¹

К концу XVII века международная торговля расширилась далеко за пределы узкого круга политико-экономических взаимосвязей, увеличившись в объеме, разнообразии и географическом распространении. Растущие экономические возможности данного периода послужили стимулом для изменения и модернизации мировой экономики.

Особый интерес у каждого, кто занимается исследованием экономики возникнет в отношении торгово-финансовых систем Франции и России того периода. Чем занимательно сравнение непосредственно данных структур? Двойственность в экономическом и политическом развитии России наряду с социально-экономической отсталостью в сравнении с рядом европейских стран была обусловлена стратегическими интересами на Востоке и Западе, в то время как Франция XVII века представляла собой передовое государство – эталон торгово-финансового развития для России, стремительно идущее к становлению рыночных отношений. Сравнительный анализ двух экономических систем в процессе становления мировой хозяйственной системы и обмена экономическим опытом позволяет выделить ключевые факторы развития экономик, находящихся на разных этапах.

В данной статье мы рассмотрим мировые торговые и финансовые сети России и Франции в процессе становления глобальной экономической системы в период XVII века, структуру экономических отношений стран в условиях отсутствия финансирования со стороны банков и вмешательства международных органов в национальные экономики.

[©] Сидорова Елена Евгеньевна, студентка 4 курса факультета экономики Национального исследовательского Университета «Высшая школа экономики».

¹ Хайлбронер Р.Л. Философы от мира сего. Пер. с англ. И. Файбисовича. М.: КоЛибри, 2008. С. 36.

Торговля. Особенностью формирования экономических отношений во Франции к началу XVII века стало развитие связности на политической территории вследствие «сверхактивности рынков, которые, в конечном счете, захватывали большую часть глобального объема обменов»². Однако Франция «широких горизонтов» все еще «противостояла Франции замкнутой жизни, бывшей подавляющим большинством, которая охватывала все деревни, добрую часть местечек и даже городов»³.

Именно благодаря целенаправленной экономической политике государства торговля, промышленность и сельское хозяйство добились значительных результатов. В связи с политикой жесткого протекционизма министра финансов Максимильена Сюли в 1599-1616 гг. был ограничен ввоз промышленной продукции и вывоз отечественного сырья. Продолжение принципов протекционизма в последующем со стороны Людовика XIII привело к развитию производства и строительству мануфактур в стране.

Фактором, замедляющим развитие экономических отношений, было затруднение отмены таможенных пошлин для свободного перевоза товаров внутри страны, что создавало помехи развития торговли. Эпоха «кольбертизма» во Франции подразумевала отмену внутренних таможенных пошлин, что удалось в 1664 году, за исключением перевоза зерновых культур в связи с протестом интендантов, опасавшихся последующих голодовок в связи со свободным обращением зерна внутри территории страны⁴. Несмотря на то, что программа Жана-Батиста Кольбера (1665-1683 гг.) помимо систематизации государственного контроля над экономикой имела ярко выраженный протекционистский характер, она представляла собой ряд мер для увеличения экспорта и сокращения импорта в значительной степени способствовала развитию торговли⁵. Поскольку в данный период на мировой торговой арене преимущество Англии и Голландии было очевидным, французское правительство сделало акцент на развитии торговли путем реализации товаров в колониях. Этим были вызваны французские завоевания, приведшие к чрезмерности территории страны и разделении ее на 2 части (Север –

² Бродель Ф. Время мира. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV-XVIII в. Том 3. Пер. с фран. Л.Е. Куббеля. М.: Прогресс, 1992. С. 291.

³ Braudel F., Labrousse E. Histoire économique et sociale de la France. II. Paris, 1970. P. 166.

⁴ Histoire des faits économiques jusqu'au XVIIIe siècle. Sous la direction de M. Robert Besnier. D.E.S. 1964-1965. P. 99.

⁵ Тимошина Т.М. Экономическая история зарубежных стран. М.: ЮСТИЦИНФОРМ, 2004.

перспективная, Юг – отстающая страна). По оценкам исследователей, «необходимо отделять <...> Францию XVII в. от конъюнктуры на Юге и вдобавок перестать рассматривать королевство как одно целое»⁶.

Реализация данных стратегических действий привела к активному развитию торговли во Франции путем накопления капитала и развития предпринимательства, модернизации экономики за счет использования потенциала получения прибыли из колоний. Тормозящим фактором развития оставалось крепостное право, просуществовавшее вплоть до 1789 года. В то же время, остающимся пережитком прошлых периодов было неравенство в сословных правах, проявляющееся в сосредоточении основного объема капитала в руках дворянства и ограничение в правах «молодой буржуазии», составляющей основу нового этапа торгово-хозяйственного развития страны.

Для России начала XVII века, времени «великого разорения»⁷ в период Смутного времени (1598-1613 гг.) характерно значительное отставание темпов развития в сравнении с Францией, экономика страны находилась в состоянии разрушения и разорения польскими интервентами. Основной целью царского правительства было восстановление ремесленных, производственных и торгово-финансовых мощностей страны.

Торгово-экономические отношения внутри России развивались, в первую очередь, за счет увеличения числа мануфактур, развития металлургической отрасли, поддержки территориального разделения труда внутри страны в отношении ремесленных специальностей. Данные меры приводили к росту объемов внутренней торговли и спроса. Однако, в отличие от экономики Франции, где труд наемных рабочих базировался не только на крепостнических началах, но также на стимулировании личной заинтересованности, мануфактуры в России были основаны, в первую очередь, на крепостном труде за счет принудительной продажи рабочей силы. Это приводило к более низкой производительности труда в России, разница в которой была полтора-два раза⁸. Как следствие, это создавало предпосылки для

⁶ Delumeau J. Le commerce extérieur de la France. XVII siècle. Paris, 1966. P. 91.

⁷ История мировой экономики. Учебник для вузов. Под ред. Г.Б. Поляка, А.Н. Марковой. М.: ЮНИТИ, 2002. С. 129.

⁸ Тимошина Т.М. Экономическая история России: Учебное пособие. Под ред. проф. М.Н. Чепурина. М.: ЗАО Юстицинформ, 2009. С. 65.

более низких темпов развития страны с долгосрочным экономическим отставанием.

В отличие от французского развития торговли, когда имело место ущемление в правах сословий, обеспечивающих торговые отношения, российское правительство стимулировало торговлю путем поддержания купеческого класса, что нашло отражение в принятии Таможенного устава 1653 года и замены многочисленных сборов на единую пошлину в размере 5% от оборота. Развитие торговых отношений было осложнено засильем иностранного капитала, подавлявшего конкуренцию со стороны российских купцов. Принятие Новоторгового устава 1667 г., привело к протекционистским мерам в отношении внешних торговых агентов и монополизации внутреннего рынка среди крупных российских купцов.

Необходимость протекционистских мер для развития экономики, что может быть сравнимо с торгово-экономическим становлением Франции того же периода, отражена и в фундаментальном труде выдающегося мыслителя Юрия Крижанича: «Если бы немцев на Руси не было, торговля этого царства была бы в гораздо лучшем состоянии. Мы бы дороже продавали наши товары и дешевле покупали нужные»⁹. В действительности, экономическое обособление страны привело к созданию всероссийского национального торгового рынка, развитию всероссийских ярмарок. Это отражало процесс образования единого экономического пространства внутри страны, что предполагало более эффективное применение политико-экономических мер в дальнейшем.

Попытки развития торговых связей с Западом (Крымские походы 1687 и 1689), не увенчавшиеся успехом, свидетельствовали о значительной величине разрыва торгово-экономического развития страны с Европой. К концу XVII века европейские страны рассматривали Россию лишь как варварскую страну, будущую колонию¹⁰. С нашей точки зрения, автаркичное развитие страны вне европейского общества создавало ряд трудностей на пути дальнейших преобразований в контексте мировой торговой системы. Нарастание кризисных явлений внутри страны требовало значительных преобразований, с необходимостью которых страна завершила этап развития в XVII веке.

⁹ Крижанич Ю. Политика. М.: Новый свет, 1997. С. 16.

¹⁰ Тимошина Т.М. Указ. соч. С. 66.

Развитие торговых отношений XVII века в России и во Франции представляло собой торговлю различающихся этапов и начальных условий развития. На первый взгляд, казалось бы, не возможные в сравнении торговые системы имеют ряд общих черт и особенностей в контексте становления единой мировой торговой системы.

Финансы. «Кольбертизм» стал передовой программой мер для развития торговых отношений во Франции XVII века, однако для него было характерно несовершенство в системе налогообложения, что вызывало проблемы в финансовой сфере экономики в связи с недостаточным обеспечением государственного бюджета в целях поддержки проведения войн и расходов Людовика XIV. Фискальный бум к началу XVII в., в результате которого, а также инфляции и реального роста экономики, налоговые доходы увеличились в семь раз за предшествующее столетие, не покрывал имеющиеся расходы¹¹. Очевидным решением финансовых проблем страны были займы, бремя которых было все тяжелее. Поскольку обойтись без финансового обеспечения правители не могли, они брали займы под более высокие, по сравнению с ранними, процентные ставки.

Система продажи официальных должностей и «институт откупщиков», включающие в себя ряд привилегий от государства по контракту, была неэффективна с точки зрения непрерывного пополнения бюджета. Однако реформирование ее в условиях сложившегося мировоззрения современного общества вызвало бы ряд затруднений в связи с несогласием привилегированных слоев.

Отметим, что существование высоких налоговых ставок в условиях регрессивной системы налогообложения в наибольшей степени способствовало нарастанию социального неравенства и обнищанию крестьян. Поскольку столь широкая прослойка общества Франции XVII века не могла предъявить спрос на производимую продукцию страны, внутренний рынок был узким, с преобладанием элитарной продукции и легкой промышленности. Отсутствие рынка сбыта требовало поиска территорий для реализации товаров.

«Бунташный» XVII век для России стал примером нерационального распределения налогового бремени в государственный бюджет, последствием чего стали: крупные политические волнения – «Соляной бунт» 1648 года, разгромы и восстания разоряющихся крестьян в городах; «Медный бунт» 1662

¹¹ Камерон Р. Краткая экономическая история мира. От палеолита до наших дней. Пер. с англ. М.: Российская политическая энциклопедия, 2001. С. 185.

года. Эти события особым образом отразились на финансовой системе государства, ослабив и деформировав ее.

Финансовая система России XVII века подразумевала значительное число налогов и сборов для пополнения государственной казны. Замена натуральной формы ямской повинности на денежную благоприятным образом сказывалась на пополнении бюджета, однако провоцировала усиление процесса закрепощения. Высокие налоговые ставки, непомерно выросшие в еще большей степени позже, при Петре I, приводили к увеличению налогового бремени, в первую очередь, на крестьян, и усилению социального неравенства. Введение Земским собором 1614 г. запросных и пятинных денег оздоровительным образом влияло на финансовую систему в условиях развития внутренних и внешних торговых отношений.

В целом, финансовые системы двух стран – России и Франции не имели между собой общих черт, поскольку государства находились на несравнимо разных ступенях развития экономических систем. Если Франция боролась с недостаточным объемом поступления налогов, и решением этого вопроса стало развитие производства на государственных и королевских предприятиях и долгосрочное увеличение поступлений в казну, то Россия испытывала трудности с увеличением крепостной зависимости путем, скорее нерационального перераспределения налогового бремени на крестьян, следствием чего становились недополученные производственные мощности.

Таким образом, торгово-финансовые сферы Франции и России в XVII в. находились на разных этапах и в абсолютно не идентичных условиях развития. Это, в свою очередь, создает некую трудность сравнения положения каждой из стран на мировой экономической арене в едином временном отрезке – XVII столетии. Однако изучение данных стран вызывает особый интерес в процессе исследования условий и факторов, влияющих на экономическое развитие.

В заключение необходимо отметить, что экономические отношения Франции XVII века несомненно могут быть описаны в качестве некоего механизма взаимоотношения с внешним торгово-финансовым миром, обладающего рядом следующих особенностей:

– Связность и оптимальность экономики «территориального хозяйства»¹² для управления и манипулирования со стороны

¹² Bücher K. Die Entschtehung der Volkswirtschaft. 1911. С. 141.

государственной власти, порождающей долгосрочные торговые связи;

– В свою очередь, это означает появление возможностей сравнительно более эффективного распределения имеющегося потенциала развития;

– Несмотря на создание «долговой ямы», правительство Франции было способно оздоровить финансовую систему в условиях общей модернизации экономики.

В противовес особенностям французской торгово-финансовой системы, российский механизм финансового регулирования был вплетен в ситуацию значительной политической напряженности и реструктуризации экономической среды в целом, для которой было характерно:

– Борьба с засильем иностранного капитала и введение политики жесткого протекционизма;

– Закрепощение крепостных путем принудительной продажи рабочей силы и увеличение налогового бремени;

– Это провоцировало высокие темпы отставания экономики в сравнении с развитыми странами того времени, в том числе, Францией;

– Начало развития отечественного производства и тяжелой промышленности как фактор начального этапа развития экономики;

– Начало процесса реструктуризации налоговой системы.

В условиях усиления закрепощения крестьян, несмотря на начало стимулирования промышленности, дальнейшие преобразования неизбежно приводили к усугублению процесса развития крепостного права, что в долгосрочной перспективе влекло за собой экономическую отсталость и снижение конкурентоспособности торгового потока. Исчерпание имеющихся политико-экономических возможностей требовало больших перемен, на пороге которых Россия вошла в новую эпоху преобразований Петра I.

ГРАНИ КУЛЬТУРЫ XVII ВЕКА

ФЕНЕЛОН И ЕГО РОМАН

М.В. Разумовская[©]

Франсуа де Салиньяк де Ла Мот Фенелон (1651-1715) вызывал к себе глубокое почтение современников, творчество его имело небывалую посмертную славу: роман «Приключения Телемака» во Франции в XVIII века издавался 156 раз. Произведения Фенелона в ту эпоху многократно переводились на русский язык: по воле Петра I «Приключения Телемака» должны были служить пособием при воспитании царевича Алексея; М.В. Ломоносов считал, что они «содержат в себе примеры и учения о политике и добрых нравах».

Деятельность Фенелона и его творчество не столько завершали XVII столетие, сколько предвещали эпоху Просвещения. Жил и творил Фенелон в последнее тридцатилетие правления короля-солнце Людовика XIV (1643-1715). Это было время, когда абсолютизм как самодержавная форма власти перестал удовлетворять потребностям страны: бессмысленные и разорительные войны, которые монарх вел со своими соседями, привели к экономическому кризису, сопровождавшемуся религиозной и политической реакцией – отменой в 1685 г. Нантского эдикта, принятого в 1598 г. Этот эдикт даровал французским гугенотам-протестантам свободу вероисповедания, а его отмена привела к их преследованию и насильственному обращению в католицизм. Это была также эпоха идейной и философской борьбы: защита абсолютизма и его отрицание как деспотической формы власти; спор сторонников философии рационализма и сенсуализма; религиозная нетерпимость и прямое неверие; аскетизм, богобоязненность, строгость, которые царили в придворных нравах, и свобода нравов светских. Словом, это было время свободомыслия и оппозиционного отношения к официально проводимой политике.

Фенелон воспитывался в иезуитском коллеже и был предназначен к церковной карьере. Окончив семинарию, он стал священником в церкви Сен-Сюльпис (1675-1678), где познал настроения и нужды своих прихожан, простого люда Парижа. Затем

[©] Статья из архива доктора филологических наук, профессора Маргариты Васильевны Разумовской (1936-1996) любезно предоставлена ее ученицей В.Д. Алташиной. Помещая статью в монографии, нам хотелось почтить память замечательного человека и исследователя, которому в этом году исполнилось бы 80 лет. Работы Маргариты Васильевны Разумовской, отличающиеся академизмом, широтой кругозора и глубиной выводов, являются классическими для всех, кто занимается изучением культуры Франции и России XVII и XVIII веков.

он был назначен главным священником монастыря Новых католичек (1678), в котором отторгнутых от родителей гугеноток обращали в католичество. В отличие от священников других монастырей, где царили насилие и обман, нетерпимость и лицемерие, Фенелон, убежденный католик, действовал мягкостью, убеждением, отказавшись полностью от всякого принуждения. Именно тогда сложились его педагогические взгляды, изложенные им в трактате «О воспитании девиц» (1687). После отмены Нантского эдикта он дважды – в 1685 и 1687 гг. был назначен миссионером в протестантскую провинцию Сентонж, и здесь его деятельность сопровождалась не кровопролитием и насилием, как было в других провинциях Франции, но отличалась мягкостью, кротостью, силой убеждения.

В августе 1689 г. он был назначен старшим воспитателем герцога Бургундского, внука Людовика XIV, которому было тогда семь лет (он умер в 1712 г.). По общему мнению, отраженному в мемуарах того времени и исторических трудах, это был «ужасный ребенок» – вспыльчивый, запальчивый, упрямый до крайности, который раздражался даже на неодушевленные предметы, был подвержен страшным припадкам гнева, не выносил ни малейшего противодействия (Сен-Симон). Он отличался «высокомерием, жестокостью, непослушанием, презрением ко всем обязанностям, кроме религиозных» (Дюкло). Превосходные результаты воспитания поразили всех: как писал Сен-Симон, «из этой бездны вышел принц, приветливый, мягкий, смиренный и строгий к себе». По словам Дюкло, он стал «сдержанным, снисходительным, терпеливым, скромным, человечным, бережливым, выполняющим свои обязанности». Он оставил потомству несколько афоризмов: «Короли созданы для подданных, а не подданные для королей»; «У подданных есть все необходимое, если монарх отказывает себе в излишествах». Герцог Бургундский был многим обязан своему учителю, он сознавал это, и всегда относился с глубоким уважением к Фенелону, несмотря на его опалу в 1699 г.

За время педагогической деятельности Фенелон продумал свои политические взгляды, старательно занимался античностью, создал несколько художественных произведений («Басни», «Диалоги мертвых»). В 1693 г. он стал членом Французской академии. Как теолог Фенелон был сторонником квиетизма (о чем речь ниже) – учения, которое преследовалось официальной Церковью. Он написал несколько трудов, осужденных папой римским и приведших к его

опале. Опальный Фенелон удаляется в Камбре, архиепископом которого он был назначен еще в 1695 г., будучи посвященным в епископы самим Боссюэ, где он продолжил свою религиозную и политическую деятельность (составление плана будущего правления герцога Бургундского) и где он умер.

Роман «Приключения Телемака» был начат в 1694 г., завершен к 1697 г. и напечатан без согласия автора в 1699 г. Фенелон не предназначал свой роман для опубликования и, создавая его, преследовал только учебные цели. «Я лишь хотел позабавить герцога Бургундского этими приключениями и просветить его, развлекаая», – писал он, ибо воспринимал свой роман как учебное пособие, которое должно было укрепить знания ученика в мифологии, расширить его сведения о древней истории, географии, литературе, а, главное, воспитать в наследнике престола высокие моральные принципы, внушить ему смелые идеи о государственном строе. В романе нет усложненных проблем, его изложение просто, доходчиво, образно, в нем приводятся примеры человеческой мудрости, говорится о справедливых законах и разных обычаях стран, где пришлось побывать Ментору и Телемаку.

Хотя Фенелон не был заинтересован в том, чтобы его роман был известен, списки попали в Версаль: гнев короля Людовика XIV, прочитавшего роман, как отмечают современники, не знал пределов.

По своему типу роман Фенелона – дидактический, воспитательный, это повествование о формировании личности, характера человека. Объектом воспитания становится Телемак, сын знаменитого Одиссея, мифического царя острова Итаки, который принимал участие в походе греков на Троию и странствовал после окончания войны целых двадцати лет, прежде чем вернуться на родину. Телемак отправляется на поиски отца в сопровождении Ментора, то есть богини Минервы, принявшей облик воспитателя. Поначалу Фенелон наделяет Телемака чертами своего ученика – необузданностью, строптивостью, высокомерием; сердце его оставалось глухо ко всему, что не служило его удобству. Хотя природные задатки Телемака были неплохими, мать его Пенелопа воспитывала его, вопреки Ментору, надменным и гордым, что убивало в его душе все хорошее: он любит лишь себя, ему были безразличны лишь собственная слава и удовольствия. Но в молодости, как считал Ментор-Фенелон, человек может преодолеть свои недостатки, поэтому он разрабатывает очень простую, но целостную систему воспитания, в основе которой главное правило – человека учит жизнь. Ментор же приходит на помощь лишь в

крайних случаях: когда возникает опасность по причине неопытности ученика, тогда он действует решительно, не считаясь с волей своего воспитанника. Таким образом, Телемак сам решает стоящие перед ним вопросы, Ментор даже позволяет ему ошибаться, ибо человека учат, прежде всего, его ошибки. Воспитатель подвергает его разнообразным испытаниям, вплоть до рабства, чтобы тот на своем опыте познал чужие страдания.

По ходу романа воспитывается сердце Телемака, его воинские доблести, но главная задача Ментора – сделать из него мудрого и справедливого государя. В первых книгах романа повествуется о пребывании Телемака и Ментора на острове нимфы Калипсо, до этого главный герой побывал и на Кипре, где едва не поддался влиянию обольстительных и распутных киприоток. У него не было сил бороться с пороком, он плыл по течению, не управляя своими страстями. Любовь к нимфе Евхарии лишила его воли рассудка: он готов был расстаться с Ментором, забыть об отце и матери, о своей родине. Ментор был вынужден силой увезти его с острова Калипсо. Только потом юноша понял, какой опасности он избежал. В его любви к Антиопе, дочери царя Идемenea, нет более конфликта между любовью и долгом, его чувства соотносятся с разумом: он покидает Салент сам, чтобы после встречи с отцом вернуться за кроткой и добродетельной Антиопой. Испытания научили Телемака обуздывать свои страсти.

Жизненным урокам на поле брани Телемак учится один, без Ментора, принимая участие в войне с коварным и воинственным царем Адрастом. Поначалу он вел себя безрассудно, как «раненый вепрь», но постепенно зрелище страданий, кровь, смерть, позор, сопровождающие войну, преображают его: он стал легче переносить тяготы военной жизни, возмужал физически, стал сострадательным к людям, проникся отвращением к войне. К концу военных действий он достиг такой мудрости и опыта, что союзники начинают следовать его советам и заключают мирный договор. Он стал не только прекрасным военачальником, но и здравым политиком.

Роман Фенелона можно рассматривать как роман философский, главной проблемой которого было решение задач государственной власти. Разумеется, Фенелон не делал никаких намеков на Людовика XIV, когда создавал образ царя финикийцев Пигмалиона. Это собирательный тип дурного монарха, антитеза Телемаку, который должен стать идеальным государем. Фенелон был решительным противником деспотической формы правления и расценивал абсолютизм как тиранию, открыто говоря о том, что правление

Людовика XIV не идет по пути увеличения благодеяний и славы и замечая в одном из своих «Диалогов», что те, кто хочет, чтобы о них не говорили дурно, имеют только одну возможность – поступать хорошо. В своем романе он не раз показывает страшную участь деспота (Пигмалион, Идоменей до встречи с Ментором): тиран сам становится жертвой своего режима, его предадут его же фавориты. Абсолютная тираническая власть – свидетельство не силы, но слабости монарха, который попирает законы в угоду своим прихотям. Хотя Фенелон был сторонником монархического способа правления, но он отрицал наследственный характер монархической власти (на Крите существует закон о выборности монарха, у подданных есть право изгнать неугодного государя и избрать нового по конкурсу). Государь должен подчиняться законам, ибо «правят законы, а не люди». Государь – слуга подданных, он отличен от них лишь тем, что он мудрее, а цель его – благо всего народа.

В романе Фенелон рисует идеальные государства – утопии, где прославляет крестьянский труд. Это государство Салент после преобразования при содействии Ментора и страна Бетика. Во главе Салента стоит полноправный монарх, но власть его ограничена законами; его могут сместить или изгнать, если он не выполняет законы; потомки наследуют ему лишь если они мудры и имеют способности управлять страной. Основное занятие населения – сельское хозяйство, здесь нет и признаков роскоши, которая порождает пороки и портит нравы, поэтому здесь царит добродетель. Бетика воплощает подлинный «золотой век»: все ее жители – пастухи и землепашцы; они удивляются другим народам, которые роскошью развращают себя, становясь рабами ложных потребностей. В Бетике все свободны и равны: восприняв мудрость от природы, ее жители не нуждаются в судьях – их судит собственная совесть; им неведомы войны; нравы их чисты и добродетельны, они здоровы и долго живут. Так Телемак, наблюдая разные формы государственного устройства, постепенно становится мудрым правителем.

Существенной проблемой в романе Фенелона была и проблема религии. Сторонник единобожия, он утверждал, что церковь независима от власти; монарх должен подчиняться религии, ибо она дана Богом. В своих теологических воззрениях Фенелон придерживался учения квиетизма, согласно которому христианское совершенство понималось как пассивное подчинение души Божественной воле. Поскольку душа безотчетно следует ее указаниям, человек должен относиться с безразличием к догмам религии и, отвергая церковный авторитет, в своем поведении

следовать лишь внутреннему инстинкту. Официальная Церковь отвергала это учение, поскольку оно освобождало человека от обязанности исполнять предписания Церкви. Суть квиетизма предопределила отношение Фенелона к морали: он восхищался «золотым веком» (черпая о нем сведения у Платона, Вергилия, Аристотеля, из Библии, из писаний Отцов Церкви, у Святого Августина) прежде всего по причине чистоты нравов, которая, как полагали, была свойственна людям тех времен. При этом Фенелон проповедует в романе не принципы античной «золотой середины», то есть умение довольствоваться немногим, а подлинный христианский аскетизм. Он восхваляет не активность, а пассивность человека, его идеал – уединенная аскетическая жизнь мудреца Филоксеса, добровольного отшельника, который живет, ничего не желая, в полном покое. Однако Филоксес соглашается вернуться к людям, следовательно, Фенелон допускает активную деятельность на благо общества. Недаром в царстве мертвых мукам подвергаются не только люди порочные, злые, лицемерные, но и те, кто недостаточно делал добра при жизни. Высшее же блаженство, по Фенелону, – это отсутствие желаний, им обладают те, кто даже в рабстве остается свободным духом.

Как художник Фенелон способствовал созданию нового типа романа, получившего развитие в век Просвещения. Теоретики и авторы романа утверждали, что роман должен быть высоко морален и поучителен для ума. В романе надо повествовать не только о любви, но и об обязанностях человека по отношению к Богу, отечеству, королю. В поисках благородной генеалогии роман в XVII столетии возводили к античной эпопее, утверждая, что создатели романа должны следовать ее правилам. Фенелон разделяет эту точку зрения: как в античных эпопеях Гомера и Вергилия, он делит свое повествование на 24 книги; начинает рассказ с середины; предпочитает авантюрное построение; включает вставные эпизоды, монологи, разного рода воззвания; прибегает к аллегориям; отводит большую роль судьбе и богам. Роман Фенелона – это своего рода трактат по вопросам морали и политики, в котором он сочетает красоты язычества и христианства, вводя в греческий миф христианское понятие совести как начала, руководящего его героями и их наказующего.

Неудивительно, что в России XVIII в. роман Фенелона, в котором были соединены «самая откровенная политика с прекрасной добродетелью» (В.К. Тредьяковский) был самым читаемым произведением. В июне 1750 г. в Академию наук поступило

прошение от Академической Книжной лавки в Москве направить для «покупки охотникам» книги на французском языке для обучения детей, особенно «потребны» были «Телемаки». Устами Стародума из «Недоросля» Д.И. Фонвизина сказано: «Кто написал Телемака, тот пером своим нравов развращать не станет».

ЭВОЛЮЦИЯ ТИПА «HONNÊTE HOMME» ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII ВЕКА

Н.Т. Пахсарьян[©]

Исследование социокультурного понятия «благовоспитанный человек», ключевого для культурной истории французского общества XVII столетия, ведется в социологии и культурологии издавна и достаточно постоянно¹. Однако нельзя сказать, что эта тема исчерпана хотя бы потому, что филологических, историко-литературных работ среди подобных исследований, насколько удалось установить, несколько меньше, и проблема эволюции «honnête homme» как художественного образа освещена отнюдь не полно. Между тем, вырабатывая новую, отвечающую потребностям времени этико-эстетическую концепцию личности, литература XVII в. не только оставила образцы разнообразных руководств по светскому поведению, но и примеры такого поведения – в жизни, искусстве, литературе. И целью данной работы является анализ соотношения, порой весьма сложного, между идеалом и нормой «благовоспитанного человека», зафиксированных в трактатах и словарях, и образными вариантами «honnête homme» в романах и пьесах этого периода.

Напомню, что впервые словосочетание «honnête homme» употребил Монтень, написав в первой книге «Опытов», что под воспитанием «благовоспитанного человека» подразумевается не образование грамматика или логика, а дворянина, а в третьей книге в главе «О суетности» уточнив: «Очень верно говорят, что благовоспитанный человек – натура разнообразная» (mêlé)². Это разнообразие, пестрота, разношерстность выражались в том, что понятие «благовоспитанный человек» далеко не сразу обрело более или менее четкую семантику. Произошло это к 1630 году, когда Никола Фаре выпустил известный трактат «L'honnête homme ou l'art

[©] Пахсарьян Наталья Тиграновна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва).

¹ Классическая работа, на которую ссылаются все позднейшие исследователи – это монография Magendie M. *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII siècle de 1600 à 1660*. Paris: PUF, 1925. См. также: Dens J.-P. *L'honnête homme et la critique du goût. Esthétique et société au XVII siècle*. Lexington: French Forum Publishers, 1981; Mesnard J. *Honnête homme et honnête femme dans la culture du XVII siècle // La culture du XVII siècle*. P.: PUF, 1992. P. 142-159; Bury E. *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580-1750*. Paris: PUF, 1996.

² В переводе Н. Рыковой: «Правильно говорят, что порядочный человек – человек разносторонний» (Монтень М. *Опыты*. В 3-х кн. М.: Наука, 1979. Кн. III. С. 191).

de plaire à la cour»³. Это «искусство нравиться *при дворе* [курсив – Н.П.]» выдавало генеалогию трактата Фаре, опирающегося на знаменитое сочинение Кастильоне «Придворный» (1528). Следует сказать, однако, что в XVII веке, когда во Франции ширилась, развиваясь, культура дворянского, а позже – буржуазно-дворянского «света», а не только королевского двора, трактат Фаре использовался более широко – как руководство для поведения в светском обществе, в городских буржуазно-дворянских салонах.

Динамику развития типов личности от 1630-1650-х к 1660-1680-м годам многие, вслед за Ж.-К. Турнаном, определяют как движение «от героя к благовоспитанному человеку»⁴. С одной стороны, это – точное наблюдение, не случайно героико-политические трагедии Корнеля были так популярны до середины столетия (последний успех, как известно, пришелся на трагедию «Никомед» 1651 г.).

Не случайно и то, что общество второй половины века предпочло любовно-психологические трагедии Расина. Однако, с другой стороны, очевидно, что с течением времени во французской культуре не только происходил кризис героического, но и его трансформация⁵, а вместе с тем развивался, трансформировался идеал «благовоспитанного человека». Модель «*honnête homme*» была основана на моральных принципах, свойственных элите общества, которая первоначально придавала большое внимание достоинству, независимости и отгае дворянина.

При всем героизме таких персонажей трагедий П. Корнеля, как Сид или Гораций, мы не можем отказать им в «*honnêteté*»: ведь если иметь в виду этимологию слова, то «*honnête*» – это человек, имеющий честь, «*honneur*», и способный ее защищать⁶. Однако уже в трактате Н. Фаре упор делался на несколько других качествах «благовоспитанного человека», в них уже обозначилась оппозиция «герою», несущему следы ренессансного величия и пафосной экзальтации. «Герой» – натура блестящая, выделяющаяся среди других, яркая и необыкновенная. «Благовоспитанный человек» – носитель нормы, следующий тем правилам поведения, которые

³ Faret N. L'honneste homme ou l'art de plaire à la cour. Paris: PUF, 1925.

⁴ Tournand J.-C. Introduction à la vie littéraire du XVII siècle. Paris: Bordas, 1978. P. 103.

⁵ См., напр. о «героизме благовоспитанности»: Galland- Szymkowiak M. Le mérite chez La Rochefoucauld ou l'héroïsme de l'honnêteté // RHLF. 2002. №5. P. 799-811.

⁶ Впрочем, Вольтер как раз отказывал персонажам Корнеля (во многом ценимого им высоко) в благовоспитанности, полагая, что их героизм нарушает правила светского поведения – см. об этом: Barbaferri C. Corneille vu par Voltaire: portrait d'un artiste en poète froid // Dix-septième siècle. 2004. N 4 (225). P. 605-616.

приняты в светском обществе. И хотя возможно обнаружить у Н. Фаре акценты на моральных качествах светского человека, его добродетельности, религиозности, тем не менее, для образцового «*honnête homme*», с его точки зрения, важно быть одновременно полезным стране и приятным светскому обществу.

По Н. Фаре благовоспитанный человек – это человек меры, в нем нет ничего, выходящего за рамки этой меры: так, автор трактата полагал, что лучше знать понемногу обо всем, чем углубленно заниматься только одним делом, интересоваться книгами по одному предмету. В противном случае «благовоспитанный человек» не сможет в большинстве случаев поддержать светский разговор.

Удивительно, однако, что при этом Н. Фаре был едва ли не первым (во всяком случае, во Франции), кто подчеркнул необходимость для дворянина быть образованным. Во времена Людовика XIII этого практически не требовалось. Более того, коль скоро настоящие ценности для дворянства лежали в плоскости войн, сражений, поединков, то образование, к тому же гуманитарное, было для него объектом пренебрежения. Так что если смотреть на Н. Фаре не с высоты более поздних представлений (в частности, просветительских), а в контексте историко-культурных обстоятельств его эпохи, то необходимо признать, что он сделал многое, рекомендуя благовоспитанному человеку учить математику, иностранные языки (итальянский, испанский), читать историков античности и иметь представление о поэзии, музыке, живописи. Другое дело, что благовоспитанный человек, любя изящную словесность и другие виды искусства, не должен был становиться педантом, переходить границы нормы, проявлять излишний пыл в знакомстве с разнообразными произведениями культуры.

Появившееся в 1632-1634 гг. сочинение Пьера Бардена «Лицей» более тесно связывало понятие благовоспитанности с религиозными и этическими качествами личности. В то же время и П. Барден упоминал, что благовоспитанный человек должен уметь одеваться, держать себя в обществе – пусть даже это не главное в нем. Вообще, учебники благовоспитанности в изобилии публиковались в конце 1630-х-1640-е гг., предлагая образцы не только мужского, но и женского поведения. Можно назвать некоторые из них: «Благовоспитанная женщина» (1632-1634) Дю Боска, «Благовоспитанное супружество», «Благовоспитанная девушка» (1640), «Благовоспитанный отрок» (1642) Ф. де Гренай де Шагуньера

и т.п.⁷. Подобные образцы становились и литературными персонажами: так, М. де Скюдери и Г. де Ла Кальпренед внесли значительный вклад в становление модели «*honnête femme*»⁸, не забывая и об «*honnête homme*». Галантно-героические романы этих писателей вполне оправдывают свое название, поскольку необходимым качеством благовоспитанности в них было умение ухаживать за дамами, быть галантным. В романе мадемуазель де Скюдери «Артамен, или Великий Кир» (1649–1653) в поведении заглавного героя особенно тесно смешивались свойства доблести, благовоспитанности и галантности.

Это, разумеется, не означало полного совпадения «модели» и реальных представителей «благовоспитанных людей»: Софи де Лаверни наглядно демонстрирует, анализируя изложение нормы и описание фактического положения дел в первой половине XVII столетия в мемуарах, что идеальным качествам «чести, достоинства, мудрости» вкупе с умением нравиться, воспитанностью, сдержанностью соответствовали («с изнанки», по выражению исследовательницы), эгоизм, тщеславие, лицемерие и хитрость конкретных дворян⁹. В начале 1670-х гг. Ж. Расин во втором предисловии к «Британику» даже противопоставит «истинно порядочного [*honnête*] человека» «гнусному двору»¹⁰. Однако важным было не только само существование идеального образца поведения, но и то, что все же внешние формы благовоспитанности вполне усваивались светскими людьми, так или иначе способствуя развитию галантности и порождая первоначально близкий благовоспитанному тип «галантного человека». Не менее важным было и то, что тип «*honnête homme*» становился объектом художественного отражения в романах и пьесах столетия.

Когда Мольер обращался в своих комедиях к изображению современного ему светского общества, он стремился, как верно

⁷ Подробнее об этих сочинениях: Les Femmes illustres. Lexique. *Honnête homme*. URL: <http://www.farum.it/femmes.illustres/?item=lexique&sub=Honn%EAt%20homme.htm>

⁸ Bannister M. *Femme illustre, femme forte, honnête femme: l'évolution de l'héroïne dans les romans de La Calprenède* // *Publif@rum*. 2005. N 2. URL: <http://www.publifarum.farum.it/n/02/bannister.php>

По мнению Ф.-П. Дюбуа, «Максимы» Ларошфуко стали учебником благовоспитанного человека не без влияния романов М. де Скюдери. Dubois F.-R. *Les Maximes de La Rochefoucauld ou le manuel de l'honnête homme* // *Acta fabula. Revue des parutions*. 2012. Vol. 13. N 8. URL: <http://www.fabula.org/revue/document/7268.php>

⁹ Lavery S. de. *La représentation commensale du courtisan au XVII siècle: reflets et conscience de soi* // *Cahiers de Méditerranée*. 2003. N 66. P. 53.

¹⁰ Расин Ж. Сочинения. В 2 т. М.: Искусство, 1984. Т. 1. С. 277.

показывает Э. МакКенна¹¹, описать благовоспитанность как путь между двумя крайностями¹². Благовоспитанные герои у Мольера рассматривают законопослушность, умеренность, осторожность в качестве способа достичь спокойствия и подлинного удовольствия от жизни. Литературоведы часто упрекали автора «Школы жен», «Дон Жуана», «Мизантропа», «Тартюфа» за то, что образы благовоспитанных людей у него оказываются пресными, однако Э. МакКена полагает, что при таком истолковании не учитывается тонкий юмор комедиографа, его умение показать даже в столь «невьирышных» для сцены персонажах те качества благовоспитанности, которые заслуживают всяческого одобрения. Это, прежде всего, деликатность, мягкая терпимость к мнениям других, скромность, верность дружеским привязанностям. С этой точки зрения резкость и нетерпимость Альцеста гораздо более чужда Мольеру, чем мудрая осторожность Филинта¹³, и комедия «Мизантроп» входит в число тех произведений, которые участвуют в создании идеала благовоспитанности¹⁴.

Причем, по мнению Э. МакКены, Мольер исходит из противоположному христианскому (во всяком случае, янсенистскому) толкованию природы человека, не рассматривает людской род как непоправимо испорченный первородным грехом¹⁵, а тем самым приближается к системе морали либертинов: «Так, благовоспитанный человек будет удивлен, что теологи характеризуют неверующего как чудовище, как убийцу и вора, как грубого вольнодумца, как если бы боязнь ада была бы единственным способом, мешающим горожанину – и христианину – предаваться животным страстям, как если бы у него не было полноценных социальных резонансов совершать ни убийств, ни ограблений, не соблазнять женщин и бросать их, добывая этими «победами» славу «либертена», короче, не предавать

¹¹ McKenna A. Molière dramaturge libertine. Paris: Honoré Champion, 2005. P. 137-150.

¹² Ср. в «Школе жен»: «Entre ces deux parties il en est un honnête» – в пер. В. Гиппиуса: «Меж этих двух путей возможна середина; / Благоразумные пойдут по ней единой». Мольер. Собрание сочинений. В 2 т. М.: ГИХЛ, 1957. С. 465.

¹³ Патрик Дандрэ указывает на постоянство споров вокруг этих двух персонажей «Мизантропа»: кто-то полагает, вслед за Ж.-Ж. Руссо, что в комедии прославляется бескомпромиссность Альцеста, кто-то, напротив, говорит о симпатиях автора к Филинту – см. подробнее: Dandrey P. La leçon de Misanthrope // Vox Poetica. SFLGC, 2009. URL: <http://www.vox-poetica.org/sflgc/concours/tx/misanthrope.htm>

¹⁴ См. об этом: Fumaroli M. Au miroir du Misanthrope: le commerce des honnêtes gens // Molière. Trois comédies morales. Paris: Klincksieck, 1999. P. 189-201.

¹⁵ McKenna A. Op. cit. P. 143-144.

чистосердечие других людей. Ценности благовоспитанного человека социальные: это ценности «соблюдения приличий»¹⁶. Не случайно Мольер не только выводит на сцену «мнимо благочестивого» лицемера Тартюфа, но и «мнимого либертена» Дон-Жуана, также прибегающего к лицемерию и выходящего за рамки «хорошего тона» и приличного поведения.

О том, что Мольер и его единомышленники-вольнодумцы настаивают на том, что они говорят от имени «благовоспитанности», пишет и Ж.-П. Кавайе, анализируя проблематику комедии «Тартюф»¹⁷. Указывая на мнимое благочестие Тартюфа, Мольер старается защитить «подлинную благопристойность», основанную на разуме и истине»¹⁸, противостоящую не только показной набожности, но и галантности, как форме светского лицемерия¹⁹. При этом драматург не жаждет заставить зрителей принять его точку зрения, он лишь «стремится побудить их улучшить совместную жизнь, исправить нравы, указать на ошибки поведения»²⁰.

Весьма знаменитыми были в середине и второй половине XVII в. многочисленные сочинения «профессора благопристойности»²¹ шевалье де Мере (т.е. Антуана Гомбо, 1607–1684), в которых не только закреплялся канон «*honnête homme*», но также выявлялась компромиссная природа такой модели. Истинная благовоспитанность предполагала компромисс между искренностью, честностью и любезностью, необходимой, чтобы быть приятным светскому окружению. Отсюда вытекало стремление избегать крайностей, неприятие аффектированного поведения, выражения чувств, эмфатической речи. Благовоспитанный человек не должен был демонстрировать свою образованность, подавлять эрудицией, употреблять в своей речи цитаты или пословицы. Он не является специалистом, профессионалом, как следствие – меняется отношение автора к привычному для дворян занятию – военному делу: «Война –

¹⁶ Ibid. P. 149.

¹⁷ Cavaillé J.-P. Hypocrisie et Imposture dans la querelle du Tartuffe (1664–1669) : La Lettre sur la comédie de l'imposteur (1667) // Les Dossiers du Grihl. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/292>

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Однако, по мнению Э. МакКенны, в комедиях-балетах Мольер успешно участвует в создании эстетики галантности. McKenna A. Pascal et Molière: La philosophie libertine de la sociabilité // Teatro do Mundo. 2007. Vol.2. P. 49.

²⁰ McKenna A. Op. cit. P. 144.

²¹ Benay J. G. L'honnête homme devant la nature, ou la philosophie du chevalier de Méré // PMLA. 1964. N1. Vol. 79. P. 22.

самое прекрасное ремесло на свете, с этим надо согласиться. Но ...у благовоспитанного человека нет никакого ремесла»²². Сдерживая свои страсти, такой человек действует «по обычаю, как принято», для него важно, как он выглядит в глазах общества, в свете, он – умелый актер, способный показать себя привлекательным для окружающих²³. Мере специально подчеркивает, что благовоспитанность проявляется не в изоляции (в пустыне), а при дворе, но оформляется она «в школе природы» (понимая под природой более широкую среду. Чем парижский свет): «...без Природы невозможно ставить вопрос о подлинной благовоспитанности»²⁴. Деликатность вкуса и чувства, искренность и простота обеспечивают достойный вид «*honnête homme*».

Продолжая видеть связь галантности и «*honnêteté*» Мере утверждает невозможность «стать благовоспитанным, а тем более галантным человеком, если не вмешать сюда дам». Однако он различает эти два типа: «большинство в свете путает галантного человека с человеком благовоспитанным, а различие здесь не так велико, чтобы можно было бы избежать путаницы. Один – более открыт, другой – более сдержан»²⁵. В галантном человеке есть такая степень любезности, которой не бывает у благовоспитанного человека, галантный – более блестящий кавалер, нежели благовоспитанный, но благовоспитанный человек, меньше заискивающий перед светом, более глубок. Потому галантного человека можно любить некоторое время, а благовоспитанного – всегда. «Благовоспитанный человек скромн, он не выпячивает свои достоинства» – и эта сентенция Мере переключается с тем, что говорит Ларошфуко: «*Honnête homme ne se pique de rien*»²⁶. Благовоспитанность являет собою сбалансированное сочетание ума без гениальности, образованности без педантизма, приветливости без снисходительности и т.п., способность быть естественным образом на расстоянии и от грубой бесчувственности, и от безудержной эмоциональности.

Подобная сдержанность страстей, умение держаться середины, что позволяет благовоспитанному человеку успешно

²² Chevalier de Méré. Oeuvres complètes. 3 vol. P.: C.U.F., 1930. T. I. P. 11.

²³ Chevalier de Méré. Op. cit. T. I. P. 42.

²⁴ Chevalier de Méré. Op. cit. T. III. P. 76.

²⁵ Ibid. P. 139-140.

²⁶ В переводе Э. Линецкой: «Истинно благородные люди никогда ничем не кичатся» // Ларошфуко Ф. де. Мемуары. Максимумы. Л.: Наука, 1971. С. 165.

взаимодействовать с другими людьми, парадоксальным образом подводит Мере к сравнению «*honnête homme*» с Христом²⁷, а это, в свою очередь, служит основанием для того, чтобы идеями Мере увлекся Паскаль. Как для Мере «благочестивость и благовоспитанность идут почти одним путем» и «благовоспитанность отнюдь не бесполезна для спасения»²⁸, так для Паскаля необходимость и этичность приятной жизни как путь к Христу становятся способом отказа от аскезы как единственно нравственной позиции. Сам Паскаль в свой светский период жизни сожалеет, что мало встречает среди ученых благовоспитанных людей и пишет Ферма, что особенно ценит его, поскольку тот – «благовоспитанный человек». В свою очередь Мере даже похвалялся, что именно он обратил Паскаля в свою веру, т.е. заставил его принять концепцию благовоспитанного человека. Впрочем, замечает Э. МакКенна, в тексте «Мыслей» Паскаль цитирует не Мере, а малоизвестного Дамьена Миттона, автора «Мыслей о благовоспитанности», впоследствии приписанные Сент-Эвремону и опубликованные в составе его произведений в 1680 г.²⁹ При всей близости к Мере, Паскаля заботит не просто идея благовоспитанного светского человека, а идея «благовоспитанного христианина». Поэтому он упрекает Миттона за то, что тот довольствуется лишь маскировкой постоянных для человеческой природы качеств – эгоизма и тиранства³⁰. Обращаясь в своих «Мыслях» к «*honnête homme*», философ не удовлетворялся до конца идеалом благовоспитанного человека, поскольку ему было ненавистно эгоистическое «я», а в этике благовоспитанности «я», по его мнению, исчезает лишь по видимости, внешне, тогда как христианское благочестие уничтожает это «я» и благовоспитанный христианин ведет себя в гражданской жизни как благовоспитанный человек не из себялюбия, а из христианского милосердия. Эту паскалевскую идею существенно разовьет в своем «Эссе о морали» (1683) близкий к янсенистам моралист и теолог П. Николь.

При том, что в концепциях Мольера и Паскаля можно обнаружить точки соприкосновения, Паскаль видит в доктрине благовоспитанности философию социальности, близкую идеям

²⁷ Подобно Христу, благовоспитанный человек любит «*tout ce qui se faisait de bonne grâce*». Chevalier de Méré. Op. cit. T. II. P. 28.

²⁸ Chevalier de Méré. Op. cit. T. I. P. 77.

²⁹ McKenna A. Pascal et Molière... P. 45.

³⁰ Ibid. P. 46.

Декарта, но противопоставленную гассендийскому эпикуреизму Мольера или Сирано де Бержерака³¹. От него начинается свой достаточно долгий и извилистый путь то расхождение между «благовоспитанностью» и «галантностью», которое вполне будет выражено в конце XVII в. в трактовке герцогом Сен-Симоном «*honnête homme*» в узком смысле «человека чести», «добродетельного человека»³², а затем – в суждении моралиста XVIII в. Шамфора: «Гордая и благовоспитанная (*honnête*) душа презирает галантность»³³. Расхождение «*honnêteté*» и «*galanterie*» в эпоху Просвещения продемонстрирует, с одной стороны, редукцию галантности в искусство любовных интриг и расчетливого соблазнения дам, а с другой – возвращение понятию благовоспитанности его нравственной полноты.

³¹ Ibid. P. 56.

³² Van der Cruysse D. L'honnête homme selon le duc de Saint-Simon // *Revue belge de philologie et d'histoire*. 1970. Т. 48. Fasq. 3. P. 775-783.

³³ В переводе Ю. Корнеева и Э. Линецкой: «Гордое и благородное сердце...не снисходит до любовных интрижек». Шамфор. Максимумы и мысли. Характеры и анекдоты. М.: Ладомир-Наука, 1993. С. 64.

ЧЕЛОВЕК XVII ВЕКА ПЕРЕД ЛИЦОМ СМЕРТИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПИСЕМ АНТУАНА АРНО)

Е.А. Аль-Фарадж[©]

В современной культуре смерть является табуированным сюжетом. Мы стараемся избегать разговоров о ней, пользуемся эвфемизмами, чтобы не произносить это слово. Совсем иначе воспринимали это событие люди других эпох – это доказательно продемонстрировано в монументальном исследовании Филиппа Арьеса «Человек перед лицом смерти»¹, к которой отсылает заглавие нашей статьи. С тех пор эта тема стала предметом исследования многих историков, антропологов и филологов². Стало очевидно, что в разных культурах смерть, эта константа человеческого существования, переживается и выражается по-разному. И первым, самым бросающимся в глаза отличием, между отношением к смерти нашего современника и европейца раннего Нового времени заключается в том, что для него смерть была более обыденным и повседневным событием, довольно часто становящимся предметом речи. Это обстоятельство объясняется в первую очередь тем, что человеку раннего Нового времени приходилось сталкиваться со смертью чаще, чем нашему современнику – продолжительности жизни была ниже, детская смертность была высокой, человеческой жизни угрожали голод, эпидемии, войны³. Помимо кодифицированных словесных форм, таких как надгробные проповеди, смерть стала предметом описания многочисленных мемуаристов и эпистолярных авторов. Эти источники – мемуары и письма – кажутся особенно благодатными для изучения ментальностей, потому что подобные тексты не столь сильно связаны предписаниями жанра и литературной традиции, а значит, более непосредственно выражают переживание автора, приближаясь к статусу исторического источника⁴.

В данной статье мы намереваемся рассмотреть, каким образом смерть и утешение выражались в переписке Антуана Арно (1612-

[©] Аль-Фарадж Елизавета Абдуллаевна, кандидат философских наук, аспирант кафедры французского языка факультета современных и средневековых языков Мюррей Эдвардс Колледжа (Кембридж).

¹ Ariès Ph. L'homme devant la mort. Paris: Seuil, 1977.

² См.: Chaunu P. La Mort à Paris, XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles. Paris: Fayard, 1978; La Mort en toutes lettres. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1983; Van Der Cruysse D. La Mort dans les Mémoires de Saint-Simon. Paris: Nizet, 1981.

³ Vovelle M. Mourir autrefois. Paris: Gallimard, 1974. P. 22-33.

⁴ Truchet J. Thanatos classique. Cinq études sur la mort écrite. Tübingen: Narr; Paris: J.-M. Plac, 1983. P.7.

1694), семейными и духовными узами связанным с монастырем Пор-Рояль, бывшим важным центром интеллектуальной культуры Франции XVII столетия. Антуан Арно сейчас известен более как корреспондент Лейбница и оппонент Мальбранша, автор, претерпевавший влияние картезианства, однако современники считали его одним из самых выдающихся умов эпохи, за что он и получил прозвание «великий». Когда Джамбаттиста Вико рассуждает о рождении нового критического мышления, родиной которого он считает Францию, то в качестве эмблемы этого движения он называет не Декарта или Буало, но Антуана Арно, «столь ученого во стольких областях»⁵.

Письма Арно охватывают период с 1637 г., когда молодой Арно начинает делать первые шаги по пути своего будущего призвания, вплоть до самой смерти теолога в 1694 г. Переписка Антуана Арно до сих пор оставалась за пределами внимания исследователей, однако данный памятник чрезвычайно интересен не только для понимания дебатов, в которых участвовал Арно, но и для реконструкции интеллектуального климата эпохи.

В XVII в. тема смерти получает свое выражение в письмах в виде утешения. И хотя жанр имеет давнюю, восходящую к Античности историю, и не всегда связан с фактом смерти – можно писать утешения по случаю болезни, опалы – так же как не всегда выражается в форме писем – мы знаем примеры трактатов-утешений, или проповедей-утешений, но в XVII в. происходит определенная специализация, так что самым распространенным поводом для утешения становится смерть, а привилегированной формой его выражения – письма. Жанр утешения с самого начала был довольно ригидным, а подобная специализация только усилила его риторичность, в которой отдавали себе отчет и авторы XVII в. Так, Мадлен де Скюдери писала: «Смерть пришла в мир столь давно, о ней так много говорят и пишут, что я не нахожу, что еще можно было бы о ней сказать»⁶.

В большинстве случаев написание письма-соболезнования является частью кода светского общения и может быть не связано с действительным переживанием по случаю кончины, тем более, что, как отмечает Мадлен де Скюдери, никогда нельзя быть уверенным,

⁵ Sellier Ph. Port-Royal et la littérature. Pascal. T. I. Paris: Honoré Champion, 2010. P. 26.

⁶ Mlle de Scudéry, sa vie et son œuvres avec un choix de ses poésies [1873]. Genève: Slatkine reprints, 1971. P. 163-164.

что человек, которому вы пишете письмо, действительно опечален смертью близкого⁷.

Несмотря на кодификацию жанра эпистолярного утешения, авторы писем находили пространство свободы в той манере, в которой они трактовали давно известные темы и сюжеты. Чтобы выявить своеобразие утешительных писем Арно, мы вначале проанализируем их с точки зрения топики писем-утешений, чтобы выделить, в чем проявлялась оригинальность теолога в трактовке темы смерти. Французская исследовательница Констанс Кана, проанализировавшая большой массив эпистолярных текстов XVII столетия, выделяет четыре возобновляющихся тематических блока, присутствующие в письмах религиозных людей того времени. Прежде всего, это рассуждения о том, насколько обоснованы надежды на спасение умершего человека, затем идея о том, что смерть не является злом, третья тема связана с представлением о необходимости умерять свое горе и, наконец, призыв подчиняться воле Божией. Рассмотрим, каким образом эти темы разрабатываются в письмах Арно.

В эпоху, когда люди жили в ужасе перед идеей адских мук, в случае смерти близкого человека они впадали в отчаяние из-за невозможности предсказать его посмертную судьбу⁸. Поэтому нередко эпистолярные авторы, прежде чем перейти к собственно утешающим аргументам, подготавливали для них почву, рассматривая, каковы шансы усопшего на спасение. Яркий пример подобного хода мы можем почерпнуть из письма, которое Арно написал по случаю смерти кардинала де Реца (1613-1679), великого фрондера и мемуариста:

«То, что Бог, прежде чем призвать его к себе, внушил ему столько добрых чувств... должно послужить нам великим утешением. Последней печатью его предопределения мы можем рассматривать то обстоятельство, что он умер, как говорят, на руках благочестивого монаха, смирившись и раскаявшись, и что он заботился о бедных в своих владениях. Тем самым он обзавелся друзьями, которые примут его в вечных обителях [Лк 16:1-9]»⁹.

⁷ Scudéry, Mlle de. Conversations nouvelles sur divers sujets. Paris: chez Cl. Barbin, 1684. P. 522.

⁸ Cagnat C. La mort classique. Paris: Honoré Champion, 1995. P. 34.

⁹ Arnauld A. Oeuvres de Messire Antoine Arnauld, docteur de la maison et société de Sorbonne. Paris; Lausanne: chez Sigismond d'Arnay et Compagnie, 1775. T. 2. P. 59.

Образ вечных божественных чертогов отсылает к притче о неверном управителе, которая завершается призывом «приобретать себе друзей богатством неправедным» и традиционно трактовалась как призыв богачам жертвовать в пользу бедных, чтобы обеспечить спасение¹⁰. То, что покойный кардинал умер на руках богобоязненного монаха, а также заботился о бедных, интерпретируется в данном случае как один из признаков его спасения.

Найдя какие-то основания для веры в то, что умерший мог заслужить спасение, епископальные авторы переходили затем к утешительным аргументам, центральным из которых заключался в том, что смерть на самом деле является благом. В этом случае жизнь представляется как череда несчастий или искушений, ведущих к вечной гибели: усопший в данном случае минует превратности этой жизни и достигает вечного покоя¹¹. Вот что пишет Арно, чтобы утешить родителя в смерти ребенка:

«В Вас слишком много веры, чтобы сомневаться, что предпочесть: счастье вашего сына или удовлетворение, которое он мог бы нам принести, живи он дольше. Да и может ли в этом быть уверенность? Можем ли мы в чем-то быть уверенными среди соблазнов этого порочного века? Можем ли мы утверждать, что лучшие души им не подвержены? Не стоит ли признать, что жизнь не проживешь, не пройдя через бесконечное множество ловушек для совести? Можно ли быть убежденным в этих истинах и при этом испытывать горе, а не радость, когда наши любимые отпрыски умирают в возрасте, который оградил их от этих превратностей, так что они предстанут перед судом Божиим в качестве его сынов и получат право на наследство в Его царстве [1 Пет:3-5]?»¹²

В этом отрывке серия риторических вопросов призвана придать значимость аргументу, на котором настаивает Арно: что смерть в раннем возрасте является благом и благодеянием Божиим, потому что человек уходит из мира людей, не успев запятнать свою душу грехами, а потому может надеяться на вечное блаженство. Образ наследства также имеет библейские корни, в частности он означает те блага, которые уготованы Богом для избранных. Привлекая этот

¹⁰ Monat P. L'exégèse de la Parabole de «L'intendant infidèle», du II^e au XII^e siècle / Revue des Etudes Augustiniennes. 1992. № 38. P. 92-105.

¹¹ Arnauld A. Op. cit. T. 1. P. 531.

¹² Arnauld A. Op. cit. T. 3. P. 692.

образ, Арно, тем самым, укрепляет свою идею о том, что смерть ребенка является поводом для радости, а не для скорби, ведь ему уготовано спасение.

Хотя подобное восприятие жизни и мира имеет долгую историю, Арно окрашивает данный аргумент в тона, свойственные духовности Пор-Рояля. В рамках этой концепции жизнь в миру находится значительно ниже по шкале ценностей, чем отшельничество. Так, жизнь в мире и жизнь в миру Арно описывает как нахождение в чрезвычайно опасном месте, обильно прибегая к метафорам, связанным с заражением, ядом, нечистотой: «души отравляются мирским воздухом»¹³ и привыкают к нечестью. Особенно опасной является жизнь в миру, поэтому единственным способом спастись является отшельничество: христианин должен вести уединенную жизнь и посвятить свои дни безраздельному служению Богу. В этом смысле смерть является самым радикальным способом оградить себя от опасностей мирского существования. Так, утешая одну монахиню, Арно призывает ее умерить свое горе, потому что чрезмерное горе по умершему – слишком «человеческое» чувство», тем более для монахини, которая должна «умереть для мира и мирских чувств, чтобы жить жизнью веры» и желать, для себя и для тех, кого она любит, «разложения этого смертного тела»¹⁴. Здесь смерть оказывается вписана в традицию *contemptus mundi*, презрения к миру, как выражение его самой высшей и предельной ступени, и в этом смысле является благом.

С этим аргументом связаны рассуждения о суетности и тщете земных и мирских помыслов человека. С этой точки зрения можно утверждать, что Арно рисует настоящую картину в духе *vanitas*, жанр, к которому неоднократно обращались авторы и художники XVII в.¹⁵. Так, в одном из писем Арно говорит: «Немного раньше, немного позже, но все, что есть в этом мире, неизбежно проходит»¹⁶. В моральной рефлексии XVII в. тема *vanitas*, помимо содержащейся в ветхозаветном первоисточнике идеи о тщете земной жизни, обретает новые интонации по влиянием августицианства¹⁷, в котором утверждается онтологическая неполноценность сотворенного мира по

¹³ Arnauld A. Op. cit. T. 4. P. 101.

¹⁴ Arnauld A. Op. cit. T. 2. P. 401.

¹⁵ Sellier Ph. Port-Royal et littérature. T. II. Paris: Honoré Champion, 2005. P. 101-113.

¹⁶ Arnauld A. Op. cit. T. 2. P. 3-93.

¹⁷ Guion B. «Car quel siècle a-t-on jamais vu où la vanité ait été plus désordonnée?». *Vanités augustiniennes / Littératures classiques*. 2005. № 1. P. 279.

сравнению с Творцом. Основным признаком этой неполноценности как раз является то, что все вещи тварного мира подвержены изменению и непостоянству, тогда как неизменность и постоянство являются атрибутом абсолютного существа. Так, Сен-Сиран, духовный отец Арно и один из вдохновителей реформы Пор-Рояля, комментируя знаменитый текст Екклесиаста (1:2), интерпретирует слово «суета» как обозначение «ничто», из которого Бог сотворил мир, используя при этом такие выражения, как «пустота», «ничто» или «тьнь»¹⁸. Схожим образом и Арно пишет о недолговечности земных вещей и радостей, свидетельством их быстротечности которых как раз является смерть: «...мы заняты исключительно той малой величиной, которой исчисляется длина нашей жалкой жизни, ускользающей от нас в каждый миг; и мы не задумываемся вовсе о вечности»¹⁹.

С этой идеей связан следующий утешительный аргумент, а именно тезис о том, что христианину надлежит умерять свою печаль перед лицом смерти близкого. Вот как пишет о том Арно: «Господу угодно, чтобы мы лили слезы в этих случаях, но Ему же угодно, чтобы мы их вскоре осушали»²⁰. Этот аргумент опирается на толковании двух мест из Евангелий. Прежде всего речь идет об истории о смерти и воскрешении Лазаря, которая приводится в 11 главе Евангелия от Иоанна. Богословы XVII столетия унаследовали трактовку, которую давал этому отрывку блаженный Августин²¹, а именно, что пример Богочеловека, оплакивающего смерть друга, делает слезы в случае близких позволительными. Арно пишет об этом так:

«Но не следует ли больше слушать веру, чем чувства, внушенные нам природой? Я скажу больше, ведь Иисус Христос не осуждает нас, когда мы отдаемся им, потому что он сам дал нам пример, оплакивая вместе с Марфой и Марией смерть их брата. Но в то же время представляется, что не стоит слишком печалиться душой из-за того, за чем последует повод для великой радости»²².

¹⁸ Saint-Cyran. *Lettres chrestiennes et spirituelles*. Seconde partie. Paris: Jean Le Mire, 1647. P. 122-123.

¹⁹ Arnauld A. *Op. cit.* T. 1. P. 528.

²⁰ Arnauld A. *Op. cit.* T. 1. P. 276.

²¹ *Sermons de saint Augustin sur le Nouveau Testament*. Paris: J.-B. Coignart, 1700. T. 4. P. 361-373.

²² Arnauld A. *Op. cit.* T. 2. P. 91.

В данной цитате происходит параллельное противопоставление человеческой природы и веры и чувств, которые ими внушены: печали по случаю смерти и радости. Здесь идет речь о том, что если страх смерти и вызываемая ей печаль неизбежны, потому что свойственны человеческой природе, то христиане должны утешиться верой, ведь для них жизнь не кончается смертью.

Аргумент, основанный на эпизоде со смертью Лазаря из Евангелий, нередко дополняется рассуждениями о том, что долгий траур по человеку является скорее проявлением самолюбия, а не любви к умершему. В моральной рефлексии XVII в. термин «самолюбие» рассматривался в рамках августинианской по происхождению оппозиции между любовью к себе и любовью к Богу. Французские моралисты XVII в. восприняли эту дихотомию через посредство «Августина» Корнелия Янсения, где любовь к себе была приравнена ко греху²³. Так, Арно пишет: «Когда мы долго оплакиваем любимых, это обычно рассматривается как проявление доброго сердца, но когда мы в плаче возвращаемся к самим себе, это слезы самолюбия, которые ни в какой мере не угодны Богу»²⁴.

В другом месте теолог определяет самолюбие через посредство «чувственных склонностей, которые касаются только нас самих, и которые стремятся только к нашему удовлетворению, а не к тому, чтобы отдать Богу то, что мы ему должны в благодарность за его любовь»²⁵. Эти склонности, отвращающие человека от Бога, Арно называет порочными, потому что они ведут ко греху. С термином «самолюбие» связан и другой, обозначающий предпочтение тварных вещей Творцу – «привязанность». Как объясняет теолог, мы испытываем боль при потере того, к чему были привязаны. В моральной рефлексии XVII столетия термин «привязанность» не был нейтральным, он трактовалось в духе августинианского различием между *uti*, использованием чего-либо, и *frui*, наслаждением чем-либо. Данная дихотомия проводится в трактате «О христианской науке» [Augustinus. De Doctrina Christiana. I, 4], где говорится о том, что единственным легитимным объектом наслаждения является Бог, все остальное должно быть средством, которое надлежит использовать для восхождения к Богу.

Августинианские авторы и богословы XVII века наделяли слово «привязанность» тем же смыслом, каким Августин наделял понятие

²³ Levy A. French Moralists: the Theory of the Passions 1585 to 1649. Oxford, 1964. P. 226.

²⁴ Arnauld A. Op. cit. T. 2. P. 420.

²⁵ Arnauld A. Op. cit. T. 1. P. 77.

«наслаждение миром преходящих и телесных вещей»²⁶. Как только мы привязываемся в тварным вещам и начинаем ими наслаждаться, они становятся препятствием к вознесению души к Богу, ведь Бог, будучи нашей целью, «не желает, чтобы они [люди] привязывались к кому-то другому, ни чтобы они находили свой отдых в тварном существе, потому что ни одно тварное существо не является их целью»²⁷. Поэтому смерть близкого человека, по мнению Арно, позволяет человеку освободиться от привязанности к земным вещам, чтобы наполнить свое сердце любовь к Богу²⁸. Так, одной монахине теолог пишет: «Возлюбите руку, которая Вас карает... и воздайте хвалу тому, кто показывает тем самым, что хочет владеть вами единовластно и не стерпит, если вы будете делить свою любовь с кем-то еще»²⁹.

С этой идеей связан утешительный аргумент о том, что людям необходимо подчиняться воле Божией, одним из проявлений которой является смерть: «Пусть нам послужит утешением мысль о том, что с теми, кого Господь любит, случается только то, что служит их спасению и что указывает им на путь, по которому им надлежит идти, чтобы вернее прийти к нему»³⁰. Для разработки этого аргумента Арно обращается к метафоре пути, обозначающей жизнь человека. Для теолога из Пор-Рояля источником этой метафоры является Евангелие от Матфея, где говорится о том, что «широки врата и удобен путь, ведущий к погибели, но узки врата и труден путь, ведущий к жизни и немногие выбирают его» [Мф 7:13-14]. Выбор между «широкими вратами и удобным путем» и «узкими вратами и трудным путем» преступен, потому что подлинных христианин обязан посвятить свою жизнь Богу. Так, одной даме, попросившей его совета в трудную для себя минуту, Арно ответил: «Мы не должны размышлять о том, идти ли Вам по узкому пути или по широкому; поскольку Вы знаете, что только узкий путь ведет к жизни, а широкий – к смерти»³¹.

В этом смысле смерть оказывается знаком провидения, указывающего христианину, что ему стоит следовать по пути отстранения от мира людей. Как отмечает Арно, этот «узкий путь», на который указывает Бог, нередко бывает усыпан «колючками и

²⁶ Sellier Ph. Pascal et Saint Augustin. Paris: Albin Michel, 1995. P. 152.

²⁷ Nicole P. *Traité de la Comédie*. Paris: Honoré Champion, 1998. P. 55.

²⁸ Arnauld A. *Op. cit.* T. 4. P. 114.

²⁹ Arnauld A. *Op. cit.* T. 4. P. 114.

³⁰ Arnauld A. *Op. cit.* T. 2. P. 98.

³¹ Arnauld A. *Op. cit.* T. 1. P. 70.

крестами»³², но ведь именно по такому пути первым прошел Христос. Тема следования примеру Христа, подражанию Христу нередко возникает к утешительных письмах Арно, чаще всего в рамках максимы о том, что мы должны терпеливо переносить страдания, потому что Христос страдал. Образ «колючек и крестов», которыми усыпан «узкий путь», взят из «Подражания Христу», знакового для духовной жизни XVII в. текста³³, который особенно почитали в Пор-Рояле³⁴. В одном из писем Арно рекомендует эту книгу к прочтению для усвоения «правильных» по его мнению мыслей о смерти³⁵.

Таким образом, рассмотренные утешительные аргументы направлены на то, чтобы заменить обыденное видение смерти, кажущееся Арно «слишком человеческим» и ввергающее в скорбь, на ее христианскую интерпретацию как краеугольного события в жизни, открывающего возможность другого, более подлинного существования, а потому являющееся событием скорее радостным. Особенностью разработки этих аргументов в переписке Арно является частое обращение к образам, почерпнутым из евангельских источников, что придает провиденциальную глубину его аргументам и определяет своеобразие его писем. Отсылка к текстам Нового завета в первую очередь может быть объяснена тем, что именно на этих текстах базируется христианское учение о смерти и загробном существовании. Подобное обращение может быть объяснено также почитанием, которое оказывалось священным текстам в Пор-Рояле. В 1667 г. вышел перевод Нового завета, выполненный «господами» из Пор-Рояля. Деятельное участие в этом работе принимал и Арно, еще в 1653 г. издавший «Историю и согласие четырех Евангелий», в которой новозаветные сюжеты выстраиваются в хронологическом порядке. Таким образом, Арно был выдающимся знатоком этих текстов, которые были частью его своеобразной внутренней библиотеки, элементы которой попали и в его письма. То, что Арно редко разрабатывает почерпнутые из Евангелий образы, лишь иногда чередуя их друг с другом, может свидетельствовать о том, что аллюзии не всегда были сознательными, а могли быть отголоском недавнего чтения или работы. Наконец, привлечение евангельской образности соответствует убеждению Арно, что единственным

³² Arnauld A. Op. cit. T. 2. P. 417.

³³ Lanini K. *Dire la vanité à l'âge classique*. Paris: Honoré Champion, 2006. P. 234-244.

³⁴ *De l'imitation de Jésus-Christ*. Traduction nouvelle par le Sieur De Beuil, Prieur de S. Val. Paris: Chez Guillaume Desprez, 1674. P. 155.

³⁵ Arnauld A. Op. cit. T. 1. P. 15.

источником утешения может быть Бог, поэтому обращение к текстам, которые считались боговдохновенными, в данном случае представляется более, чем оправданным. Помимо евангельских образов, в целях утешения Арно привлекает современные ему богословские идеи, чаще всего восходящие к блаженному Августину, что в свете вышесказанного указывает на тот высокий авторитет, которым «доктор благодати» пользовался в Пор-Рояле.

ИТАЛИЯ В «МЕМУАРАХ» МАРИИ МАНЧИНИ

С.Ю. Павлова[©]

Мария Манчини, племянница знаменитого кардинала Мазарини, принадлежит к блестящей плеяде французских мемуаристов «поколения Реца»¹. Публикация ее «Апологии, или Подлинных мемуаров госпожи коннетабль Колонна Марии Манчини, написанных ею самой» состоялась в голландском городе Лейдене в 1678 году. Интерес к этому произведению современников автора и читателей последующих поколений предопределила широко известная история любви Людовика XIV и Марии, а также ее принадлежность к семье французского кардинала итальянского происхождения Жюля Мазарини. Происхождение мемуаристки позволяет предположить значимость итальянской темы в ее книге.

Из биографических источников² известно, что Мария (в замужестве госпожа Колонна, 1640-1715) родилась в Риме. Она была третьей из пяти дочерей Иеронимы Мазарини, родной сестры знаменитого кардинала. История этой семьи, по всей видимости, была «последней волной бури италянизма, которая потрясала политику, искусства, нравы Франции в течение двух столетий»³. У истоков семейной генеалогии стоял Пьетро Мазарини, камергер римской патрицианской семьи Колонна. По линии отца Мария имела еще более древние корни, восходящие к старинному патрицианскому роду Манчини, упоминание о котором встречается в реестрах города Рима уже в конце XIV века. Хотя знатное происхождение мемуаристки восходило к роду Манчини, ее исключительная судьба и известность были во многом предопределены фамилией Мазарини.

Мемуары давали возможность Марии погрузиться в историю семьи, так как описание генеалогического древа являлось одним из негласных «правил» жанра. Формально она начинает свой рассказ с отсылки к родословной: «Я родилась в Риме, в семье, которую почитают за ее заслуги так же, как за лоск знатного происхождения, и

[©] Павлова Светлана Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Саратовского национального исследовательского Университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов).

¹ Bertière A. Le cardinal de Retz mémorialiste. Thèse présentée devant l'Université de Paris IV, le 28 juin 1976. Lille: Service de reproduction des thèses. Université de Lille III, 1981. P. 30.

² См.: Combescot P. Les petites Mazarines. Paris: Grasset, 1999; Dulong C. Marie Mancini, la première passion de Louis XIV. Paris: Perrin, 1993; Perey L. Marie Mancini Colonna. Une princesse Romaine au XVIII siècle. Paris: Calmann Lévy, 1896.

³ Doscot G. Introduction // Mémoires d'Hortense et de Marie Mancini. Paris: Mercure de France, 1965. P. 9.

которая без блестящей судьбы кардинала Мазарини, моего дяди, сияла бы в этом первом городе мира» (с. 97)⁴. Однако этой лаконичной фразой экскурс в историю семьи исчерпывается. Ограничиваясь указанием на знатность и почетное положение своих итальянских родственников, Мария не пользуется возможностью углубиться в родословную, так как решает другие повествовательные задачи. Ей важно подчеркнуть достоинства семьи вне связи с личностью Мазарини. Хотя влиятельная роль дяди на европейской политической арене давала немало поводов для прославления семейной истории, Мария сознательно идет другим путем. Она дистанцируется от кардинала по причинам как публичного, так и частного характера.

Первые могут быть объяснены неоднозначным отношением французов к кардиналу Мазарини в период Фронды, со времен которой на момент создания мемуаров прошло чуть более двадцати лет. Как известно, французские аристократы объясняли свою политическую позицию желанием защитить короля и государство от посягательств иностранного кардинала. В глазах фрондеров итальянец не мог искренне заботиться о благе Франции, что подтверждала его жестокая налоговая политика и меры в отношении знати. Возможно, Мария, предполагавшая в качестве читателей своих мемуаров французских аристократов, не хотела давать лишний повод для нелестных для нее ассоциаций и предпочла оставить итальянское прошлое семьи за пределами книги. Поскольку в сознании современников все родственники кардинала были накрепко связаны с его именем, она стремились скорректировать это негативное восприятие и дать понять возможным завистникам, остроловам и недоброжелателям, что принадлежит к уважаемой и благородной семье, не ответственной за деяния Мазарини. Элементы семейной генеалогии служат одним из способов самореабилитации мемуаристки.

Причины частного характера, заставившие Марию держать дистанцию по отношению к кардиналу, могли быть вызваны тем, что Мазарини разрушил ее небезосновательные мечты о брачном союзе с французским монархом. Современники мемуаристки и биографы единодушны в том, что любовь Марии к Людовику XIV была сильной

⁴ Mémoires de Marie Mancini // Mémoires d'Hortense et de Marie Mancini. Paris: Mercure de France, 1965. P. 89-207. Текст цитируется по этому изданию с указанием номера страницы в круглых скобках.

и взаимной⁵. Однако кардинал, лелеявший мечту о браке одной из своих племянниц с королем, воспротивился этой страсти из-за непокорного характера племянницы и пожертвовал ее счастьем в угоду интересам государства. Отказ акцентировать известность Мазарини при отсылке к семейной генеалогии можно рассматривать как следствие затаенной обиды Марии и косвенный способ ее выражения.

И все же из всех итальянских родственников мемуаристки именно кардинал занимает важнейшее место в повествовании и остается в поле ее зрения вплоть до своей кончины в 1661 году. Она пишет о Мазарини сдержанно, старается обойти молчанием личные обиды, предпочитает занимать позицию не родственницы, а почтительной придворной. В мемуарах нет и намек на то сложное противоборство, которое вели племянница и кардинал. Мария пропускает биографический материал сквозь фильтр самоцензуры, чтобы возвысить свой собственный образ и предстать в глазах читателя благородной дамой, не прибегающей к злословию и упрекам⁶. При этом, представленной в мемуарах информации оказывается достаточно, чтобы понять значимость той роли, которую Мазарини сыграл в жизни автора. Как известно, он принимал активное участие в судьбах своих племянниц: перевез их во Францию, дал достойное воспитание, устроил для каждой такие брачные партии, которые позволили молодым итальянкам занять высокое положение среди знатных дам Европы. Все это справедливо и в отношении Марии Манчини.

В мемуарах она рассказывает о своей жизни с момента приезда во Францию в 1653 году. Мария покинула Италию в тринадцать лет, следовательно, могла быть знакома с итальянским образом жизни и национальной культурой. Это предположение подтверждает граф Суассонский, по словам которого, девушка знала наизусть поэтов своей страны⁷. Однако следов итальянского культурного влияния в ее мемуарах нет. Мария упоминает только о двух фактах, связанных с

⁵ См.: Bussy-Rabutin, comte de. Mémoires. Paris: Mercure de France, 2010. P. 251; Mademoiselle de Montpensier. Mémoires. Paris: Libraire Fontaine, 1985. Т. 2. P. 61, 101, 106; Лафайет М.-М. де. История Генриетты Английской // Лафайет М.-М. де. Сочинения. М.: Ладомир: Наука, 2007. С. 174.

⁶ См. об этом подробнее: Павлова С.Ю. Образ кардинала Мазарини в мемуарах сестер Манчини // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. Т. 155. Кн. 2. Казань, 2013. С. 207-215.

⁷ Savoie-Carignan Guy Jean Raoul Eugène Charles Emmanuel de. The Count de Soisson. The seven richest heiresses of France. London: J. Long, 1911. P. 172.

итальянским детством. Первый касается двухлетнего пребывания в бенедиктинском монастыре под надзором тетки по линии дяди. За это время девочка определилось в своих предпочтениях, а ее характер окреп и закалился. Когда накануне отъезда во Францию мать попыталась уговорить Марию остаться в Италии и посвятить себя богу, она с твердостью парировала: «Помнится, я ей ответила, что монастыри есть повсюду, и что, если меня подтолкнут к этому какие-либо небесные знаки, я с такой же легкостью последую им в Париже, как и в Риме, и что, кроме того, я еще не нахожусь в том возрасте, когда следует делать выбор, имеющий такие серьезные последствия» (с. 98).

Второй эпизод связан с морским путешествием из Италии в Марсель. Память ребенка сохранила воспоминание об отплытии к берегам Франции на богато украшенной генуэзской галере, настоящем «плавучем доме», сверкавшем «со всех сторон флажками и кристаллами, гобеленами и другими украшениями» (с. 98). Мария отмечает богатое убранство этого корабля, роскошную, достойную самого короля сервировку стола и глубокое почтение всех генуэзцев, имевших «особые обязательства перед [ее – С.П.] дядей» (с. 98). Это описание оставляет впечатление о помпезности и великолепии итальянской жизни, выставленной напоказ перед представительницей семьи Мазарини. Детские впечатления дополняются познаниями взрослой повествовательницы. Она акцентирует зависимость Генуи от власти дяди-кардинала и называет ее республикой, тем самым точно определяя политический статус одного из крупнейших итальянских городов во второй половине XVII века.

Мемуары дают повод для сравнения Франции и Италии. Мария показывает различия между двумя культурами, описывая поведение своей тетки после прибытия на французскую землю. Родственница девушки стремилась избежать участия в церемониях приветствия, принятых в Марселе, и тем самым вызвала сетования окружающих, которые «справедливо удивлялись тому, что она противится положению, введенному и дозволенному обычаем» (с. 99). Комментарий повествовательницы показывает, что знание местных законов вежливого и благовоспитанного поведения, их должное исполнение она воспринимает как обязательное условие пребывания в цивилизованном иностранном государстве для человека своего ранга. Подтверждением этому служит рассказ о том, как перед приездом в столицу Франции, Мария провела вместе с сестрами восемь месяцев в Эксе, следуя желанию Мазарини привить им

французские нравы, чтобы «не появиться в Париже с видом неопытных иностранцев» (с. 99). Важным фактором культурной ассимиляции становится свободное владение иностранным языком. Отсутствие языковых навыков мемуаристка называет еще одним препятствием для своего появления при французском дворе. Выучив язык, приобщившись к придворной жизни, Мария впитала французский дух и стала воспринимать Францию как свою настоящую родину, а ее королевский двор как самый блистательный, богатый и пышный (с. 117). Показательно, что и свои мемуары она пишет на французском языке.

Будучи итальянкой, воспитанной во Франции, Мария оценивает свою родину сквозь призму иного культурного сознания. Об этом особенно наглядно свидетельствует описание ее супружеской жизни с итальянским коннетаблем Колонна. После замужества она получила титул «иностранной принцессы» и переехала в Рим, хотя покинуть пределы Франции совсем не хотела. Расположить Марию в пользу Италии смог маркиз Анжелели, представлявший интересы ее будущего супруга. О подробностях своего общения с посланником коннетабля мемуаристка не сообщает, ограничиваясь констатацией того, что маркиз склонил ее к решению принять предложение знатного итальянского аристократа. Характеристику чувств Марии передает биограф Люсьен Перей: «Она часто вела с ним [маркизом – С.П.] долгие разговоры о нравах и обычаях римского общества, которое поначалу ей не нравилось»⁸. Хотя обаяния господина Анжелели хватило на то, чтобы склонить Марию к замужеству, повлиять на ее культурные предпочтения он не смог. Мемуаристка не скрывает, что ее печаль по поводу отъезда из Франции «увеличивалась по мере того, как она сравнивала ее нравы с итальянскими» (с. 120).

В отношении Италии голоса Марии-протагонистки и Марии-повествовательницы звучат в унисон. Ее взгляды на соотношение итальянского и французского образа жизни с годами не претерпевают изменения. В описании исторической родины отчетливо звучит мотив строгих итальянских нравов. Так, она пишет, что во время первого в своей жизни переезда из Милана в Рим желание избежать участия в утомительных и строгих церемониях заставило ее миновать Флоренцию, где «придерживаются обычаев строже, чем в других городах Европы» (с. 121). Еще один пример показывает, что Мария,

⁸ Цит. по: Doscot G. Notes // *Mémoires d'Hortense et de Marie Mancini*. Paris: Mercure de France, 1965. P. 218.

привыкшая с детства свободно чувствовать себя с высокопоставленными особами, не могла понять всех тонкостей ритуала представления Папе Римскому. На предложение просить разрешения припасть к ногам Его Святейшества она наивно спросила, не придет ли он первым ее повидать: «На это коннетабль и его спутники ответили мне с улыбкой, что у Понтификов не принято кому бы то ни было оказывать такую честь» (с. 123). Отпечаток излишней сдержанности Мария видела даже в женских туалетах, «благопристойных на итальянский манер» (с. 123), которые ей пришлось надевать в Риме для прогулок по городу.

Чувство скованности и принуждения от необходимости следовать жестким поведенческим нормам особенно явственно проявилось после начала конфликта с мужем. Перечисляя причины разрыва с супругом и бегства из его дома, мемуаристка указывает, что среди них было «естественное отвращение», которое она «всегда питала к итальянским обычаям и образу жизни, принятому в Риме, где сильнее, чем при любом другом дворе, царит скрытность и ненависть между семьями» (с. 148). Семейная драма только усилила неблагоприятное отношение к Италии. Оценка повествовательницы четко определяет ее национально-культурные предпочтения и касается не только внешних форм этикета, но и особенностей мировосприятия.

Находясь в Италии, Мария все же стремилась сохранить тот образ жизни, который был принят при французском королевском дворе и соответствовал положению знатной аристократки. Ее мемуары пестрят упоминаниями о различных способах проведения досуга, таких как балы, пиры, оперные и театральные представления, карточные игры, маскарады, охота, купание в Тибре. Обращает на себя внимание комментарий мемуаристки, которым она сопровождает рассказ об итальянских развлечениях. Мария утверждает, что своим образом жизни бросала своеобразный вызов тем, кто «ограничивал свободу, с которой [она – С.П.] жила в стране полной формальностей» (с. 134).

Любимым местом мемуаристки в Италии была Венеция. Поездки туда она считала лучшей наградой со стороны мужа за появление на свет будущих наследников. Мария с удовольствием проводила время в Венеции, особенно в дни карнавала, и была крайне огорчена, когда не имела возможности туда поехать. Такое отношение может быть объяснено особым положением Венецианской республики во второй половине XVII века. Это было относительно

самостоятельное в политическом отношении государство с интенсивной культурной жизнью, где женщина наверняка чувствовала себя свободнее, чем в других итальянских городах, более зависимых, как от Католической Церкви, так и от власти испанских Габсбургов.

Мемуары содержат немногочисленные, но интересные сведения, позволяющие представить образ жизни итальянцев во второй половине XVII века. Мария пишет о чуме, разразившейся в 1672 году в окрестностях Чевита-Веккьи и ставшей причиной карантина для судов, прибывавших из Италии во Францию, о набегах турецких корсаров в водах Средиземного моря, о возможности купить в Монако поддельные документы для проезда из Италии во Францию и т.д. В ее книге появляются элементы местного колорита, связанные с упоминанием о старинной традиции кавалькады перед Папой Римским в День Святого Петра или о праздничной венецианской ярмарке на Вознесение, ежегодно привлекавшей торговцев и просто любопытных людей со всей Европы.

Топос Италии оказывается разнообразным в географическом отношении. Мемуаристка перечисляет названия государственных образований на территории Апеннинского полуострова (Тоскана, Неаполитанское королевство, Миланское герцогство), а также многочисленных городов (Рим, Милан, Неаполь, Венеция, Сиена, Болонья, Флоренция, Генуя, Чевитта-Векья). Не касаясь специально их политического статуса, она, тем не менее, достаточно точно его маркирует в тех случаях, когда это важно с точки зрения ее судьбы. Например, рассказывая о предстоящей свадьбе с коннетаблем Колонна, Мария сообщает, что будущий муж должен был спрашивать разрешения на брак с ней у короля Испании. Эта деталь указывает на политическую несамостоятельность этого итальянского государства, которое находилось под властью испанских Габсбургов.

Мемуаристка не ограничивается итальянскими центрами цивилизации и включает в повествование пространство за пределами городской среды. Самым ярким его элементом становится характеристика климата. Мария несколько раз упоминает о сильной жаре в Риме, вынуждавшей ее уезжать из города на все лето. Беспощадный южный зной более развернуто описывается в том эпизоде, где речь идет о бегстве Марии из дома мужа. Опасаясь преследователей и пребывая в абсолютном неведении относительно ближайшего будущего, госпожа Колонна и ее немногочисленные спутники шли пять часов пешком под палящим солнцем, которое

находилось в зените и обжигало головы. «Мне надо было отдыхать время от времени, – рассказывает Мария, – голод, жажда, усталость и жара довели меня до такой крайности, что я была вынуждена попросить работника, который трудился в поле и нам повстречался, нести меня на руках несколько сотен шагов до моря...» (с. 150). Жаркий климат вкупе с тяжелыми физическими и моральными страданиями усиливает негативный образ Италии.

В целом, в мемуарах Марии Манчини изображаются культурно-бытовые, природные, географические и политические особенности жизни Италии второй половины XVII века. Ее территория предстает средоточием строгих нравов, жаркого климата, политической несвободы. Кроме того, Италия играет важную роль в процессе личной идентификации мемуаристки. Будучи итальянкой по происхождению, но получив воспитание при дворе Людовика XIV, Мария ощущает себя француженкой. Не только поведение дяди-кардинала, но и весь образ жизни на своей исторической родине она парадоксальным образом воспринимают как чуждый, а редкие привлекательные элементы итальянской культуры воспринимает сквозь призму соответствия французской модели придворной жизни. Таким образом, посредством критики итальянских нравов, Мария Манчини используют мемуарный жанр для демонстрации своей приверженности Франции и Людовику XIV, поддержка которого была ей так необходима во время работы над мемуарами.

ОТ ТРАГИКОМЕДИИ К РОМАНУ (О ВЛИЯНИИ П. КОРНЕЛЯ НА ТВОРЧЕСТВО М. ДЕЛАФАЙЕТ)

Т.П. Сапожникова[©]

Пьер Корнель (1606-1684) – старший современник Мари-Мадлен Пиош де ла Вернь, в замужестве де Лафайет (1634-1693), автора первого аналитико-психологического романа «Принцесса Клевская». Мари-Мадлен де Лафайет родилась, когда 28-летний Пьер Корнель уже имел успех на поприще комедиографа. Им были написаны «Мелита» (1629) и «Вдова, или наказанный предатель» (1633). В год рождения де Лафайет (1634) выходят три комедии Корнеля, следующие одна за другой: «Галерея Дворца правосудия», «Компаньонка», «Королевская площадь».

Переезд семьи де Лафайет в Париж (1650) позволил 16-летней Мари-Мадлен соприкоснуться с жизнью аристократических салонов, играющих значительную роль в культурной жизни столицы. В салоне маркизы де Рамбуе встречались профессиональные литераторы, поэты и ученые; с начала века здесь перебивали почти все известные писатели эпохи, начиная с Малерба и Геза де Бальзака. Здесь бывал и Пьер Корнель, который в 1647 был избран во Французскую академию и перебрался в Париж вместе со своей семьёй. Он признан всеми, как автор классицистических трагедий «необычайной художественной просветлённости, цельности и красоты»¹. К тому времени, когда в 1678 году вышла «Принцесса Клевская», Корнель уже 4 года как перестал писать для театра.

Творчество Корнеля оказало влияние на становление писательницы в гораздо большей степени, нежели принято полагать. Особую роль сыграли ранние произведения, где Корнель «оттачивает мастерство интриги, вводит в пьесы элементы социальной критики, <...> ищет характеры стойкие и цельные, <...> величавые и вместе с тем одухотворённые и поэтичные...»². Как позже и у Лафайет, его первые комедии «оказываются произведениями серьёзными, <...> больших чувств, сдержанных, но сильных страстей»³.

[©] Сапожникова Татьяна Петровна, ведущий библиотекарь отдела литературы на иностранных языках центральной библиотеки имени В.В. Маяковского (Саров).

¹ Михайлов А.Д. Театр Корнеля // Корнель П. Театр. В 2-х т. М.: Искусство, 1984. Т. 2. С. 633.

² Там же. С. 619.

³ Там же. С. 619.

При создании романа «Принцесса Клевская» Лафайет использовала трагикомедийный принцип, в основе которого лежит интрига, смешение возвышенных и низменных персонажей, а также «мироощущение, которое всегда связано с чувством относительности существующих критериев жизни...»⁴.

Кроме того, в «трагикомедии можно было несколько раздвинуть место действия и продлить его время»⁵. Как и в пьесах Корнеля, единство в романе Лафайет со всей точностью не соблюдаются: не комната, но Париж и его предместье Коломье; временные рамки раздвинуты, внешние проявления чувств также находят своё, пусть и косвенное, отражение (покраснение, испуг за жизнь герцога). О неточном соблюдении «правила трёх единств» Корнель со своей стороны писал, что он расширяет или сужает рамки «соответственно потребностям сюжета», если «суровые ограничения находятся в решительном противоречии с изяществом описываемого эпизода» (в предисловии к «Компаньонкам», 1634).

Следуя за мастером, Лафайет также выявляет определённую универсальность и закономерность в образах романа «Принцесса Клевская». Многие в них от героев первых комедий Корнеля, например, «Мелита» (1629), где конфликт «развёртывается в сфере личных отношений... Внешние препятствия исчезают, растворяются, им на смену приходят внутренние – черты характера, склонности, определённое направление ума...»⁶.

В образе Эраста прослеживаются как черты принца Клевского (который старается всячески доказать, что он несчастен в любви), так и герцога Немурского (который также скоро утешился любовью к другой). Рассуждая об этой комедии, А.Д. Михайлов замечает, что «до трагедии Корнель ещё не дорос, комедия же у него получилась определённо странная. Не трагикомедия ли?»⁷.

Роман «Принцесса Клевская» напоминает нам и вторую комедию Корнеля, «Королевская площадь» (1634), где судьба сводит двух героев: нежную и преданную, но гордую и решительную Анжелику с холодным волокитой Алидором. Как и последний, герцог Немурский – герой увлекающийся, а его расчёт идёт бок о бок с самолюбием. Кажется, что романистка избирает роль стороннего наблюдателя, не берясь судить своих героев, однако это не так,

⁴ Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1966. Т. 3. С. 593.

⁵ Михайлов А.Д. Театр Корнеля // Корнель П. Театр. М.: Искусство, 1984. Т. 2. С. 630.

⁶ Там же. С. 614-615.

⁷ Там же. С. 614-615.

очевидна доминирующая роль частных интересов. Отсюда естественным выглядит недоверие принцессы Клевской по отношению к герцогу Немурскому, и отданное ему после смерти принца Клевского предпочтение, напоминало бы сделку с совестью.

Как и Корнель в «Королевской площади», Лафайет стремилась осмыслить, дать в романе косвенный ответ на волновавшие её этические проблемы. Так в трудную минуту главная героиня романа находит поддержку не только в осознании того, что речь идёт о её чести и достоинстве, но и в том, что на карту поставлено душевное равновесие, которое связывается в её сознании с личным достоинством человека, и рассматривается главной героиней как долг. Такая трактовка не противоречит чувству гуманности, и конфликт, не лишаясь своего трагического звучания, разрешается на уровне человечности, несмотря на то, что финал этих произведений невозможно определить как однозначно трагический или не трагический: главные героини решают уйти в монастырь.

Обращаясь к трагедиям Корнеля («Родогуна», «Цинна», «Полиевкт», «Никомед»), можно отметить, что в романе Лафайет возникает типичный мотив любви двух героев к одной и той же женщине. Однако в отличие от Корнеля, её роман запечатлевает те изменения, которые произошли в области нравственной философии, когда свободный выбор и героический порыв заменились другой великой силой – самолюбием. В свою очередь тема долга недвусмысленно выдвигается в романе на первый план. Как и в трагедии «Полиевкт», в основе романа «Принцесса Клевская» лежит моральная проблема принесения в жертву «всех земных интересов во имя некой возвышенной идеи, которая в эпоху Корнеля именовалась Богом»⁸.

В романе действуют два главных героя – принцесса Клевская и герцог Немурский. Может показаться, что последний – персонаж нейтральный – он не вызывает ни сострадания, ни восхищения, он не испытывает высоких чувств и преодолевает выпавшие на его долю переживания и смятение чувств не героически. Продолжая развивать мысль о жанровой модальности, можно предположить, что это персонаж трагикомедийный, на что косвенно указывает отсутствие у этого героя постоянства характера. Кроме того, его присутствие в ключевых моментах фабульного действия и своеобразное представление о чувстве долга и о чести, позволяют сделать

⁸ Адан А. Театр Корнеля и Расина // Театр французского классицизма. Пьер Корнель. Жан Расин. М.: Художественная литература, 1970. С. 9.

следующий вывод – именно герцог Немурский является в романе двигателем интриги, развитие которой «способно обнаружить личные и общественные противоречия»⁹. Именно поэтому знаковым становится отсутствие в романе сцены дуэли, что можно сравнить с той самой пощёчиной, которую получает дон Диего от графа Гормаса в «Сиде». Подобную пощёчину получает и принц Клевский, но в отличие от дон Диего его честь не задета и он не помышляет об отмщении, хотя чувство чести было своего рода культом, исповедуемым в те времена французской аристократией.

«Самым тяжёлым оскорблением была задета честь женщины. <...> Оскорбление дамы трактовалось как оскорбление её кавалера, поскольку именно он выступал ответчиком за её честь. Даже если удар метил по репутации женщины, он попадал на того, кто должен был со шпагой в руке ответить на оскорбление»¹⁰. Эта алогичность позволяет автору вывести второстепенного героя из плана высокой трагедии.

И всё-таки перед нами «корнелевские героини». Именно Корнель создает тот метод обрисовки характера, который позже будет использован Лафайет при создании «Принцессы Клевской». Как и героини великого драматурга, персонажи романа говорят убедительно и ясно. Это натуры сильные, цельные, целеустремлённые. И хотя сцены объяснения в романе напоминают сцены из «Сурены» (объяснение с мужем (II д-е, 2 явл. и прощания любовников (V д-е, 2 явл.)), написаны они с большей психологической глубиной и несут в себе совсем иную идею.

Прежде всего, это образ главной героини романа. Она – единственный типичный представитель высокой трагедии, именно поэтому вокруг неё сконцентрированы те этические ценности, которые отстаивает и пропагандирует Лафайет. В отличие от других героев романа, образ принцессы Клевской отличается не только внутренней цельностью, но и осмыслением сложившейся ситуации. Ей приходится не только преодолевать нелёгкую внутреннюю борьбу между долгом и чувством, перед ней стоит тяжёлый выбор, в духе Корнеля, между любовью *vrai* и *vraisemblable* (настоящей и кажущейся правдоподобной).

Как верно замечено А.Д. Михайловым, «великие произведения велики обычно не тем, как они раскрывают свою эпоху, а тем,

⁹ Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1966. Т. 3. С. 155.

¹⁰ Новосёлов В.Р. Последний довод чести. Дуэль во Франции в XVII – начале XVIII столетия. СПб.: Атлант, 2005. С. 131-132.

насколько они её преодолевают, выходят за её предел»¹¹. Создавая роман «Принцесса Клевская», Лафайет сделала шаг в ту же сторону, что и Корнель, который «оказался своеобразным историографом своего времени, рассказывая, правда, не о событиях, свидетелем которых он был, а об идеях, волновавших его современников»¹². Заслуга писательницы – в создании характера возвышенного, не теряющего своей героической сути рядом с персонажами трагикомедийными.

¹¹ Михайлов А.Д. Театр Корнеля // Корнель П. Театр. Т. 2. М.: Искусство, 1984. С. 636.

¹² Там же. С. 606.

КАРТЕЗИАНСКАЯ ЭТИКА И ПРОБЛЕМА ИЛЛЮЗИИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КУЛЬТУРЕ XVII ВЕКА

С.В. Панов[©]

Возрождение (Чосер, Боккаччо, Шекспир) открывает поэтику экспериментального выявления регулятивов человеческой природы, которые отныне мыслятся как отрефлексированные эффекты внутреннего чувства, что определит сюжетно-композиционную прагматику и политику повествовательского свидетельства в литературной культуре.

Творчество Шекспира обозначает развитие экспериментальной эпохи в литературной культуре Ренессанса. Монолог Гамлета вскрывает структурные моменты этого морального самоэкспериментирования человека в отсутствии абсолютных причин бытия: созданный по своему образу и подобию, моральный экспериментатор производит себя как универсальную рефлексию и волю, отвлеченную от любых жизненных контекстов, что предполагает: 1) исходная диллема («быть или не быть»), являясь следствием гипотетического исследования, снимает условия ответственности и порождает свободную игру представления; 2) развитие интеллектуальной серии возможностей существования для морального экспериментатора (бороться, смириться, мечтать); 3) падение сознания в бесконечную хроническую рефлексию, порожденной простым событием мысли, что позволяет развернуть метафоризацию бытия как поединка; 4) экспериментальное восприятие эффекта бесконечной рефлексии на субъективную волю как результат блокировки любой воли-к-действию в бездействии духа («так всех нас в трусов превращает мысль»); 5) вербальный жест самообладания рефлексивно-волевого я («довольно!»), 6) порождение императива, который отражает иудейскую прозопопею творения мира словом в совпадении акта воления и явленного сущего, что представлено в магической фразе («помяни в твоих молитвах»¹).

Программа морального самоэкспериментирования определяет композиционную схему трагедий и хроник Шекспира. В «Короле Лире» мы видим кризис морального экспериментатора, отказавшегося от своей суверенной ответственности, что ведет к разрядке эгоистических влечений, динамике страданий, формам волевого самообладания (терпеть) и воле-к-смерти как полноте опыта над

[©] Панов Сергей Владимирович, кандидат философских наук, доцент кафедры социальных наук и технологий МИСиС (Москва).

¹ Шекспир У. Гамлет, принц Датский. Пер. с англ. Б. Пастернака. М., 2008. С. 23.

моральной природой (слова Лира Корделии после пробуждения: «дай яду мне»).

Поэтика экспериментального выявления регулятивов человеческого восприятия, мысли и поступка определила логику воображаемого литературной культуры Нового времени и Просвещения: от литературной сценографии трагического века (Корнель, Расин), где экспериментаторская рефлексия выявит схему преобразования импульсов инстинктивной природы в композицию аффектов, композиции аффектов – в аргументативные позиции персонажей как носителей слепых суждений о моральной природе, возникновение которых сопровождает порождение гениальных галлюцинаций как тождеств мыслимого и видимого, интуитивно данных для подтверждения экспериментального тезиса о моральной цели существования, а позиции автора, предметом анализа которого явится конкуренция идеалов по сообразности их моральному благу, – в выбор наиболее значимого идеала – имперской суверенности, продиктованной наиболее интенсивными аффектами воли-к-власти, воли-к-самообладанию, упорядочивающей желание и реальность единственным движением рефлексивно-волевого усилия, до просвещенческого романа как формулы сосуществования аргументаторов, воспроизводящих схожую структуру аргументации через все обесценивающееся тождество мыслимого и наблюдаемого в аргументативных картинах (Вольтер, де Сад), чтобы затем сформировать диалектическую позицию экспериментатора, для которого единственным стимулом и критерием подлинности познавательного опыта станет мыслительный баланс между положительным догматизмом и абсолютным скептицизмом, а точнее, суждение о разнообразии суждений у Дидро.

Диалектика Просвещения закончится интериоризацией возвышенного сознания в проекте сентиментализма, где любой травматический контакт с реальностью, служащий основой опытно-экспериментальных референций, снимается самоуглублением созерцающего сознания, восприятием разрядок морального инстинкта и форматированием реактивного образа индивидуального и коллективного бытия (Руссо).

В перспективе всеобщего экспериментирования человеческой природы картезианская этика прочитывалась как рационализация морального существа исходя из обусловленных волевым самопредставлением субъекта принципов морального сознания. В перспективе всеобщего экспериментирования природы Декарт создает

свою этику как онтологию и теорию познания исходя из импульсов внутренней природы человека их схематизации в общечеловеческий склонности к осуществлению блага их абстрагирования в объективные максимы человеческого поведения эти склонности как рефлексы морального сознания как элементы аффективно-поведенческих реакций на стимульные восприятия стабилизируются в форму трансцендентального принципа все тем трансцендентальным эго, которое отбирает действенные моральные побуждения в соответствии с идеалом собственного самоотношения, который отчуждается в форму гетероаффективного закона, закона данного самим божественным присутствием, диктующим универсальную и безусловную форму человеческого поступка эта форма поступка результат действия апперципирующего разума, способного абстрагировать определенные стимульно-реактивные способы поведения от их конкретного душевно-жизненного контекста и социально-политического содержания. Поэтому природа может обманывать, а благодать Бога выводится из требования гарантий достоверности самого познающего и поступающего я.

Этика экспериментального исследования человеческой природы Декарта строится 1) на оформлении стимулирующих восприятий в систему аффектов, подтверждающих наше естественное стремление к самосохранению: «Наконец, я наблюдаю: поскольку каждое из движений, совершающихся в части мозга, непосредственно воздействующей на ум, вызывает в нем лишь одно какое-то ощущение, здесь нельзя вообразить ничего лучшего, нежели что из всех возможных ощущений испытывают именно то, которое лучше всего и наиболее часто сохраняет человека здоровым».

2) На сведении всех аффективных данных, получаемых внутренним чувством здесь и сейчас, в любом месте и любое время, к горизонту трансцендентального опыта как отношения к идее абсолюта: «Опыт же наш свидетельствует, что все наши чувства от природы обладают именно этим свойством, а посему в них нельзя обнаружить ничего такого, что не свидетельствовало бы о могуществе и благодати Бога»².

3) На порождении оценки сигнальных восприятий самовоспринимающим эго и порождении слепого реактивного действия исходя из простого отождествления самосохранения с сущностью моего бытия: «Так, например, когда особенно сильно и

² Декарт Р. Собрание сочинений. В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 237.

необычно задеваются нервы, находящиеся в стопе, это их повреждение, передаваясь по спинномозговому каналу в глубинные части мозга, создает там сигнал к некоему ощущению, а именно к чувству боли, как бы присутствующему в стопе, и тем самым мозг побуждается к устранению – насколько это в его силах – того, что причиняет вред стопе».

4) На нейтрализации контролирующим самовосприятием (исходя из синтеза собственных представлений) эго других перцептивных стимулов: «Правда, природа человека могла быть так устроена Богом, чтобы то же самое движение мозга сообщало нашему уму нечто совсем иное: к примеру, оно сообщало бы ему ощущение себя самого, поскольку оно происходит в мозгу либо в стопе или в других, промежуточных частях; наконец, это движение могло бы являть ему что-либо иное; однако ничто иное не способствовало бы сохранности тела. Точно так же, когда мы нуждаемся в питье, от этого появляется некоторая сухость в гортани, воздействующая на наши нервы, а через их посредство на глубинные части мозга; такое воздействие сообщает мозгу ощущение жажды, ибо во всем этом для нас нет ничего полезнее, нежели знать, что для сохранения нашего здоровья мы нуждаемся в питье; то же самое относится и ко всем прочим ощущениям»³.

5) На производстве достоверности опыта самоотношения эго и достоверности познанного в этом самоотношении в постоянной критике неясности и обманчивости чувственно воспринимаемого, т.е. на производстве самообладания трансцендентального эго, которое будет судить о причине явлений в неснимаемой иллюзорности бытия по наиболее интенсивным аффектам и сложившимся перцептивно-реактивным привычкам, абстрагируясь от объективного контекста восприятия реального стимула: «Из сказанного совершенно ясно, что, невзирая на безмерную благость Бога, природа человека, являющегося сочетанием ума и тела, не может иногда не обманывать. Ибо если некая причина оказывает аналогичное воздействие не на стопу, а на любую другую из частей тела, через которые нервы протягиваются от стопы к мозгу, или даже на самый мозг, и возбуждает то же движение, какое возникает в поврежденной стопе, боль ощущается как бы в стопе, и наше чувство естественно обманывается; ведь поскольку одно и то же движение в мозгу может вносить в наш ум лишь одно и то не, всегда одинаковое, ощущение и чаще всего такое ощущение возникает от причины, повреждающей именно стопу, а не от другой причины,

³ Там же. С. 237.

наличествующей где-то в ином месте, разумно считать, что указанная причина возбуждает в нашем уме ощущение боли именно в стопе, а не в какой-либо другой части тела»⁴.

Так создается языковая прагматика индивидуального и коллективного восприятия, мышления и действия, в эпистемологическом поле возникает язык как комплекс стимульно-реактивных привычек сосуществующего с другими сознания, заменившего объективную реальность кругом предпринимательных посылок мышления, желания и действий. Как отмечает Жак Пулэн, реальность этого онтологического отождествления собеседников с языком посредством снятия сомнения, которое рождается в обмене мнениями о реальности того, чем является человек, может вообще установиться, только совпадая с выражением этой реальности в коммуникации, т.е. в коммуникативном событии, которое завершается только коммуникативным событием.

Онтологическое отождествление собеседников с языком фиксирует динамику восприятия и мышления в самом акте высказывания: оно является одновременно и условием фиксации посредством коммуникативного акта на всей внеположной реальности, и условием фиксации на реальности самого коммуникативного акта, порожденной взаимопризнанием говорящих как сущностная реальность собеседников. Это фиксация связана с процессом инверсии направления органических циклов: в нейтрализации стимула произведенным высказыванием и преобразованием восприятия стимула в достаточное вознаграждение для воспринимающего. Слово как единство произносимого и слышимого становится трансцендентальной схемой всех восприятий, мыслительных актов и взаимоотношений. Эта инверсия производит неразличимость импульсов тогда, когда снимает все запреты и все институциональные обязательства, например, в шаманизме, чтобы сделать из неважно какого стимула возможность обрести все возможные вознаграждения и потребительские действия, то, что ее характеризует, – это возможность производить фазу восприятия стимула как потребительское действие, отвлекаясь от объективных условий опыта ее экспериментального использования для того, чтобы обрести сознание исключительно благоприятного универсума.⁵

Инверсия является в своих эффектах чистым самовосприятием, которое укрывается в свои психологические вознаграждения,

⁴ Там же. С. 238.

⁵ Poulain J. De l'homme. Eléments de l'antropobiologie du langage. Paris, 2004. P. 220.

вознаграждаясь только сознанием этих вознаграждений, абстрагируясь от реальности, делая воображаемым и отвлеченным гедоническую жизнь самой речи, вместе с этим возводя представление в принцип воображаемого мира и производя нейтрализацию душевной жизни, делая из потребления стимула потребительское действие, производимое реакциями шаманского бреда, этот бред заставляет появиться только иллюзию своего изначального состояния: возможность испытать позицию господина собственных аффектов, испытать разрыв с реальностью, воспринимая только удовольствие от восприятия, которое мы порождаем в себе. Инверсия направления стимулов смещает символическое институциональное поведение, призванное как таковое контролировать возможность эффективного совершения и завершения общей деятельности органических циклов до их потребительской фазы, в этой инверсии стимулов потребление стимулов является операцией дезориентированной и обращающейся впустую чистой разрядки⁶.

Мы видим безосновное действие этой разрядки в трагедии Корнеля «Гораций»⁷. Исходя из учета событий удачных сражений и совокупной доли выигрышей, исходя из отождествления череды этих событий с законом реальности, с трансцендентным принципом, позволяющим судить о избранности римского государства или суверена к владычеству над миром, Тулл выводит свое суверенное право приостанавливать действие гражданского закона – наказания убийцы, поскольку этот убийца занимался тем, что удачливо развивал и утверждал господство Рима, что показывает свойство той же избранности к осуществлению блага: как я, единственный представитель избранности мировой нации или гражданского мира, могу остановить действие гражданского закона и помиловать преступника, так и преступник, избранный природой или богами для укрепления власти Рима, может избежать ответственности, если вся его деятельность доказывает его предназначение.

В основе сюжетно-композиционной поэтики Корнеля конкуренция аффективных серий, т.е. внутренне осознанных склонностей как эффектов действия импульсивной природы; выбор аффективной серии наиболее соответствующей всеобщему благу как результату слепого консенсуса о природе отрефлексированных человеческих склонностей к цели бытия; слепое суждение о динамике аффектов как самом голосе природы; стабилизация всех стимульных

⁶ Ibid. P. 220-221.

⁷ Корнель П. Пьесы. М.: Московский рабочий, 1984. С. 78-101.

восприятий морального чувства в представления и представления - в форму морального трансцендентального закона исходя из соответствия всех влечений основному закону жизни сохранению живого в его способе самочувствия и самовосприятия.

В трагедии Корнеля программа экспериментирования над стимульно-реактивным механизмом поступающего субъекта состоит в следующем: 1) восприятие импульсных содержаний аффективной природы в виде желаний, стремлений, аппетита, наклонностей человеческого существа; 2) превращение стимульного восприятия или результата разрядки морального инстинкта в суждение, определяющее способ восприятия реальности мышления и действия в мире, в субъективную максиму, соотносящуюся с ценностными условиями данного жизненного мира, в максиму долга перед референтной группой нацией или максимой верности чувству; 3) соотношение этих аффектов склонностей и принципов действия с другими сравнимыми результатами аффективных разрядок для отражения избранного ведущего аффекта в рефлекс сознания, в подтверждение истинной природы склонности аппетита и интереса исходя из самого факта проживания этой склонности и простого ее сознания (Сабина и Камилла); 4) аффективно-ценностная реакция на содержание субъективной максимы, реализованной в слепом суждении как результате абстрагирующего отражения импульса внутренней природы в простом сознании аргументатора (Гораций); реализация склонности в речевом жесте или в социальном политическом действии – ритуальное проклятие Риму Камиллы: как моя аффективно-интеллектуальная природы диктует мне волевые принципы моего поступка в свободной конкуренции аффектов и отформатированных рефлексией идеалов, так же мое моральное действующее я способно ценностно оценить сущее исходя из перспективы моего аффективного видения мира и нанести урон противнику в перформативном действии проклятия; 5) превращение страдающего субъекта в абсолютно действующее лицо в жертву как абсолют страдания, в живое подтверждение подлинности собственного реактивного выбора (убийство Камиллы); 6) свидетельство о преступном своеволии защитника закона Рима – Горация; 7) утверждение суверенного права останавливать действие естественного гражданского закона на основе вывода о избранности преступника для укрепления избранной мировой власти Рима в подражании самой природе: как равнодушная природа избрала Рим для всемирного владычества и подчинения народов абстрактному

гражданскому праву, так я как суверен или представитель римского суверенитета (Тулл) могу помиловать преступника исходя из расчета преобладания его заслуг перед Отечеством над объемом совершенного злодеяния; 8) перформативный акт помилования, обязывающий противоборствующие стороны как носителей слепых моральных максим к примирению (подчинению идеалу суверенного права) и проект иллюзорного освобождения от греха и упокоения душ в финальном ритуале благодарственного священнодействия.

Иллюзия как тождество мыслимого и представляемого реального и воображаемого должна произвести гармонию между действительностью и желаемым на основе самого действия воображения, порождающего видимое из стимульного восприятия, заменившего реальность образом и представлением так же непосредственно, как непосредственно воспринимаются все эффекты культа искупления, принесения жертвы и забвения обид всеми участниками проектируемого ритуального события.

Для протопopa Аввакума аффективная динамика и формы самообладания определили способ его восприятия реальности и реакций в начальном эпизоде «Жития»⁸, описывающем исповедь грешницы: 1) свидетельство личного откровения – повествования о плотских грехах, 2) аффективная реакция на исповедь грешницы, ощущения в себе стимула моральной природы и интериоризация зла - импульс избавления от проявлений немощной человеческой природы продиктован самообладанием и реализуется в причинении себе телесной боли до прекращения интенсивного действия импульса, 3) сознание собственной греховности, 4) разрядка морального инстинкта в сцене покаяния, 5) бессознательное состояние порождение иллюзии, пророчествующей о пути испытаний подвижника (сон о кораблях).

Этика экспериментирования моральной природы необходимо предполагает порождение горизонта иллюзий как неадекватных восприятий, от которых нужно освободиться в результате морально-познавательного опыта, и к которым нужно прийти для удостоверения последнего суждения о всех возможных нравственных суждениях, т.е. понимания морального закона. Но какова реальность той иллюзии, которая охватывает все экспериментирование человеческой природы в оформлении импульсивных данных в рефлексы сознания, а рефлексов сознания – в слепое суждение о

⁸ Житие протопopa Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1979.

принципах внутренней природы, т.е. сама реальность самой литературы?

Литературное письмо как производство иллюзорной гармонии в сосуществовании автора, повествователя и героя все еще остается ограниченным стимульно-реактивными эффектами языкового сознания, которые в литературной культуре после Просвещения создадут типологический метод большого классического романа XIX в. с тем, чтобы концептуальные результаты этой типологии оформились как естественные установки сознания, ставшие объектом бесконечной интеллектуальной критики автора феноменологического романа XX века.

Век XVII в истории науки – это век, когда развитие научной мысли выходит на принципиально новый уровень, это век новых открытий и новых процессов. Это «новое время» нашло свое отражение и в развитии лингвистической науки. Можно сказать, что собственно лингвистика начинается с грамматики, то есть с появления первых грамматических теорий. И лишь потом возникают различные лингвистические парадигмы, которые определяются главенствующим методом в науке: сравнительно-историческое языкознание и структурная лингвистика.

XVII век – это время, когда лингвистическая наука была представлена именно грамматиками. Но, как уже было отмечено выше, именно в это время происходят изменения, в том числе в самом понимании грамматической теории и в самом подходе к составлению грамматик. *Ars grammatica* (грамматическое искусство) противопоставляется *scientia grammatica* (грамматическая наука). Грамматическое искусство продолжает лучшие традиции античных греко-латинских грамматик и представляет собой практические и нормативные грамматики отдельных языков. Грамматическая наука становится первым шагом на пути к развитию лингвистической науки и представляет собой описательную грамматику, объясняющая принципы построения конкретных языков и естественного языка в целом.

Известно, что первые грамматики возникали в связи с потребностью в нормализации речи, упорядочения систем отдельных языков. Однако постепенно возникает необходимость описания общих механизмов порождения речи. Подобная ситуация и характеризует XVII век в лингвистике: наряду с традиционными грамматиками, созданными по античному образцу, появляется новый тип грамматик – универсальная грамматика. Русский XVII век дает нашей науке образец классической грамматики – но своей – Грамматика Мелетия Смотрицкого. Французский XVII век предлагает новую грамматическую идею, представленную в Грамматике Пор-Рояль.

Рассмотрим то, что предшествовало появлению этих двух лингвистических феноменов в России и во Франции.

[©] Мохова Любовь Константиновна, кандидат филологических наук, доцент департамента лингвистики и иностранных языков факультета гуманитарных наук Национального исследовательского Университета «Высшая школа экономики».

Первые труды, которые описывали языковые факты, на Руси появились в XII-XIII вв. и, конечно, не являлись собственно лингвистическими работами, но носили прикладной характер. Это были глоссарии, которые составлялись к текстам, написанным на церковнославянском и греческом языке.

В XV-XVI вв. появляются первые переводные грамматики (перевод грамматики Иоанна Дамаскина «Книга философская о осмихъ частехъ слова» и «Грамматика Доната», переведенная Дмитрием Герасимовым). Двухязычная греческо-церковнославянская грамматика появляется в 1588 году (т.н. Грамматика Адельфотес). Нельзя не отметить грамматические труды Максима Грека («О грамматике», «Беседование о пользе грамматики», XVI в.). Уже в этих сочинениях древнерусского писателя, богослова, публициста прослеживаются его взгляды на грамматику, которая важна так же, как и философия:

«Аще кто недовольнее и несовершенне научен будет грамматики, и пиитики, и риторики, и самыя философии, не может прямо и совершенно ниже разумети писуемая, ниже преложити я на ин язык»; «грамматикия ... – есть начало входа к философии», для изучения грамматики нужно «седети у учителя добраго год равен», воздерживаясь «от всякаго покоя и угождения гортаннаго и сна и винопития»¹.

Во Франции к XVII веку была создана не одна грамматика, наряду с грамматиками латинского языка, уже в XVI веке появляются грамматики французского языка как языка вспомогательного и необходимого для изучения латыни. Следует отметить, что в целом в эпоху западноевропейского Возрождения грамматике уделяется большое внимание: «грамматика олицетворяла одну из конструктивных частей науки и знания вообще, а в языковой программе французского гуманизма ей отводилась решающая роль в культивировании французского языка»². Появляется новое отношение к языку, отражающее идею равенства языков, когда даже простые («вульгарные») национальные языки имеют право на изучение и системное описание. Только в XVI веке было создано около 30 французских грамматик. Самой известной грамматикой того времени

¹ Иванов А.И. Максим Грек как ученый на фоне современной ему русской образованности // Богословские труды XVI. 1976. С. 142-187. С. 178.

² Михайлова Е.Н. Французская национальная грамматическая традиция XVI века как отражение языкового самосознания эпохи Возрождения // Вестник Нижневартовского государственного гуманитарного университета. 2008. Вып. 4. С. 16.

является грамматика Ж. Дюбуа (1531). Важно отметить, что все эти грамматики носили нормативный характер.

Таким образом, к XVII веку в России и во Франции сложились разные ситуации в области развития грамматической науки. Если в России на данном этапе существовали только переводные греческие или двуязычные греко-славянские грамматики и задачей было создание грамматики книжного письменного языка, то во Франции к этому времени уже существовали нормативные и узуальные описания французского языка, позволившие авторам новой грамматики Пор-Рояля увидеть закономерное и универсальное в естественном языке в целом.

В XVII веке появляется новая грамматика («Грамматики словенския правильное синтагма»), автором которой был Мелетий Смотрицкий (ок. 1578-1633), преподаватель философии, риторики и церковнославянского языка. Известны два издания Грамматики – 1619 г. – Евьевское издание, 1648 г. – Московское издание.

Работа Мелетия Смотрицкого носит практический характер и призвана нормализовать церковнославянский (книжно-славянский) язык: «Грамматика есть известное художество, благо и глаголати и писати учашее». Она представляет собой описание церковнославянского языка. Заметим, что церковнославянский язык – средство борьбы за самобытную восточнославянскую культуру, «же мы добре мовили и писали»³.

Евьевское издание (1619 года) отражает местный колорит. Так, например, предисловие содержит включение местных элементов; толкование примеров на русском языке: «пильности залежати будеть», «преречоныхъ языковъ грамматики чинити звыкльы», «барзо сходило», сочинения покладаны бытии мають», «до выечения подаванъ нехай будеть»). Очевидно, что издание грамматики отражает воздействие на церковнославянский язык белорусского, украинского, польского языков. Также Грамматика изобилует грецизмами, в текст включены греческие примеры.

В Грамматике Смотрицкого 1619 г. в значительной мере снимается противопоставление церковнославянского в качестве священного языка народному («простой мове») как языку несакральному, мирскому. В предисловии к Грамматике, написанном на «простой мове», Смотрицкий рекомендует обращаться к ней при обучении «славенскому» языку: «научить мовлю и читати по

³ Мелетий Смотрицкий. Грамматика. Слов'янська (1619). Київ: Наукова думка (Пам'яткиукраїнськоїмови). 1979.

Славенску, и писати роздельне и чтомое вырозумевати лацно». В тексте самой Грамматики автор часто поясняет церковнославянские формы или обороты с помощью «простой мовы», в том числе переводит на нее библейские стихи.

Тем не менее, образцом для Грамматики Смотрицкого по-прежнему остается греческая «классическая» грамматика, предполагающая разделение на следующие разделы: орфография, синтаксис, этимология, просодия; автором выделяются восемь частей речи, в грамматику он вводит ударение, придыхание, надстрочные знаки. Грамматическая терминология, употребляемая автором, не полностью заимствована из греческого языка. В значительной степени представлены русские термины. Учитывая особенности церковнославянского языка, Мелетий Смотрицкий убирает из грамматики член (артикуль) – характерная черта греческого языка.

Московское издание 1648 года устраняет местные элементы, это работа, написанная на церковнославянском языке и о церковнославянском языке. Грамматика автором рассматривается как книга философского учения, которая позволяет «испытывать» (изучать) писания, в которых «живот вечный», это ключ, который позволяет «разумети премудрость и наказание, разумети же словеса мудрости, приятии извितिю словес и разрешение гадания, разумети же правду и истину», «также Павел апостол к Тимофею пиша глаголя: вземли чтению, утешению учению».

Мелетий Смотрицкий приводит описания случаев из жизни отцов Церкви, которые усердно учились («ум свой управляя день и ночь на книжное учение») и получали от Бога дар слова, дар проповеди православной веры и борьбы с еретическими или языческими (еллинскими, риторическими, софистскими) учениями, вспоминает он также и своих предшественников в грамматическом искусстве (например, Иоанна Дамаскина, Максима Грека). В предисловии интересным представляется похвальное слово грамматике от лица самой грамматики:

«Божие дарование нарицатися хошу... понеже младенцемъ есть яко питательница, детищамъ же яко хранительница, отрочатомъ яко быстрозрительная наставница, юношамъ яко целомудрию учительница, мужемъ яко любимая сожительница, и престареющимся яко всечестная собеседница. ...Азьбо все удобно и разумно глаголати и писати научаю, и быстрозрительнаго разума постигнути умудряю, и вся помыслы разсужати умышляю». «Грамматику мя нарекоша, темъ диалектику же, и риторику ми сочеташа и содружиша, и яко

чиновницу мя во уставехъ и хитро гласицу нарекоша» Не токмо убо меня древни философив озлوبيша, но и в новой благодати, вси иже в учениихъ Божественныхъ писаний, и прочихъ философскихъ наказании упражняющиися».

Содержание Московского издания повторяет Евьевское издание, однако сам текст грамматики написан исключительно на церковнославянском языке, русские, польские, белорусские примеры в текст не включаются. В конце грамматики приводится морфологический разбор словоформ из распространенных церковных молитв («Сий стихъ по осмочастному же разуму расписанъ»). Также в Грамматику включено «Сословие имен», сочинение Максима Грека «Некоего вопросившего съ люботруднымъ тщаниемъ Максима Грека Святыя Горы яже о грамматикии, и риторикии и философии...»⁴.

Французская грамматика Пор-Рояль («Всеобщая и рациональная грамматика, содержащая основы искусства речи, изложенные ясно и естественно; рациональные основания того, что является общим для всех языков, как и главных различий между ними; а также многочисленные замечания о французском языке») вышла в 1660 г. и явила уникальную лингвистическую и философскую концепцию, стала первым опытом создания общелингвистической теории.

Труд начинается следующими словами:

«Грамматика – это искусство говорить. Говорить – значит выражать свои мысли с помощью знаков, которые для этой цели изобретены людьми» («La Grammaire est l'art de parler. Parler, est expliquer ses pensées par des signes que les hommes ont inventés à ce dessein»)⁵.

Уже с первых строк видно, что эта грамматика будет посвящена проблеме соотношения языка и мышления, одной из основных проблем общего языкознания. Новое в Грамматике Пор-Рояль – создание общего философского языка, а не грамматическое описание отдельных языков. В эту идею были заложены следующие постулаты: язык должен стать рациональной основой, идеальным средством общения (в силу своей рациональности, логичности и универсальности), язык должен отражать категории мышления.

⁴ Мелетий Смотрицкий. Грамматика – 1648.

⁵ Арно А., Лансло К. Грамматика общая и рациональная, содержащая основы искусства речи, изложенные ясным и естественным образом; толкование общего в языках и главные различия между ними; а также многочисленные новые замечания о французском языке. Перевод с фран. комментарии и послесловие Н.Ю. Бокадоровой. М.: Прогресс, 1990.

Таким образом, работа А. Арно и К. Лансло выходит за пределы собственно лингвистики и расширяется до области философии и логики. Рассмотрим основные идеи грамматики Пор-Рояль, отличающие ее от традиционных классических грамматик:

1. Грамматика Пор-Рояль не посвящена конкретному языку – латинскому / греческому / французскому (См. название «...содержащая толкование общего в языках и главные различия между ними...»), а описывает общие принципы в языке в целом. Авторами, таким образом, предпринимается попытка научного осмысления строения и функционирования естественного языка. Анализ языковой структуры, проведенный на основе сопоставления нескольких «основных» языков⁶. Под основными языками авторы имеют в виду латынь и «новые» (испанский, немецкий, французский) языки, греческий и древнееврейский. Примером подобного анализа можно считать Часть I, посвященную «буквам и знакам письма», где рассматриваются система гласных, согласных, структура слогов в языке, различные письменные системы. Эти же идеи прослеживаются и в «логико-философской» Части II Грамматики, когда авторы, изучают, «от чего зависит разнообразие слов, оставляющих речь». Это позволяет им проанализировать законы формирования значения слов. Языки мира имеют различия, но это не связано с мышлением, а с условиями бытования языков. Все языки имеют равные возможности в выражении мысли, так как они характеризуются одинаковыми универсальными категориями

2. Попытка научного осмысления строения и функционирования естественного языка. Осмысление этих проблем через сравнение языков с целью вскрыть единство и специфику языков.

3. Если античные грамматики просто описывали языковые факты и не наблюдали за ними, то в Грамматике Пор-Рояля проводится именно анализ. Все противопоставление языков построено по принципу «правильное значит сакральное» и наоборот. Авторы пытаются выявить правила, действующие для любого языка.

4. Грамматика рассматривается сквозь призму проблемы соотношения языка и мышления. Так, авторы Грамматики определяют слова как «членораздельные звуки, которые используются людьми как знаки для обозначения их мыслей... слова и были созданы лишь для передачи мыслей». Таким образом, язык

⁶ Арно А., Лансло К. Указ. соч. С. 75.

является инструментом передачи мысли, но не участвует в ее формировании.

5. Грамматика связана с логикой. Логические формы мысли одинаковы у всех людей. Описание основных логических категорий. Логика подразделяется на три части, которые соответствуют основным операциям разума: *concevoir* (созерцать, понимать, образовывать идею, понятие), *juger* (составлять суждение, утверждать), *raisonner* (умозаключать). В зависимости от этих логических категорий выделяются грамматические категории и части речи, выражающие мыслительные операции. Предложения строятся на логических суждениях. Это рождает новый подход к частям речи и синтаксическому членению. Язык подчиняется законам логики.

6. Идея языковых универсалий. Концепция философской грамматики и создания всеобщего языка; создание сравнительной грамматики всех возможных языков.

7. Трактовка природы языка, идеальная сторона языка – это то, что обеспечивает правильность мысли. Речь идет не о правильности речи, а о правильности мысли. Логический процесс связан с языковым процессом очень тесно. Впервые появляется идея о развитии в языке, впоследствии эти мысли будут развиваться в сравнительно-историческом и структурном языкознании.

Следует отметить, что Грамматика Пор-Рояля, несмотря на свой новаторский характер, все же сохраняет элементы нормативности (в части, посвященной фактам французского языка) и не отступает в отдельных местах от традиций классической латинской грамматики (главы о падежах и предлогах).

Анализ двух грамматических трудов, созданных в XVII веке, показал, что в разных местах и в разных культурах рождаются два лингвистических феномена, уникальных для своего времени и для своей языковой ситуации. которые отражают новые грамматические взгляды для лингвистики в целом и в лингвистике отдельного языка в частности.

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРАКТИКА И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ РЕФЛЕКСИИ
ФРАНЦИИ XVII ВЕКА. К ВОПРОСУ О МЕЖПАРАДИГМАЛЬНОСТИ
КАК СОСТОЯНИИ КУЛЬТУРЫ**

МУЗЫКА И ТЕАТР XVII ВЕКА

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРАКТИКА И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ РЕФЛЕКСИИ ФРАНЦИИ XVII ВЕКА. К ВОПРОСУ О МЕЖПАРАДИГМАЛЬНОСТИ КАК СОСТОЯНИИ КУЛЬТУРЫ

Т.Б. Сиднева[©]

Европейскую музыкальную культуру XVII века вероятно можно отнести к периодам исторических «сквозняков», которые позволяют сосуществовать множеству различных, нередко взаимоисключающих, тенденций. Зависимость от средневековых представлений и инерция уходящего Ренессанса сочетались с доктриной классицизма, программными принципами барокко и рококо, провозвестием просветительских идей последующего столетия. Все это обусловило неопределенность и отсутствие единства эстетических позиций в XVII веке. «Именно противоречивость, неясность, спутанность идейно-художественных тенденций – прежде всего – особенно выделяют этот период в сравнении с предыдущей и последующей эпохой»¹. При этом столетие было «очень богато музыкой и музыкантами» (точное замечание Жюлья Комбарье) и отличалось особой смелостью эстетических и художественно-практических открытий.

С точки зрения множественности и разнонаправленности тенденций, состояние европейской культуры XVII века может быть определено как *межпарадигмальность*.

Явление межпарадигмальности фиксирует характерную «рубежность», переходность периода, отражающего ситуацию смены культурных парадигм. Его пограничность указывает на аномалии и кризисы, выступающие неизбежным преддверием утверждения новых мировоззренческих позиций, моделей сознания и поведения.

Межпарадигмальность – зависимость от «старого», безотчетная привязанность к нему, и одновременно тяготение «к новым берегам» в сочетании с нерешительностью «переступить черту»² – становится определяющей чертой затянувшегося момента смены парадигм. История культуры знает различные периоды «стояния» на границе. Парадоксы переходности, характерные для межпарадигмальных «рубежных» эпох объединяют поздний эллинизм, кризисный период Ренессанса, пост-явления (постсимволизм, постмодернизм и т.п.) и многие другие сюжеты истории искусства.

[©] Сиднева Татьяна Борисовна, доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор кафедры философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки (Нижегород).

¹ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. М.-Л.: МузГИЗ, 1940. С. 196.

² Сиднева Т. Диалектика границы в музыке. М.: АВСдизайн, 2014. С. 224.

Характерные для межпарадигмальных периодов «прорыв к настоящему» (определение Н. Хренова), болезненное отречение от прошлого, нахождение *между*, преодоление «пассеизма» и «футуризма» дают богатейший материал для понимания состояния музыкального мышления рассматриваемого столетия.

Отражая общие антиномии культуры XVII века, музыкальная теория и практика Франции находятся в русле общеевропейских тенденций и в то же время отличаются неповторимым «прочтением» повсеместно утверждаемых принципов. Этому способствовали и особая французская ментальность, и внутривосточная ситуация, и национальные традиции в искусстве, и характер отношения к ближайшим и отдаленным цивилизациям. Остановимся на некоторых примечательных тенденциях французской музыкальной культуры, фиксирующих данное обстоятельство.

Прежде всего, следует отметить, что эстетические рефлексии о музыке – одна из излюбленных сфер размышлений философов, математиков, физиков, теологов. Подобные интеллектуальные пристрастия музыкантов и немусыкантов вероятно обусловлены не только чувственной притягательностью искусства звуков. Апология научного – логически выверенного и подтвержденного практическим опытом – знания, ставшая ключевой установкой нового столетия, естественно требовала рационального обоснования самых тайных сфер, к каковым относилась и музыка. «Усталость» от идеализации загадочности и таинственности – один из ведущих мотивов музыкально-эстетических рефлексий данного периода истории.

Музыкальная практика XVII века свидетельствовала о «прорастании» в композиции логически выверенных законов, подтверждающих стремление к жесткой централизации мыслительных процессов. Среди главных особенностей музыкальной культуры Нового времени – утверждение гомофонно-гармонического мышления, появление имманентно-музыкальных форм, рождение классических жанров (опера, оратория, концерт, сюита), индивидуализация стилей, четкая дифференциация музыкально-языковых средств, типизация инструментальных приемов, стабилизация архитектурных и драматургических закономерностей. XVII век в этом процессе занимает самые решительные позиции, хотя при этом и сохраняет свою привязанность к прошлому.

Одним из парадоксов века является отсутствие дифференциации знания о музыке. Философия музыки, музыкальная критика, история

музыки, теория музыки, акустика, практические руководства по игре на инструментах, учебники об устройстве инструментов нередко сосуществовали на страницах одних и тех же трактатов. Подобный «нерасчленимый» синтез присутствовал в текстах, предвещающих издания клавиров и партитур.

В определении музыки общие установки отражали зависимость от представлений античности и средневековья. Пифагорейская «гармония сфер», с ее астрономическим и математическим обоснованием музыки, с христианской позиции интерпретированная Августином и Боэцием, сохраняет значение высшего авторитетного знания. Это отражено в «ученой» традиции музыкальной теории Франции XVII века, в числе главных представителей которой – Р. Декарт, М. Мерсенн, Ж. Совёр, М. Сен-Ламбер, Ж.-Б. Дюбо, Б. Паскаль и другие.

В то же время произошло перемещение центра внимания «от гармонии мира к миру тональной гармонии»¹. Принципиально меняется само понятие «музыка». Наряду с признанием авторитета онтологически-космологического и теологического толкования музыки, в трактатах очевидным является более пристальное внимание к акустическим законам звучания, анатомии органов слуха и речи, к способности музыки моделировать структуру определенных аффектов.

Характерно в этой связи творчество Рене Декарта – пожалуй, наиболее влиятельного ученого, определившего новое понимание музыки. Первое произведение, созданное им в 1618 г., еще до формулировки картезианского метода, – трактат «Компендиум музыки» («Compendium Musicae»), и последнее, написанное за год до его ухода из жизни – «Трактат о страстях» («Les passions de l'âme», 1649) стали важнейшими вехами в формировании новоевропейского понимания музыки. В трудах Декарта запечатлена характерная примета времени: новое прочтение античных текстов и, прежде всего, «Поэтики» и «Риторики» Аристотеля, при особом внимании к теории аффектов, изложенной Аристотелем во 2-й книге «Риторики». Именно здесь берет свое начало активно заявившая о себе в XVII столетии музыкальная теория аффектов: способность звука передавать движение страстей.

«Цель музыки – доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас

¹ Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006. С. 168.

разнообразные аффекты»², – пишет Декарт, при этом утверждая, что любое музыкальное сочинение – это носитель определенного эмоционального состояния, аффекта. Таким образом, мыслитель указывает на два направления изучения музыки: с одной стороны, понимание особенностей восприятия, с другой – определение правил сочинения музыки с целью установления необходимого соответствия «объекта с самим чувством».

Переживание определенных эмоциональных состояний обусловлено психофизиологическими особенностями слушателя («все чувства восприимчивы к наслаждению»). Существуют общие и постоянные закономерности восприятия звучания. «Что касается различных аффектов, которые может возбудить в нас музыка, то я скажу коротко, что замедленная музыка рождает вялые душевные движения, как, например, истома, печаль, страх, надменность и т.д.»³.

Примечательной особенностью восприятия музыки является его зависимость от конкретного жизненного опыта человека: «...один и тот же мотив, от звуков которого одним хочется пуститься в пляс, у других может вызвать слезы. Ибо все здесь зависит от того, какие представления оживляет этот мотив в нашей памяти»⁴. В этом Декарт видит силу привычки и находит объяснение в психофизиологии слуха (в том, что много позднее И. Павлов назовет «условным рефлексом»): «... коли однажды пять или шесть раз нещадно отхлестать собаку под звуки скрипки, то коль она в другой раз слышит тот же мотив, то тотчас начнет визжать и бросаться прочь»⁵. Из сказанного становится понятным, что, по мнению Декарта, красота звучания имеет условный характер.

В соответствии с особенностями слухового восприятия Декарт предъявляет требования к самой музыке – именно требования, поскольку интонация долженствования пронизывает весь «Компендиум». Полноценный «объект» не может «быть резким и беспорядочным», он должен иметь меньше диспропорций и, самое приятное из вещей, – разнообразие. Декларативность трактата проявляется и в установлении неизменных «правил сочинения музыки». Главными Декарт считает три правила: первое – все ноты,

² Декарт Р. Компендиум музыки. Цит. по: Западноевропейская музыкальная эстетика XVII-XVIII в. Сост. В. Шестаков. М.: Искусство, 1979. С. 342.

³ Декарт Р. Компендиум музыки. Цит. по: Западноевропейская музыкальная эстетика XVII-XVIII в. Сост. В. Шестаков. М.: Искусство, 1979. С. 345.

⁴ Там же. С. 352.

⁵ Там же. С. 353.

звучащие одновременно, должны отстоять друг от друга на расстоянии некоторого благозвучия, второе – один и тот же голос должен двигаться попеременно по ступеням или по созвучиям, третье – никоим образом не следует допускать сочетания трех звуков фальшивой квинты (тритона). Как видим, среди правил искусства композиции утверждается главный критерий – консонантность звучания.

Позиция Декарта, изложенная в скромном по масштабам трактате, была поддержана и в дальнейшем развита различными мыслителями, в частности, другом и последователем Декарта М. Мерсенном (1588-1648), которому принадлежит первое и довольно точное описание скорости звука. В трактате «Универсальная гармония» («Harmonie universelle», 1636), по многовековой традиции обращаясь к пифагорейской гармонии сфер и числовой мистической символике, Мерсенн излагает акустическую теорию звука, формулирует понятие обертона, описывает анатомию органов слуха и речи, дает подробные инструкции по устройству практически всех распространенных в Европе XVII века музыкальных инструментов. Обратим внимание на характерное название этого масштабного трактата (1500 страниц): «Мировая гармония, содержащая теорию и практику музыки, или трактат о природе звука и о движениях, консонансах, диссонансах, родах, ладах, о композиции, о голосе, пении и о всех других видах гармонических инструментов». В этом заголовке ощущается переключение внимания от метафизики в толковании музыки к физике, к чувственно постигаемой, рационально исчислимой и проверенной опытом звуковой материи.

Пристальный интерес к музыкальной ткани сочинения, его горизонтالي и вертикали, непременно отразился в композиторской практике. В музыкантском обиходе утверждается явление «*basso continuo*», создается значительное количество практических пособий по расшифровке генерал-баса как способа сокращенной записи многоголосия, с пояснениями по построению и соединению аккордов. Возникшая в Италии в конце XVI века в сфере органного и клавишного аккомпанемента, эта практика стремительно распространилась в Европе. И Франция была в авангарде этой традиции. Среди многих трактатов особой популярностью отличался труд Ф. Куперена «Правила аккомпанемента господина Куперена, королевского органиста» (создание которого завершено композитором в 1700 году).

Распространение концепции музыкального аффекта привело к утверждению музыкальной риторики, которая берет на себя проясняющую смысловую функцию в сочинении. Принципиальным для композитора становится знание и применение музыкально-риторических фигур, значение которых распространялось как на малые, так и крупные разделы формы. В русле всеобщего интереса к риторике «музыкальное произведение осмыслялось как своего рода непрерывно текущая речь, как художественное высказывание в рамках определенного стиля»⁶.

На фоне активных дискуссий о ладовой системе музыки непреходящее значение имеет созданное в Париже в 1680 году практическое пособие М. Сен-Ламбера «Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin», в котором, по мнению ряда исследователей (в их числе Е. Кривицкая⁷), впервые декларируется мажорно-минорная система: «В музыке есть только два лада: мажорный лад и минорный лад».

Одной из наиболее активных дискуссионных сфер Франции в течение всего столетия, безусловно, была опера. Жанр, возникший в преддверии XVII века, овладел умами певцов и инструменталистов, поэтов и драматургов, критиков и теоретиков.

После очевидной – на протяжении более чем полста лет – зависимости от итальянских мастеров и ученического опыта создания опер Франция создает свой оперный стиль. В 1669 г. в Париже основан придворный оперный театр «Королевская академия музыки»: известно, что первый патент Людовик XIV отдает поэту и драматургу Пьеру Перрену, а с 1672 г. до конца жизни «абсолютным монархом» французской оперы оставался Жан-Батист Люлли (1632-1687).

Самоопределение оперной эстетики Франции происходило под влиянием стиля и драматургии классицистского театра XVII века (общеизвестен многолетний совместный опыт Люлли и Мольера – «Вынужденный брак», «Любовь-целительница», «Господин де Пурсоньяк», «Мещанин во дворянстве» и др.). Одновременно не менее значимым стало и противостояние классицистским правилам. Общеизвестен «бунт Люлли против классицистов», который так

⁶ Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006. С. 170.

⁷ См.: Кривицкая Е. О некоторых аспектах французской ладовой теории XVII века // Музыкальное искусство барокко: стили, жанры, традиции исполнения. Научные труды МГК имени П. И. Чайковского. Сб. 37. М.: МГК, 2003.

точно описан Р. Ролланом: «Его мелодии затягивали на улицах, их “пиликали” на инструментах, самые его увертюры распевались на специально подобранные слова. Многие его мелодии превратились в народные куплеты (vaudevilles). Правда, иные из его арий сами вышли из этих куплетов. Его музыка, частично заимствованная у народа, возвращалась обратно в низы»⁸.

Вместе с тем, самой популярной темой дискуссий был вопрос о влиянии итальянской оперы. Свидетельством этих нешуточных споров были многочисленные трактаты, пафос которых оставался актуальным и в начале следующего столетия: «Ответ одному любознательному по поводу музыки в Италии» (Письмо Андре Могара, 1639), «Сопоставление французов и итальянцев с точки зрения музыки и оперы» Франсуа Рагене (1702), «Сравнение итальянской и французской музыки» (1704) Лесерфа де ла Вьевилля; специальным предметом обсуждения эта тема стала в «Истории музыки» П. Бурделло и П. Бонне (1715). И, наконец, в 1719 г. издается фундаментальный труд «Критические размышления о Поэзии и Живописи» – плод многолетних рефлексий Жан-Батиста Дюбо (1670-1742) о смысле и специфике различных искусств. Показательно, что в этом объемном трактате 10 глав специально посвящены музыке, а разговор об искусстве звуков на страницах «Критических размышлений...» возникает практически постоянно. В круге внимания автора музыка древняя и современная, вокальное и инструментальное исполнительство, отношение музыки к поэзии и драматическому искусству. Примечательно название одной из Глав (XLVI): «Некоторые размышления об Итальянской Музыке, О том, что Итальянцы занялись насаждением этого Искусства лишь после Французов и Фламандцев»⁹.

В искусствоведческой среде давно и прочно утвердилось мнение о том, что XVII столетие в европейской культуре растянулось, захватив часть XVIII-го, изрядно его сократив. Трактат Ж.-Б. Дюбо находится в ряду со многими подтверждениями этого (следует упомянуть, например, оркестровую сюиту Франсуа Куперена «Апофеоз Люлли» в 16 частях, написанную в 1725 г.). Он стал не столько одним из «рецидивов» ушедшего столетия, сколько

⁸ Роллан Р. Заметки о Люлли // Роллан Р. Музыканты прошлых дней. URL: http://az.lib.ru/r/rollan_r/text_1908_muzykanty_proshlyh_dney.shtml (дата обращения 09.08.2015).

⁹ Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о Поэзии и Живописи. М.: Искусство, 1975. С. 256-262.

своеобразным и очень характерным итогом рефлексий о музыке: 1-й и 2-й тома вышли в 1719 г., целиком книга переиздавалась в XVIII веке семь раз.

Принадлежность трактата к культуре семнадцатого столетия проявляется именно в эффекте межпарадигмальности: пиетет перед древними (причисление музыки к высшим наукам о Космосе), следование традициям глубокого Средневековья сочетается с полным (новоевропейским!) доверием практическому опыту, с апологией теории аффектов (музыка – подражание «языку Природы и голосу страстей»¹⁰), размышлениями об итальянской музыке, современной французской опере – все это фиксирует состояние переходности эпохи, затянувшейся «встрече» старого и нового знания о музыке, «стояние» на границе.

Таковым было начало эмансипации искусства звуков – когда оно стало «требовать особого целенаправленного эстетического восприятия <...> и сосредоточенного слушания музыки как музыки, ради музыки»¹¹.

¹⁰ Там же. С. 255. Приведем и не менее характерное суждение: «Все звуки...наделены волшебной волнующей силой, потому, что они являются знаками страстей, установленными самой природой и преисполненными природной энергии, тогда как членораздельные слова представляют из себя лишь произвольно избранные знаки страстей». Там же. С. 247.

¹¹ Михайлов А. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии // Музыкальная эстетика Германии XIX века. Антология. В 2 т. М.: Музыка, 1981. Т. 1. С. 14.

ФОРМИРОВАНИЕ КЛАВЕСИННОЙ МУЗЫКИ ВО ФРАНЦИИ XVII ВЕКА

Д.Н. Ануфриева[©]

Несмотря на войны, междоусобицы, гонения, повсеместный упадок – XVII век все же считается «великим» для Франции. Вся его пестрота, сумасбродство, причудливые обычаи все же помогли сплотиться воедино.

Следует отметить таких личностей, как Ришелье и Мазарини, во многом способствовавших продвижению культуры и искусства, несмотря на их жестокость в политике.

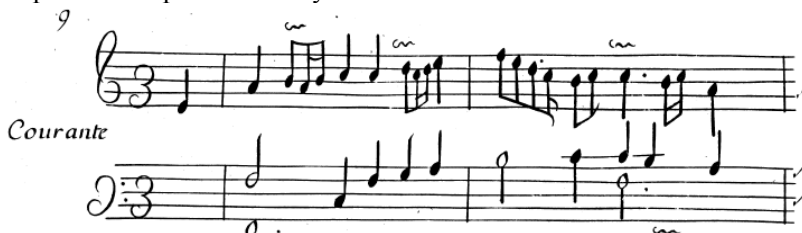
На грани сменяющихся стилей, классицизма, барокко и рококо, когда культура органа и лютни близилась к закату, заметно возвышается клавесин. Формирование клавесинной музыки во Франции XVII века, а именно становление собственного репертуара, происходило постепенно. Преодолевая традиции органной и лютневой музыки этот инструмент завоевал достойное место в светской области искусства. Также во многом повлияла и сложившаяся ранее школа английских верджиналистов конца XVI-начала XVII века. Сам инструмент известен еще с XVI века и постоянно совершенствовался. Изначально он был четырехугольной формы, струны, как известно, приводились в колебания от щипка перышка. Начиная с XVII века клавесин приобретает трехугольную форму, напоминающую современный рояль, только маленький.

Для разнообразия звучания у клавесина могло существовать до трех мануалов (клавиатур, расположенных друг над другом как у органа). Они приводились в действие с помощью рычажков, которые могли находиться по бокам клавиатуры или же кнопками, расположенными под клавиатурой. Внешне это был красивый и весьма изящный инструмент, нередко его расписывали или украшали резьбой. В основном все изменения, происходившие с клавесином, проводились для усиления громкости и разнообразия его звучания. Для своего времени, клавесин обладал великолепными качествами – это звонкие тембры верхнего регистра, богатые оттенки нижнего, жемчужно-рассыпчатая игра («jeu perle»), мелизмы. Все это придавало неповторимую легкость и изящество инструменту. Лучшей фирмой, изготовлявшей клавесины, считалась «Дени» в Париже.

[©] Ануфриева Дарья Николаевна, ассистент-стажер кафедры специального фортепиано, класс профессора В.Г. Старынина, Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки (Нижний Новгород).

Виртуозы-клавесинисты XVII века создали множество произведений, вошедших в сокровищницу мирового классического искусства. В основном преобладали танцевальные жанры, но также широко представлены были и ариозно-песенные жанры, в чем заметно проявилось влияние оперы и балета. Не случайно у многих клавесинистов мы находим переложения балетной музыки, увертюры и арий из лирических трагедий Люлли. К тому же Люлли и Рамо сами были превосходными клавесинистами и сочиняли произведения для этого инструмента.

Родоначальником французской школы клавесинистов считают Жака Шампюана де Шамбоньера. Его творчество можно сопоставить с лютневой музыкой того времени, которая, едва достигнув рассвета, передала свой опыт клавишным инструментам. Сходство заключалось не только в жанровой сфере, но и в выборе танцев, образов, программных тенденций, стилистики. Клавесинные пьесы Шамбоньера возникли на основе танцев – аллеманды, куранты, сарабанды, жиги, паваны, гальярды, менуэта. Именно из этих танцев в дальнейшем сформировался определенный вид сюиты, но характерный лишь для некоторых школ. У Шамбоньера же эти танцы еще не носят характера сюиты, скорее это лишь стилизация. Зато намечается уже характер орнаментики, которая, как известно, в дальнейшем получит у французов господствующую власть над их стилем. В сравнении с последователями, орнаментальность Шамбоньера еще не столь изыскана и обильна. Она сосредоточена в основном в верхнем голосе. Достаточно посмотреть на таблицы расшифровок мелизматики, сделанных Шамбоньером и его учеником Анри д'Англебером. На первый взгляд, сразу же очевидно отличие в количестве, характерны также и разные названия мелизматических фигур. У Шамбоньера украшения довольно просты и привычны для восприятия современным музыкантом:



У д'Англебера орнаментика более сложна и по количеству нот и по витиеватости, создающей тем самым орнаментальное плетение.

Также большое значение имеет то, с какой ноты начинается украшение и сколько оно длится. Все это довольно подробно расшифровывается в таблице, предворяющей текст произведения. В отличие от украшений Шамбоньера, здесь появляется огромное количество дополнительных нот, вспомогательных и проходящих:

The image displays a musical score for a piece featuring ornaments. It consists of six staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The notation includes various note values, rests, and ornaments (marked with asterisks). There are two repeat signs with first and second endings, labeled "1^{re} fois." and "2^e fois." respectively. The score concludes with decorative flourishes on the final staves.

На примере приведенных выше двух таблиц с украшениями, мы можем сказать, что каждый композитор мог сам придумать свои мелизмы и расшифровать их для прочтения исполнителем. Также примечательно и то, что одинаковые обозначения украшения могли по-разному расшифровываться. Не стоит забывать, что каждый композитор был, как правило, великолепным исполнителем, интерпретатором и, конечно же, импровизатором. Довольно распространенной была свободная трактовка сочинений. Неудивительно, что появлялись трактаты, созданные специально в помощь исполнителю.

Как уже упоминалось выше, из маленьких танцевальных клавишинных пьес начал складываться цикл сюиты (от французского глагола «suivre» – следовать). К основным танцам постепенно стали прибавляться другие, чисто французские, народные по жанровому происхождению. Такие как:

Гавот – энергичный двухдольный танец;

Мюзетт – крестьянская пляска под волынку, в Нормандии волынку называли «лур» («louge») и под этим названием возник еще один неторопливый танец в синкопированном ритме;

Менуэт – от франц. «menus mouvements», что значит «малые движения». Менуэт, наследник куранты, – степенный трехдольный танец;

Бурре – от франц. «la bourrée» – «вязанка хвоста». Это пляска вприпрыжку с музыкой на четыре четверти и с неизменным затактом;

Пасье – быстрый трехдольный танец, заимствованный у бретонских моряков;

Канари – одна из французских разновидностей жиги. Это очень живой танец с «щебечущими» мордентами на сильных долях.

Стоит заметить, что в сюите XVII века эти танцы существовали уже не в первоначальном народном варианте, а в новом, символическом художественном качестве. Они отражали стиль эпохи, оригинальную индивидуальность, новаторство композитора и своеобразие инструмента. В них явно сказались влияние классицизма, в особенности балетного творчества Люлли, но вместе с тем в композиционном расположении отчетливо проявляется принцип сюитного жанра.

В течение XVII – начала XVIII века во Франции сменилось четыре поколения клавесинистов, что соответствует четырем сложившимся клавесинным школам, обозначившимся как в композиторском, так и в виртуозно-исполнительском творчестве:

Жак Шампион де Шамбоньер, как упоминалось выше, – первооснователь французского клавесинного искусства. Его ученики – Никола Лебег, Жан Анри д'Англебер, братья Куперены (Шарль, Франсуа и самый талантливый Луи), следовали принципам своего учителя. Кульминацией школы де Шамбоньера можно назвать творчество Франсуа Куперен-младший (Великий) и Жан Филипп Рамо.

Жан Франсуа Дандрие, Луи Дакен, Жак Дюфли – последние представители французского клавесинного искусства. Они были весьма талантливыми, но в большей степени лишь подражателями своих великих предшественников. Их творчество знаменовало «закат» уходящей в прошлое французской школы клавесинистов.

ФРАНЦУЗСКАЯ ШКОЛЬНАЯ ДРАМА В XVII СТОЛЕТИИ

И.А. Некрасова[©]

Школьная драма, неразрывно связанная с практикой школьного театра¹, в большинстве стран Западной Европы достигает в XVII в. своего расцвета. Для Франции это важная составная часть театральной культуры «великого века», к сожалению, крайне мало изученная отечественной наукой. Школьная драма – явление общеевропейское, однако в разных регионах и в разные периоды – от начала XVI в. и по крайней мере до середины XVIII в. – ее значение и функции в истории драматургии и театра конкретной страны имели свои специфические отличия. Так, например, в германских государствах со второй трети XVI в. и на всем протяжении XVII в. школьная театральная практика опережала, а подчас и подменяла собой профессиональную. Особая роль принадлежит школьному театру в процессе зарождения сценического искусства России и славянских стран. (Эта тема с достаточной полнотой разработана в нашей стране как филологами, так и историками театра².) Во Франции эпохи классицизма, когда национальный театр достиг вершин в своем развитии, школьная драма занимала свою нишу и находилась в весьма специфических отношениях с профессиональной сценой и ее репертуаром.

В рамках краткой публикации нет возможности охарактеризовать общую эволюцию западноевропейской школьной драмы от ее формирования в первой половине XVI в. к расцвету³. Из всего круга проблем здесь выделены два принципиальных аспекта. Во-первых, школьная драма и школьный театр, безусловно имеющие

[©] Некрасова Инна Анатольевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург).

¹ Во французском языке употребляется термин *théâtre de collège*, означающий – в историческом плане – театр средних духовных школ (коллегий).

² Резанов В.И. Школьные действия XVII-XVIII вв. и театр иезуитов: Из истории русской драмы. М., 1910 (и другие работы этого ученого); Старинный спектакль в России / Сб. статей. Л., 1928; Старинный театр в России / Сб. статей под ред. В.Н. Перетца. Пг., 1923 (публикации В.Н. Перетца, В.П. Адриановой-Перетц и др.); Софронова Л.А. Поэтика школьного театра // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука, 1979. Т. XXXIV. С. 176-188; Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия. М., 1981; Софронова Л.А. Старинный украинский театр. М., 1996.

³ См. в частности: Некрасова И.А. Религиозная драма и спектакль XVI-XVII веков. СПб., 2013; Некрасова И.А. Отцы-основатели театра иезуитов // Театрон. 2012. № 1. С. 25-37.

средневековые истоки, в своем законченном облике были порождением эпохи Ренессанса, именно ренессансной – гуманистической – модели школьного образования, и развивались как неотъемлемая часть процесса обучения. Во-вторых, школьная театральная практика отмечена немалым разнообразием, поскольку была связана с различными конфессиональными образовательными традициями – такими как лютеранская в Германии или традиции разных католических орденов. Но в XVII в. наибольшее влияние во всей Европе приобрел театр иезуитских коллегий, и далее речь пойдет о нем. Будет рассмотрена конкретная историческая тема взаимодействия школьной и профессиональной драмы в XVII в. во Франции, без погружения в весьма сложную духовно-эстетическую проблематику.

В иезуитских коллегиях представления начали устраивать с 1550-х гг., с момента открытия самых первых учебных заведений в Вене, в Мессине, в Риме, в Кордове, повсюду в Европе. В начале XVII в., с накоплением театрального опыта более чем за столетия, стала внедряться система правил в области работы над театральными текстами. Одно из существенных положений – закрепление за учителями обязанностей драматургов. Учителя могли разучивать с учениками только собственные опусы, написанные для каждого конкретного случая (к ежегодным выпускным спектаклям и по торжественным поводам). С этого времени в школьных спектаклях предписывается обязательное использование латыни (в XVI в. известно много произведений на живых языках, а также постановок в коллегиях пьес ученых авторов, не принадлежавших к ордену). Таким образом в XVII в. иезуитская школьная драма приобретает специфический законченный облик.

В наиболее полном виде театрально-дидактическая концепция иезуитов была изложена видным французским деятелем ордена о. Жозефом де Жуванси (1643-1719)⁴ в конце XVII столетия. Этот автор систематизировал обширный круг вопросов, относящихся к школьной драматургии (жанровая система, тематика, язык) вкуче с театральной практикой. Немалое место в трактате отведено сценическому воплощению, репетиционной работе с учениками и иным

⁴ Известен также под латинизированным именем Иосиф Ювенций. Он преподавал в коллегии Людовика Великого в Париже в 1677-1699 гг., сочинил около 10 латинских трагедий (не все сохранились); с 1699 г. и до конца жизни служил в Риме. Его трактат «Christianis litterarum magistris de Ratione discendi et docendi» (1691 г.) лег в основу одной из редакций педагогического устава ордена (изд. 1703 г.).

практическим задачам школьного театра. Вот вкратце основные тезисы трактата о Жуванси, касающиеся драматургии:

1) трагедия способствует нравственному воспитанию; сюжеты следует черпать из Писания и Священной истории; любой сюжет должен истолковываться серьезно и благородно, в христианском духе;

2) к жанру комедии в школьном театре можно обращаться изредка, избегая при этом всякой грубости и буффонады, несовместимой с задачами образования;

3) в пьесах нужно избегать женских образов и вообще любовной тематики: «...не следует отводить никакого места земной любви, будь она даже целомудренной, также как и женским ролям, в каких бы одеждах их ни представляли. Нужно понимать, что нельзя безнаказанно играть с огнем, что тлеет под пеплом, и что костер, пусть угасший, хотя и не жжет, но все одно пачкает»⁵;

4) предпочтение отдается латинскому языку и поэтической форме над прозаической; школьным авторам не следует конкурировать со светскими драматургами, пишущими по-французски, поскольку в этом плане, указывал о. Жуванси, «мы обычно выглядим неловкими и смешными»⁶.

Нельзя не отметить, что в реальной деятельности коллегий эти постулаты исполнялись далеко не полностью. Так, соблюсти запрет на женские образы, воспроизводившийся во всех педагогических уставах ордена начиная с XVI в., оказалось в принципе невозможно: в школьных пьесах разных стран обнаруживается немалое число женских ролей, включая персонифицированные аллегории женского рода. С другой стороны, в XVII в., когда в официальной французской культуре шло становление норм и правил классицизма, ученые иезуиты не разделяли эстетического ригоризма своих светских коллег (не установили у себя даже правила трех единств), во главу угла у них были поставлены не эстетические, а дидактические цели.

В XVII в. во Франции действовало несколько крупных коллегий, где постоянно (несколько раз в год) проходили публичные спектакли. Наиболее важными центрами являлись коллегия Понт-а-Муссон в Лотарингии, парижские коллегии Ла Флеш (носившая имя своего основателя Генриха IV) и Клермонская (известная также как коллегия Людовика Великого). Драматургами и постановщиками спектаклей там выступали известные лица, ученые в разных областях, хоть

⁵ Jouvancy J. de. S.J. [Juvencius J.] De Ratione discendi et docendi. Gent, 1788. P. 85.

⁶ Ibid. P. 84-87.

подчас и далеких от литературы и искусства. Среди них о. Никола Коссен (1580-1651) – авторитетный теолог, исповедник Людовика XIV (он заведовал театральным делом в коллегии Ла Флеш в 1615-1618 гг. и сочинил пять исторических трагедий, изданных в 1620 г.); о. Никола д'Аруис (1622-1698) – математик и изобретатель астрономических приборов (его трагедии ставились в Клермонской коллегии, но не сохранились); о. Шарль Малапер (1580-1630) – известный астроном (он служил в коллегии Понт-а-Муссон, а также в Польше), о. Адриен Журдан, или Журден (1617-1692) – историк, автор «Истории Франции»... Иные из них были сведущи в литературной и художественной жизни своего времени, интересовались новациями в светской драматургии. Педагог Клермонской коллегии о. Журдан в предисловии к своей агиографической трагедии «Христианка Сусанна» (издание 1654 г.) с признательностью ссылался на опыт Пьера Корнеля и упоминал при этом его новейшую трагедию «Родогуна»⁷ (произведение корнелевской «второй манеры», построенное на теме борьбы двух героинь и бесконечно далекое от нормативов школьного театра).

Школьная драматургия и сценическая практика постоянно подпитывались в эту эпоху из профессионального источника. Но и обратного влияния, заимствования невозможно не заметить. Это влияние реализовывалось, во-первых, через опубликованные латинские пьесы (их было немного, так как иезуитские авторы не стремились к популяризации своих опусов; издавались только наилучшие); во-вторых, посредством печатных программ к спектаклям на французском языке⁸. Но прежде всего – благодаря самим спектаклям, посещаемым широкой публикой (в Клермонской коллегии бывало до шести тысяч зрителей одновременно⁹), их освещению в прессе той эпохи и в общественном мнении, тем более что одной из функций школьного театра всегда была реклама школ. Разумеется, значимо и то, что крупнейшие профессиональные драматурги (Корнель и Мольер, а в XVIII в. Вольтер) были выпускниками иезуитских коллегий и имели представление о школьном театре.

⁷ Jourdan A., S.J. Susanna. Paris, 1654. P. XIX.

⁸ Таких программ с кратким изложением содержания пьес сохранилось гораздо больше, чем самих текстов, они являются одним из основных источников при изучении театра иезуитов. См.: Boyssse E. Le théâtre des Jésuites. Paris, 1880.

⁹ Gossip C.J. Le décor de théâtre au collège des Jésuites à Paris au XVIIe siècle // Revue d'histoire du théâtre. 1981. № 1. P. 37.

Обозначим несколько аспектов этого влияния.

Наиболее распространенной практикой было заимствование профессиональными драматургами фабул школьных пьес. Школьные авторы ввели в оборот много оригинальной тематики, сюжетных схем, которые затем приобрели популярность на светской сцене XVII и последующих веков. Особенно ярким примером служит история подвигов и сожжения Жанны д'Арк, которая впервые была инсценирована – по документальным источникам – иезуитом Фронтеном дю Дюком из коллегии Понт-а-Муссон в 1581 г. («Трагическая история о деве из Домреми, иначе из Орлеана...»), вслед которой появился ряд трагедий об Орлеанской Деве на латыни и на национальных языках¹⁰.

Важно, что школьные драматурги вели беспрестанный поиск новых материалов для инсценирования – по тем причинам, что не имели права на авторскую фантазию, были в значительной мере ограничены в вопросах трактовки известных фабул; к тому же всякий раз требовалось дать школярам интересный материал для изучения. В XVII в. во Франции школьные драматурги особенно часто инсценировали исторический материал (самый разнообразный), а также материал агиографический (в XVI-XVII вв. он вбирает в себя элементы историзма). Они применяли серьезный, даже научный подход к источникам, опираясь на факты и сводя к минимуму художественный вымысел. Отметим, что в области сюжетосложения обнаруживается наибольшая степень их оригинальности – и здесь же наибольшая степень заинтересованности профессиональных драматургов.

Во Франции традицию исторического школьного репертуара заложил педагог коллегии Ла Флеш о. Пьер Муссон, в 1608-1612 гг. он представил цикл латинских трагедий на антично-исторические темы, серьезных и с политической проблематикой: «Великий Помпей», «Освобожденный Крез», «Наказание Кира», «Предательство Дария».

На протяжении всего XVII в. во французских коллегиях ставились пьесы не только из античной – что пересекалось с

¹⁰ Специалистами доказана возможность попадания этой пьесы в Англию по иезуитским каналам и знакомства с ней Шекспира, который вывел Жанну д'Арк в исторической хронике «Генрих VI». См.: Hillman R. La Pucelle sur la scène littéraire et politique: le trajet Pont-à-Mousson – Londres // Shakespeare et l'Europe de la Renaissance / Ed. par Y. Peyré et P. Kapitaniak. Tours, 2005. P. 131-150. Отметим, что известная нам средневековая «Мистерия об осаде Орлеана» на историю пьес об Орлеанской Деве в XVI-XVII вв. влияния не оказала.

исканиями литературного классицизма, но из византийской, средневековой, персидской (какой-нибудь «Мехмет, сын Узун-Хасана», 1656 г.), арабской истории... Кроме того, существовал целый пласт драматургии (известной главным образом по программам спектаклей) на «экзотические» темы: о завоеваниях и христианизации дальних стран (в соответствии с миссионерской политикой ордена). Таковы, например, «Христианская Тапробана» Габриэля Коссара (Клермонская коллегия, 1650 г., о завоевании Цейлона), «Христианская Татария» Шарля Кастеле (1657 г.)...

Таким образом, драматурги-иезуиты обнаружили драматургический ресурс в «экзотической» тематике задолго до Вольтера (который в свое время творчески развил полученные у них уроки).

Французский ученый А. Стегманн, который интенсивно разрабатывал этот круг вопросов в 1960-е гг., считал главной сферой влияния иезуитской драмы на профессиональные вопросы политики; по его мнению, классицистская трагедия XVII в. своей политической проблематикой обязана именно заимствованиям у иезуитов¹¹. Вероятно, в этом есть некоторое преувеличение, как и в тезисе Стегманна о том, что иезуиты давали образцы трактовки политических тем в духе классицизма¹². Степень свободы в интерпретации проблем государственной власти в пьесах для школяров была существенно меньшей, чем в светской литературе. Интереснее другое: с целью компенсировать отсутствие в драмах «вредной» любовной страсти (без которой в принципе не обходилась ни одна французская политическая или историческая трагедия XVII в.) и не потерять при том присущую театру «чувствительность», эмоциональные эффекты, авторам-иезуитам приходилось использовать свое прославленное хитроумие и знание человеческой природы, чтобы искать для пьес все новые оттенки «дозволенных» эмоций. Они виртуозно разрабатывали тему дружбы, коллизии в отношениях между младшим и старшим поколениями, между королями и их подданными, полководцами и их командирами, многое тому подобное, разворачивали личностные аспекты в политике, то есть по необходимости психологизировали исторические фабулы, сформировав большой арсенал оригинальных драматургических

¹¹ Stegmann A. Le rôle des jésuites dans la dramaturgie française du début du XVIIe siècle // *Dramaturgie et société: Rapports entre l'œuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIe et XVIIe siècles*: In 2 t. Paris, 1968. T. 2. P. 445-456.

¹² Ibid. P. 452.

приемов. Их с успехом заимствовали авторы-профессионалы для светской сцены.

Соотношения и заимствования такого рода в значительной мере изучены, доказательно подтверждены в работах французских специалистов второй половины XX в. Так, к иезуитским неолатинским источникам восходит ряд исторических трагедий Жана Ротру, «четвертого классика» французского театра XVII в., например «Хосров» (к пьесе о. Луи Селло), «Венцеслав», «Истинный Святой Генезий» (об этой пьесе ниже). Черпал из этих источников и Пьер Корнель: в частности, обе его трагедии из раннехристианской истории – «Полиевкт» (1641/42) и «Феодора» (1645) восходят к современным для него пьесам итальянского иезуита Джироламо Бартоломмеи (изданы в 1632 г.)¹³. Пример другого плана: в поисках оригинальных фабул иезуиты постоянно обращались к Священной истории, к библейским книгам, и задолго до Ж. Расина инсценировали сюжет о царице Гофолии¹⁴. Нужно подчеркнуть, что французские драматурги эпохи осуществляли заимствования не только у школьных авторов – соотечественников, но также и у иностранных. Благодаря использованию международного языка – латыни в сфере ученого театра происходил постоянный обмен идеями и темами, более затрудненный для драматургии на живых языках в ту эпоху.

Второе направление – собственно переводы школьных пьес с латыни на французский с точным воспроизведением композиции и событийного ряда. Безусловно, это были переводы-адаптации, выполненные александрийским стихом с учетом специфики профессиональной сцены; они часто выдавались за оригинальные авторские пьесы (то есть связь с оригиналом не афишировалась, тем более что защита авторского права в области театра в XVII в. юридически не была закреплена). Но все же близость к первоисточникам позволяет квалифицировать их как переводы.

Вот несколько примеров. В начале 1620-х гг. в коллегии Ла Флеш была с большим успехом сыграна латинская трагедия о. Луи Селло «Святой Адриан мученик» (напечатана в 1630 г.)¹⁵. В конце

¹³ Эту связь детально изучил М. Фюмароли. См.: Fumaroli M. Héros et orateurs: Rhétorique et dramaturgie cornéliennes. 2-e éd. revue et corr. Genève, 1996.

¹⁴ См. об истории этого сюжета в драматургии: Lebègue R. Athalia et Athalie // Lebègue R. Etudes sur le théâtre français: In 2 t. Paris, 1978. T. 2. P. 36-42.

¹⁵ Campistron J.G. de. Adrien // Campistron J.G. de. Œuvres: In 3 vol. Paris, 1739. Vol. 2. P. 1-77.

столетия ее переписал по-французски Жан Галбер де Кампистрон, академик, за которым закрепилось нелестное прозвище «обезьяна Расина»: его трагедию «Адриан» представили на сцене Комеди Франсез в 1690 г. В 1653 г. в Клермонской коллегии показали агиографическую трагедию «Христианка Сусанна» о. Журдана; на роскошном и красочном спектакле присутствовал юный Людовик XIV со всем двором¹⁶. В 1699 г. Давид-Огюстен де Брюэйс, еще один эпигон Расина, перенес на сцену Комеди Франсез тот же сюжет, причем его трагедия практически воспроизводила неолатинский первоисточник (он изменил только название на «Габинию»¹⁷, чтобы зрители не перепутали эту древнеримскую героиню с библейской Сусанной). В заглавной роли выступила прославленная красавица Мари Дюкло (на школьной сцене роль принадлежала мальчику-подростку).

Для того, чтобы приспособить школьную пьесу к обычаям светского классицистского театра, адаптаторам приходилось выносить за сцену всякого рода картины жестокости, переводить многие действенные моменты в повествовательный план. Отметим, что весь иезуитский школьный театр допускал (и теоретически оправдывал) демонстрацию в спектаклях жестокости и кровопролития, сцен казней и иных эффектов подобного рода. В школьной «Христианке Сусанне», например, показывали орудия пыток, а в финале выносили на сцену отрубленную голову героини. Кроме того, латинский текст требовал более интенсивной визуализации с целью разъяснить зрителям происходящее. При переносе на профессиональную сцену необходимость в прямых иллюстративных приемах отпадала, драматурги без особых сложностей применяли правила трех единств и проч.

Во французском театре XVII в. известны и более оригинальные соотношения школьной и профессиональной драматургии, нежели заимствование. Пример тому дает «четвертый классик» эпохи Жан Ротру в своей религиозной трагедии «Истинный святой Генезий» (1645/46), одной из интереснейших пьес, посвященных театру и актерам (дольше не переведенной на русский язык). До Ж. Ротру житие небесного покровителя всех актеров св. Генезия переносили на

¹⁶ Об этом произведении и его постановке см.: Некрасова И.А. Театр иезуитов во Франции в XVII веке (спектакли 1650-х годов) // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2012. Вып. 2. С. 127-139.

¹⁷ Brueys D.-A. de Gabinie // Œuvres de théâtre de Messieurs De Brueys et De Palaprat: In 3 t. Paris: Briasson, 1755. T. 1. P. 1-70. Героине здесь дано имя по отцу.

сцену Лопе де Вега («В притворстве – правда»), Дефонтен («Блистательный комедиант»), а также несколько авторов-иезуитов, чьи пьесы не сохранились¹⁸.

Главным героем трагедии является римский актер Генезий, действие разворачивается при Диоклетиане – гонителе христиан. Император заказывает главе театральной труппы спектакль, осуждающий вредную секту. И Генезий – сам убежденный язычник – выбирает сюжет о полководце Адриане, своем современнике, недавно казненном за веру. Далее по ходу пьесы показаны репетиции будущего представления (замечательная разработка приема «сцены на сцене» в барочной стилистике) и само представление, в ходе которого Генезий, играя Адриана, проникается его верой, испытывает нисхождение благодати прямо на сцене и обращается в христианство, чтобы пойти затем на эшафот.

Ротру внедрил в свою трагедию очень большие вставки из «пьесы про Адриана», якобы сочиненной Генезием, целиком развернутые сцены. Только в начале XX в. специалисты доказали факт заимствования этих пространных фрагментов из названной выше неолатинской трагедии о. Л. Селло «Святой Адриан мученик» (около 800 строк)¹⁹. Пьеса принадлежит к разряду незаурядных в школьном репертуаре, она увлекательна и сценична, даже с приемом травестии (в 4-м акте Наталия, супруга Адриана, приходит к нему в темницу в мужском платье) и с типичными для иезуитского театра наглядными картинками мученических казней. С другой стороны, о. Селло, известный в свое время казуист и противник Сен-Сирана²⁰, будучи авторитетным автором школьной сцены, примкнул к лагерю врагов сцены светской и опубликовал в 1631 г. «Речи» об опасностях театрального искусства. Ж. Ротру не мог не учитывать двойственную репутацию о. Селло, когда брал именно ему принадлежащего «Святого Адриана» для «пьесы в пьесе», которую разыгрывают актеры в его трагедии, посвященной взаимоотношениям между верой, театром и жизнью. Скрытая полемика с предшественником (и

¹⁸ История сюжета о св. Генезии с наибольшей полнотой изложена в современном издании: Desfontaines, sieur. (Mary N.). *Tragédies hagiographiques / Textes établis et prés.* par C. Bourqui et S. de Reyff. Paris, 2004. P. 385-444. Дефонтен (настоящее имя Никола Мари, 1610?-1652) – актер и драматург мольеровского круга.

¹⁹ Les sources du «Véritable Saint Genest» // Rotrou J. *Le véritable Saint Genest / Texte établi et commenté* par J. Sanches. Paris, 1988. P. 123.

²⁰ О. Селло упомянут в 5-м «Письме к провинциалу» Б. Паскаля в контексте рассуждений о «новых казуистах». Паскаль Б. *Письма к провинциалу*. К., 1997. С. 147.

идейным оппонентом) сформировала в этом произведении Ротру значимый пласт драматического конфликта.

В целом можно сказать, что театр иезуитов во Франции не обогатил «великий век» драматургическими шедеврами, но способствовал общему развитию национальной театральной традиции. Устроители школьных спектаклей внесли большой вклад в развитие сценического творчества, и в этом плане школьная сцена не просто конкурировала, а порой даже и опережала профессиональный театр. И здесь, несомненно, остается еще много неисследованного материала.

«ТРАГЕДИЯ С МАШИНАМИ» В ТВОРЧЕСТВЕ КОРНЕЛЯ

К.А. Чекалов[©]

«Трагедию с машинами» «Андромеда» (пост. 1650) обычно не относили к числу выдающихся сочинений Пьера Корнеля, а то и трактовали как провал. При этом вполне обоснованной можно считать тенденцию рассматривать «Андромеду» как феномен стиля барокко¹ – анализ пьесы сквозь призму концепции Жана Руссе напрашивается сам собой. Имеется в виду наиболее известная монография женевого учёного, «Литература эпохи барокко во Франции. Цирцея и Павлин»², где большое внимание уделено постановкам придворных балетов. Появление в четвёртом акте «Андромеды» богини Юноны на радуге, в повозке, запряженной павлинами³, как нельзя лучше иллюстрирует предложенную Руссе исследовательскую парадигму.

В то же время совершенно очевидно, что сценический дискурс в «Андромеде» носит принципиально иной характер, чем в самой барочной из пьес Корнеля – «Комической иллюзии». К тому же в восприятии самого драматурга «Андромеда» отнюдь не являлась очередной «галантной причудой» («*galanterie extravagante*», как он охарактеризовал впоследствии, в 1660 году «Иллюзию»⁴), но, напротив, образцом следования классицистическому канону [об этом свидетельствует один пассаж из его «Рассуждения о трёх единствах» (ок. 1660), где наряду с широко известными сочинениями писателя фигурирует и «Андромеда»].

Сюжет трагедии, представляющей собой редкий для Корнеля случай обращения к мифологическому сюжету, позаимствован из

[©] Чекалов Кирилл Александрович, доктор филологических наук, заведующий Отделом классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН (Москва).

¹ Kapp V. Corneille et la dramaturgie du théâtre à machines italien // Pierre Corneille. Actes du colloque. Textes éd. par A. Niderst. Paris: P.U.F., 1985. P. 407-408. Но первопроходцем в этом отношении следует считать, видимо, Маргрет Дитрих (Dietrich M. Der barocke Corneille. Ein Beitrag zum Maschinentheater des 17. Jahrhunderts // Maske und Kothurn. 1958. 4. Jg. II. 3/4. S. 199-219, 316-345).

² Rousset J. La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon. Paris: Corti, 1953. Имеется 13 переизданий.

³ Corneille P. Andromède. Texte établi, présenté et annoté par C. Delmas. Paris: Didier, 1974. Далее мы цитируем авторский перитекст и саму трагедию по этому изданию (А), с указанием номера страницы.

⁴ Corneille P. Oeuvres complètes. Présentation et notes par A. Stegmann. Paris: Seuil, 1963. P. 194. Далее мы цитируем все прочие сочинения Корнеля по этому изданию (ОС), с указанием номера страницы.

четвёртой книги «Метаморфоз» Овидия. Её действие разворачивается в Эфиопии. Царица Кассиопея повествует о своих невзгодах незнакомцу (Персей): красоту своей дочери Андромеды она сочла превосходящей красоту nereид, и разгневанный Нептун насылает на её страну морское чудовище, которое разоряет царство. Гнев Нептуна утихомирится только тогда, когда каждый день змею (а может быть, киту?) будут приносить в жертву молодую девушку. Принц Финей и Персей опасаются, что очередной жертвой может стать Андромеда. Тут появляется богиня Венера и объявляет, что вскоре бедствиям придёт конец и Андромеда обретёт достойного мужа – к радости Финея, который воспринимает пророчество в свою пользу, и к огорчению тайно влюблённого в Андромеду Персея. Между тем Эол повелевает облакам и ветрам вознести Андромеду в небеса. Персей, всё ещё не раскрывающий своей идентичности (вполне в духе барочного романа⁵), обещает отцу Андромеды Кефею спасти дочь. Ветры несут Андромеду к подножию возвышающегося над волнами утёса. Кассиопея обвиняет богов в несправедливости; тем временем к красавице приближается чудовище. В этот момент в происходящее вмешивается Персей; под одобрительные крики народа он одолевает монстра. Персей повелевает ветрам вернуть Андромеду туда, откуда они её забрали, а сам следует за ней по пятам. В царском дворце Андромеда и Персей поют о своей любви. Беседуя с Финеем, Андромеда упрекает его за бездействие в столь ответственный момент. Уязвлённый Финей (он не ведь не обладал сверхъестественными возможностями Персея!) решает убить соперника, причём ему обещает помочь в этом Юнона. Во главе небольшого отряда Финей нападает на Персея; тому удаётся одержать верх лишь благодаря голове Медузы, которая обращает в камень всех нападавших. Следует апофеоз; Меркурий объявляет о явлении Юпитера, а тот заявляет, что земля недостойна таких пышных торжеств. В итоге Андромеда и Персей возносятся «в ожидающие их небеса» (А, 130). Финал, вполне соответствующий корнелевскому пониманию жанра трагедии со счастливым концом (*tragédie heureuse*), к которому тяготеет также «Смерть Помпея» и ряд других пьес драматурга.

⁵ Собственно, мотив «тайны идентичности» разрабатывается и в других пьесах Корнеля – в «Ираклии», «Доне Санчо Арагонском» и «Эдипе». См. об этом: Forestier G. Corneille et le mystère de l'identité // Pierre Corneille. Actes du colloque. Op. cit. P. 665-678.

Полноправным соавтором «Андромеды» можно считать инженера, математика, художника и поэта Джакомо Торелли (1608-1678), наследника традиций Леонардо да Винчи (последний также занимался оформлением сценографии и изготавливал машины при дворе миланского герцога Лудовико Моро). Торелли ранее работал в венецианском «Театро Новиссимо», а затем перебрался во Францию (в XVIII веке его жизнеописание составил известный архитектор и теоретик позднего классицизма Франческо Милиция).

Итальянские оперы ставились в Париже с 1643 года, прежде всего благодаря стараниям Мазарини, питавшего особое пристрастие к музыке вообще и к итальянской опере в особенности. Двумя годами позже в Париж прибыл Торелли; в декабре 1645 года – после некоторых проволочек – он представил на сцене дворца Пти-Бурбон постановку музыкальной драмы «Мнимая сумасбродка» («La Finta pazzo»), либретто к которой написал Джулио Строщи, музыку – Франческо Сакрати, а сценографическое решение принадлежало Торелли.

Ранее этот спектакль уже играли в Светлейшей (именно он был сыгран на открытии Театро Новиссимо); внимание венецианцев он привлёк, помимо всего прочего, и сексуальной травестией персонажей (история переодетого в женское платье Ахилла), и попыткой передать «мнимое помешательство» в музыкальном решении пьесы.

Вообще «Мнимая сумасбродка» с её постановочной изощрённостью явилась яркой иллюстрацией излюбленной итальянцами «поэтики изумления». Большой успех постановка снискала и во Франции; здесь наибольший интерес вызвала не музыка и не текст, а именно постановочная часть и та лёгкость, с которой можно было манипулировать сценической машинерией.

«Мнимая сумасбродка» была одобрительно встречена Мазарини; именно он побудил Торелли осуществить новую постановку (на сцене Кардинальского дворца, при Людовике XIV ставшего Пале-Роялем) – музыкальную трагикомедию «Орфей» (либретто Франческо Бути, музыка Луиджи Росси). Идея воплотилась в жизнь во время карнавала 1647 года; спектакль сделался кульминацией праздника. Здесь-то и родилась идея создания уже собственно французской постановки такого рода. При этом выбор пал на Корнея, который как раз в 1647 году стал членом Академии. К тому же он уже с 1644 года (трагедия «Смерть Помпея» с посвящением кардиналу) пользовался поддержкой со стороны

Мазарини. Тот обратился к драматургу с просьбой написать оригинальную пьесу, где можно было бы использовать техническое оснащение «Орфея», но при этом приближенную к регулярной французской трагедии.

Таким образом, эстетические параметры трагедии изначально определялись «руководством». Однако это обстоятельство вовсе не делает «Андромеду» каким-то абсолютно чужеродным телом в корпусе корнелевской драматургии; в пьесе на свой лад отразились характерные для знаменитых пьес Корнеля структуры и коллизии⁶.

В письме секретаря Французской Академии Конрара историку искусства Андре Фелисьену от 20 декабря 1647 года речь заходит о готовившейся постановке, «слова к которой написал Корнель». «Я думаю, что он лучше бы приспособил сюжет к нашей моде, чем итальянцы», замечает Конрар.

В «Дневнике гражданских войн» Франсуа Дюбюиссона-Обнэ⁷, в записи от 2 января 1648 года, указывается сумма аванса Корнелю – 2400 ливров; для сравнения приводится и гонорар Торелли (за «Орфея») – 12000. (Поставленная позднее, в конце 1660 – начале 1661 года, другая корнелевская трагедия с машинами – «Золотое руно» обернулась настоящим «золотым дождём» для его автора, который отличался практичностью и весьма выгодно торговал своими пьесами, чрезвычайно тщательно отбирал авторов предисловий к ним и т.п.).

Однако постановка – первоначально намеченная на 1648 год – оказалось отложена из-за болезни юного Людовика XIV (ветрянка). Мало того: уже после выздоровления монарха спектакль был повторно отсрочен по указанию Мазарини, по причинам вполне прагматического толка: в условиях финансовых трудностей столь пышное зрелище могло бы спровоцировать народное недовольство⁸.

Между тем театр Маре, со временем всё более чётко обозначавший свою приверженность к «зрелищным языческим сюжетам»⁹, «не постоял за ценой» и поставил в период с 1647 по 1649 год целых пять пьес с машинами. Интересно, что среди них фигурировала и пьеса под названием «Андромеда и Персей.

⁶ Sweetser M.-O. La dramaturgie de Corneille. Genève: Droz, 1977. P. 166.

⁷ Mongrédien G. Recueil des textes et des documents du XVII siècle relatifs à Corneille. Paris: CNRS, 1972. P. 127.

⁸ Niderst A. Pierre Corneille. Paris: Fayard, 2006. P. 154.

⁹ Despois E. Le théâtre français sous Louis XIV. Paris: Hachette, 1874. P. 17.

Освобождение»¹⁰, то есть прослеживалось явное стремление эксплуатировать уже возникший зрительский интерес в коммерческих целях.

Премьера корнелевской пьесы состоялась только 26 января 1650 года в том же Пти-Бурбон; она снискала огромный успех, особенно у короля. Уже через месяц аудитория «Андромеды» исчислялась тысячами зрителей, причём некоторые успели посмотреть её по многу раз¹¹. Очень скоро пьеса была поставлена и другими труппами за пределами Парижа, а затем в Бельгии и Голландии. Видимо, именно громкая слава постановки побудила неизвестного провинциального (скорее всего, лотарингского) автора выпустить в свет миниатюрную (4 страницы!), рекламную по своему назначению книжечку «Описание великолепных механизмов и поразительных смен декораций в поставленной на сцене “Пти-Бурбон” “Андромеды”»¹². Отдельное издание пьесы вышло в 1651 году.

Автор музыки к первому варианту постановки Д'Ассуси, гордо заявлял, что «вдохнул душу в стихи “Андромеды”»¹³. Вряд ли Шарль Д'Ассуси (1605-1677), бурлескный поэт и композитор, известный своими экстравагантными похождениями, мог выступить в роли полноценного соавтора этого произведения. Неясно, использовались ли здесь музыкальные инструменты или дело ограничилось вокалом. Иное дело вторая версия пьесы, которую иногда называют «Андромеда-2». Музыка к новой постановке – возобновлённой 19 июля 1682 года, то есть в последние месяцы жизни великого драматурга – написал значительно более известный композитор, автор чрезвычайно обширного и многообразного музыкального наследия Марк-Антуан Шарпантье.

¹⁰ Prunières H. L'opéra italien en France avant Lully. Paris: Champion, 1913. P. 326. Как указывает А. Нидерст, не исключено, что сам же Корнель, не имея возможности устроить представление при дворе, передал упрощенную версию «Андромеды» комедиантам Маре.

¹¹ Delmas Ch. Introduction // А, XI.

¹² La Description des superbes machines et des magnifiques changemens de Théâtre de l'Andromède représentée au petit Bourbon (s.l. ni date). Этот написанный восьмисложником поэтический текст, приплетённый к разношёрстному, хранящемуся в Муниципальной библиотеке г. Метц сборнику, был заново напечатан в 1965 г. (Hennequin J. Corneille en province. Un document inédit sur des représentations d' «Andromède» au XVII siècle // Revue d'histoire littéraire de la France. T. 65. N 4. 1965. P. 683-689).

¹³ Mongrédién G. Recueil des textes et des documents. Op. cit. P. 127.

По заключению К. Дельмаса, изменения, произведённые Шарпантье, были очень существенными: он приблизил постановку к опере, ввёл дополнительные арии, дуэты, а также ранее не пользовавшиеся успехом у французских композиторов речитативы, для чего потребовалось внести значительные коррективы в стихи и перекроить строфическое членение текста; на первом плане оказались интермедии.

Степень участия во всём этом престарелого писателя неясна; логика, однако, подсказывает, что Корнелю не могли прийти по душе подобные новации, ведь он вообще-то относился к музыкальной составляющей спектакля весьма скептически. Интересно, что в апреле того же 1682 года была поставлена изящная музыкальная трагедия Филиппа Кино «Персей» на музыку Жана-Батиста Люлли, в которой ощущается очень сильное влияние Корнеля.

В увертюре содержалась апология Людовика XIV. По мнению Д. Лонэ, не исключено, что партитура «Персея» была учтена Шарпантье (налицо ряд музыкальных параллелей)¹⁴. Как бы то ни было, музыкальные достоинства «Андромеды-2» не были оценены публикой по достоинству. Гораздо больший интерес вызвала изображавшая Пегаса живая лошадь, которую перед спектаклем намеренно не кормили; зато по ходу действия ей из-за кулис показывали сено, что и приводило животное в возбужденное состояние.

Характерный для «Андромеды» акцент на визуальном восприятии непосредственно связан с одной из кардинальных особенностей искусства барокко. Мир в культуре барокко трактуется как картина, а Бог как художник; произведение искусства барокко смотрит на реальность широко раскрытыми глазами.

Вывод Ж. Старобинского о том, что «кульминация действия [у Корнеля – К.Ч.] осуществляется в плане визуального»¹⁵, в «Андромеде» находит дополнительное подкрепление в «петрификации» противников Персея.

Примечательно в то же время, что два наиболее зрелищных, «постановочных» сюжетных узла «Андромеды» оказываются

¹⁴ Launay D. Les deux versions musicales d'«Andromède»: une étape dans l'histoire du théâtre dans ses rapports avec la musique // Pierre Corneille. Actes du colloque. Op. cit. P. 420.

¹⁵ Старобински Ж. О Корнеле // Старобински Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 1. С. 185 и далее.

представлены на сцене лишь косвенно. Речь идёт в первую очередь об эпизоде сражения Персея с «Немеем» (по аналогии с Немейским львом), которое у Корнеля фактически происходит за сценой. Из текста пьесы неясно, видит ли зритель самого монстра или же лишь потоки крови поверженного чудовища (ср. Филострат, «Картины», I, 29); не исключено, что автор не был уверен в возможности изготовить надлежащую бутафорию.

Между тем уже упоминавшаяся выше книжечка «Описание великолепных механизмов...» позволяет прийти к выводу, что «разъярённый дракон, устрашающий зверь» всё-таки появлялся на сцене. При этом в постановке 1682 года чудовище оказалось «усовершенствованным»: «чешуйчатое, с когтями и выпирающими режущими костями»¹⁶.

С другой стороны, мотив Медузы Горгоны вытолкнут Корнелем на периферию повествования и соответствующий эпизод (как позднее мотив инцеста в «Эдипе») представлен лишь отражённо (о случившемся рассказывает в пятой сцене пятого акта персонаж по имени Форбас¹⁷). Перед нами своеобразные «стоп-кадры»: на окаменевших лицах спутников Финея застывают маски разнообразных эмоций – от ярости до страха. Отказываясь от развертывания этого мотива, Корнель тем самым сознательно минимизирует роль магического, иррационального начала в судьбе героев. Кроме того, есть все основания считать, что в данном случае Корнель руководствовался характерным для него принципом «элиминирования макабра»¹⁸. Интересно, что волшебная сила взгляда Медузы неожиданно рифмуется в пьесе с пламенным взором Андромеды, под влиянием которого nereиды впадают в ступор (А, 26).

Особенность пьесы заключается в её перенасыщенности авторскими ремарками. Собственно, это уже нечто большее, чем

¹⁶ Цит. по изд.: Baccar A. Monde marin et art du spectacle dans «Andromède» // Actes du colloque Corneille à Tunis. Paris; Seattle; Tübingen, 1986. P. 52. Ср. с живописной характеристикой чудовища у Державина («Персей и Андромеда», 1807):

Стальночешуйчатый, крылатый,
Серпокохтистый, двурогатый,
С наполненным зубов ножей, разверстым ртом,
Стоящим на хребте щетинным тростником,
С горящими, как уголь, кровавыми глазами...

¹⁷ Станным образом этот персонаж отсутствует в списке действующих лиц «Андромеды». Зато он является тёткой одного из персонажей «Эдипа».

¹⁸ Delcroix M. La représentation de la mort dans le théâtre de Corneille // Pierre Corneille. Actes du colloque. Op. cit. P. 656.

ремарки; речь идет о целостном метатексте, временами переходящем в эстетическую рефлексию. Как указывает С. Беррегар, «классический» французский театр не уделял особенного значения ремаркам; видимо, постепенное снижение удельного веса ремарок в драматургии Корнеля и проделанные им при переиздании ранних пьес сокращения именно в этом направлении – симптом его интеграции в рамки классицистической доктрины¹⁹.

Тем не менее, именно в «трагедиях с машинами» писатель уделяет ремаркам большое место, сближаясь в данном случае с авторами оперных и балетных либретто²⁰. Разумеется, на первом плане оказываются детальные описания декораций, и здесь приоритет визуального восприятия непререкаем.

В прологе зритель видит большую, доходящую до небес гору с расщелинами, через которые можно заметить море; эти «ведуты» заслужили высокую оценку зрителей. По обе стороны от горы стоит выполненный по законам перспективы густой лес, а в небе прячутся Мельпомена и Солнце на своей повозке. Прочитируем соответствующий пассаж из уже упоминавшегося нами «Описания великолепных механизмов...»:

Dans le fond de cette Forés
Que nous avons fait faire exprés,
Pour extasier tout le monde,
Vous verrés un lointain de Mer,
Dedans une grotte profonde,
Belle jusques à vous charmer²¹

«В глубине же сего Леса, того, что мы изготовили умышленно, чтобы привести всех в восхищение, узрите вы в отдалении Море, чрез глубокую, прекрасную и пленительную пещеру».

В первом акте всё вышеописанное чудодейственным образом исчезает и появляется городская площадь, окружающие её великолепные дворцы, «все отличающиеся друг от друга по архитектуре, но образующие единую перспективу» (А, 23). «Газетт де Франс» отмечала, что фантастический город в «Андромеде»

¹⁹ Berregard S. Les didascalies dans le théâtre de Corneille // XVII siècle. 2005. N 227. P. 230.

²⁰ Булычева А.В. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004. С. 164.

²¹ Hennequin J. Corneille en province. Un document inédit sur des représentations d' «Andromède» au XVII siècle // Revue d'histoire littéraire de la France. Op. cit. P. 686.

превосходит по своему величию древний Рим. Мастерство перспективы, на котором делает акцент Корнель, ставилось во главу угла ренессансными теоретиками театра, и в первую очередь Себастьяно Серлио (во второй книге его «Трактата об архитектуре», опубликованной в 1545 году); передаче пространства Серлио уделял даже больше внимания, нежели собственно театральным механизмам.

В декорациях к «Андромеде» наряду со стремлением к антикизации (именно ренессансного толка, в духе того же Серлио) просматривается и барочная поэтика (установка на разнообразие, пышность и метаморфозу; слово «*métamorphose*» не раз встречается в пьесе). Что касается установки на симметрию в декорациях, то она была характерна уже для постановок Торелли²², так что в данном случае речь не может идти об эстетической новации самого Корнеля.

Собственно, и «визуализация» сценического действия была подсказана самой жанровой структурой, однако здесь Корнель уже вполне осознанно превращает примат визуального в важнейший эстетический параметр пьесы. Кроме того, налицо стремление – в данном случае именно корнелевское! – упорядочить живописный естественный беспорядок, подвергнуть его рационализации.

Особый интерес вызывает роль хора, которого нет в других произведениях драматурга. Позднее в «Эсфири» (1689) и «Гофолии» (1691) Жан Расин попытается воскресить соответствующую античную традицию. Но если классический хор как раз обеспечивал соблюдение пресловутых единств, то в «Андромеде» всё по-другому: фабульная роль хора невелика, и он (наряду со столь же немногочисленными ариями) фактически становится компонентом барочной синестезии, способом втянуть зрителя в эмоциональное пространство пьесы. В пьесе всего девять хоров, в основном кратких; в ряде случаев, где участие хора напрашивается (эпизод с жертвоприношениями в начале пятого акта), Корнель аккуратно обходится без соответствующих вставок.

Прочитируем непритязательный и вполне отвечающий пасторальным канонам хор из шестой сцены четвёртого акта (A, 104):

Vivez, vivez, heureux amants,
Dans les douceurs que l'amour vous inspire,

²² Guarino R. La tragedia e le macchine. Andromede di Corneille et Torelli. R., Bulzoni, 1982. P. 77.

Vivez heureux, et vivez si longtemps,
 Qu'au bout d'un siècle entier on puisse encor vous dire,
 Vivez, heureux amants <...>

«Живите же, живите, блаженные любовники, в той неге, что любовь вам навевает, живите счастливо и так долго, чтобы по истечении целого столетья можно было бы вновь сказать вам: живите же, блаженные любовники».

Замечание Марка Фюмароли относительно типологической близости «Андромеды» к пасторали, поэтика которой повлияла также на комедии Корнеля, представляется совершенно обоснованным²³. И дело тут, разумеется, не только и не столько в том, что среди персонажей пьесы присутствуют и вполне пасторальные нимфы. Пасторальное начало особенно явственно выражено в первых двух сценах второго акта, где участвуют Андромеда, Финей, нимфы и Паж; именно здесь оказываются сосредоточены лирические «арии». Именно здесь Финей назван «совершенным влюбленным» (А, 47) опять же в духе «Астреи»; нарушение данной ему клятвы Андромеда рассматривает как преступление (в духе «Двенадцати любовных заповедей» из той же «Астреи»); тем не менее, ближе к финалу у Финей появляются все основания обвинить её в непостоянстве (А, 112). Одним словом, «настоящая книга молодого Корнеля»²⁴ становится ключом ко второму акту «Андромеды».

В том же эпизоде пьесы Андромеда вполне определенно уподоблена Венере (как уже упоминалось, богиня и сама присутствует на сцене), причём в той её трактовке, которая была доминирующей в культуре Ренессанса (и оказалась запечатлена у Боттичелли). Характерный для пьесы в целом акцент на водных мотивах, да и вообще на вольной игре природных стихий (так, появление чудовища сопровождается страшной грозой) вызывает и еще одну ассоциацию: ренессансные «метеорологические» сады, где пасторальный locus amoenus взаимодействует с инициатическим маршрутом, подчас довольно прихотливым.

²³ Fumaroli M. Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes. Genève: Droz, 1990. P. 255.

²⁴ Большаков В.П. Корнель. М.: Перспектива, 2001. С. 244. Имеется в виду, конечно же, «Астрея».

К тому же весьма существенная роль в пьесе отводится «дирижирующему всем происходящим» Нептуну²⁵ (скульптурные изображения бога моря часто встречаются в ренессансных садах; бассейн Нептуна имеется и в Версале). Следует отметить, что в известнейшей пасторальной трагикомедии оппонента Корнеля в «споре о Сиде» Жана Мере «Сильвия» (1626) метеорологические катаклизмы становятся метафорой переменчивости судьбы – сходный феномен наблюдается и в «Андромеде». Наконец, игра стихий, подвижность декораций и зрелищный динамизм происходящего в «Андромеде» в какой-то мере субституируют тот психологический динамизм, который характерен для шедевров Корнеля²⁶.

Мы уже говорили об имеющихся в «Андромеде» переключках с вершинными творениями Корнеля. Удручённый необходимостью принести в жертву дочь царь Кефей раздираем между отцовскими чувствами и долгом монарха («les tendresses d'un père et les devoirs d'un roi», А, 33); это очень напоминает конфликт долга и чувства в «Сиде»; впрочем, и сердце Ясона в «Медее» «раздираемо двумя страстями» (ОС, 177).

Вообще же благородный и справедливый правитель, оказывающийся перед необходимостью сделать мучительный выбор между долгом и чувством – типичный для классицистической драматургии герой²⁷. Что касается Андромеды, то этот образ на свой лад развивает корнелевский мотив, который можно было бы обозначить как «трагедия невинной жертвы»²⁸ (ср. Камилла в «Горации»), причём в «Андромеде» мотив этот даже усилен: в отличие от Камиллы, Андромеда ни в коей мере не бунтует и покорно смиряется со своей судьбой. Кстати, «Гораций» и «Андромеда» начинаются сходным образом, а именно с пророчества богов относительно судьбы главных героев.

Имеются и текстуальные совпадения. В первой же сцене первого акта Кассиопея замечает Персею: «La douleur se soulage à se plaindre» («поведав другому о своей боли, вы утешите её») (А, 25); ср. «Полиевкт»: «A raconter ses maux souvent on se soulage» («рассказ

²⁵ Baccar A. Monde marin et art du spectacle dans «Andromède» // Actes du colloque Corneille à Tunis. Op. cit. P. 61.

²⁶ Picciola L. Inertie, constance et action dans l'«Andromède» de Corneille // Statisme et mouvement au théâtre. Rennes: Licorne, 2000. P. 69.

²⁷ Truchet J. La tragédie classique en France. Paris: PUF, 1975. P. 87.

²⁸ Sweetser M.-O. La dramaturgie de Corneille. Op. cit. P. 166.

о боли – боль способен утолить») (Корнель, 1, 460; пер. Т. Гнедич). Готовая жертвовать собой Андромеда говорит Финею: «Je vous plains, je me plains, mais je dois obéir» («мне вас жаль и себя, но я должна повиноваться») (А, 61); ср. Гораций: «Je vous plains, je me plains, mais il faut y aller» («тебя мне жаль, себя – но я иду на бой») (Корнель, 1, 330; пер. Н. Рыковой). По мнению А. Стегмана, в данном случае есть основания говорить о прямой автореминисценции (ОС, 481, п. 35). М.-О. Свитцер находит и другие текстуальные совпадения²⁹.

Так, Финей восклицает в адрес богов: «Tombe, tombe sur moi leur foudre s'il m'est dû» («разрази меня гром, если так мне положено судьбой») (А, 65). Ср. с репликой Клеопатры в «Родогуне»: «Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge!» (V, I; русский перевод Э. Линецкой в данном случае не вполне точен: «Жестоко отомщу, а дальше будь что будет») (Корнель, 2, 222).

Однако структурными и текстуальными переключками и совпадениями дело не ограничивается. Во второй сцене пятого акта Кассиопея, возражая пренебрежительно оценивающему подвиг Персея Финею, заявляет следующее:

Le Ciel qui mieux que nous connaît ce que nous sommes
 Mesure ses faveurs en mérite des hommes,
 Et d'un pareil secours vous aurez eu l'appui
 S'il eût pu voir en vous mêmes vertus qu'en lui.
 Ce sont **grâces** d'en haut rares et singulières
 Qui n'en descendent point pour les âmes vulgaires,
 Ou pour en mieux parler, la justice des Cieux
 Garde ce privilège au digne sang des Dieux (А, 116)

[выделено – К.Ч.]

*«Небеса, лучше нас ведающие, кто мы есть на самом деле, соразмеряют благорасположение своё с заслугами смертных; так что и вы обрели бы поддержку свыше, когда б небеса узрели в вас те же добродетели, что и в нём [Персее. – К.Ч.]. Сия редкостная, особенная **благодать** даруется свыше и никогда не нисходит на низменные души; а точнее сказать, правосудие небесное наделяет сей привилегией лишь тех, в чьих жилах струится Божественная кровь»*

²⁹ Sweetser М.-О. La dramaturgie de Corneille. Op. cit. P. 167.

Процитированная нами тирада имеет прямое отношение к одной из важнейших мировоззренческих контроверз XVII века – к спору о благодати, ранее уже затронутому Корнелем в «Горации» (III, 3) и «Смерти Помпея» (II, 1). Однако наиболее существенным вкладом Корнеля в спор о благодати является «христианская трагедия» «Полиевкт» (1642), представляющая собой, по мнению С. Дубровского, «полноценное исследование взаимоотношений Бога и человека, сумму молинистских воззрений по вопросу о благодати»³⁰. Ученик иезуитов, Корнель, несомненно, являлся последователем взглядов Луиса Молины, отвергавшего безусловное предопределение и проповедовавшего идею «действенной» благодати (человеку самому надлежит сделать дарованную свыше благодать действенной; таким образом, он сам несёт ответственность за свою судьбу).

Именно в силу этого принявшего крещение Полиевкта внезапно одолевает желание сокрушить всех идолов в языческом храме (Корнель, I, 478) – благодать в полную силу разворачивается в нем. «Рационалистическое христианство»³¹ Корнеля делало его оппонентом янсенистов и Паскаля, чьи «Письма к провинциалу» были опубликованы в 1656-57 годах. Итак, в рамках одной из самых постановочных своих пьес Корнелю удаётся затронуть чрезвычайно существенные идейные споры своего времени.

Вместе с тем было бы преувеличением утверждать, будто Корнель склонен трансцендировать события «Андромеды» в христианском ключе. Между тем в поэтической традиции образ Андромеды зачастую трактовался как символ благочестия³². В рамках соответствующей традиции выделим «Послания» Кристины Пизанской (рубеж XIV-XV веков) и выполненную к ним в начале XV века миниатюру, где Андромеда представлена в характерной для иконографии Богоматери позе. Ничего подобного не происходит в корнелевской пьесе; например, финальное вознесение главных героев в небеса не наделяется в пьесе никакой дополнительной семантикой и выглядит именно как эффектный сценический ход.

Безусловно, «Андромеда» – прежде всего история любви, к тому же трактованной в галантном духе (слово «galanterie» по отношению к чувствам героев звучит в авторской ремарке ко

³⁰ Doubrovsky S. Corneille et la dialectique du héros. Paris: Gallimard, 1963. P. 227.

³¹ Maurens J. Introduction // Corneille P. Théâtre. Vol. II. Paris: Garnier-Flammariion, 1980. P. 34.

³² Niderst A. Pierre Corneille. Op. cit. P. 152.

второму акту – А, 45, а затем в реплике Финея – А, 51) или даже, по мнению Ш. Дельмаса и О. Надаля, уже в едва ли не прециозном ключе³³.

Как уже говорилось, «Андромеда» – не единственная у Корнеля трагедия с машинами. «Психею» к этой категории относить было бы натяжкой: в пьесе силён именно балетный уклон, а музыке знаменитого Жана-Батиста Люлли отводится весьма заметное место; зато роль Корнеля в написании пьесы, скорее всего, была восторженной.

Не случайно ни в одно из прижизненных изданий своих сочинений Корнель её не включал. Зато вполне авторским произведением в интересующем нас жанре стало «Золотое руно», поставленное в январе 1659 года в замке Нёфбург и написанное по заказу большого поклонника сценической машинерии, нормандского дворянина Александра де Риё, маркиза де Сурдеака.

С постановочной точки зрения «Золотое руно» даже затмило «Андромеду». Более того, по мнению некоторых исследователей³⁴, с «Золотого руна» начался новый этап в карьере Корнеля-драматурга. Роль музыки в «Золотом руне» снижена по сравнению с «Андромедой»; видимо, её автором стал всё тот же Д'Ассуси. Именно «Золотое руно» с «Андромедой-2» в 1680-1685 годах являлись наиболее успешными пьесами драматурга («Андромеда» за указанный период была поставлена 45 раз, что заметно превышает количество постановок в тот период «Сида», «Цинны» и «Поливекта»). И напротив, в 90-х годах популярности пьесы приходит конец.

Если верить журналу «Эроп»³⁵, с 1690 года по 1971 год не зафиксировано ни одной постановки «Андромеды»³⁶; К. Дельмас располагает иными данными: последняя постановка имела место в 1693 году (А, XIII). В контексте разгорающегося «спора древних и

³³ Delmas Ch. Introduction // А, XCIX.

³⁴ Так полагает Мари-Кристин Вагнер, подготовившая современное академическое издание пьесы (Corneille P. La Conquête de la Toison d'or. Paris: Champion, 1998. P. 11).

³⁵ Chevalley S. Les représentations de Corneille (1680-1973) // Europe. N 540-541 (avril-mai), 1974. P. 203.

³⁶ Любопытно, что в самом конце XX века, то есть уже после публикации в «Эроп» приведённой нами статистики, «Андромеду» вдруг снова поставили. В 1999 году малобюджетный студенческий театр «Les Folies Françaises» под руководством клавесиниста и режиссёра Себастьяна Амадьё сыграл «Андромеду» в здании старой Сорбонны и в университете Пари-Нантер. При этом была использована именно музыка Шарпантье, то есть речь идёт об «Андромеде-2» – или, точнее, «Андромеде-3», поскольку музыка была заново аранжирована.

новых» принципиально гибридное по своей природе произведение не нашло отклика у аудитории, а в дальнейшем и подавно оказалось на периферии истории театра. Зато «Сид» в указанный период ставился 1567 раз. Пример «Андромеды» и «Золотого руна» свидетельствует о том, что жанр «трагедии с машинами» «вспыхнул ярко, но постепенно угас, проложив путь французской опере»³⁷.

Отметим в заключение, что «Андромеда» однажды была поставлена и в России, в Петербурге. Её постановщиком стал Пьер Гранже, французский танцовщик и балетмейстер, в эпоху Екатерины II подвизавшийся в обеих российских столицах. «Андромеду» сыграли в январе 1771 года; из числа участвовавших в спектакле актёров наиболее известным был Тимофей Бубликов, исполнивший роль Финея. Однако эта тема нуждается в дальнейшем изучении.

³⁷ Corneille P. La Conquête de la Toison d'or. Op. cit. P. 46.

«МОНАРХ ПЛУТОН»: ОБ ОДНОЙ РОЛИ ЛЮДОВИКА XIV

М.С. Неклюдова[©]

В январе 1656 года при дворе был представлен балет «Психея, или Могушество любви», творение Жана-Батиста Люлли и Исаака Бенсерада. Как рапортовал в своей стихотворной хронике Лоре, среди наиболее эффектных его моментов было явление Людовика XIV в роли владыки преисподней:

Celle <Entrée> du Monarque Pluton,
Qui se fit sur un grave ton,
Fut, sans nuls contredits, ny doutes,
La plus admirable de toutes,
Par les postures des Démons,
Qui s'élevoient haut comme Monts¹.

*Этот <выход> монарха Плутона,
Выполненный в серьезном тоне,
Был, без оговорок и сомнений,
Самым восхитительным из всех,
Благодаря позициям демонов,
Возвышавшихся, как горы.*

Всего в балете насчитывалось 27 выходов, и «идеал королей», «коего никто не способен превзойти / В умении править и танцевать»², принимал участие в трех. Сперва он предстал в образе Весны (I часть, 2 выход), для него не новом, поскольку двумя годами ранее ему уже доводилось играть этого персонажа в «Балете времен» (1654). Затем в виде одного из шести Сумасбродных духов (I часть, 12 выход), и, наконец, в роли Плутона (II часть, 12 выход)³. О значимости последнего воплощения свидетельствует то, что Лоре, в среднем посвящавший каждому балетному выходу по две строки (по три-четыре наиболее примечательным), отводит ему целых шесть. Ни Весна, ни Сумасбродный дух не достаивались подобного внимания: очевидным образом, именно выход «монарха Плутона» воспринимается хроникером как кульминационная часть зрелища.

[©] Неклюдова Мария Сергеевна, Ph.D., старший научный сотрудник ИВГИ РГГУ, зав. кафедрой культурологии и социальной коммуникации ИОН РАНХиГС (Москва).

¹ Loret J. La muze historique; ou, Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps, écrites à Son Altesse Mademoiselle de Longueville, depuis duchesse de Nemours (1650-1665). Nouv. éd. T. II: 1655-1658. [Paris]: P. Daffis, 1877. P. 154.

² Там же. С. 150.

³ Ballet de Psyché ou de la Puissance de l'amour, dansé par Sa Majesté le 16 jour de janvier 1656. Paris: R. Ballard, 1656. P. 6, 25, 35.

Объяснение этому искать вроде бы не приходится. Сравнение с солнцем и, соответственно, идентификация с солярными божествами, являются наиболее известным элементом публичного образа Людовика XIV. Действительно, к 1656 году он уже дважды предстал в роли Аполлона, первый раз в «Балете ночи» (1653), во второй – в балетных выходах, сопровождавших постановку итальянской комедии «Брак Пелея и Фетиды» (1654)⁴. И хотя такой выбор, скорей всего, был обусловлен не столько «личной мифологией» юного монарха (еще не сложившейся), сколько предшествующей риторической и эмблематической традицией⁵, это лишь подчеркивает пикантность контраста: вместо восходящего светила – владыка преисподней.

Однако тут неизбежно возникает проблема исторической оптики, поскольку именно об этом у Лоре нет ни слова. Он отмечает «серьезность тона», «позиции демонов», и, по-видимому, их размеры. По мнению Мари-Франсуаз Криту, автора классического труда о придворных балетах Людовика XIV, речь идет о необычайно яркой хореографии соответствующего выхода⁶. В пользу этой гипотезы свидетельствует упоминание танцевальных «позиций», то есть и движений индивидуальных танцоров, и общей координации зрелища. Судя по сохранившемуся наброску Джакомо Торелли, действие располагалось на двух или трех уровнях: в центральной (плоскостной) части сцены, на возвышениях по бокам, и, если использовались подъемные механизмы, над головами танцоров. Знаменитые «машины» Торелли, благодаря которым прямо на глазах зрителей «открывалась пещера» и появлялся «Плутон, восседающий на своем троне»⁷, вероятно производили едва ли не большее впечатление на публику, чем собственно танец.

К сожалению, не вполне понятно, «возвышались» ли демоны потому, что располагались на боковых «горах» (как следует из эскиза), или же подразумеваются более сложные иллюзионистские ухищрения. В любом случае механик явно соперничал с хореографом.

⁴ См.: Astier R. Louis XIV, «Premier danseur» // Sun King: The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV. Ed. by D.L. Rubin. London: Associated University Presses, 1992. P. 99-100.

⁵ Некоторые примеры см.: Неклюдова М.С. «Я двор зову страной...»: родословная одной метафоры. М.: РГГУ, 2014. С. 86-88.

⁶ Christout M.-F. Le Ballet de cour de Louis XIV: 1643-1672, mise en scène. Paris: Pantin, CND, 2005. P. 87.

⁷ Ballet de Psyché. Op. cit. P. 35.

Не до конца прозрачно и упоминание «серьезного тона», за которым в равной степени вероятности могло скрываться указание на музыкальную форму (т.н. «air sérieux» – тип вокального номера, сопровождавшего балетный выход⁸), и на характер текста. Партитура Люлли не сохранилась, но, благодаря либретто, мы знаем, что после «итальянского концерта», в котором солировали Страх, Подозрение, Ревность и Отчаяние, владыка преисподней произносил краткий монолог:

Jupiter à son gré peut tonner sur les Monts,
 Pour moi, j'ai ma puissance ici-bas renfermée,
 Et la Cour où je regne est fertile en Demons,
 Cet abisme produit quantité de fumée:
 La Haine, l'Interest, l'Ambition, l'Amour,
 Tantost tous quatre ensemble, & tantost tour à tour,
 Sont de ces Malheureux la peine longue & rude;
 Personne sous ma loy n'est exempt des ennuis,
 Chacun a sa misère <...>⁹.

*Юпитер волен метать громы в горах,
 Но тут, внизу, простирается моя власть,
 И двор, которым я правлю, богат демонами;
 Из этой пропасти поднимается множество испарений –
 Ненависть, корысть, честолюбие, любовь,
 Которые то все вместе, то поочередно
 Причиняют длительные и жестокие мучения этим
 несчастным;
 Никто из тех, кто мне подвластен, не свободен от страданий,
 Каждому свое терзание <...>.*

Известно, что Бенсерад славился своим умением находить черты сходства между ролью и личностью исполнителя. Как вспоминал аббат Таллеман, он «с присущим одному ему искусством описывал характер танцора, смешивая его с изображаемым персонажем»¹⁰. В «Психее» эта игра аллюзий более чем очевидна: так, герцогу де Гизу, известному своему любовными авантюрами, досталась роль Нептуна

⁸ Cowart G.J. The Triumph of Pleasure: Louis XIV and the Politics of Spectacle. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2008. P. 16-18.

⁹ Ballet de Psyché. Op. cit. P. 38.

¹⁰ Les Œuvres de Monsieur de Bensserade. Première Partie. Paris: Charles de Sercy, 1697. Sig. ãvii^v - viii^f.

(«Вы можете, не боясь обессилеть, пылать страстью к сотне возлюбленных / Имея столь огромный запас жизненной влаги»¹¹).

По мнению Чарльза Силина, в этом балете Бенсерад позволил себе более рискованные намеки, чем в предыдущих, порой пересекая грань между галантной вольностью и скабрзностью¹². Его обращение с Людовиком также достаточно фамиллярно, особенно в случае Сумасбродного духа. Сцена с Плутоном не вписывается в эту модель – а потому полностью выпадает из поля зрения исследователя.

Жизнь при дворе как череда (адских) мучений – традиционная топка антипридворных трактатов¹³, однако подобные филиппики, как правило, не вкладываются в уста монархов. Объяснение этой аномалии обнаруживается в начале второй строфы того же монолога: «Победив Ночь и Хаос, / Затеявших брань, чтобы лишить меня господства <...>»¹⁴.

На эту прозрачную отсылку к не столь далеким временам Фронды обращает внимание Джорджия Кауарт, которая видит в идентификации Людовика с Плутоном неожиданный диссонанс, обнаруживающий внутренний конфликт между темной природой власти и аристократическим культом наслаждения жизнью¹⁵. Одновременно с этим, упоминание ночи и хаоса, вероятно, можно считать своего рода внутренней референцией, отсылающей к «Балету ночи», поставленному сразу после победоносного возвращения Мазарини ко двору в начале февраля 1653 года. Там так же фигурирует «шабаш» демонических сил, который рсточается от одного взгляда Любопытствующего (очередная аватара короля)¹⁶. Кауарт практически ставит знак равенства между двумя этими ситуациями. Между тем хотя у них вроде бы общий политический подтекст, в одном случае Людовик представлен как внешний наблюдатель адского разгула, а во втором он находится в самом его центре, что вряд ли стоит считать случайностью.

Тут необходимо одно важное уточнение: мы не знаем, кто был распорядителем последнего зрелища. Обычно эту функцию исполнял

¹¹ Ballet de Psyché. Op. cit. P. 33.

¹² Silin Ch.L. Benserade and his «Ballets de cour». Baltimore: John Hopkins Press, 1940. P. 257-261.

¹³ См.: Smith P.M. The Anti-Courtier Trend in Sixteenth Century French Literature. Genève: Droz, 1966.

¹⁴ Ballet de Psyché. Op. cit. P. 39.

¹⁵ Cowart G.J. Op. cit. P. 39-40.

¹⁶ Ballet royal de la Nuit, divisé en quatre parties, ou quatre veilles: et dansé par Sa Majesté, le 23 février 1653. Paris: R. Ballard, 1653. P. 45. Cp.: Cowart G.J. Op. cit. P. 39n.

либо граф де Сент-Эньян, либо Луи Эсслин, королевский метрдельник, отвечавший за устройство развлечений, но ни тот, ни другой не принимали участия в «Психее»¹⁷. Между тем вся диспозиция, связанная с выходом Плутона, свидетельствует о наличии продуманного политического замысла. Если в образах Весны и Сумасбродного духа подчеркивались личные характеристики восемнадцатилетнего Людовика – юность, витальность, привлекательность, галантность¹⁸, то Плутон, напротив, лишен каких-либо портретных черт; он предстает исключительно как государь, пускай и подземного царства. Далее, первые два стихотворных пассажа, предназначенных для короля, представляли его (вернее, играемых им персонажей) как бы со стороны: «Как все любят возвращение сладостной Весны!», «Этот <Сумасбродный дух> имеет вид высокого юнца», и проч¹⁹.

Такие речи от третьего лица были характерной чертой балетов того времени, и Бенсерад часто пользовался этим приемом²⁰. Но Плутон, восседающий на своем троне, говорит «я», что, при отсутствии индивидуализированных черт, создает ощущение прямой речи самой власти.

Эта диспозиция практически совпадает с известным представлением о двойной природе монарха – с тем, что Эрнст Канторович, вслед за британскими юристами XVI столетия, назвал «двумя телами короля»²¹.

Роли Весны или Сумасбродного духа соответствуют смертной сущности властителя (отсюда аккумуляция физических характеристик и указание на возраст), тогда как Плутон становится выразителем метафизической сути власти. Не случайно, что именно его явление связано со сценической машинерией, которая (если следовать логике Жан-Мари Апостолидеса²²) функционирует как аналог политического жеста, в данном случае, утверждения собственного господства.

¹⁷ См.: Silin Ch.L. Op. cit. P. 257.

¹⁸ Ballet de Psyché. Op. cit. P. 6-7, 25.

¹⁹ Там же. С. 7, 25.

²⁰ Hourcade Ph. Mascarades & ballets au Grand Siècle (1643-1715). Paris: Desjonquères, 2002. P. 129.

²¹ См.: Канторович Э. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии. Пер. М. Бойцова и А. Сергиной. М.: Издательство ин-та Гайдара, 2014.

²² Apostolidès J.M. Le Roi-Machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV. Paris: Editions de Minuit, 1981.

Но здесь мы снова возвращаемся к вопросу оптики: в какой степени политическая аллюзия, в реальности которой сомневаться вроде бы не приходится, воспринималась зрителями-современниками? Лоре не единственный, кто писал о «Психее», но только он подробно останавливается на сцене с Плутоном. Поскольку речь идет о стихотворной хронике, ее организация подчинялась ряду формальных ограничений. И хотя это не умаляет значимость выбора сюжетов для описания, нельзя исключать, что конкретные формулировки были отчасти обусловлены требованиями рифмы и размера. Кроме того, поскольку хроника была адресована мадмуазель де Лонгвиль, старшей дочери опального герцога де Лонгвиля, автор не мог не принимать в расчет симпатий и антипатий своей патронессы, находившейся в сложной ситуации по отношению к французскому королевскому дому. Одновременно ему приходилось учитывать и вкусы более широкой публики, которая была приучена рассматривать подобные тексты через призму бурлеска: не случайно, что, в Лионе «Историческая Муза» была переименована в «Бурлескную газету»²³. И хотя это название с большой долей вероятности относится к арсеналу издательских ухищрений (дело не только в том, что бурлескная поэзия в моде и на нее есть читательский спрос, но и в законности перепечатки), оно совпадает с самооценкой автора, считавшим своим единственным соперником Скаррона²⁴.

Оставим в стороне запутанную проблему хронологии и типологии бурлеска. Для наших целей достаточно того, что XVII век видел в нем сочетание «насмешливости» и «вольности»²⁵, которое позволяло Лоре ставить в один ряд «умение править» и «умение танцевать». Если вернуться к «Психее» и к тем эпизодам, в которых участвовал Людовик, то, по-видимому, зритель мог ожидать появления бурлескного элемента именно в «адских» сценах, где фигурировали обитатели преисподней.

Мистериальная традиция комического изображения нечистых духов продолжала существовать, хотя и в модернизированном виде. Так, в 1655 году тот же Лоре описывал спектакль в Наваррском коллеже, где «гротескные демоны / Объяснялись исключительно

²³ Gazette burlesque. Lyon: Jean Aymé Candy, 1656.

²⁴ Loret J. Op. cit. P. 8. (январь 1655 г.).

²⁵ Furetière A. Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes. La Haye: A. & R. Leers, 1690. T. I. P. 346.

бурлескными стихами»²⁶. Конечно, это было ученое зрелище, посвященное житию святой, и в основном шедшее «на языке Университета» (эту часть, по признанию автора, он из-за незнания латыни просто проспал). Но черти, безусловно, разговаривали по-французски, и пользовались успехом у публики. Несмотря на различие между придворным балетом и школьным спектаклем – различие не столь кардинальное, поскольку балет постепенно проникает в коллежи²⁷, а их питомцы порой становятся придворными – «гротескные демоны» принадлежали к общему, хорошо известному запасу театральных приемов. Не потому ли Лоре считал нужным предупредить своих читателей, что в «Психее» сцена с демонами игралась в «серьезном тоне»?

В какой-то мере это возвращает нас к начальному предположению об обыгрывании контраста между Плутоном и Аполлоном, тем более что Людовику доводилось и раньше представлять не самых положительных персонажей – назвать их отрицательными было бы преувеличением. Так, в «Браке Пелея и Фетиды» он в одном из балетных выходов изображал Фурию, а в «Балете удовольствий» (1655) – Развратника. Уже после «Психеи» в его актерском репертуаре появятся Ненависть и Демон («Балет Альсидианы», 1658)²⁸. Комическое, порой гротескное несоответствие между персонажем и исполнителем было традиционным элементом придворных балетов еще первой половины века. В «Психее» оно, впрочем, отсутствует, так как молодые придворные в роли «амазонок» (возглавляемых Талестрис – шестнадцатилетним Филиппом Орлеанским) или «вакханок, обезумевших более от любви, чем от вина»²⁹ – дань жанровой конвенции, не допускавшей дам к исполнению недостаточно галантных партий³⁰.

Что касается «итальянского концерта» Страха, Подозрения, Ревности и Отчаяния, то он находился вне этой смысловой игры и в силу состава участников, большинство из которых были профессиональными музыкантами и иностранцами, и в силу языкового барьера (придворное владение итальянским часто бывало вполне рудиментарным, как мы знаем по многочисленным анекдотам эпохи). Можно с высокой степенью уверенности утверждать, что

²⁶ Loret J. Op. cit. P. 81 (август 1655 г.).

²⁷ Hourcade Ph. Mascarades & ballets au Grand Siècle (1643-1715). P. 43.

²⁸ Astier R. Louis XIV, «Premier danseur». P. 100-101.

²⁹ Ballet de Psyché. Op. cit. P. 29, 31.

³⁰ О некоторых жанровых конвенциях см., к примеру: Булычева А. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004. С. 50-70.

явление Плутона так же было лишено налета бурлеска, просто потому что к этому моменту зрительское восприятие было уже прочно настроено на его отсутствие.

Все сказанное не отменяет реальности контраста, но переводит его в другую плоскость. Юный монарх, находившийся под опекой Мазарини, еще не имел личной, тем более политической репутации, и мог предстать в облики любого персонажа, не опасаясь, что зрители начнут искать сходство между лицом и маской. Такое положение вещей меняется в начале 1660-х годов, когда Людовик берет бразды правления в свои руки.

Если следовать гипотезе Каутарт, то впоследствии обращение к хтоническим персонажам станет (в том числе для Люлли) одним из скрытых способов критики того образа правления, который персонафицируется в фигуре Короля-Солнца³¹. В 1656 году подобное символическое противостояние хотя и возможно, но политически малоактуально. Напротив, на повестке дня стояло символическое же утверждение – во всем блеске театральной машинерии – «триумфа абсолютной монархии над фрондирующим дворянством»³².

Есть большое искушение предположить, что Людовик сам выбрал для себя роль Плутона, хотя принципиального значения это не имеет: вне зависимости от происхождения идеи, она ему явно импонировала. Не случайно, что в феврале 1662 года он снова возвращается к ней, когда в ознаменование его брака с инфантой Марией-Терезией при дворе была поставлена опера Кавалли «Влюбленный Геракл».

Людовик участвовал в нескольких балетных выходах, которыми сопровождался спектакль, представляя в образе Плутона (V акт, 8 выход), Марса (9 выход) и Солнца (17 выход)³³. Последовательность в высшей степени показательная, учитывая не только церемониальную важность события, но и тот факт, что речь идет о начале его личного правления, уже ознаменованного арестом Фуке. Более того, согласно устной традиции, зафиксированной в середине XVIII века, «адская» декорация пятого акта «Влюбленного Геракла» была сохранена, и на протяжении нескольких лет находилась под присмотром соответствующей дворцовой службы, отвечавшей за «королевскую меблировку», пока Людовик не пожелал снова увидеть ее на сцене.

³¹ Cowart G.J. Op. cit. P. 146-148.

³² Apostolidès J.M. Op. cit. P. 63.

³³ Astier R. Op. cit. P. 101.

Для этого Расин, Кино и Мольер предложили несколько «адских» сюжетов, но в итоге выбор снова пал на «Психею», к которой, помимо вечного Люлли, приложил руку не только Мольер, но и Корнель³⁴. Вне зависимости от достоверности деталей, нет сомнения, что в 1671 году «Психея» Люлли и Мольера ставится по прямому указанию короля, что косвенным образом подтверждает значимость спектакля 1656 года.

Итак, (само)идентификация Людовика с Плутоном вряд ли была случайностью, и ее значение, как представляется, связано с той символической моделью, которая в 1653 году была предложена в «Балете ночи». Изображение Фронды в виде фантомного «шабаша», исчезающего от одного взгляда Любопытствующего, отчасти напоминает метафизику героическую присутствия, по-разному разработавшуюся сперва Корнелем, а затем Расином³⁵.

Однако в реальности участники «шабаша» отнюдь не расточались, а продолжали окружать юного короля, для которого важно было не только положить конец беспорядкам, но утвердить свое господство над не слишком покорными подданными. Для этого необходимо было стать повелителем преисподней, безусловно повелевающим «демонами» и обрекающим их на различные мучения. Кроме того, в отличие от Аполлона и других солярных божеств, Плутон не провоцировал ассоциаций с физическим «телом» короля – его молодостью, привлекательностью, отвагой, и проч. Контраст между «высоким юнцом» и владыкой подземного царства напоминал о том, что власть есть власть, вне зависимости от таких переменных как возраст и внешность.

Несколько десятилетий назад Луи Марен, рассматривая способы репрезентации власти (и власти как репрезентации), построил свое исследование по образцу придворного балета, который тем самым выступает в качестве идеальной модели (само)представления «абсолютного порядка», именуемого «Людовик XIV». Действительно, придворный балет, с его тщательно организованными выходами, продуманной координацией «позиций», и намеренной игрой аллюзий, наглядно демонстрирует то подвижное взаимодействие между символическими и дискурсивными рядами, которое Марен называет «портретом короля», когда тело монарха становится воплощением политического порядка *внутри* исторического повествования,

³⁴ См.: Delmas Ch. Mythologie et mythe dans le théâtre français: 1650-1676. Genève: Droz, 1985. P. 140-142.

³⁵ Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т.1. С. 177-203, 204-216.

которое, в свой черед, утверждает его физическое присутствие в реальности³⁶. Одним из примеров подобного «портретирования» может служить эпизод с Плутоном – в том виде, в каком он представлен в хронике Лоре и, собственно, в либретто балета. Его значение для «личной мифологии» Людовика остается открытым и, по-видимому, требует пересмотра всего «адского» топоса, часто присутствующего в придворных представлениях 1660-1680-х годов.

³⁶ Marin L. Le portrait du roi. Paris: Éd. de Minuit, 1981. P. 20.

«РУКА ВЕЛАСКЕСА» И «ORFEO NELL'INFERI»: АВТОРЕФЛЕКСИЯ В ИСКУССТВЕ БАРОККО

Л.Е. Муравьева[©]

В 1898 г. в номере «Gazette des Beaux-Arts» вышел очерк под названием «Веласкес». Очерк принадлежал перу уже прославленного к тому моменту французского портретиста Леона Бонна и предварял готовившуюся к опубликованию биографию великого испанского мастера. Статью открывал набросок, сделанный автором – репродукция одной детали «Менин»: рука художника, держащая кисть, с подписью «Main de Velasquez» («Рука Веласкеса»). Своеобразный символ во второй степени – рука художника, нарисованная им самим и воссозданная другим художником – не случайно появляется во французском интеллектуальном пространстве: Леон Бонна не был одинок в своем восхищении. Культ Веласкеса в среде французских живописцев конца XIX века совпадает с началом критической культурной рефлексии о проблеме, выраженной Веласкесом наиболее очевидно: проблеме саморепрезентации автора в создаваемом произведении.

Пятью годами ранее, в 1893 г., Андре Жид пытается теоретически осмыслить аналогичную повествовательную технику, к которой он обращается в таких романах, как «Трактат о Нарциссе» (1891) или «Любовное стремление» (1893), и которая ляжет впоследствии в основу «Фальшивомонетчиков» – технику, позволяющую изображать процесс создания произведения в самом произведении и вводить реального автора в воображаемый мир¹. Писатель использует геральдическую метафору, чтобы назвать ее «mise en abyme» – по аналогии с уменьшенным изображением щитка внутри герба. Истоки этого приема А. Жид усматривает в изобразительном искусстве, и, в том числе, в знаменитых «Менинах» Веласкеса. Комплекс подобных повествовательных, изобразительных и музыкальных техник (в том числе, «mise en abyme») в современной теории принято называть авторефлексивными.

Термин «авторефлексивность» (также «авторефлексия»; франц. «autoréflexivité» – перевод англ. «self-reflexivity») входит в научный обиход в 80-е годы XX века после новаторских инсталляций Д. Кошута. Являясь абсолютным продуктом эпохи постмодернизма, авторефлексивность в то же время имеет долгую культурную

[©] Муравьева Лариса Евгеньевна, аспирантка Нижегородского государственного лингвистического Университета имени Н.А. Добролюбова (Нижний Новгород).

¹ Gide A. Journal 1889-1939. Paris: Gallimard, 1948. P. 41.

предысторию и черпает свои истоки в искусстве ренессанса. Как часто происходит, термин появляется значительно позже самого явления. Под авторефлексией в художественном произведении понимается намеренный отказ от уподобления реальности, эффект «антииллюзионизма»² (Ж. Рикарду). Авторефлексивные приемы вскрывают в произведении его статус артефакта, переключая читательское или зрительское внимание на аспекты «деланности», искусственности создаваемой реальности.

Внутреннее пространство подобного произведения никогда не находится на одном уровне: мир полотна или рассказываемой истории расслаивается на несколько неоднородных, не связанных между собой онтологических уровней. Так, например, в картине наряду с изображаемыми персонажами оказывается художник, пишущий эту картину, а рассказ о вымышленных событиях прерывается рассуждениями писателя, комментирующего как события повествуемой истории, так и событие самого рассказывания.

Различные формы авторефлексии присутствуют в западноевропейской живописи с самых ранних этапов ее развития. Логично объяснить это присутствие самой «отражательной», копирующей природой визуальных искусств. По легенде, и египтяне, и греки приходят к живописи через изображение тени, соответственно, суть и основа первого изобразительного акта заключается в том, что первое изображение не возникло из непосредственного наблюдения человеческого тела, а зафиксировало некую проекцию этого тела³. Впоследствии идея копии эволюционирует в образно-содержательную сферу живописи (мотив отражения, мотив зеркала, интерпретации мифа о Нарциссе и т.д.), а также ложится в основу жанра автопортрета. Свидетельством этой эволюции также становится зародившийся в ренессансную эпоху мотив изображения акта творчества художника в гравюре и станковой живописи (А. Дюрер «Художник, рисующий лежащую женщину» 1512-1515 гг.; Я. Вермеер «Аллегория живописи (Мастерская художника)» 1673 г.).

Параллельно с этим, в эпоху Возрождения обнаруживаются специфические формы интерпретации феномена рефлексии, которые эволюционируют уже на уровне композиционной структуры изображения. В самом условном виде структурные проявления

² Ricardou J. Problèmes du Nouveau roman. Essais. Paris: Seuil, 1967. P. 184.

³ Стоикита В. Краткая история тени. Пер. с англ. Д.Ю. Озеркова под ред. Б.В. Останина. СПб.: Machina, 2004. С. 13.

авторerefлексии можно свести как минимум к трем типам: редупликация картины в каком-либо одном ее элементе (также «изображение в изображении» или «картина в картине»), «заказчик в картине» и «художник в картине».

В синкретическом виде две первые формы встречаются уже в Раннем Возрождении. На оборотной стороне триптиха «Алтарь Стефанески» Джотто (ок. 1330 г.) кардинал Стефанески держит в руках уменьшенный вариант триптиха, на котором изображен он сам. Манифестацией этого же приёма можно признать изображение на картине, наряду с религиозным или мифологическим сюжетом, её заказчика. В качестве примера можно привести фреску Мазаччо «Троица» (ок. 1427 г.), на которой наряду с религиозными персонажами изображены донаторы, и диптих Жана Фуке «Этьен Шевалье и святой Стефан» (ок. 1450), на левой створке которого изображен казначей Шевалье, сделавший заказ картины.

В авторефлексивном произведении в терминах семиотики происходит переключение кода: авторефлексия переключает внимание реципиента с элемента внутреннего содержания картины на внешний, экстрадиегетический элемент, например, на процесс её создания. Б.А. Успенский, вслед за М. Шапиро, в своих трудах по изучению точки зрения описывает этот процесс как принцип нарушения рамок: «рамки картины принадлежат именно пространству внешнего зрителя – а не воображаемому трехмерному пространству, изображенному на картине. Когда мы мысленно входим в это изображаемое пространство, мы забываем о рамках»⁴. Однако если внутри этого пространства мы обнаруживаем чужеродную точку зрения, например, отражение в зеркале пишущего автора, возникает необходимость логически достроить еще одну соответствующую рамку и интерпретировать новый код.

Авторефлексивные приемы утяжеляют значение картины и усложняют смысл: многочисленные итерации создают эффект игры зеркал и отражений, которые оспаривают принцип линейного связывания частей картины. Использование подобной техники в живописи, как отмечает К. Дюбуа, находит свое объяснение в генезисе картины. Удвоение кода и связанная с этим структурная двойственность имеют непростую эволюцию, восходящую к принципу раздвоения пространства⁵. Начиная с нарративной живописи эпохи «треченто», в картинах присутствует оппозиция

⁴ Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 180.

⁵ Dubois C. L'image «abymée». Images Re-vues [En ligne], 2, 2006.

между пространством природы и пространством человека. Два иконографических полюса – очеловеченное (гуманизированное) пространство и пространство внешнее («le grand Dehors», «la grande Extériorité») на символическом уровне начинают рассматриваться как антиномические. К примеру, изначально эмблематическим знаком внешнего пространства был мотив скал и гор как источник постоянной опасности, а, начиная с XVI века, под влиянием кельтской традиции знаком внешнего становится дремучий лес. Структурный архетип раздвоения, безусловно, был связан также с разделением пространства картины на правую и левую оси, что стало следствием влияния христианской риторики. К XVII веку структурное раздвоение пространства обретает форму «вложенного слоя», что достигается, главным образом, за счет зеркального отражения внешней по отношению к миру картины реальности. Зеркальная метафора дублирует, удлиняет пространство, создает контрасты.

Однако, если более ранние авторефлексивные приемы можно считать спорадическими, то в барочной живописи они обретают системный характер. «Манерные странности барокко»⁶ представляют обширную почву для выявления авторефлексии в различных видах искусства: от метаструктурных приемов в литературных жанрах и саморепрезентации художника в процессе создания полотна – до бассо-остинатных конструкций в инструментальной музыке XVII века.

В риторическую эпоху создаются произведения, воплощающие семиотическую и рефлексивную многомерность: бассо-остинато в канцонах и ричеркарах Фрескобальди, авторские интрузии в сатирическом романе Скаррона и Фюретьера, «мастерские художников» у Вермеера, Мариенхофа и Миньяра. Показательным произведением в этом отношении являются вышеупомянутые «Менины» Веласкеса (1656 г.). На полотне художник изобразил самого себя, предположительно пишущего портрет королевской четы, отраженной в зеркале в глубине картины. Усложненное восприятие различных уровней реальности создается за счет изображения внеположных холсту фрагментов действительности (как самого художника, который логически должен был находиться за пределами кадра, так и царствующих особ, отраженных в зеркале за спиной мастера).

⁶ Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. М., 1994.

Одним из ярких примеров авторефлексии в барочном искусстве является опера-балет Андре Кампра и Жан-Франсуа Реньяра «Венецианский карнавал», поставленная в Париже в 1699 г. в Королевской академии музыки. Прием, похожий на «mise en abyme», используется в этом произведении как минимум дважды. В четвертом акте «Orfeo nell'inferi» главный герой оперы Леандр приглашает свою возлюбленную Изабель на оперу «Орфей», которая является вставным элементом, «оперой в опере», и исполняется на итальянском языке. Сюжет сошествия Орфея в ад необычайно популярен в оперном искусстве конца XVII века и разработан до Кампра такими композиторами, как Монтеверди, Пери, Ланди, Росси, Шарпантье и Луи де Люлли. Сам Реньяр за 10 лет до «Венецианского карнавала» пишет комедию «La descente de Mezzetin aux Enfers» на сюжет катабасиса.

Вставная опера несет рефлексивную символическую нагрузку, поскольку дублирует развитие основного действия в опере. Точно так же, как главный герой Леандр пытается спасти свою возлюбленную Изабель, Орфей пытается спасти Эвридику. Однако, кроме символического значения, С. Рекемора-Гро усматривает в этом авторефлексивном приеме еще и политический смысл: вставная опера служит аллегорией влияния итальянской музыки на французского зрителя⁷. В частности, проводится семантическая аналогия между тем, как Орфей силой своего поэтического и музыкального дара очаровывает короля Плутона, и тем, как французская публика подпадает под очарование итальянского искусства. В самом деле, четвертый акт «Венецианского карнавала» исполняется на итальянском языке и называется «Orfeo nell'inferi», что является дополнительным интерпретантом в пользу этой версии. Однако авторефлексивность этого произведения не исчерпывается одним только вставным эпизодом. Намного более значимым с точки зрения предыстории приёма является пролог «Венецианского карнавала».

Пролог представляет собой мизансцену, изображающую не готовый к представлению зал театра, в котором должны вскоре давать спектакль. На сцене в беспорядке разбросаны недостроенные декорации, которые рабочие пытаются срочно привести в надлежащий вид, а Устроитель дает им распоряжение поторапливаться:

⁷ Requemora-Gros S. J.-F. Regnard ou «Les plaisirs d'une fête nouvelle». Le Carnaval de Venise d'André Campra et Jean-François Regnard. Coll. «Regards sur la musique» dirigée par J. Duron. Belgique: Editions Mandaga, Wavre, 2010. P. 29-49.

Un ordonnateur: *Hâtez-vous, hâtez-vous, préparez ces lieux,
Ne perdez pas des moments précieux.*

Le choeur: *Hâtons-nous, hâtons-nous, préparons ces lieux,
Ne perdons pas des moments précieux.*

Вслед за диалогом Устроителя и хора с небес спускается Минерва, чтобы принять участие в торжестве и, удивившись тому, что сцена не готова к торжеству, призывает на помощь Искусства – Музыка, Танец, Живопись и Архитектуру, которые помогают рабочим возвести прекрасный театр. Так само божественное снисходит для участия в «Венецианском карнавале».

Этот прием, в XX веке отработанный в театре Пиранделло и Беккета, много позже стали обозначать термином «*mise en abyme*». Произведение отражает себя подобно тому, как декорации в прологе отражают спектакль в процессе его постановки. Опера «Венецианский карнавал» представляет собой градацию нескольких уровней или онтологически вложенных друг в друга «миров историй»: мир «Божественных искусств» включает в себя историю Леандра и Изабель, чей мир, в свою очередь, включает в себя историю Орфея и Эвридики. С другой стороны, вставной эпизод «*Orfeo nell'inferi*» является не чем иным, как отражением истории Леандра и Изабель, которые приходят на спектакль точно так же, как французская публика конца XVII века приходит в оперу, а вся композиция этого представления направлена на то, чтобы подчеркнуть: эта опера – не более чем иллюзия зрителя. Так, по словам Роберта Стама, в эпоху барокко «искусство питается неослабевающим напряжением между иллюзионизмом и рефлексивностью»⁸.

Проблема авторефлексивности в искусстве XVII века до сих пор носит дискуссионный характер. Отчасти это связано с тем, что авторефлексивные приемы маскируют более привычные и хорошо изученные эффекты воплощения парадокса, пародии, «*trompe l'oeil*» в системе барокко. С другой стороны, рефлексивность представляется неотъемлемым свойством любого художественного целого, и изучать ее вне совокупности формообразующих и стилеобразующих приемов представляется необоснованной аналитической процедурой. Однако, являясь одним из способов эстетизации художественной формы, авторефлексия в то же время проблематизирует концепцию

⁸ Stam R. Reflexivity in Film and Literature from Don Quixote to Jean-Luc Godard. New York: Columbia University Press, 1992. P. 1.

творчества. Это осознанный философско-эстетический конструкт, который может и должен изучаться как фундамент для воссоздания вышеперечисленных эффектов.

Неслучайным оказывается и тот факт, что именно в преддверии эпохи модернизма и всплеска осознанного дистанцирования художника от создаваемой им реальности творческая интуиция обращается к образцам XVII века. Так с точки зрения эволюции авторефлексивности связь барокко и модернизма находит новые точки соприкосновения, а исследование авторефлексивных приемов в риторическую эпоху предполагает новый вектор для переосмысления авангардного искусства более поздних времен.

РЕЛИГИОЗНАЯ ДРАМА НА ФРАНЦУЗСКОЙ И РУССКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЧВЕ В XVII ВЕКЕ

Е.В. Гришин[©]

Вопрос об эволюции и бытовании религиозной драмы требует от исследователя внимания к жанровой дефиниции. Под литературоведческим термином «религиозная драма» обычно понимается довольно широкий спектр драматических явлений, распадающийся, как думается, на две основные части. Во-первых, это драма, вышедшая из стен христианского храма и зафиксированная в театроведении под общим понятием мистерия.

Театральное действо на библейский сюжет, проделав эволюцию от антифонного пения, достигло своей высшей точки на закате средневековья, в XVI веке, когда по большим праздникам в западноевропейских городах, на площадях разыгрывались циклические мистерии, длившиеся несколько дней с участием до полутысячи человек. Церковные деятели того времени наложили на такие представления официальный запрет¹, так как мистерия из душеспасительного и нравоучительного зрелища постепенно превращалась в свою противоположность: чрезвычайно затянутое и эмоционально напряжённое, аффектированное действие перемежалось весёлыми фарсами и сати, допускающими фривольные сценки и низменные шутки, которые провоцировали подгулявших граждан на недостойное поведение. Церковь не могла оставить без внимания такие излишества, ибо должна была строго блюсти моральные нормы, испытывая критическое давление со стороны деятелей реформации.

Другой причиной угасания средневековой мистерии Эрих Ауэрбах считает смену мыслительной парадигмы: «Длительное время было относительно просто приспособляться, переустраиваясь внутренне, через толкование и переистолкование текста; ещё в Средние века в Европе было возможно представлять библейские события как повседневные события жизни, происходящие на глазах у людей, – метод истолкования обеспечивал такую возможность. Но после того, как жизненный уклад претерпел серьёзные изменения и пробудившееся критическое сознание препятствовало дальнейшему

[©] Гришин Евгений Викторович, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории права и государства Коломенского государственного социально-гуманитарного университета (Коломна).

¹ Подробнее см. об этом: Мокульский С.С. О театре. М.: Искусство, 1963. С. 139.

переосмыслению рассказанных историй, библейские притязания на господство оказываются под вопросом»¹. Во-вторых, это драма светская, секуляризованная, имеющая, однако, в своей основе христианскую проблематику. Предлагая такое деление, следует сделать существенную оговорку, что данный тип драмы не существовал как совершенно отдельное, автономное театральное явление, а был следующим этапом и звеном в эволюции общего театрального процесса Западной Европы, следующим за церковной драмой. И тот и другой вид драмы появился вполне закономерно, поскольку книги Священного писания, а также богослужебные тексты строятся по преимуществу на диалогах, которые возможно облечь в театральную форму.

Такое свойство обнаруживалось не раз, в частности, Е.Г. Яковлевым: «Все церковные песнопения прежде всего литературные произведения эпического склада. Сами названия их обозначают или различные литературные византийские жанры (тропарь, кондак, стихира), или же определяют содержание (богородичен, догматик, мученичен, величание и т.п.) и только в редких случаях указывают на способ исполнения (антифоны). В силу такой образности слова текст священных книг <...> поддаётся эффектной художественной интерпретации, переложению на язык поэтического или музыкального образа, на язык театрального представления»⁴.

XVII век во французской культуре стал временем рационального подхода к творчеству. Каково же было место религии в этом процессе? Она по-прежнему признавалась важной частью человеческой жизни, а Церковь оставалась главной путеводительницей в нравственной сфере для европейца того времени. Не только простые люди, но и выдающиеся умы того времени признавали за религией ведущую роль в моральном прогрессе. Достаточно вспомнить, что Блез Паскаль и Исаак Ньютон были искренне верующими людьми, а Рене Декарт старался найти для веры рационалистические оправдания. Драма же, как произведение, предназначенное для постановки на сцене, удовлетворяла неизменную потребность людей в визуальном восприятии отдалённых во времени и пространстве библейских событий и в духе классицизма несла дидактическую функцию.

¹ Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976. С. 36.

⁴ Яковлев Е.Г. Искусство и мировые религии. М.: Высшая школа, 1977. С. 42-43.

Церковный театр мистериальных жанров, каким его знали Средние века, во Франции эпохи классицизма не существовал. Однако религиозная драма светского характера заявляла о себе довольно уверенно.

Речь прежде всего идёт о самых известных именах того времени, и здесь следует остановиться на так называемых агиографических трагедиях Пьера Корнеля. Такова трагедия «Полиевкт-мученик» (1641-1642) – единственное произведение жанра, ставшее классикой. Новшеством в этой драме становится соотношение языческого и христианского сознания. Здесь нет противопоставления нагонителей и праведников, деления на героев отрицательных и положительных. П. Корнель наделяет язычников (Феликс, Север, Паулина) глубокими характерами, способными к духовному росту. Ещё одно новшество, отличающее драму, – это введение в христианский сюжет темы любви, но не идеальной, а драматической (Паулина и Север). В «Полиевкте-мученике» автор достигает желаемого равновесия между внутренним и внешним; не наделяя главного героя земными страстями, он наводняет им внешний мир, и стяжание Полиевктом мученической славы становится для него единственно возможным выходом из трагедии жизни.

Трагедия Корнеля «Феодора, девственница и мученица» (1645-1646) стала финалом короткого периода расцвета религиозной драмы на парижской сцене в середине XVII века. Ибо она потерпела провал в сценической реализации и тем самым подтвердила суждения тех критиков, которые считали выведение на сцену святых кощунством. Сюжет трагедии взят автором из раннехристианской истории, а сама драма относится к «второй манере» Корнеля, где явно прослеживаются черты барочного искусства.

Главный конфликт трагедии – это выбор между следованием христианской вере и сохранением чести (девушку Феодору грозят отдать в лупанарий на утеху солдатам). При этом образ главной героини был признан слабым, потому что задуман автором как идеальный. Вследствие таких установок сама Феодора не совершает никаких значимых поступков. От бесчестия её спасает такой же тайный христианин, влюблённый в неё военачальник Дидим. Но даже при этих обстоятельствах героиня не совершает христианского подвига мученичества, а становится жертвой убийства, обусловленного личными мотивами.

В этой связи закономерно возникает вопрос о возможности изображения христианского характера в религиозной драме и реализации конфликта в ней. Этот большой философский и искусствоведческий вопрос когда-то волновал великого теоретика театра Г.Э. Лессинга: «... без сомнения, нам ещё приходится ждать такой трагедии, которая была бы достойна названия христианской. Я разумею такую пьесу, в которой бы христианин интересовал нас только как *христианин* [курсив Лессинга – Е.Г.]».

Но возможна ли действительно такая пьеса? Быть может, личность христианина совсем не театральна? Быть может, тихая покорность, неизменная кротость, существеннейшие её свойства, противоречат самой задаче трагедии, которая стремится страсти очищать страстями? Ожидание им награды блаженства за пределами этой жизни не противоречит ли тому бескорыстию, которым, по нашему желанию, должны отличаться все добрые и великие деяния, происходящие на сцене с начала до конца? Пока произведение гения, относительно которого только из опыта можно узнать, сколько трудностей он в силах преодолеть, не отвергнет непререкаемо эти сомнения, мой совет: не ставьте на сцене ни одной из христианских трагедий, какие существуют до сих пор»⁵.

Как следует из рассуждений Лессинга, противоречие возникает в том, что принципиальная неконфликтность личности настоящего христианина препятствует законам драматического жанра сделать его героем трагедии. Впрочем, драматический конфликт может развиваться и по другим векторам. Не станем забывать, что этические максимы христианства входят в разительное, кричащее противоречие с обыденным человеческим сознанием и житейскими установками всех эпох, начиная с античности.

Неслучайно апостол Павел в Первом послании к Коринфянам говорит: «А мы проповедуем Христа распятого, для иудеев соблазн, а для эллинов безумие» (1-е Кор. 1; 23). Следовательно, в таком случае драматический конфликт может развиваться по линии столкновения общества с христианином на почве мировоззренческой. Не станем забывать также, что человек, как показывает вся мировая литература, реализует себя как в материальной, так и в духовной ипостаси. Так что внутренние борения одной стороны человеческой сущности с другой тоже могут стать предметом религиозной драмы. Так или

⁵ Лессинг Г.Э. Избранные произведения. Пер. с нем. А.В. Фёдорова. М.: ГИХЛ, 1953. С. 519.

иначе, вопрос о конфликте в религиозной драме не снимается и поныне, был он актуален и для агиографических драм П. Корнеля.

Поздний период творчества Жана Расина отличает глубокий философско-религиозный тон как лирики, так и драматургии, вызванный по преимуществу усилившимися гонениями на янсенистов. В этой суровой и серьёзной тональности созданы две его религиозные драмы «Есфирь» (1688) и «Гофолия» (1691), написанные не для открытой сцены, а для постановки ученических спектаклей в пансионате для девиц благородного происхождения Сен-Сире.

История иудейской девушки Есфири, ставшей супругой персидского царя Артаксеркса и спасшей родной народ от геноцида со стороны царедворца Амана, была полностью свободна от любовных мотивов в силу специфики воспитательного заведения.

В структуру этой драмы были органически включены музыкальные партии псалмов, исполнявшиеся девушками, которые работали на усиление внешнего постановочного эффекта. Простой и обобщённый сюжет «Есфири» соотносился в сознании зрителей с актуальными событиями государственной жизни.

Современники воспринимали её как пьесу «с ключом». В гонениях на иудейский народ проницательные зрители видели намёк на притеснения янсенистов. «Есфирь» не однажды была поставлена в Сен-Сире с большим успехом, но считалась собственностью этого заведения и на открытой сцене идти не могла.

Для тех же целей и вновь на ветхозаветном материале была написана «Гофолия». Но по остроте поставленных проблем и их решению она заметно отличается от гармоничной и в целом оптимистичной «Есфири». Царица Гофолия, дочь богоотступников Ахава и Иезавели, ввиду получения неограниченной власти истребляет всех своих потомков, за исключением внука Иоаса, спасённого и тайно воспитанного при храме первосвященником Иодаем. Восставший по призыву Иодая народ спасает Иоаса и свержает Гофолию с последующим обречением на казнь. Трагедия рисует воздаяние, обрушившееся на голову тирана. Как и в предыдущей, в этой драме просматриваются сложные внутрисполитические события, связанные с возвышением иезуитов и разгромом янсенистов.

Обозревая главные этапы эволюции религиозной драмы XVII века во Франции, следует особо сказать об иезуитском театре. Иезуитский театр, как рупор католических идей, решал в первую очередь образовательные задачи. Драмы иезуитского театра писались

и игрались на латинском ввиду усовершенствования учащихся в знании языка. По закону 1599 года авторами пьес и постановщиками спектаклей могли быть только педагоги-иезуиты, а исполнителями – ученики иезуитских коллежей.

Тематика пьес и стиль исполнения представлений претерпевали со временем существенные изменения: в конце XVI века они приближались к средневековым мистериям, а позднее содержали в себе черты нарождающегося классицизма. Первоначально сюжеты таких пьес заимствовались из Библии. Как и в средневековой мистерии, в иезуитской драме был очень популярен сюжет о страстях Христовых, а также из житий святых. Следующий, XVII век даёт примеры иезуитских драм уже на исторические сюжеты, где главной идеей было возвеличивание монархии.

В это же время иезуитская драма эволюционирует в сторону усиления зрелищной стороны постановок, потому что такие драмы становились частью дворцовых увеселений и должны были выдерживать непростую конкуренцию с итальянскими операми и французским балетом. Иезуитская драма имела свою строго разработанную театральную эстетику, над положениями которой работал, в частности, Яков Понтан. Многочисленные авторы и произведения иезуитского театра требуют отдельного обзора.

Иную картину представляет собой эволюция театра, в том числе и религиозной драмы, на русской культурной почве. Византийское православие, заимствованное Русью, было принципиально против театрального искусства, объявляя его лицедейством и ссылаясь на Второзаконие, где прямо сказано, что ряженный противен Господу.

В этом вопросе сыграло свою роль и давнее противостояние западной и восточной ветви христианской Церкви. Таким образом, к середине XVI века, когда западные мистерии уже сходят с подмостков, история русской религиозной драмы только начинается.

История церковных действ на Руси непродолжительна (XVI-XVII вв.), а их разновидности немногочисленны. Существовали драмы пасхального цикла «Шествие на осляти» и «Умовение ног» с участием царя и патриарха московского. Характерно, что из всего списка западноевропейских пасхальных драм Русской Церковью были выбраны именно эти две, где образ Христа представляется «умалившимся», по словам Георгия Петровича Федотова, – «не в царственном, а в униженном зраке». Важно и то, что в образе Христа в этих действиях выступает не актёр и не просто священник, а сам патриарх московский.

Помимо театрализованного «напоминания» этих евангельских эпизодов пастве, акцентировалось внимание собравшихся на божественном кенозисе Христа, унижение патриарха всея Руси по сравнению с которым лишь малая толика.

Были также драмы рождественского цикла, самым популярным среди которых стало «Пещное действо», ставившееся и в XVII веке. Гипотетическое воспроизведение такого действия мы можем видеть в фильме С.М. Эйзенштейна «Иван Грозный», как характерное для эпохи. В середине XVII века оно было запрещено как представление, место которому «не в церковном амвоне перед алтарём, а на театральных подмостках»⁶.

Интерес к театру становится более оживлённым в эпоху правления Алексея Михайловича. Созданные и поставленные в это время драмы были религиозными по преимуществу. Первый такой русский спектакль «Артаксерксово действо» был поставлен в 1672 году, что совпало с годом рождения Петра I, при котором русский театр начинает быстро развиваться и становится знаком новизны и европеизации.

В театральной жизни XVII века принимают видное участие богословы и церковные деятели того времени, так или иначе связанные с зарождающимися высшими учебными заведениями, в первую очередь Славяно-греко-латинской академией. Так, пьесы на библейские сюжеты пишет Симеон Полоцкий («О Навуходоносорцаре» 1673, «Комедия притчи о блудном сыне» сер. 70-х гг.) Последнюю он предваряет предисловием, разъясняя особенность избранного жанра – «притча, проявленная в действе, нуждающаяся в восприятии зрелищем и слухом».

Все явления театральной жизни того времени по большому счёту распадаются на театр придворный и школьный. Вместе с тем и тот и другой в эпоху своего становления использовали в своём репертуаре почти только одни религиозные драмы. Только позднее, в начале XVIII века, отечественными драматургами стали создаваться пьесы на светский сюжет.

Подводя краткий итог, можно утверждать, что пути развития религиозной драмы XVII века во Франции и России были неодинаковыми в связи со значимыми различиями в культурных ментальностях. Однако при усилении русских контактов с Западом отечественная религиозная драма на Руси имеет ту же специфику, что

⁶ Любимов Б.Н. Действо и действие. М., 1997. Том I. С. 61.

и во Франции: театр придворный и театр школьный составляют две её принципиальные формы бытования, с учётом того, что театральная жизнь Франции XVII века была на высоком подъёме, в то время как русский театр делал только первые робкие шаги в своём развитии.

МИФ ОБ ЕСФИРИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖАНА РАСИНА И ИОАННА ГРЕГОРИ

Е.В. Москвина[©]

«Книга Есфири», как и другие книги Ветхого завета, осмыслялась и постепенно проникала в культурный код европейского и русского человека в конце XVI-XVII веков. Сначала образ Есфири появился в живописи на фресках и полотнах Боттичелли, Микеланджело, Тинторетто, позднее Рубенса, Пуссена, Рембрандта, Веронезе. Известно, что английские труппы показывали «Комедию о царице Есфири и гордом Амане», текст которой был опубликован в Германии в 1620 году¹. Во второй трети XVI века во Франции появляется трагедия «Есфирь» (1643) Пьера Дю Рие (1605-1658), а в Германии – целый ряд драматических обработок² данного библейского сюжета, что объяснимо победившей там Реформацией³. Таким образом, к концу XVII века, когда были созданы «Артаксерсово действо» Грегори (1672) и «Есфирь» Расина (1689), этот миф становится частью европейского культурного сознания. Но интересно то, что и Грегори, и Расину материал «Книги Есфири» «навязывали» «высокие» заказчики, тем самым выбор сюжета говорит больше не об авторах, а о будущих зрителях.

Начнём разговор с произведения, возникшего в 1672 году в Московском государстве и ставшего первой пьесой русского придворного театра. Царский указ (от 4 июня 1672 г.) гласил: «...иноземцу магистру Ягану Годфриду учинити комедию, а на комедии действовать из Библии “Книгу Есфирь” и для того действия устроить хоромину вновь...»⁴. С одной стороны, любивший развлечения Алексей Михайлович страстно хотел покровительствовать театру и иметь его в своём распоряжении, а не только довольствоваться

[©] Москвина Екатерина Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии (Москва).

¹ Кудрявцев И.М. Артаксерсово действо. Первая пьеса русского театра // Артаксерсово действо. Первая пьеса русского театра. М.-Л., 1957. С. 34-35.

² Valentin Voigt «Esther» (1537), Andreas Pfeilschmidt «Esther» (1555), Hans Sacks «Die Komödie der Königin Esther» (1559), Jos (Jodosus) Murer «Hester» (1567), Marcus Pfeffer «Esther» (1621).

³ Во-первых, известно, «что Лютер был ярким приверженцем религиозных драм, и для ознакомления народа со Святым Писанием надеялся больше на театральные представления и духовные песни, чем на чтение Библии и на проповеди». Мазон А.А. «Артаксерсово действо» и репертуар пастора Грегори // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1972. Т. 14. С. 357. Во-вторых, сам факт доступности текста Библии для любого верующего стал поводом обратиться к любым её эпизодам.

⁴ Богдавленский С.К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914. С. 8.

приглашениями на «домашние» вечера в дом к Матвееву, с другой – многовековая церковная традиция и запреты на скоморошество и лицедейство делали этот шаг рискованным тем более, что он предполагал значительные казённые расходы на строительство «хоромины», декораций и даже оплаты труда актёров⁵, не говоря о том, что подобная постановка была беспрецедентна. Выбор одного из сюжетов Ветхого завета (а именно они преобладали в репертуаре первого придворного театра) можно рассматривать как некий компромисс с Церковью со стороны государя. Иоганн Грегори, который получил бесценный опыт лавирования в интригах Немецкой слободы, видимо, понимал суть поставленной перед ним задачи. И если предположить, что он сменил шведский и польский мундир на сутану, имея к этому не только экономический, но и духовный интерес, то по роду своей профессии учителя и священника Грегори бережно относился к тексту Библии, которую ему предстояло инсценировать. Как показывают исследователи «Артаксерксова действия», автора отличало не только подробное воссоздание всех поворотов канонической книги, но также знание апокрифов и исторических трудов Флавия и Геродота, что обогатило пьесу подробностями и деталями.

Итак, Грегори сохранил в своей пьесе двухчастную композицию первоисточника (первая часть рассказывает об Артаксерксе и Астинь, вторая – об Есфири и её подвиге), а соответственно, и систему основных персонажей (правда, можно отдельно выделить вставную излишне развёрнутую часть, посвящённую заговору против царя, являющуюся «интермедией» между указанными частями⁶). При

⁵ Подробнее об этом см.: Кудрявцев И.М. Там же. С. 14-18.

⁶ В Библии о заговоре сказано (Кн. Есф. 2:21-23): «В это время, как Мардохей сидел у ворот царских, два царских внука, Гавафа и Фарра, оберегавшие порог, озлобились [за то, что предпочтён был Мардохей], и замыслили наложить руку на царя Артаксеркса. Узнав о том, Мардохей сообщил царице Есфири, а Есфирь сказала царю от имени Мардохея. Дело было исследовано и найдено верным, и их обоих повесили на дереве. И было вписано о благодеянии Мардохея в книгу дневных записей у царя». В пьесе этот эпизод разросся и занял целое действие из шести сцен. Эта часть пьесы достойна отдельного разговора, потому что по стилистике значительно отличается от остальных действий. По всей видимости, на создание этой части повлияла не только указанная Кузнецовым «Комедия о царице Есфири и гордом Амане», которую Грегори мог видеть в Германии или читать в сборнике 1620 года (см.: Кудрявцев И.М. Там же. С. 34-35, 65, 313), но, возможно, шекспировская или послешекспировская традиция, правда, не очень понятно, каким образом перенятая Грегори. На такую мысль наталкивает очень развитая интрига заговора против Артаксеркса, где Грегори упоминается царица Астинь, ставшая причиной этого покушения, что позволяет отдельный эпизод Библии

анализе афиши обеих пьес бросается в глаза, что Расин, в присущей ему стилистике, ограничивается четырьмя главными и четырьмя второстепенными персонажами; Грегори, напротив, значительно расширяет круг действующих лиц: к пяти основным героям добавляются, в среднем, ещё 34 второстепенных, принимающих участие в действии и в разной степени индивидуализированных⁷. Только исходя из этого можно предположить «эпический подход» Грегори и, напротив, «лирическую» установку к материалу Расина. А.С. Дёмин в статье «Русские пьесы 1670-х годов и придворная культура»⁸ выделил ряд черт, объединяющих репертуар театра Алексея Михайловича, и среди них – богатство материального фона, которое должно было подчёркивать мысль о счастье и благоденствии людей, которая являлась основной в комплексе идей и представлений русской придворной среды того времени.

Таким образом, и столь разветвлённая система персонажей отражала данную идею и подчёркивала сходство двора Артаксеркса и двора правящего русского царя⁹. На первый взгляд сходная ситуация заказного произведения, в котором современники тоже вычитывали недвусмысленные намёки на членов царствующей семьи, роднит пьесу Расина с «Артаксерксовым действием», но система образов при этом подчинена совершенно противоположной логике: перед французским драматургом не стояло задачи отразить и даже приблизить библейскую историю к современности в её деталях, как это выразилось в пьесе Грегори¹⁰, потому что и зритель, и драматургия Франции значительно более развиты по сравнению со зрелищной культурой русского государства. Скорее, перед автором

органично соединить с предшествующими событиями при дворе. Другая ассоциация связана с той картиной убийства, которая рисуется в беседе заговорщиков в 1-ой сцене 3-его действия: ночью, пробравшись в покои к царю, они должны умертвить его кинжалом. Очевидный парафраз сцены убийства короля Дункана в шекспировском «Макбете» (вплоть до орудия убийства). Кроме того, здесь Грегори подвёл мотивировку запрета входить в покои к царю, будто запрет – вынужденная охранительная мера после неудавшегося покушения, тогда как в Библии она дана априорно как давно установленный закон персов.

⁷ Подробнее об этом см.: Кудрявцев И.М. Там же. С. 58-64.

⁸ Дёмин А.С. Русские пьесы 1670-х годов и придворная культура // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 27. Л., 1972. История жанров в русской литературе X-XVII вв. С. 273-283.

⁹ О придворной ориентированности «Артаксерксова действия» подробнее см.: Кудрявцев И.М. Там же.

¹⁰ Об аллюзиях на двор и придворную жизнь Алексея Михайловича подробно написано исследователями И.М. Кудрявцевым (Указ. соч.), А.С. Дёминым (Дёмин А.С. О художественности древнерусской литературы. М., 1998).

стояла задача через лирическую историю дать, насколько возможно, более широкое обобщение историческим процессам, происходящим во Франции. С одной стороны, отказавшись от создания образа Астинь и всей первой части библейской истории, Расин сосредоточил своё внимание и внимание зрителей на судьбе и поступке Есфири, на её восприятии мира и веры, выраженном в классических расиновский монологах. С другой, Есфирь абсолютно лишена индивидуальности: она не проявляет (не имеет) ни страстей, ни желаний, кроме разделяемого ею общего желания еврейского народа почитать своего Бога, вернуться на родину и восстановить Храм. Прошлое Есфири важно постольку, поскольку оно типично для всего народа:

«Est-ce toi, chère Elise? O jour trois fois heureux! / Que béni soit le ciel qui te rend à mes vœux, / Toi qui, de Benjamin comme moi descendue, / Fus de mes premiers ans la compagne assidue, / Et qui d'un même joug souffrant l'oppression, / M'aidais à soupirer les malheurs de Sion!» («Елисавета! Ты? Так, значит, голос мой / Услышан в небесах – и ты опять со мной! / Из Веньяминова, подобно мне, колена, / Не ты ли с детства став подругой неизменной, / Под общим игом своей с моим сливала стон / И помогала мне оплакивать Сион?»). Или: «Jeunes et tendres fleurs par le sort agitées, / Sous un ciel étranger comme moi transplantées.

<...> Venez, venez, mes filles, / Compagnes autrefois de ma captivité, / De l'antique Jacob jeune postérité» («Ведь каждая из них – цветок молодой и нежный, / Как я, заброшенный сюда судьбой мятежной.

<...> Ко мне, Сиона, дщери, / Подруги, некогда делившие мой плен, / Краса двенадцати израильских колен!».

Или: «Mes filles, chantez-nous quelqu'un de ces cantiques / Où vos voix si souvent se mêlant à mes pleurs / De la triste Sion célèbrent les malheurs» («Подруги, спойте песнь – ту самую, в которой / Сливая скорбь свою с рыданием моим, / Оплакивали вы наш Иерусалим») [выделено – Е. М.]¹¹.

Упоминание будущего Есфири после приказа Амана так же страшно, как и будущее ее соплеменников:

¹¹ Французский текст цитируется по: Racine J. Esther // URL: www.atramenta.net/lire/esther/692 (дата обращения: 13.09.14); русский – по изданию: Расин Ж. Сочинения. В 2-х тт. М., 1984. Т. 2. С. 276, 279, 280. Далее при цитатах в скобках будут указаны только страницы.

«Et vous, qui n'avez point accepté cette grâce, / Vous périrez peut-être, et toute votre race» (И ты, отвергшая ниспосланный им случай, / Быть может, не уйдёшь от смерти неминуемой» (с. 284)).

Все поступки Есфири, как и у других героев раннего Расина, не являются результатом её личного, индивидуального выбора, этот выбор фиктивен: не по доброй воле она попадает во дворец к Артаксерксу (причём, автор старательно избегает конкретики в интерпретации этого эпизода¹²) и не она принимает решение идти к царю с прошением вопреки запрету, а подчиняется прямому приказу своего воспитателя Мардохея, отчасти смягчённому пространными рассуждениями, подчёркивающими подчинённую воле и промыслу Бога роль Есфири, роль надличную, не-личную¹³.

Наиболее полное воплощение эта мысль находит в монологе Есфири (1 действие, 4 сцена), начинающемся и заканчивающемся использованием местоимения «notre» («наш»), которое подчёркивает общность Есфири и народа. Вообще построение монолога чрезвычайно интересно. Композиционно он делится на две части: в первой Есфирь рисует картину прошлого и настоящего избранного народа, часто употребляя слово «notre», во второй – маркированными являются местоимения в единственном числе «je» и «mon», благодаря которым фигура Есфири на какое-то время индивидуализируется. Есфирь не принимает и презирает мишуру и наряды, на которые обязывает её царский сан, она внутренне находится в оппозиции к пространству «чужого», неприемлемого для неё. В последней фразе монолога снова звучит местоимение «notre», растворяющее проявившееся личное во всеобщем.

¹² В первоисточнике и его переводах мифа есть расхождение в эпизоде появления Есфири во дворец. «Когда же он [Мардохей] услышал приказ царя и распоряжение собрать в город Шушан многих девиц под надзор Гегай, то отдал и Естер в царский дом, под надзор Гегай, хранителя жен» // Исторические книги св. писания Ветхого завета. Перевод с еврейского языка М. Гуляева. Киев, 1866. С. 668. В русских переводах Библии, немецких и французских используется пассивная конструкция: «Ward Esther auch gekommen zu des Königs Hause unter die Hand Hegai, des Hüters, der Weiber» (Лютеровская Библия, 1641), «Auffy Eftier luy fut baillée avec les autres jeunes filles pour estre gardée au nombre des femmes (aussi Esther lui fut baillée avec les autres jeunes filles pour estre gardée au nombre des femmes)» (Лувенская Библия, 1550), «Быть пояте Есфирь в дом царёв рукою Гана, иже бяше хранитель женский» (Московская Библия 1663). Расин опускает момент поступления Есфири под надзор Гегай.

¹³ «Pour un plus noble usage il réserve ses saints. / S'immoler pour son nom et pour son héritage, / D'un enfant d'Israël voilà le vrai partage. / Trop heureuse pour lui de hasarder vos jours!» («Нет, жребий и тебе назначен былинной: / Безропотно пойти на смерть за Божье дело. / Для иудея нет достойнее удела! / Будь рада случаю пожертвовать собой») (с. 283).

Таким образом, героиня Расина составляет одно целое с этносом, вынужденным защищать свою веру и культуру в пространстве «чужого». История еврейского народа и его веры – это основная тема, связующая и объединяющая книги Ветхого Завета в национальный эпос. Французский драматург сознательно и последовательно отсылает к прошлому, к его эпизодам, свёрнутым до намёков в речах главных героев. Прошлое, определявшее судьбу всех героинь в предшествующем творчестве Расина¹⁴, играет ту же роль и в данной пьесе: оно довлеет над главными персонажами и определяет их бытие. Именно указанная тема актуализируется в пьесе Расина и именно с ней связан её пафос, будем ли мы ассоциировать «малый этнос» с французскими протестантами или янсенистами, – не важно.

В пьесе Грегори ничего подобного нет, в определённом смысле само название «Артаксерксово действо» подчёркивает, что ведущая роль отводится не женскому, а мужскому образу, не царице, а царю. Ни разу не возникает мотив плена и унижения, пронизывающий всю пьесу Расина, а «национальный» конфликт и главная роль в нём отдана Грегори Аману-амалекиту, последнему отпрыску из рода Агага, истреблённого евреями при Иезекии.

В прологе «Предисловие» Грегори рисует фигуру царя, властителя объединённого государства («обладатель всех россос, / еликих солнце весть, великих, малых и белых»¹⁵), каким в пьесе будет представлен царьперсов. Пересказ предлагаемого вниманию государя действия завершался выводом о его главной идее: «как гордость сокрушается и смирение венец приемлет» (с. 127).

Пролог Расина принадлежит не оратору, но аллегорической фигуре Благочестия, резко повышающей степень условности текста, опрокидывающей его не только в обстоятельства реальной действительности, но и в контекст культурной традиции, причём традиции средневекового религиозного театра. Как и у Грегори, у Расина тоже центральным образом пролога является король, но в свете своей религиозной деятельности, представленный единственным оплотом веры:

«Lui seul, invariable et fondé sur la foi, / Ne cherche, ne regarde, et n'écoute que toi, / Et bravant du démon l'impuissant artifice, / De la religion soutient tout l'édifice» («Он, только он один, глагол внимает

¹⁴ Об этом см. Бахмутский В.Я. Театр слова (Время и пространство во французской классической трагедии) // Бахмутский В.Я. Пороги культуры. М., 2005. С. 46-63.

¹⁵ Артаксерксово действо. Первая пьеса русского театра. М.-Л., 1957. С. 26. Далее при ссылке на данное издание страницы будут указаны в тексте.

твой [глагол Благодати] / И, дьявола презрев бессильные старанья, / Религии святой поддерживает зданье» (с. 275)).

Поэтому резюме о содержании пьесы выглядит совершенно иначе: «Vous qui goûtez ici des délices si pures <...> Retraced-lui d'Esther l'histoire glorieuse, / Et sur l'impïété la foi victorieuse» («Вы, чистых радостей обретшие обитель <...> Представьте перед ним историю Есфири / И веры истинной победу в древнем мире» (с. 275-276)).

Прологи служат ключом к пониманию системы образов обеих пьес. В русской комедии сюжетная линия каждого главного персонажа способствует развитию идеи, выраженной в бинарной оппозиции «гордость-смирение», соответственно, и система образов выстроена автором как бинарная. Два женских образа – Астинь и Есфирь, две царицы хоть и не сталкиваются друг с другом на сюжетном уровне, но, несомненно, в пьесе Грегори противопоставлены друг другу идейно. Если сравнить образ Астини из «Книги Есфири» и его воплощение в русской пьесе, станет очевидно, что Грегори разработал образ и мотивировку поступка царицы, чего нет в первоисточнике (Кн. Есф. 1:12: «Но царица Астинь не захотела прийти по приказу царя, объявленному через евнухов»). Автор полностью придумывает несколько сцен, раскрывающих образ Астинь. Одна из них – симметричный пиру Артаксеркса эпизод, когда Астинь размышляет о несправедливом главенстве мужчин над женщинами и приводит в пример царицу Семирамиду («О, всех жён слава!»), чей своевольный и дерзкий образ занимает её мысли. Таким образом, Грегори удаётся не только подготовить отказ Астинь явиться на пир Артаксеркса, но и подчеркнуть в ней особую гордость, почти гордыню. В Библии образ царицы, напротив, выглядит более привлекательным: персидская женщина, отказавшаяся от появления в обществе пьяных мужчин, особо щепетильна в вопросе чести, что является скорее достоинством, чем недостатком. Артаксеркс же, властитель-тиран, поддающийся наветам лживых советников, видит в этом только одно – неподчинение своей воле¹⁶.

Другой оппозиционной парой в «Артаксерковом действе» является пара Аман-Мардохей, своего рода мужской вариант того же конфликта. Таким образом, Астинь и Аман, Мардохей и Есфирь в системе образов – своего рода двойники, отражающие и усиливающие в одном случае идею гордости, в другом – смирения.

¹⁶ Толковая Библия, или Комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Под ред. А.П. Лопухина. В 12-ти тт. М., 1997. Т. 3. С. 417-418.

Какую же роль отводит Грегори самому Артаксерксу в указанной системе образов? Прежде, чем пояснить её, нужно сказать, что автор намеренно облагораживает героя, начиная с того, что показывает царя беззаветно влюблённым в свою жену, зовущим её на пир вовсе не для того, чтобы похвастаться её красотой и тем более задеть её честь, а только потому, что не видел её семь дней и страшно затосковал¹⁷.

Эта мысль повторится не раз и в момент совета над судьбой Астинь, и после него, когда думные бояре предлагают подыскать новую царицу¹⁸. Конечно, в такой интерпретации ответственность за изгнание Астинь лежит на ней самой, как позже ответственность за смертоносный для евреев приказ будет справедливо возложена на Амана. Поразительным образом немец Грегори, проживший в Москве не так уж долго, воспроизвёл матрицу русского религиозного сознания, мыслящего царя фигурой сакральной, особенно в функции судьи в делах земных, воспринятой от Судии Небесного: «В отношении своих подданных царь выступает как Бог, и лишь в его отношениях с Богом проявляется его человеческая природа»¹⁹.

Образ же «злых слуг царёвых», воплощённый в пьесе в фигуре Амана, начал формироваться ещё в Смутное время и позднее станет элементом модели русской государственности. Один из бояр Артаксеркса говорит на пиру:

«Ей, истинно есть так! Да будут твоя щедроты, / и милость твоя нам, и благодти – всем равны, / бози бо всем равно делят, яко же ты, прещедрый. / О царь вселенная, ты бог оси земный!» (с. 130).

Именованье царя «богом земным», как пишет Б.А. Успенский²⁰, войдёт в практику только в XVIII веке при Петре I, но будет являться

¹⁷ «Како ж[е] в веселии печал[ь] аз обретаю, / во многих бо скорбех себе быти признаваю? / Предивный мой образ, прекрасная царица, / о ней же веселюся, предивная голубица, / Астинь мою красну седмь дней ю не видах, не бысть же у меня, и очима не зирах». (с. 130). «Радости бо мои без нее исчезают / и вен мои веселья туне погибают» (с. 131).

¹⁸ «Того бо ради мы ее вен отвергохом, / она бо моей воли учинилася преслушна./ любовь мою презря, явилася упорна./ и впредь аз не хошу очей ея видети» (с.142). «Правда. И мне то скорбит, / что так суетно погубила венец и честь, / что так презлую мзду воздала за мою верность / Паче ж[е] всего скорбит мя сие вящшии, / что яз ныне в едине на вдовем одре лежу. / Печално ж[е] обращаис[ь] чрез всю долгую ночь, / не обретаю ж[е] покоя, усладения, ниж[е] любви» (с. 149).

¹⁹ Животов В.М., Успенский Б.А. Царь и Бог // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 56.

²⁰ Подробнее об этом см.: Животов В.М., Успенский Б.А. Указ.соч. С. 47-153:

продолжением процесса усиления сакрализации царя, который начав с правления Ивана Грозного, а при Алексее Михайловиче приобрёл характер византизации и секуляризации культуры. Итак, образ царя Артаксеркса в пьесе Грегори видится именно в функции судьи, не участвующего в прямом конфликте между Аманом и Мардохеем, но лишь воздающего по справедливости. Ряд других деталей в пьесе также можно толковать как приёмы создания образа идеального правителя, согласующегося с представлениями придворной среды того времени²¹.

Система образов у Расина строится по-иному, хотя, кажется, и у него Артаксерксу отведена роль судьи, распорядителя конфликта,

«... выражение «земной бог» было известно в России. Однако свидетельства о бытовании этого выражения восходят к периферийным источникам, они отсутствуют в русской книжной традиции. Между тем с середины XVIII в. это наименование широко входит в литературу. Данное обстоятельство можно объяснить тем, что рассматриваемое выражение существовало первоначально вне книжной традиции, видимо как специфически секулярное; в дальнейшем, по мере секуляризации русской культуры, это выражение становится достоянием литературы (культурных текстов)». (Там же. С. 85.) Кроме того, в указанной работе авторы упоминают, что «о развивающейся сакрализации царской власти свидетельствует наименование царя «праведным солнцем», которое в литургических текстах усваивается исключительно Христу» (Там же. С. 57). Одним из примеров мы сможем считать и употребление данного образа в пьесе: «И аз не сумневаюс[ь] о правдивости твоей, / и яко же звезд всех княз[ь] то солнце есть золотое, / всем луча дарует, всем дает равное, / тако и нам царем достоин сотворяти, / всех подданных своих в щедротах призирати» (с. 130).

²¹ Например, в образах «масличного древа» и «пастыря». Первый образ, восходящий к книгам пророков Даниила и Иезекииля (4: 7-23 и 31: 3-18 соответственно), подробно толкуется как «образ благих царей» в «Хрисмологоне», изданном при царе Алексее Михайловиче, фиксирующим устоявшиеся или во всяком случае официально принятые культурные мифологемы. «Евангельский образ духовного (религиозного) вождя как «Пастыря (пастуха) словесного стада» и членов религиозного общества как «стада Христовых овец» в русской действительности стал уже с XV в. переноситься на царя как своего рода главу православной церкви и на народ. Этот образ очень настойчиво повторяется и в литературе XVI и XVII вв.» (Кудрявцев И.М. Там же. С. 314).

Или интерпретация обращения царя к памятной книге различается с библейским текстом. Кн. Есф. 6: 1-2: «В ту ночь Господь отнял сон от царя, и он велел принести памятную книгу дневных записей; и читали их пред царём; и найдено записанным там, как донёс Мардохей на Гавафу и Фарру, двух внухов царских, оберегавших порог, которые замыслили наложить руку на царя Артаксеркса». Грегори представляет это так: «Хощу, аще сна не имам, / время туне не испустити, / зане сплю и бодрствую в корысть моих подданных / и како ся беречь от нахожденье странных. / Что в кинзе ты обрел?» (с. 251). «Основой мировой гармонии в пьесах мыслится забота царя о подданных. Не только подданные верно служат царю, но и царь заботится о подданных. Это новое представление, которое ранее, в XVII в., в русской литературе не выражалось так ярко, как оно выразилось в драматургии и поэзии 1670-х годов». (Дёмин А.С. Там же. С. 275.)

протекающего без его участия, – но это только на первый взгляд. Определяет построение системы образов у Расина внесценический персонаж – Бог. С ним связаны не только Есфирь и Мардохей, хор еврейских девушек и наперница Есфири Елизавета, но также Аман, потомок проклятого племени, и даже Артаксеркс, спасённый Им от рук убийц: «Ils conjuraient ce Dieu de veiller sur vos jours, / De rompre des méchants les trames criminelles, / De mettre votre trône à l'ombre de ses ailes, / N'endoutez point, Seigneur, il fut votre soutien. / Lui seul mit à vos pieds le Parthe et l'Indien, / Dissipa devant vous les innombrables Scythes, / Et renferma les mers dans vos vastes limites; / Lui seul aux yeux d'un Juif découvrit le dessein / De deux traîtres tout prêts à vous percer le sein» (Молили мы творца хранить твой каждый час, / Разрушить замыслы преступников коварных, / Простерши над тобой сень крыльев лучезарных. / По милости его ты славой осиян: / Он подчинил тебе индусов и парфян, / Гнал скифов пред тобой, ордою оробелой / И заключил моря в твоей страны пределы. / Но лишь еврею он помог разоблачить / Предателей, тебя собравшихся убить» (с. 316)). Исходя из сформулированной в прологе идеи пьесы и присутствии Бога как одного из персонажей, разделение на группы можно представить только по принципу «свой-чужой», причём в первой из них с ярко выведенной вертикальной иерархией. Показательно также то, что конфликт Амана и Мардохея (он и поддерживает развитие действия) у Расина приобретает смысловой оттенок противопоставления личного, частного интереса (потому что драматург подчёркивает, что Аман одержим совсем не кровной мстью, как можно предположить) и общенародного, национального, который руководит поступками Мардохея. Здесь нужно подробнее остановиться на образе последнего.

Мардохей предстаёт в пьесе Расина отнюдь не смиренным евреем, как это было у Грегори. В русской пьесе данный образ раскрывается особенно ярко в ряде сцен второго действия: прощание Мардохея с Есфирью, которую Гегай забирает во дворец, трогательно мелодраматично, при разговоре старца с единоверцами проявляется не только его смирение, но и малодушие, за которое его стыдит Асарий, напоминая, что Бог всегда хранил еврейский народ: «Что же ты, седый старче, / как ныне еси малодушен? Отчаеш[ь] ли ты в бозе / ныне? Был ли нашим богом, кой Сарру сохранил, / яж[е] никогда впаде в бесчестие и в поругание, / аще и фараон Авимилех ю взял; / хотя в доброй мысли, однако ж[е] бог получи, / что Авраамля жена

непорочна есть пришла, / яко ж[е] и всегда бысть к тому, и муж ее ударен. / Что веси, что тебе будет от бога» (с. 158).

У Расина Мардохей – ветхозаветный пророк, которому открыты многие тайны. Одним из маркеров являются слова Есфири:

«Du triste état des Juifs jour et nuit agité, / Il me tira du sein de mon obscurité, / Et sur mes faibles mains fondant leur délivrance, / Il me fit d'un empire accepter l'espérance. / A ses desseins secrets, tremblante, j'obéis / Je vins, mais je cachai ma race et mon pays» («Он, днём и ночью тревожимый страхами из-за непрочного положения евреев, вытащил меня из глубы темноты, и мои слабые руки почувствовали освобождение, он, [лелея] надежду, приказал мне согласиться на царство. Я, с трепетом повинуюсь тайным замыслам, пришла сюда скрыв своё происхождение» [выделено – Е.М.].

В третьей сцене первого же действия к дальновидности Мардохея, как он был представлен Есфирью, прибавляется ещё особый ореол божественного покровительства:

«O mon père, est-ce vous? / Un ange du Seigneur, sous son aile sacrée, / A donc conduit vos pas, et caché votre entrée?» («Ужель ты здесь, отец? / Не ангел ли, укрыв тебя крылом священным, / Привёл сюда путём, от прочих сокровенным?» (с. 281)).

И далее он, с убеждённостью пророка, приказывает Есфири: «Toute pleine du feu de tant de saints prophètes, / Allez, osez au roi déclarer qui vous êtes» («Полна святым огнём пророческого рвеня, / Пойди, открой царю своё происхождение» (с. 282)).

Далее без каких-либо сомнений он рисует своей воспитаннице картину её истинного предназначения, что ещё раз подчёркивает его пророческую функцию, которая становится тем очевиднее, если вспомнить, что в Библии после того, как Есфирь попала во дворец, Мардохей связывался с ней только через третьих лиц.

Расин же создаёт сцену их личной встречи, эмоциональную сцену убеждения и приказа. Наконец, Гидасп в разговоре с Аманом называет Мардохея вождём евреев («Qui? Ce chef d'une race abominable, impie?» – «Кто? Это вождь отвратительной, безбожной расы?»), а у читателя (зрителя) в известном контексте возникает ассоциация с ветхозаветными вождями и пророками.

Итак, Мардохею в системе образов пьесы отводится роль «проводника Божьей воли», он посылает Есфирь в пространство «чужого» (дворец Артаксеркса), чтобы она смогла защитить «своё». Вертикаль «своего» выглядит как «Бог >Мардохей >Есфирь,» окружённая при дворе еврейскими девушками, составляющими хор.

Это ещё один интересный элемент драмы Расина. Он не скрывал (о чём и написал в предисловии к трагедии), что ориентировался на греческие образцы, что позволяет нам рассматривать этот элемент пьесы как один из культурных кодов.

Греческая драматургия очень тесно связана с религиозным культом и обрядом, а хор в ней – это собирательный образ долженствования, точки морального отсчёта не только для героя, но и для зрителя.

Хор у Расина – это хор еврейских девушек, воспитываемых Есфирью, который создаёт рядом с ней ореол «своего» в пространстве «чужого». На эту мысль наталкивает использование автором слова «profane» («профанный»), который маркирует сакральную сферу, шесть раз оно употребляется персонажами «своего» пространства, и единственный раз его произносит Аман, характеризуя евреев, тем самым актуализируя его именно в контексте противопоставления разных вер и культур.

Если расширить сферу анализа, то можно увидеть, что одной из особенностей работы Расина с мифом было его сознательное «сворачивание» до мифологемы, знака, что подразумевает прекрасное знание мифологии аудиторией, для которой создано произведение, то есть аудитории «посвящённой». Неслучайно в «Предисловии» Расин трижды употребляет всё то же прилагательное «profane», отделяя «свое» от «чужого», «сакральное» от «светского»...

Вернёмся, к роли Артаксеркса в пьесе Расина, который выглядит далеко не так однозначно, как в произведении Грегори. У Расина Артаксеркс – властитель, не лишённый понятия чести и справедливости, проявившихся в награждении Мардохея, но с другой стороны, он принадлежит пространству «чужого», для него еврейский народ – «la race est odieuse» («гнусная раса»), «source impure» («нечистый источник»). Здесь Расин усматривает «слабость» царя, делающую его «игрушкой» в руках Амана, и их обоих – частью божественного провидения. Как видим, сакральное у Расина связано не с фигурой монарха, но с истинной верой, носителями которой в пьесе являются Есфирь и Мардохей.

Обращение к библейскому мифу двух авторов оказалось не случайным, развитие двух национальных культур сошлись в нём, двигаясь в противоположных направлениях.

В Русском государстве, древняя культура которого развивалась до XVI века изолированно и самобытно, в XVII веке начинается секуляризация, и неразвитая театральная сфера вынуждает создателей

первого русского театра обращаться к библейским историям, но к тем, в которых легко можно провести параллели с придворной средой, пышностью, материальным достатком и довольно чёткой иерархией чинов.

Во Франции же светская культура очень развита – это и пышная придворная жизнь «короля-солнце», и университеты, и театральные традиции, связанные с именами Корнеля, Мольера и Расина. Однако в конце века происходит резкий поворот в сторону сакрального, хоть и ненадолго. Активную деятельность под покровительством Людовика XIV разворачивают иезуиты, что ведёт к новым обострениям религиозных конфликтов и войн, в то время как сам король объединяется с мадам де Ментенон в религиозном неистовстве.

Все эти симптомы заставили Расина искать границы сакрального, пытаться отделить «своё» от «чужого», что тоже оказалось возможным воплотить в мифе об Есфири. Важно, что ни один из авторов не затронул 9-10 главу выбранной для постановки «Книги Есфири», где говорится о кровавой битве персов и евреев, порождённой всей предыдущей историей. И это замалчивание понятно: именно от религиозного хаоса бежали придворные круги обеих стран в надежде обрести мир и процветание.

КОМПАРАТИВНЫЙ ДИАЛОГ С XVII ВЕКОМ

ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА ВО ФРАНЦИИ В XVII И В РОССИИ В XVIII ВЕКЕ. РОЖДЕНИЕ ЖАНРА

М.А. Гистер[©]

Первую французскую и первую русскую литературные сказки разделяют 160 лет. Как во Франции, так и в России в наши дни слово «сказка» ассоциируется, во-первых, с волшебством, и во-вторых, с фольклором. Если для Франции рубежа XVII-XVIII вв. эта интуитивная ассоциация в общем верна, то для России второй половины XVIII века она зачастую нуждается в многочисленных уточнениях. Жанр сказки в России формируется примерно одновременно с жанрами романа и героической, а также героико-комической поэмы, тогда как во Франции к моменту создания первых литературных сказок и роман, и поэма успевают прочно укорениться в литературе. Этим, на наш взгляд, и обусловлены многие жанровые особенности русской литературной сказки. В настоящей статье мы рассмотрим основные тенденции развития жанра литературной сказки в период своего становления во Франции и в России.

I. Литературная сказка во Франции конца XVII в.: формирование жанра.

Первой французской литературной сказкой Нового времени¹ по праву считается «*Île de Félicité*» («Остров Отрады») г-жи д'Онуа, увидевшая свет внутри романа «История Иполита, графа де Дугласа», 1690 г. За нею следуют сказки Шарля Перро: «Гризельда» (1691), «Потешные желания» (1693) и «Ослиная Шкура» (1694). С тех пор мода на сказку (прежде всего, волшебную, но также и новеллистического типа, как «Гризельда»), во Франции нарастает. На рубеже XVII-XVIII веков отдельные сказки и, еще чаще, сборники сказок (где сказки, как правило, появляются в новеллистическом обрамлении) выходят практически ежегодно, и для большинства сказок можно определить родственный фольклорный сюжетный тип по указателю типов волшебной сказки Аарне-Томпсона. Также легко заметить, что авторами большинства сказок, изданных с 1690 по

[©] Гистер Марина Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры европейских языков института лингвистики РГГУ (Москва).

¹ Мы не рассматриваем здесь средневековые записи народных сказок, такие, как, например, лэ Марии Французской «Йонек» и другие средневековые записи народных сказок. См.: Berlioz J., Bremond C., Velay-Vallentin C. *Formes médiévales du conte merveilleux*. Paris: Stoc/Moyen Age, 1989.

1705 гг. являются дамы². Как об истории и поэтике французской литературной сказки, так и о возникновении моды на этот легкий жанр написано немало. Его формирование и эволюцию рассматривает в своей большой монографии Раймонда Робер³. Вопреки расхожим представлениям, литературная сказка в период своего становления рассчитана не на детскую аудиторию, а прежде всего на галантный салон⁴. Р. Робер пишет о двух важных тенденциях в литературной сказке рубежа веков: игре в детскость и игре в народность⁵. Чтобы оценить значимость и популярность обеих, достаточно увидеть титульные листы к первым отдельным изданиям Перро и д'Онуа. Акварели к «Историям или Сказкам былых времен (Сказкам матушки Гусыни)», с которых потом делались гравюры первого издания (1697) нарисовал сам Шарль Перро. Знаменитый титульный лист изображает саму Матушку Гусыню (полу легендарную нянюшку, т. е. типичную рассказчицу народных сказок, в современной терминологии – «информанта»), которая прячет у очага и рассказывает сказки детям, судя по одежде, благородным. На титуле сказок д'Онуа, изданных в серии «Cabinet des Fées» также изображена рассказчица, окруженная маленькими слушателями (в данном случае и сама рассказчица явно благородного круга; очевидно, это сама Мме D***, т.е. г-жа д'Онуа собственной персоной). С одной стороны, цель подобных титульных листов – доказать, что книга адресована детям. С другой стороны, адресация эта игровая, чтобы не сказать ложная. В интересном исследовании Утэ Хайдман сопоставляет титул, нарисованный Шарлем Перро с гравюрой, иллюстрирующей эпизод из «Метаморфоз» Апулея, где старушка-служанка, чтобы утешить и позабавить плененную разбойниками девушку, рассказывает последней сказку об Амуре и Психее⁶. Между

2 И то, и другое наглядно показывает сводная таблица сказок и сказочных сборников 1690-1705 гг. в издании: Мадам д'Онуа. Кабинет Фей. М.: Ладомир, 2015. С. 950-957.

3 Robert R. Le conte des fées littéraire en France: de la fin du XVII-ème à la fin du XVIII^e siècle. Paris: Champion, 2002.

4 Storer M.-E. Un épisode littéraire de la fin du XVII-ème siècle: La mode des contes de fées (1685—1700). Genève: Droz, 1972.

5 Robert R. L'infantilisation du conte merveilleux au XVII-ème siècle // Littératures Classiques. №14. 1991.

6 Значение самой сказочки (лат. Fabella) об Амуре и Психее (сюжетный тип АТ 425 А, см. таблицу) для жанра литературной сказки во Франции трудно переоценить. Подробнее об этом визуальном и идеологическом заимствовании в сборнике Перро см. в книге Утэ Хайдман: Heideman U., Adam J.-M. Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier. Paris: Classiques Garnier, 2010.

двумя изображениями нельзя не заметить как композиционного сходства, так и детального: действие обеих картинок происходит у очага; обе старухи-рассказчицы прядут; в ногах у рассказчиц домашнее животное: у первой – кошка, у второй – собака; позы персонажей похожи). При этом сказка об Амуре и Психее предназначена явно не для детской аудитории. Это – один из сигналов, по которым искушенный читатель Шарля Перро должен понять, что адресация сборника детям игровая, мнимая. Остальные подобные титульные гравюры во французских сборниках сказок продолжают эту традицию, т.е. эту игру в детскость. Лишь в середине XVIII в. во Франции появятся дидактические издания, где сказки действительно адресованы детям, а титульные гравюры, так же, как и полувеком ранее, изображают рассказчицу, окруженную юными слушателями. Наиболее знаменательный пример этому – титул к первому изданию «Детского училища» («Le Magasin des Enfants» г-жи Лепренс де Бомон (1756)).

При этом для коротких сказок Шарля Перро, самого известного французского сказочника не только своей, но и последующих эпох, более характерна «игра в народность», чем салонная галантность и даже чем игра в детскость.

Важен и еще один фактор, повлиявший на формирование во французском высшем обществе моды на сказку, а во французской литературе – соответствующего моде жанра. К моменту создания и публикации романа г-жи д'Онуа об Ипполите и Юлии французскому и европейскому читателю уже хорошо известны такие собрания новелл, как «Декамерон» Боккаччо и ориентированные на него «Пентамерон» Базиле, «Гептамерон» Маргариты Наваррской, а также «Приятные Ночи» Страпаролы. Это последнее произведение переводилось на французский с 1560-й по 1573-й годы. В нем, как и в «Пентамероне» Базиле, и в отличие от «Декамерона» Боккаччо, наряду с собственно новеллами, встречаются тексты, соответствующие законам жанра «волшебной сказки»: герой, благодаря чудесному помощнику, проходит через испытание, добивается ликвидации недостачи и повышения своего социального статуса. На «Приятные ночи» Страпаролы ориентируется, в частности, г-жа д'Онуа в таких сказках, как «Белль-Белль, или Удачливый рыцарь», «Дельфин», «Принц-Вепрь» и «Принцесса Ясная Звездочка и принц Милон». Симптоматично, что все они у нее тоже даны в обрамлении. Заметим, что две из них («Дельфин» и «Принц-Вепрь») сюжетно близки к сказкам не только Страпаролы, но

и к написанным годом позже сказкам графини де Мюра, тоже, в свою очередь, ориентировавшейся на Страпаролу. Цитаты и сюжетные заимствования из «Приятных ночей» в сказках на некоторое время становятся общим местом во французской литературной традиции. Для многих сказок Страпаролы и Базиле, в свою очередь, легко идентифицируется сюжетный тип по классификации сказочных сюжетов устного происхождения Аарне-Томпсона, т.е. прослеживается их фольклорное происхождение⁷.

Сами авторы сказок и их современники хорошо отдавали себе отчет в сходстве между литературными сказками, звучавшими в салонах и печатавшимися в «*Mercure Galant*», и теми рассказами, которые можно было услышать от простолюдинов, от гипотетических «нянюшек» («*mies*»). Одни писатели (в частности, Шарль Перро в посвящении «Ее Королевскому Высочеству» к «Сказкам Матушки Гусыни»), хвалят достойное стремление простых людей воспитывать своих детей, придумывая для них сказки, другие, напротив, стремятся облагородить происхождение всех, в том числе и фольклорных, сказок. Так, мадемуазель Леритье де Виландон в предисловии к сборнику сказок «Темная башня и светлые дни» утверждает, что сказки, которые в ее время можно было услышать от людей самого низкого происхождения, нянь и кормилиц, восходят к творчеству куртуазных поэтов, и в частности, некого Жана Сореля:

«С течением времени эти сказки распространились так неумеренно, что их стало можно услышать даже из уст самых невежественных, от кормилиц и нянек, которые рассказывали их, изрядно изуродовав, малым детям, дабы развлечь их. И, когда я прочла рукопись Жана Сореля, я узнала источники не только нескольких сказок, безжалостно изуродованных в книгах на *голубой бумаге*, но и сказки, которые рассказывали мне, когда я была ребенком, и среди них оказалось несколько таких, которые недавно

7 В уже упоминавшейся работе, как и во многих других, Утэ Хайдман оспаривает фольклорное происхождение сказок Перро и многих его современников, аргументируя это многочисленными аллюзиями на сказки и новеллы Апулея, Базиле и др. (или же полным сюжетным совпадением с ними), сюжетные типы которых, конечно, возводятся к классификации Аарне-Томпсона, но которые, собственно, сами и являются первой книжной фиксацией сказок данного типа. Исследовательница пишет, напротив, о влиянии литературных сказок на последующую устную традицию, через грамотных рассказчиков, знакомых со сказками Перро, д'Онуа и др. Мы не видим здесь противоречия, поскольку одни и те же сюжетные типы встречаются в сказках разных стран, в том числе и за пределами Европы. Между живой устной и книжной традицией наблюдается постоянное взаимодействие, к тому же аутентичная фиксация фольклорных текстов до XIX в. просто не практиковалась.

были перенесены на бумагу несколькими искусными перьями»⁸.

В самом сборнике Леритье сказки идут в обрамлении истории о том, как верный оруженосец и жонглер Блондель обманом проник к своему господину Ричарду Львиное Сердце, и тот рассказывал ему сказки. Примечателен конец сказки «Рикден-Рикдон», где речь идет о «королевстве Вымысла» («Royaume de Fiction»), в котором происходит конкурентная борьба между «генералами Прекрасномыслом и Хорошим Вкусом» («Belles Idées et Bon Goût») и их соперником «Кривомыслом» («Songe creux»). Оказывается, что и рассказчице «Темной башни...», и ее герою, самому королю Ричарду, случалось забавы ради подвизаться на службе у Кривомысла. В конце писательница иронически сожалеет, что, несмотря на старания достойнейших генералов («Прекрасномысла и Хорошего Вкуса»), в королевстве Вымысла не только никак не удастся подавить Пустомысла, но и сама она оказывается едва ли не в числе главных его сторонников.

Согласно Леритье, сказки оказываются не только жанром высокого происхождения, но и своеобразным историческим свидетельством. Подобную (впрочем, игровую) трактовку жанра в России можно встретить у Василия Левшина, о котором речь ниже.

Как бы ни пытались авторы сказок придумать для своих произведений благородную родословную, сказка все равно остается жанром «новым», лежащим вне системы, описанной Аристотелем и Буало. Сказка – жанр, прочно закрепившийся за Новыми, во главе с Шарлем Перро. Неслучайно также, что в этом жанре столь интенсивно работают дамы – объекты нападков Древних (Буало, сатира 10 «Против женщин»), взятые Новыми под защиту (Перро, «Апология женщин»). В условиях спора Древних и Новых сказка и новелла оказываются едва ли не единственными «беспроигрышными» для женщин жанрами, позволяющими быть «женщиной-сочинителем» (фр. «femme auteur»), не рискуя при этом оказаться в неоднократно осмеянном амплу «ученой женщины»⁹. Если количество женщин и мужчин, выступающих в этих жанрах во Франции на рубеже семнадцатого и восемнадцатого веков,

8 L'Héritier de Villandon M.-J. La Tour ténébreuse et les Jours lumineux, contes anglais avec des aires notés. Barbin, 1706. Эту цитату приводит Марк Сорьяно: Soriano Marc. Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires. Paris: Gallimard, 1996. P. 77. Здесь и далее перевод цитат автора статьи.

9 Mainil J. Madame d'Aulnoy et le rire des fées. Essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime. Paris: Kimé, 2001.

приблизительно равно, то таких текстов, написанных женщинами, существенно больше (см. цитированную выше таблицу в издании д'Онуа). Сами они с нескрываемым вниманием относятся к творчеству друг друга. Так, в сказке «Угреха» графиня де Мюра, подруга г-жи д'Онуа, подчеркивает родство своих героев с ее персонажами: принц, герой сказки, «происходил <...> по прямой линии от знаменитой принцессы Карпийон и ее очаровательного супруга, о которых одна из *новых фей* [курсив – М.Г.], более ученая и учтивая, нежели феи древности, так мило рассказала нам в своей чудесной истории»¹⁰.

В процитированных строках напрямую обыгрывается заглавие сборника, в котором появляется сказка Мари-Катрин д'Онуа «Принцесса Карпийон»: «Новые сказки, или Модные феи». Сама г-жа д'Онуа также неоднократно обращается к сказкам своих подруг и современниц. Заметим, что само название «Модные феи» отражает одну из важных для модного жанра литературной сказки тенденцию: сказка или сказочный сборник старается впитать в себя все наиболее характерное для литературного обихода своего времени – аллюзии на рыцарскую поэму, на новеллу итальянского Возрождения и барокко, на Лафонтена и на Мольера, черты галантного романа, жанр испанской поэмы в качестве обрамления для сказок и вообще частые рамочные повествования.

Еще одно характерное явление для французской литературной сказки уже в эпоху ее становления – пародийный историзм и антологизм, т. е. упоминание написанных ранее сказок в качестве исторического свидетельства, а их персонажей – как реально существовавших исторических деятелей¹¹. Так, в сказке мадам д'Онуа «Белая Кошка» принц, оказавшись в волшебном дворце героини, видит своеобразную портретную галерею:

«Стены были из прозрачного фарфора, и на них разноцветными красками изображалась история фей от сотворения мира до новейших времен. Не были тут забыты и знаменитые сказки об Ослиной Шкуре, о Вострушке, об Апельсиновом дереве, о Прелестнице, о Спящей красавице, о Зеленом Змее и бесчисленное множество других»¹².

10 Murat H.-J. C., comtesse de. Contes de fées // Le Nouveau Cabinet des Fées. Genève: Slatkine Reprints, 1978. Vol. 2.

11 Об этом подробно пишет Жан-Франсуа Перпен: Perrin J.-F. Recueillir et transmettre. L'effet anthologique dans le conte merveilleux (XVIIe-XVIIIe siècle) // Féeries, N. 1. Grenoble, 2004. P. 145-171.

12 Мадам д'Онуа. Там же. С. 521-522.

Игра в историзм и антологизм не менее важна для французской литературной сказки, чем уже упоминавшиеся выше игра в народность и в детскость. Она же, как мы увидим ниже, сближает первые французские и русские сказочные сборники.

С момента своего становления литературная сказка ориентируется на устную традицию. Знакомство с устной традицией может, как было сказано выше, происходить напрямую или быть опосредовано предыдущими сборниками сказок или новелл, будь то «Пентамерон» Базиле или «Сказки фей» мадам д'Онуа. В начале XVIII в. у авторов литературных сказок появляется новый образец для подражания: восточные сказки, «1001 ночь».

II. Первые русские сказочные сборники. «Русские сказки...» Василия Левшина

Возникновение и становление жанра литературной сказки в России связано, прежде всего с именами М. Чулкова и В. Левшина. «Пересмешник» Чулкова и «Русские сказки...» Левшина сочетают в себе короткие бытовые сказки-новеллы и длинные эклектические «сказки-романы», или, используя термин В. Сиповского¹³, «волшебно-рыцарские романы-поэмы». В предисловиях к сборникам сказок они в несколько игровом ключе излагают свое видение жанра. Их позиции прямо противоположны. Чулков позиционирует свой сборник как исключительно развлекательное чтение:

«В сей книге важности и нравоучения очень мало, или совсем нет. Она неудобна, как мне кажется, исправлять грубые нравы, опять же нет в ней и того, чем оные умножить; итак, оставив сие, будет она полезным препровождением скучного времени, ежели примут труд ее прочитатъ»¹⁴.

Вторым русским сказочным сборником становятся «Русские сказки» Василия Левшина (1780-1783), эклектическое сочетание самых разных литературных и фольклорных повествовательных жанров. Это частично сближает его с большинством французских сказочных сборников, появившихся за столетие без малого, прошедшее с момента рождения жанра. О нем и пойдет речь далее, т. к. именно этот сборник позволяет проследить как общие тенденции в развитии жанра литературной сказки в России и во Франции, так и принципиальные различия между этими двумя путями развития.

¹³ Сиповский В.В. Очерки из истории русского романа. СПб, 1910. Т. I, 2.

¹⁴ Чулков М.Д. Пересмешник, или Словенские сказки. М.: 1766-68. Т. I. С. 1.

Наряду с «Пересмешником» Чулкова, «Русские сказки» Левшина оказывают влияние на жанр сказочной поэмы, вплоть до «Руслана и Людмилы», но, в отличие от чулковского сборника, Левшинский также задает тон для либретто русских опер о богатырях¹⁵.

Создавая «Русские сказки», В.А. Левшин, которого принято считать одним из первых русских фольклористов, ставит перед собой сложную, почти невыполнимую задачу, он стремится заполнить сразу две лакуны в русской литературе: создать такие сказки, которые в то же время были бы рыцарскими романами. Поскольку народная волшебная сказка небогата героическим материалом, Левшин обращается к былинам (которые в те времена также нередко называли сказками). Но, поскольку в былинах мало как авантюрного элемента, так и любовной тематики, все это Левшин находит в лубочных версиях европейских рыцарских романов, а также в поэмах Тассо, Боярдо и Ариосто, актуальных также и для европейских сказок и сказочных сборников¹⁶. Кроме того, он заявляет о еще одной функции «Русских сказок»: он хочет, чтобы они сделались своего рода собранием русских древностей.

1. Сказки о богатырях

В сборнике Левшина жанр большинства историй можно определить как «волшебные-рыцарские романы-поэмы». Разумеется, заявление Левшина об историзме его произведения не лишено натяжек. Однако легко заметить, что каждому тексту сборника «Русские сказки», за исключением, разве что, коротких бытовых сказок-новелл или сказок-анекдотов, автор старается придать черты исторического свидетельства¹⁷.

15 Левшин В.А. Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях. Сказки народные и прочие, оставшиеся через пересказывания в памяти приключения. М., 1780. О сказках Левшина и либретто русских опер см.: Булкина И. К сюжету о Пане Твардовском (контексты «киевской» баллады Жуковского) // Пушкинские чтения в Тарту 3. Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В.А. Жуковского и 200-летию Ф.И. Тютчева. Тарту, 2004. С. 41–63. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/534934.html>; а также Гистер М. Образ Алеши Поповича в русской литературной сказке XVIII-начала XIX вв. АМЛ. Сборник памяти А.М. Пескова. М., 2013.

16 В частности, первая французская литературная сказка «Остров Отрады», уже упоминавшаяся выше, не только является версией типа АТ 470 В, но и содержит аллюзию на поэму Тассо «Освобожденный Иерусалим» (См. Мадам д'Онуа. Там же. С. 950-957). Подобных примеров множество.

17 О близости богатырских сказок Левшина к их фольклорным образцам, а также об «историзме» «Русских сказок» см.: М. А. Гистер. Сказитель-просветитель: былинная

У Левшина есть как тексты о былинных богатырях (которые условно можно назвать «богатырскими сказками»), так и то, что куда больше соответствует европейской сказочной традиции в XVIII в.: так называемые «восточные сказки». О последних скажем несколько слов ниже. Что же касается богатырских сказок, большинство из них посвящено киевским богатырям (т. е. персонажам былин киевского цикла). Исключение представляет собой «Сказка о Василии Богуслаевиче...», т. е. текст о новгородском богатыре. При этом только две богатырские сказки в сборнике включают в себя элементы былинных сюжетов (наряду с элементами переводного рыцарского романа и рыцарских поэм итальянского барокко) – это «Повесть о славном князе Владимире киевском солнушке Всеславьевиче и о сильном его могучем богатыре Добрыне Никитиче и «Повесть об Алеше Поповиче Богатыре, служившем Князю Владимиру». Кроме того, «Повесть о сильном Богатыре и Старословенском Князе Василье Богуслаевиче» не только сюжетно, но и метрически близка к народным былинам о Василии Буслаеве (в очевидное противоречие с фольклорной традицией вступает лишь неожиданный княжеский титул, приписанный герою Левшиным. Еще одна сказка о былинном богатыре – «Повесть о дворянине Заолешанине, богатыре, служившем князю Владимиру» – в версии Левшина не имеет ничего общего с былинной традицией, кроме имени главного героя, поэтому мы остановимся на первых трех текстах. В таблице ниже представлены моменты сходства трех сказок Левшина с традиционными былинами о тех же богатырях, а также важные сюжетные расхождения с фольклорным прототипом.

Богатырь	История	Подвиг	Событие
	В былинах		
Добрыня	Сын рязанского купца Никиты (Микиты) и Омелфы (Амелфы, Мамелфы, Мелфы) Тимофеевны.	1. Бьется со Змеем Горынычем, чудовищем с бумажными крыльями. 2. Вместе с Ильей Муромцем и другими богатырями	1. Околдован Маринкой (в которой принято усматривать Марину Мнишек); мстит ей. 2. Женится на богатырке (полянице)

традиция в «Русских сказках» В. А. Левшина // Вестник РГГУ. N 9. М.: РГГУ, 2009. С. 122-137.

КОМПАРАТИВНЫЙ ДИАЛОГ С XVII ВЕКОВ

		отправляется в посольство Царьград.	в в	Настасье.
	У Левшина			
	Никакой информации об отце Никите. Добрыня не рожден женщиной, а вырезан из чрева матери нападшими на нее разбойниками. В этом качестве он – единственный возможный кандидат победителя Тугарина, которого, согласно пророчеству, сможет убить только человек, не рожденный женщиной. Воспитан волшебницей Добрадой и шестью мудрыми старцами; вскормлен молоком львицы.	1. Бьется чудовищным Тугарином Змеевичем, которого бумажные крылья. Ему помогает Тароп-слуга. Своей победой спасает Милолику, супругу князя Владимира. 2. Находит волшебное оружие Еруслана Лазаревича, которое оказывается ему по руке.	с у	1. Вместе с князем Владимиром и волшебницей добрадой основывает первый на руси рыцарский орден (!). 2. Никогда не был женат.
	В былинах			
Алеша	Сын попа	1. Бьется	с	1. Пытается

Попович	ростовского.	чудовищным Тугарином Змеевичем, у которого бумажные крылья. Ему помогает Аким (Еким) – слуга (парубок).	жениться на Настасье, жене Добрыни, при жизни последнего. 2. Насмехается над девушками («бабий богатырь»).
	У Левшина		
	Сын богатыря Чурилы Пленковича и Прелепы, дочери Войдевута, жреца языческого бога Попоензы (Перуна; дело происходит до крещения Руси). Рожден в Порусии (Пруссии).	1. Бьется с паном Твердовским (Твардовским), колдуном и живым мертвецом, спасает дочь последнего, чью душу отец продал дьяволу вместе со своей собственной. Возвращает ей богатства отца. 2. Спасает войско царя Алании, побеждая великанов. 3. Усмиряет Царь-Девуцу.	1. В детстве насмехается над своим дедом-жрецом. 2. Овладевает Царь-Девуцей, которую находит спящей в ее шатре и привязывает к кровати. Впоследствии женится на ней. 3. Воспользовавшись волшебным перстнем, который делает невидимым, овладевает дочерью Твердовского, проникнув к ней на брачное ложе.
Василий Буслаев	В былинах (мы рассматриваем здесь только один из двух сюжетов, связанных с этим богатырем: его битву с новгородцами).		
	Сын старого Буслая Новгородского и Омелфы (Амелфы, Мамелфы или Мелфы)	Вместе с двумя товарищами Фомой и Потаней бьется с «мужичками новгородскими». Ему помогают	Напившись допьяна, хвалится на пиру своим богатством перед «мужичками новгородскими».

	Тимофеевны.	старик-калика и девушка- чернавушка.	
	У Левшина		
	Сын старого Буслая, князя (!) новгородского и Амелфы Тимофеевны.	Тот же подвиг (но, в отличие от былинного героя, он таким образом защищает свою княжескую власть).	То же событие.

Из таблицы видно, что сказки о киевских богатырях более эклектичны, чем сказка о «Василии Богуслаевиче». Некоторые аллюзии и заимствования в них столь же очевидны, сколь и неожиданны. Например, в чудесном рождении Добрыни и связанном с ним пророчестве легко опознаваема аналогичная история Макдуфа, победителя Макбета в одноименной трагедии Шекспира. То, что Добрыня воспитан доброй волшебницей, заставляет вспомнить о воспитании рыцаря Ланцелота Озерного, воспитанного Девой Озера. Наконец, эпизод с Ерусланом Лазаревичем напрямую отсылает к лубочным сказкам об этом витязе, а косвенно – к поэме «Шах-Наме», вариациями на тему которой эти лубочные сказки являются. Пан Твердовский (или Твардовский) в сказке об Алеше Поповиче – герой известной в русском переводе польской народной книги о польском Фаусте, чернокнижнике, продавшем душу дьяволу (Левшина при этом не смущает, что история Пана Твардовского происходит спустя шесть веков после князя Владимира). Подобная эклектика не случайна: в былинах о Добрыне и об Алеше Поповиче есть волшебство, что позволяет облечь их в форму «волшебного-рыцарского романа», а подобные тексты у Левшина непременно сочетают в себе элементы европейских рыцарских романов и поэм с элементами русской фольклорной традиции (как бы вольно ни обращался Левшин и с теми, и с другими); в отличие от них, сюжет быliny о Василии Буслаеве напоминает социально-бытовую сказку или сказку-анекдот, а их Левшин обычно пересказывает близко к фольклорному источнику, как это происходит в случае сказок, составивших часть II сборника – «О воре Тимохе», «Про цыгана» и «Дядя и племянник». Тексты из «Русских сказок» Левшина задают традицию литературной и театральной трактовки сюжетов о былинных богатырях. На рубеже

XVIII-XIX вв. богатырские истории перевоплощаются в либретто опер, большинство из которых так и не было поставлено. Либретто первой из таких опер – «Новгородский богатырь Болеслаевич» (1786) – пишет сама Екатерина II по мотивам сказки Левшина. Позднее появляются либретто Г.Р. Державина «Добрыня» (1804; опера не была поставлена) и «Илья-богатырь» И.А. Крылова (1807). В 1805-1808 гг. В.А. Жуковский пишет текст оперы «Алеша Попович, или Страшные развалины» (опера не была поставлена, а в 1818 г. состоялась постановка оперы Кавоса и Анатолини «Добрыня Никитич, или Страшный замок» с близким сюжетом.

2. «Восточные» сказки

К моменту создания первых русских сказочных сборников не только волшебная сказка, или «сказка фей», но и восточная сказка успевают прочно укорениться как во французской, так и вообще в европейской литературной традиции. О моде на восточную сказку в России второй половины XVIII в. говорилось и писалось многократно. В интеллектуальной среде в России, как и во Франции, отношение к восточной сказке двойственно. С одной стороны, писатель и читатель-интеллектуал традиционно сетует на упадок нравов, когда не в чести оказываются высокие жанры, а всем подавай лишь увлекательные безделки, с другой стороны, легкий и несерьезный жанр восточной сказки традиционно служит прикрытием для политической сатиры и других весьма серьезных тем, о которых не удастся писать напрямую¹⁸.

Начиная с русского перевода «1001 ночи», выполненного Алексеем Филатовым и появившегося в 1763 г., в России выходит множество «восточных» сказок, сначала переводных, а затем и оригинальных. Многие из них печатаются, начиная с 1779 г., в Университетской типографии Н.И. Новикова, который при этом возмущается модой на легкое чтение, и в особенности на «1001 ночь»¹⁹. Переводчиком трех из них является Левшин, и все сказки, избранные им для перевода, объединяют идеи духовного совершенствования, элементы восточной мистики и алхимии, по всей видимости, интересовавшие Левшина как масона. Первая из них – сказка М.А. де Фок «Везири, или очарованный Лавиринф; повесть восточная», переведенная Левшиным и опубликованная в 1779-

18 См.: Feuillebois V. À l'aube des Mille et une Nuits. Lectures comparatistes. Presses Universitaires de Vincennes, 2012. P. 45-63.

19 Feuillebois V. Op. cit.

1780 гг. Молодые герои этой сказки проходят путь испытаний, близкий к тому, который знаком нам по чуть более позднему произведению – опере Моцарта «Волшебная флейта» (либретто Э. Шиканедера по сказке К. Виланда «Лулу»); в сказке фигурируют мудрецы Локман и Зороастр (последний, в отличие от Зороастра в упомянутой опере – резко отрицательный персонаж). Оригинал двух других принадлежит перу Пети де ла Круа и входит в его сборник «Histoire de la Sultane de Perse et des Vizirs», до недавнего времени ошибочно атрибутировавшийся А. Галлану. Это «Повесть о Мавранарском королевиче Абакае»²⁰ (в оригинале «l'Histoire du prince de Carizme et de la princesse de Géorgie») и начало «Приключений Гассана Астраханского»²¹ (в оригинале «Histoire du Brahmane Padmanaba et du jeune Fuqaï»). В обеих сказках фигурируют мудрые старцы (царь китайский в первой сказке и брахман Падманаба во второй), которые становятся духовными руководителями для юношей-героев. Любопытны принципы, по которым Левшин меняет детали в первой сказке и дописывает вторую. Само наличие восточных сказок в сборнике под названием «Русские сказки» могло бы удивлять. Однако мы видим, что герой первой сказки из Хорезмийского становится Мавранарским королевичем, а Мавранар – это более известное в России во времена Левшина название Турана – страны в Средней Азии (совр. Казахстан и часть юго-западной Сибири, севернее Амударьи), на территории которой находился, в числе прочего, Султанат Хорезмшахов. Левшин находит среди сказок Пети де ла Круа ту, которая хотя бы географически близка к России, и еще немного русифицирует ее. Что же касается «Приключений Гассана Астраханского», то там изменена не только география, вернее, топонимика. Сказка Левшина в семеро длиннее своего источника. Если сказка Пети де ла Круа заканчивается гибелью героя и всей его семьи в наказание за вероломное покушение на убийство брахмана Падманаба, то в версии Левшина Гассан раскаивается в своем преступлении и сохраненную ему жизнь использует для духовного возрастания и совершенствования. В своих

20 Вспомним, что одна из восточных сказок М.А. де Фок, переведенных на русский язык, называлась «Абасай, восточная повесть».

21 Пользуясь случаем, исправим досадную неточность, допущенную нами в диссертации «Русская литературная сказка XVIII века: история, поэтика, источники», где «Повесть о Гассане Астраханском» названа оригинальным сочинением Левшина. В реальности пространная, занявшая значительную часть второй, всю третью и часть четвертой книги «Русских сказок» начинается переводом сказки из сборника Пети де ла Круа, а длинное продолжение принадлежит перу самого Левшина.

странствиях Гассан встречает славян, которые, в полном соответствии с традициями обрамленной повести, рассказывают ему свои истории. Одни из них родом из Киева, другие из Новгорода и Пскова. Происхождение их ни коим образом не противоречит поставленной Левшиным задаче: сохранению «русских древностей». Левшин использует восточную сказку, чтобы упомянуть героическую историю присоединения к России Астраханского ханства. Финал сказки Левшина таков:

«Гассан за добродетель и разум избран на престол астраханский <...> Он написал книги о должностях разума, но их не читали. Он предсказывал, что царство его достанется непобедимым монархам; сие сбылось»²².

Длинная, многотомная «приписка» Левшина к короткой сказке Пети де ла Круа строится по принципу обрамленной прозы, главным примером которой для литературы XVIII в. служит «1001 ночь». Сказка строится по следующей схеме:

- довольно точный перевод сказки Пети де ла Круа;
- покаяние прощенного Гассана и его странствия;
- Гассан встречает древлянского князя Миловида, тот рассказывает ему свою историю;
- Гассан встречает новгородца Светомила, тот рассказывает ему свою историю;
- Гассан, Миловид и его возлюбленная Всемила встречают киевского воеводу Мирослава, тот рассказывает им свои историю, в которой, в числе прочего, он встречает псковского дворянина Разбивоя;
- Разбивой рассказывает Мирославу свою историю;
- Финал истории Гассана и историй всех повстречавшихся ему персонажей.

Как мы видим, повествование оказывается так же многопланово, как и в «1001 ночи», особенно в случае истории Разбивоя, которая имеет двойную рамку. Похожим образом организован и еще один сборник сказок Левшина – «Вечерние часы, или Древние сказки славян древлянских», где само словосочетание «вечерние часы» отсылает к ночам Шехерезады²³. Подобный принцип повествования

22 Левшин В. Русские сказки. СПб.: Тропа Троянова, 2008. С. 260.

23 Feuillebois V. Les Mille et une nuits et la naissance de la littérature russe: M. Tchoulkov, A. Pouchkine, V. Odoievski // «Les Mille et une nuits et la créativité littéraire». Colloque international du 28 au 30 octobre 2009, organisé à Fès (Maroc) par Abderrahman Tenkoul, Aboubakr Chraïbi et Khalid Lazaare.

усваивают и другие авторы русских «восточных» сказок, большая часть из которых – тексты пародийные или сатирические, как правило, ориентированные на французские образцы. «Восточная» сказка в России второй половины XVIII в. – тема отдельного исследования.

Сказкам Левшина, как и вообще первым русским сказочным сборникам, свойственна эклектика, сочетание условно-восточного и условно-славянского колорита (при этом «славянские древности» у Левшина даже имеют некоторые аутентичные детали, как было показано выше), многоплановое повествование, черты рыцарской поэмы и переводного лубочного рыцарского романа.

Как во Франции, так и в России жанр литературной сказки в момент своего становления является своеобразным экспериментальным полем, где авторы в самых причудливых пропорциях пытаются сочетать то, чего еще не знала литература, т. е. элементы фольклорной традиции (во Франции это – народная сказка, напрямую или опосредовано текстами Базиле, Страпаролы и др.; в России, в случае Левшина, это – былина) и то, что модно читать в данный момент. Во Франции это – галантный роман, итальянская рыцарская поэма, поздний рыцарский роман (вроде «Амадиса Гальского», а потом и «Дон Кихота»), а затем и комедии Мольера, басни Лафонтена и, позднее, «восточные» сказки. В России это та же рыцарская поэма, переводной рыцарский роман в лубочных версиях и наконец «восточная» сказка.

Литературные сказки в России более эклектичны, а сам этот жанр менее однороден, чем во Франции. Это можно объяснить тем, что русская литературная сказка, фактически, ровесница русской прозы (о древнерусской прозе в данном случае речь не идет). В русской литературе этот жанр практически не имеет хорошо знакомых образцов для подражания по соседству, каковыми для французской сказки является галантный роман, поздний рыцарский роман и новеллы вроде «Гептамерона». Поэтому естественно, что в момент формирования жанра процент заимствования здесь весьма высок, как высока и доля эксперимента.

Рецепция творчества Ш. Перро в России, в частности, рецепция «Историй, или Сказок былых времен», до сих пор еще не была предметом научного анализа. Между тем история переводов и различных обработок сказок Ш. Перро в России представляет большой интерес не только для литературоведов, специалистов по истории перевода, но и для социологов, педагогов и книговедов.

В рамках данной статьи мы ограничимся анализом первых переводов только одной сказки Ш. Перро – «Le Petit Chaperon Rouge» («Красная Шапочка») – от первого перевода 1768 г. до перевода 1866 г. (1867 г.), вышедшего под именем великого русского писателя Ивана Тургенева¹.

«Le Petit Chaperon Rouge» принадлежит к числу самых популярных сказок французского писателя. В России она больше известна в различных переделках для детей дошкольного возраста, со счастливым концом и без стихотворного нравоучения, предназначенного отнюдь не для детской аудитории, которое придает всей этой сказке весьма недетское звучание. Вся сказка оказывается окрашенной в эротические тона и приобретает смысл аллегорической сексуальной инициации юных и неопытных девиц, поддающихся лицемерному обаянию Волка-соблазнителя.

Впервые на русский язык сказки Ш. Перро были переведены Львом Воиновым в 1768 г. и переизданы в 1781 г. под названием «Сказки о волшебницах с нравоучениями»² (Перро 1768-1781). В этот сборник, помимо переводов сказок Перро, включен также перевод сказки Мари-Жанн Леритье де Вилландон «L'Adroite Princesse ou les Aventures de Finette. Nouvelle. A Madame la Comtesse de Murat» («Ловкая принцесса, или Приключения Хитруши», в переводе Л. Воинова – «От искусной принцессы. Письмо к графине

[©] Власов Сергей Васильевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры французского языка Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург).

¹ Перро Ш. Волшебные сказки Перро. Перевод с франц. И. Тургенева. Рисунки Густава Дорэ. СПб., М.: Издание книгопродавца и типографа М. Ф. Вольфа, 1867. К сожалению, нам не удалось обнаружить в крупнейших российских библиотеках издания 1866, на которое ссылается в своих письмах И.С. Тургенев.

² Перро Ш. Сказки о волшебницах с нравоучениями. Переведены с французского [Львом Воиновым]. Печатаны при Императорском Московском Университетъ, 1768 года (2-ое издание: СПб.: Сенатская типография, 1781). Далее цитаты из перевода Л. Воинова приводятся по изданию 1768 г. с указанием цитируемой страницы в тексте статьи.

Мурат»). Эта сказка также приписывалась тогда Ш. Перро. Перевод Льва Воинова вышел в типографии Московского университета с посвящением Наталье Львовне Нарышкиной, старшей дочери обер-штабмейстера и камергера двора Екатерины II, двоюродного племянника Петра I – Льва Александровича Нарышкина, весельчака и бонвивана, бывшего душой придворного общества. Наталья Львовне (1761-1819), будущей фрейлине Екатерины II, бабушке известного писателя В.А. Соллогуба, в то время было всего 7 лет, и «Сказки о волшебницах» явились для нее хорошим подарком. Посвящение перевода Льва Воинова Наталье Нарышкиной имитировало посвящение сказок Перро, составленное от имени его сына д'Арманкура, принцессе Орлеанской, племяннице Людовика XIV.

Появление первого перевода сказок Перро в 1768 г. было далеко неслучайным. Это было время формирования русской литературной сказки. Назовем только самые известные произведения русских литераторов второй половины XVIII века. Именно в это время русские читатели из разных слоев общества увлекаются книгой М.Д. Чулкова «Пересмешник, или Славенские сказки» (1766-1768)³. В 80-ые годы выходят «Русские сказки» В.А. Левшина⁴, ставшие еще более популярными, чем «сказки» М.Д. Чулкова. Детские сказки для своего внука Александра писала сама императрица Екатерина II, первая русская писательница-сказочница⁵. Отдали дань литературной сказке И.А. Крылов («восточная повесть» – сатирическая сказка «Каиб» 1793 г.) и Н.М. Карамзин (сказка «Прекрасная царевна и счастливый карла» 1792 г. – подражание сказке Перро «Рике с хохолком» – и богатырская сказка в стихах «Илья Муромец» 1795 г.).

В переводе Л. Воинова сказка Перро «Le petit Chaperon Rouge» называется «О девочке в красенькой шапочке». И далее вместо метонимического прозвища главной героини «Красная Шапочка» везде дается перифрастический перевод «девочка в красенькой

³ Чулков М.Д. Пересмешник, или Славенские сказки. Сочинены в Санкт Петербурге. Часть I-IV. [СПб.: Типография Академии наук], 1766-1768. 2-е издание 1-й части: [СПб.: Типография Академии наук], 1770. 3-е издание – всех первых 4-х частей: М.: [Сенатская типография], 1783-1784. Изд. 3-е, с поправлением, в 5-ти частях. М.: Типография Пономарева, 1789.

⁴ Левшин В.А. Руския сказки, содержащая древнейшия повествования о славных богатырях, сказки народныя, и прочия оставшиися чрез пересказывание в памяти приключения. Часть I-X. М.: Университетская типография, у Н.Новикова, 1780-1783.

⁵ Екатерина II. Сказка о царевиче Хлоре. [СПб., типография Академии наук, 1781, 1782, 1783]. 4-ое изд-е: СПб., [Тип. Акад. наук, [1790]. Сказка о царевиче Февее. [СПб., типография Академии наук, 1783, 1790].

шапочке». Такими же неудачными описательными переводами заменены прозвища и других героев сказок Перро – «О некотором человеке с синюю бородою» (вместо названия сказки «La Barbe bleue» – «Синяя Борода»), «О корчаге, в которой золу содержат» (так у Л. Воинова называется сказка «Cendrillon» – «Золушка»!). И только описательный перевод прозвища «Мальчик с пальчик», предложенный Л. Воиновым (вместо прозвища «Пальчик» – «Le petit Poucet» – в некоторых других переводах – «Мизинчик»), настолько понравился русскому читателю, что он даже не чувствует перифрастического характера этого перевода, ставшего традиционным.

Перевод Л. Воинова написан просторечным языком с элементами канцелярского, делового стиля. К деловому стилю перевода мы относим не только замену в передаче на русский язык разговорных прозвищ перифрастическими оборотами, но также некоторые анафорические слова, употребляющиеся для связи предложений (например, относительное местоимение «который», прилагательное «последний» в роли коннектора двух смежных предложений). Эффект же простонародного и ритмизованного «сказочного» стиля создается не только употреблением просторечных и разговорных слов, но и необычным для нейтрального повествования порядком членов предложения (в частности, препозицией прямых дополнений по отношению к глаголу-сказуемому).

Так, начало сказки Перро переведено Л. Воиновым следующим образом:

«Нькогда въ деревннь крестьянская девочка жила, *которая* такъ пригожа была, что рьдко ей *подобную* красавицу видывали. Мать очень ея любила, а бабушка еще и больше. *Последняя* ей красненькую шапочку сшила, *которая* ей такъ пристала, что от того ея вездь прозвали девочкою въ красненькой шапочкнь» (с. 3)⁶.

Сравни с оригиналом: «Il était une fois une petite fille de village, la plus jolie qu'on eût su voir; sa mère en était folle, et sa mère-grand plus folle encore. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit Chaperon Rouge»⁷.

⁶ Здесь и далее мы подчеркнули разговорные и просторечные слова и грамматические формы; слова и обороты делового стиля выделены нами курсивом – С.В.

⁷ Перро Ш. Истории, или Сказки былых времен / На франц. и русск. яз. М.: Радуга, 2002. С. 22. Далее цитаты из французского оригинала сказки «Красная Шапочка» приводятся по этому изданию с указанием страницы в тексте статьи.

Традиционный зачин французских сказок «Il était une fois» в первых переводах не передается или передается наречием «некогда». Русский эквивалент этого зачина «Жила-была (деревенская девочка)» впервые появляется только в анонимном переводе 1845 г.: «Жила была въ одномъ сельъ маленькая, премиленькая дньвочка»⁸, а потом только в переводе 1867 г., вышедшем под именем И. Тургенева: «Жила-была въ одной деревушкѣ дньвочка красоты невиданной»⁹.

Приведем еще один весьма характерный для языка перевода Л. Воинова пример:

«Дньвочка въ красенькой шапочкѣ, сперва испужалась, какъ она грубой голосоъ волчей услышала, но подумала что у бабушки ея насморкъ, то отвѣчала она: я, бабушка, твоя внучка, дньвочка в красенькой шапочкѣ, матушка прислала тебе пирожокъ и горшечекъ съ маслицомъ» (с. 5).

Сравни с оригиналом: «Le Petit Chaperon Rouge, qui entendit la grosse voix du Loup eut peur d'abord, mais croyant que sa mère-grand était enrhumée, répondit: «C'est votre fille le Petit Chaperon Rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre que ma mère vous envoie» (p. 24).

К переводческим трудностям относится перевод знаменитой фразы из сказки Перро: «Tire la chevillette, la bobinette cherra» (p. 24) (дословно: «Потяни за штырек, задвижка и упадет»). В деревенских замках деревянный штырек (la chevillette) был соединен веревочкой с задвижкой (щеколдой) замка (la bobinette). Л. Воинов перевел эту фразу довольно приблизительно и неточно: «выдерни гвоздь, вертено-то [sic!] само выскочить» (с. 5). Определенную трудность представлял также перевод французского слова «deshabillé» позже заимствованного в русский язык («дезабилье» – легкая утренняя одежда, ср. употребление в русском языке другого заимствования из французского – «неглиже») в том месте сказки, когда Красная Шапочка, раздевшись, ложится к бабушке в постель и видит голого волка, которого она принимает за бабушку: «elle fut bien étonnée de voir comment sa mère-grand était faite en son deshabillé» (p. 25) (дословно: «она была очень удивлена, когда увидела свою бабушку в дезабилье»). У Л. Воинова это место переведено довольно близко к тексту: «она весьма изумилась, какъ увидила (sic!) бабушку свою въ такомъ спальномъ ея уборѣ» (с. 6).

⁸ Перро Ш. Шесть сказок для детей. Пер. с фран. СПб., 1845. С. 37.

⁹ Перро Ш. Там же. С. 1. Подробнее об этом переводе см. ниже.

Но, конечно, самым трудным для передачи на русский язык был перевод стихотворного нравоучения, написанного изящным афористичным слогом:

On voit ici que de jeunes enfants, / Surtout de jeunes filles / Belles, bien faites, et gentilles, / Font très mal d'écouter toute sorte de gens, / Et que ce n'est pas chose étrange, / S'il en est tant que le Loup mange. // Je dis le Loup, car tous les Loups // Ne sont pas de la même sorte; / Il en est d'une humeur accorte, / Sans bruit, sans fiel et sans courroux, / Qui privés, complaisants et doux, / Suivent les jeunes Demoiselles / Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles; Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux, / De tous les Loups sont les plus dangereux (p. 26). (Дословный перевод: «Мы видим здесь, что юные особы, в особенности красивые, стройные и милые девушки, очень дурно поступают, слушая всяких людей, и неудивительно, что столь многих из них съедает Волк. Я говорю Волк, потому что не все Волки одинаковы; среди них есть и приветливого нрава, которые без шума, без желчной злобы и без гнева, ручные, угодливые и кроткие, следуют за девушками к ним в дом, до самого алькова; но увы! кому неизвестно, что эти льстивые Волки из всех Волков – самые опасные»).

Мы процитировали полностью оригинальный текст «нравоучения», поскольку он мало известен современному русскому читателю сказок Перро, в лучшем случае знакомому с моралью сказки по приблизительным переводам, опускающим явную полемику и перекличку сказки Перро с басней Лафонтена «Волк и Ягненок». И сказка Перро, и басня Лафонтена заканчиваются одинаково – тем, что голодный Волк съедает свою жертву. Но не все Волки оказываются такими злобными и гневливыми, как голодный и рыскающий всюду Волк из басни Лафонтена, съедающий Ягненка лишь потому, что ему хочется «кушать». Гораздо опаснее, особенно для красивых девиц, приветливый и льстивый Волк-соблазнитель. Не случайно, как мы уже сказали, сказка Перро заканчивается страшным концом – тем, что Волк съедает Красную Шапочку: happy end разрушил бы авторское намерение в аллегорической форме предостеречь юных красавиц от общения с коварными и лицемерными соблазнителями. Именно эта, главная мысль Перро и была впоследствии искажена авторами обработок «Красной Шапочки», добавившими из одноименной сказки братьев Гримм конец с распарыванием брюха волка охотником и счастливым освобождением бабушки и Красной Шапочки.

Л. Воинов не нашел ничего лучше, как передать это изящное нравоучение прозой полуразговорного – полуделового характера, с некоторыми пропусками описания обманчивой наружности лицемерных соблазнитель-волков и настойчивыми добавлениями от себя об опасности для юных и милых красавиц быть такими волками обманутыми:

«Когда красавица и молодая при томъ дьвушка / Охотно каждаго слушать будеть, / *То ея скоро обмануть, / И тогда такимъ же образомъ скоро можетъ учиниться и то, какъ въ сей сказкѣ написано, / Что ея волкъ съестъ; / Ибо волки не всѣ дики. / Ихъ весьма много родовъ. / Они многихъ пригожихъ и добродѣтельныхъ дьвиць ласковыми своими словами прельщаютъ / Стараясь своею учтивостію и веселымъ видомъ передъ прочими дьвицамъ понравиться. / Провожаютъ ихъ до самыхъ домовъ, / А иногда и до постели. / Такихъ лицемъровъ, / Должно больше нежели другихъ удаляться, / *Есть ли кто обмануть быть не хочетъ*» (с. 6-7) [курсивом мы выделяем авторские добавления].*

Следующий – анонимный перевод сказок Перро, вышедший с французским подлинником enregard в 1795 году и переизданный в 1805 г., был явно предназначен для обучения французскому языку¹⁰. Этот перевод местами напоминает перевод Л. Воинова, но значительно литературно отредактированный и освобожденный от многих просторечных слов и тяжеловесных описательных оборотов вместо прозвищ главных персонажей сказок. Так, «сказка о девочке в красенькой шапочке» называется уже просто – «Малинькая Красная Шапочка», «сказка о некотором человеке с синею бородою» носит название «Синяя Борода», а «Корчага, в которой золу содержат» превращается в «Сандрильон». Однако полностью от неуклюжего канцелярского стиля анонимному автору перевода все же отойти не удалось. Например, начало сказки «Le Petit Chaperon Rouge» передано следующим образом:

«Одна деревенская дьвушка была столь прекрасна, что рѣдко таких найти было можно. Почему мать ея чрезвычайно ее любила, а бабушка еще болѣе. *Сія послѣдняя* сшила ей малинькую красную на

¹⁰ Перро Ш. Повѣсти волшебныя съ нравоученіями, на Россійскомъ и Французскомъ языкахъ, сочиненныя Господиномъ Перольтомъ, для дѣтей. «Contes des Fées avec des moralités», par M^r. Per[r]ault. Москва, въ вольной ТипографіиРъшетникова, 1795. (2-ое издание: Москва, въ Губернской Типографіи, у А. Ръшетникова, 1805 года). Далее цитаты из этого перевода приводятся по изданию 1795 г. с указанием страницы в тексте статьи.

голову шапочку, которая къ ней столь пристала, что вездь называли ее малинкою красною шапочкою» (с. 3-4).

Сохраняются местами и некоторые разговорно-просторечные слова и уменьшительные формы слов. Например, мать Красной Шапочки просит отнести бабушке «блинов» (а не «пирожок», как у Л. Воинова) «да криночку маслица» (с. 4). Несколько более удачно, но по-прежнему неточно передано по-русски устройство дверного «запора» (а не «веретена», как у Воинова): «выгаци гвоздь, и запоръ упадеть» (с. 6). Как видим, дверной «гвоздь», однако, остается «нетронутым». Более книжным языком передан испуг Красной Шапочки, когда она услышала грубый голос волка:

«Малинкая красная шапочка съ начала было испугалась, как услышала грубой волковъ голось; однако, поелику она думала, что бабушка ея кашляла, то отвѣтствовала: я твоя внучка, малинкая красная шапочка; я принесла отъ матушки тебѣ блиновъ и криночку маслица» (с. 6).

Более высоким слогом передано и удивление девочки при виде голого волка в постели: «Но сколь она удивилась, когда увидѣла, что бабушка ея лежала въ ночномъ однянїи» (с. 8). Нравоучение в конце сказки уже переведено не прозой, а стихами, пусть и не всегда столь изящными, как оригинал:

«Красавицы! для васъ хотѣль я наставленье, / Представивъ басенку изъ оной, сорудить; / И нѣжному уму подавъ нравоученье, / Отъ бѣдъ и отъ коварствъ навѣки охранить. / Ласкательнымъ словамъ охотно кто внимаеть, / И слушавъ оныя себя позабываетъ, / Все то, что въ баснѣ сей худова мы не зримъ, / Случиться въ жизни сей конечно можетъ съ нимъ / Волковъ не дикихъ мы однихъ здѣсь разумѣемъ, / Но всѣхъ тѣхъ, коихъ мы и в обществахъ имѣем, / И кои видъ принявъ смиренный на себя, / Стараются прельстить и обмануть тебя. / С учтивствомъ, ласкою къ красоткамъ подбѣгая, / Ни правилъ честности, ни совѣсти не зная, / Стараются всегда прельстившихся пожрать, / Невинность, жизнь, а съ нимъ и все у нихъ отнять. / Такихъ-то убѣгать потребно намъ Волковъ, / И разрушать всегда злодѣйственный ихъ ковь» (с. 8 -10).

Этот перевод еще звучит шероховато и неуклюже, но по сравнению с переводом Л. Воинова выглядит более удобочитаемо.

Следующий новый перевод только двух сказок Перро («Cendrillon» и «La Varbe Bleue»), выполненный П.Н. Шараповым, вышел в 1814-1815 гг. (переиздан в 1820 г.) в сборнике «Басни и сказки, на российском и французском языках <...> с

присовокуплением повестей о Сандрильоне и Синей Бороде»¹¹. Заметим попутно, что именно в этом переводе у французской Сандрильоны появились впервые русская грубая кличка Замарашка (как перевод ее первого французского прозвища «Cuscendron»), а также менее грубое прозвание Золушка («Cendrillon»), но еще лишь в качестве пояснения к значению имени Сандрильона. Написанный довольно тяжеловесным языком перевод П.Н. Шарапова, несмотря на то, что он выдержал два издания, был вскоре на долгое время забыт и вытеснен другими переводами.

В первую четверть XIX в. с ростом романтических увлечений и настроений в русском обществе становятся популярны оперы и балеты по мотивам сказок известного французского писателя. Так, по мотивам сказки «Cendrillon» («Сандрильона») ставится опера «Сандрильона» (либретто Ш.-Г. Этьена в переводе Аристарха Лукницкого, музыка капельмейстера Александра I Д. Штейбельта), впервые представленная в Санкт-Петербурге, «на Маломъ Театръ», 30 апреля 1814 г.¹² Та же опера Д. Штейбельта шла 4 сентября 1818 г. и в Московском Императорском театре, но уже в другом переводе под названием «Пепелина, или Сандрильон»¹³.

Большим успехом пользовалась также романтическая опера А.-Э.-М. Гретри «Рауль Синяя Борода» переведенная с французского языка А.В. Лукницким и поставленная в Санкт-Петербурге в 1815, 1817 и в 1825 г.¹⁴. Известен и пантомимный балет И.И. Вальберга

¹¹ [Перро Ш.] Сандрильона. Волшебная повесть. Синяя Борода // Басни и сказки, на российскомъ и французскомъ языкахъ <...> съ присовокупленіемъ повѣстей о Сандрильонъ и Синій бородъ. Переводъ съ французскаго П. Шарапова. Санкт-Петербургъ, въ типографіи Департамента Внѣшней торговли, 1814 года (на третьем титульном листе: С. Петербургъ 1815 года. Второе издание с измененным титулом и последовательностью подачи оригинала и перевода: Басни и сказки, на французскомъ и российскомъ языкахъ <...> съ присовокупленіемъ повѣстей о Сандрильонъ и Синій бородъ. – Санкт-Петербург, въ типографіи Департаментъ Внѣшней торговли, 1820; на обложке указан 1821 г.). С. 120-175.

¹² [Этьен Ш.-Г.] Сандрильона. Волшебная опера в трех действиях, переведенная с французского стихами А. Лукницким. СПб., 1816.

¹³ Краснов П.С. Примечания // Пиксанов Н.К. Летопись жизни и творчества А.С. Грибоедова, 1791—1829 / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; Отв. ред. А.Л. Гришунин. М.: Наследие, 2000. С. 155.

¹⁴ Арапов П.Н. Летопись русского театра. СПб., типография Н. Тиблена и комп., 1861. С. 235, 253, 310. Елеонская Е.Н. Жуковский – переводчик сказок // Русский филологический вестник. 1913. Т. 70. №3. С. 164.

«Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства» на музыку Гретри и Кавоса¹⁵.

Одной из любимых опер русской публики была и волшебная опера в 3-х действиях «Красная шапочка» (либретто Э. Теолона де Ламбера в переводе Зотова, музыка Ф.-А. Буальдьё, с хорами и балетами), впервые поставленная 16 августа 1819 года¹⁶. Текст «Красной Шапочки» в этой опере был переделан до неузнаваемости: из сказки пропали мать Красной Шапочки, ставшей сиротой и воспитанницей некоей Берты, и даже сама бабушка, замененная пустынным в горах, которому Красная Шапочка, получившая имя Роза-Любовь, приносила «съестные припасы». Волк в опере превращается в барона Родольфа, прозванного «волком». В роли Красной Шапочки выступала Нимфодора Семеновна Семенова – младшая. По нашему мнению, либретто опер по сказкам Перро являются прототипами всех дальнейших переделок и обработок сказок Ш. Перро в детской литературе, на театральной сцене, а в дальнейшем и в кинематографе.

В 1825 г. выходит новый перевод сказок Перро, на титульном листе которого значится: «Волшебныя сказки, или приятное занятіе отъ нечего дѣлать. Соч. Перольта. Изъ которыхъ взяты оперы и балеты, представляемые на Императорскихъ Театрахъ». Там же указан и переводчик: «Перевель съ французскаго Императорскаго Московскаго Театра Актеръ Барановъ»¹⁷. Как мы установили, актер Баранов – это актер сначала петербургского, а затем московского Императорского театра Василий Венекдитович Баранов (1792-1836). Василий Баранов был сыном крепостного актёра и художника-декоратора театральной труппы А.Е. Столыпина (прадеда М.Ю. Лермонтова) Венедикта Порфирьевича Баранова, написавшего знаменитый портрет Дениса Давыдова. Воспитанник Академии

¹⁵ Вальберг И.И. Рауль Синяя борода, или Опасность любопытства. Пантомимный балет в трех действиях. Соч. г. Вальберха. Музыка Гретри и г. Кавоса. СПб., в типографии Императорского театра, 1807.

¹⁶ [Теолон де Ламбер Э. – Théaulon de Lambert E.]. Красная шапочка: Волшебная опера в трех действиях. / Музыка сочинения Боельдьё; Перевод с французского; Представлена в первый раз в Санктпетербурге, на Большом театре, августа 16 дня, 1819 года. - Санктпетербург: В Типографии Императорских театров, 1819. Арапов П.Н. Там же. С. 27.

¹⁷ Перро Ш. Волшебныя сказки, или приятное занятіе отъ нечего дѣлать. Соч. Перольта. Изъ которыхъ взяты оперы и балеты, представляемые на Императорскихъ Театрахъ. Перевель съ французскаго Императорскаго Московскаго Театра Актеръ Барановъ. Москва, въ типографіи Августа Семена, 1825. Далее ссылки на это издание с указанием страницы даются в тексте статьи.

художеств, В.В. Баранов дебютировал на сцене 26 апреля 1818 г. в опере «Одна шалость» в роли Карлино¹⁸. Любопытно, что 30 мая 1822 г. он выступил в роли конюшего в опере «Сандрильона»¹⁹. Кроме того, В.В. Баранов был, как и его отец и младший брат Павел, театральным декоратором, портретистом, а также литографом, издавшим литографированный альбом портретов знаменитых актёров и актрис императорских театров.

Как и в одноименной волшебной опере, Красную Шапочку в переводе В.В. Баранова зовут Розой. Заметим попутно, что впоследствии в русских переводах и переложениях сказок Перро и другие сказочные персонажи получают самые неожиданные имена. Так, в анонимном переложении «Красной Шапочки» 1871 г. главную героиню зовут уже не Розой, а русским именем Надя²⁰. В некоторых обработках сказки «Cendrillon» главную героиню зовут не «Золушка», а Элла,²¹ Люсетта²² и даже Наташка-Замарашка²³. В том же сборнике переводов В.В. Баранова Синяя Борода назван Раулем, а жену Синей Бороды зовут Изора, как и в романтической опере Гретри. Отца Мизинчика (Мальчика с пальчик) зовут не Гийом, а Ефремыч, мать Мизинчика получает имя Афросиньи и т. д.

В переводе В.В. Баранова мать Розы – Красной Шапочки просит дочь отнести бабушке не пирожок, или блины, как в ранних переводах, а «лепешек и горшечик масла» (с. 26). Эти «лепешки» переключают и в более поздние переводы. Впервые именно у В.В. Баранова появляется знаменитая веревочка в устройстве замка бабушкиной двери: «Дерни за веревочку, задвижка отопрется» (там же, с. 28). Красная Шапочка у Баранова удивляется не дезабиле бабушки, а уже тому, что бабушка велела ей самой раздеться. У Перро же Красная Шапочка раздевается и ложится к бабушке в постель, не раздумывая. И, наконец, «нравоучение» впервые переведено на русский язык довольно «гладкими» стихами:

«Изъ басни сей мы видимъ ясно, / Какъ дѣвущкамъ опасно /
Вступать въ сообщество незнаемыхъ людей. / И если кто изъ нихъ ихъ
вздоры станеть слушать, / То мудрено ль волкамъ такимъ дѣвицъ и

¹⁸ Арапов П.Н. Там же. С. 264.

¹⁹ Арапов П.Н. Там же. С. 319.

²⁰ [Перро Ш.]. Девочка Красная Шапочка. Москва, типография С. Орлова, 1871. (На обложке: Приключение Красенькой Шапочки).

²¹ [Перро Ш.] Хрустальный башмачек. М.: И. Д. Сыгин, 1900.

²² [Кен А.] Сандрильона (Золушка). Волшебная сказка в 4 действ. и 6 картинах. Музыка Ж. Массенэ. Перевод А. Горчакова. Киев: Издание 3. М. Сахнина, 1908.

²³ Перро Ш. Наташка-Замарашка. Одесса, типография А. М. Швейцера, [1913].

кушать? / Я говорю совсьмь не про волковъ звьрей; /Вньдъ ть живуть въ лнсу, свирьпы и сердиты. – / А эти ласковы, особенно для дамъ; / И по виду добры, а въсердць – ядовиты; / Дьвицы! Что бь они ни говорили вамь, / Давайте ихъ рьчамъ совсьмь другіе толки: / Они изь всьхъ волковъ, опасньйшіе волки» (с. 32).

К сожалению, после перевода нравоучений сказок Перро В.В. Барановым в 1825 г. следующие попытки перевести моралитэ сказок Перро будут предприняты только дважды – и только более чем через сто лет – в 1936 г. поэтом и прозаиком С.П. Бобровым и известным писателем и филологом Л.В. Успенским.

1826 г. явился важной вехой в переводе сказок Ш. Перро: в этом году в журнале Н. Греча «Детский собеседник» были опубликованы переложения двух сказок Ш. Перро («Волшебницы» и «Рауль Синяя Борода»), а также переложения нескольких сказок братьев Grimm и новый вариант сказки «Красная Шапочка», принадлежащие перу В.А. Жуковского²⁴. Все эти тексты были ориентированы на детскую аудиторию и соответственно упрощены. Сказки Ш. Перро даются без «нравоучений». Что касается версии «Красной Шапочки», предложенной В.А. Жуковским для «Детского собеседника», то она открывает многочисленный ряд переложений, использующих не только текст Перро, но и вариант счастливого конца сказки, заимствованный у братьев Grimm: Красная Шапочка и ее бабушка остаются живы, благодаря охотнику, сначала разрезавшему брюхо волка, а потом застрелившего его. Оставив для бабушки «пирожок» («une galette»), как у Ш. Перро, В.А. Жуковский заменил горшочек с маслом не на бутылку вина, как у братьев Grimm, а на «горшочек молока». Не мудрствуя лукаво, русский поэт упростил устройство замка двери бабушкиной «хижины»: «Отдерни задвижку! Дверь отворится» (там же, с. 120-121). Язык переложений В.А. Жуковского легок и изящен, но порой слишком риторичен, многословен и сентиментален, уступая оригиналу Перро в краткости и силе.

Опыты этих переложений сказок Перро и братьев Grimm, явились в известной мере образцом и стимулом для В.А. Жуковского и других известных русских писателей, увлекавшихся, как все романтики, фольклором, для создания их собственных литературных сказокв стихах и прозе. Вспомним имена А.С. Пушкина, П.П. Ершова («Конек-горбунок» 1834 г.), В.Ф. Одоевского («Пестрые сказки» 1833 г., «Город в табакерке» 1834 г., «Сказки и повести для детей

²⁴ Жуковский В.А. Детские сказки // Детский собеседник, 1826, № 2. С. 95-99, 99-106, 120-124.

дедушки Иринаея» 1841 г.), А. Погорельского (сказка «Черная курица, или Подземные жители» 1829 г.) и, конечно, В.И. Даля («Русские сказки из предания народного изустного на грамоту гражданскую переложенные, к быту житейскому приуроченные и поговорками ходячими разукрашенные Казаком Владимиром Луганским. Пяток первый» 1832 г.).

Весьма примечателен анонимный перевод «Красной Шапочки» Перро, опубликованный в 1845 году²⁵. Текст сказки переведен несколько жеманным, галантным стилем и украшен соответствующими картинками, которые изображают чудесной красоты бабочку, декоративные цветы, маленькую девочку под большим деревом и волка в ночной рубашке. Вот начало сказки:

«Жила-была въ одномъ сельъ маленькая, премиленькая дьвочка: мать ее чрезвычайно любила, а бабушка по ней съ ума сходила. Однажды подарила она своей любимой внучкь маленькую красную шапочку, которая так мило шла къ лицу ея, что всь сосьди не называли ее иначе, как Маленькая Красная Шапочка» (с. 37).

«Маменька» Красной Шапочки просит ее отнести бабушке «пирожок» и «горшочик масла» (с. 41). «Малютка» останавливается по дороге «на каждом шагу, то набрать оръшковъ, то поймать бабочку или нарвать полевыхъ цвьтковъ, которые попадались» (там же). Устройство дверного замка двери бабушкиного дома передано по-русски не совсем точно: «Потяни за кольцо, задвижка отскочит» (с. 43).

Неточно переведена и просьба мнимой бабушки, с которой она обращается к внучке: «Положи пирогъ и масло на полку и ложись со мною» (с. 45) (сравни с оригиналом: «Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi» (с. 25). Все

²⁵ [Перро Ш.]. Шесть сказок для детей. Перевод с французского. СПб., 1845. Далее цитаты с указанием страницы этого перевода даются в тексте статьи. Остается только пожалеть, что более ранний перевод «Красной Шапочки» 1843 г. (Девочка Красная Шапочка, детская сказка. Переведенная с французского. С 16-ю литографированными картинками. М.: В типографии В. Кирилова, 1843. См.: рецензии на это издание в «Отечественных записках», 1843, т. 28. С. 21 и в «Современнике», 1843. Т. 31. С. 141) отсутствует в крупнейших библиотеках Москвы и Санкт-Петербурга. Судя по отзыву в «Отечественных записках», вопреки ожиданиям рецензента, который был низкого мнения о продукции типографии В. Кирилова, «перевод не дурень». В Российской национальной библиотеке есть перевод другой сказки Перро, вышедший одновременно с переводом «Девочки Красной Шапочки» в типографии В. Кирилова: Мальчик с пальчик. Детская сказка, с 16-ю литографированными картинками. Переведенная с Французского А. Б. Москва, в типографии В. Кириллова, 1843. Этот перевод, добавим уже от себя, также весьма не плох, оригинал передан по-русски довольно точно и живо.

переводчики, начиная с Л. Воинова и кончая В.В. Барановым, передавали эту просьбу, следуя точно за оригиналом. Например, Л. Воинов предложил такой перевод: «Поставь, дитятко, пирожокъ съ горшечкомъ на квашню и ложись спать со мною» (с.5). В.В. Баранов перевел это место с еще большими подробностями: «поставь лепешки и горшечикъ съ масломъ на квашню, раздѣнься и поди лягъ со мною» (с. 29). Вероятно, слово «квашня» показалось новому переводчику слишком грубым и, скорее всего, непонятным детям.

Удивление Красной Шапочки при виде голого волка передано анонимным переводчиком 1845 г. в самых общих словах: «Красная Шапочка раздѣлась и легла в постель, однако бабушка ей что-то странною показалась» (там же, с. 45).

В 1861 г. появился новый анонимный перевод сказок Перро²⁶. Перевод 1861 г. в целом точен и отличается довольно гладким, несколько слащавым языком, без использования просторечных элементов. Это особенно бросается в глаза при сравнении этого перевода со следующим переводом, составившим целую эпоху в рецепции сказок Перро в России. Мы имеем в виду перевод сказок Перро, вышедший в свет в 1866 (1867) году с прекрасными рисунками Г. Доре и с громким именем Ивана Тургенева в качестве переводчика на титульном листе²⁷ (в соответствии с контрактом, заключенным писателем со своим французским книгоиздателем П.-Ж. Этцелем²⁸), хотя самому Тургеневу принадлежит перевод всего двух сказок – «Синяя Борода» и «Волшебница»²⁹. Приписывание всех переводов сборника 1867 г. только И.С. Тургеневу является литературной мистификацией, в которой был повинен сам знаменитый русский

²⁶ [Перро Ш.]. Волшебные сказки. СПб., в типографии Ю. Штауфа, 1861 (2-ое издание: СПб., типография Миллера, 1868 – с добавлением, вероятно, под влиянием тургеневского сборника переводов Перро 1867 г., 6-ти хромолитографированных картинок и 100 рисунков, заимствованных из издания 1845 г.), а также с некоторыми изменениями в переводе, к сожалению, не всегда его улучшающими. Например: «Маменька любила ее много, а бабушка еще больше» (М., 1968. С. 1). Сравни с 1-м изданием: «Маменька любила ее страстно, а бабушка еще больше». С. 5). Точнее было бы перевести: «Мать ее очень любила, а бабушка была от нее без ума». Далее цитаты с указанием страницы первого издания этого перевода даются в тексте статьи.

²⁷ Перро Ш. Волшебные сказки Перро. Перевод с французского Ивана Тургенева. Рисунки Густава Дорэ. Санкт-Петербург и Москва, издание книгопродавца и типографа М. Ф. Вольфа. 1867. Другие издания: СПб., [1889], [1901], [1910]. Далее цитаты с указанием только страницы издания 1867 г. даются в тексте статьи.

²⁸ Контракт И.С. Тургенева с книгоиздателем Этцелем опубликован в сборнике [Тургенев 2012, с. 489-501].

²⁹ В архиве И.С. Тургенева, хранящемся в Париже, сохранился черновой автограф перевода только этих двух сказок.

писатель, поставивший свою фамилию под литературными поделками своих ассистентов – Н.В. Щербаня³⁰ и Н.Н. Рашет³¹. Степень участия Н.Н. Рашет в работе над переводом сказок Перро не совсем ясна. Вероятно, оно было менее значительно, чем участие в переводе бойкого журналиста Н.В. Щербаня.

Талантливый публицист Николай Васильевич Щербань был известен в 60-е годы XIX в. своими яркими статьями в «Русском Вестнике» М.Н. Каткова и П.М. Леонтьева, а также остроумными письмами из Франции, которые на протяжении тридцати лет, вплоть до своей скоропостижной смерти в 1893 г. в Париже, он публиковал в «Московских ведомостях» Каткова, а также – одно время – в газете «Голос»³².

Если верить Н.В. Щербаню, который приписывает только себе перевод всех сказок Перро, а также Н.А. Островской, ссылающейся, со слов своего мужа, на устное свидетельство самого И.С. Тургенева о работе над переводом Перро некоего молодого и нуждающегося в деньгах человека, то основную работу по переводу сказок Перро выполнил именно Н.В. Щербань.

Эти переводы под именем Тургенева до сих пор переиздаются³³ и тиражируются на сайтах в Интернете с весьма существенными изменениями, вплоть до подмены текстов переводов³⁴, но тем не менее по-прежнему пользуются спросом у введенных в заблуждение современных читателей, несмотря на тройной подлог (это уже и не сказки Перро, и не переводы Тургенева, и не переводы ассистентов Тургенева). Таким образом, мистификация, начатая еще самим Ш. Перро, издавшим свои сказки под именем своего сына д'Арманкура, и продолженная И. Тургеневым, давшим свое имя чужим переводам, продолжается и по сей день.

³⁰ Щербань Н.В. Тридцать два письма И.С. Тургенева и воспоминания о нем 1861-1875 // Русский Вестник. Т. 209. 1890. Август. С. 3-26. Островская Н.А. Воспоминания о Тургеневе // Тургеневский сборник. Петроград: Книгоиздательство «Огни», [1915]. С. 68.

³¹ См. письмо И.С. Тургенева к Н.Н. Рашет от 23 августа (4 сентября) 1866 г. [Тургенев 1990, № 1857].

³² О Н.В. Щербане см.: «Московские Ведомости», 1893 г., No 305 (некролог); «Новое Время», 1893 г., № 6354; Балабуха Н. Памяти Н.В. Щербаня // «Московские Ведомости», 1893 г. №. 311; Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 79. СПб., 1904. С. 65; Русский биографический словарь. Щаповь–Юшновский. СПб., 1912. С. 87-88.

³³ См, например: Перро Ш. Волшебные сказки. М.: ТВА, 1993. М.: Игра слов, 2008.

³⁴ См., например: Lib.ru/Классика: Перро Шарль. Красная Шапочка az.lib.ru/p/perro_s/text_02_le_petit_chaperon_rouge.shtml. Дата обращения: 11. 01. 2015.

Перевод сказки «Красной Шапочки» в тургеневском сборнике 1867 г. значительно стилизует текст под русскую народную сказку, заменяя «ньсколькo щепетильную, старо-французскую грацию» оригинала³⁵ просторечными, порой грубоватыми русскими словами и оборотами. Например: «*Разъ* мать вынула изъ печи пироги, и говорить ей: – Сходи-ка къ бабушкѣ *понавьдаться*. *Сказываютъ*, она нездорова. *Да* снеси ей пирожокъ и горшочекъ масла» (Перро 1867, с. 1) [просторечно-разговорные элементы выделены курсивом – С.В.] (ср. с оригиналом: «Un jour, sa mère, ayant cuit et fait des galettes, lui dit: «Va voir comme se porte ta mère-grand, car on m'a dit qu'elle était malade, porte-lui une galette et ce petit pot de beurre») (с. 22). Сравни также с переводом 1861 г.: «Однажды маменька испекла лепешечки и сказала дочери: сходи навѣстить бабушку; я слышала, что она нездорова. Снеси ей лепешечку и этот горшочекъ масла» (Перро 1861, с. 5). Приведем еще несколько весьма характерных цитат: «Бѣдная дѣвочка не знала, что съ волкомъ опасно останавливаться *растабарывать*» (с. 1) (ср. с оригиналом: «la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter à écouter un loup») (с. 22). Или еще:

«А далеко бабушка живеть? Спрашиваетъ волкъ. – О, далеко! Отвъчааетъ Красная Шапочка: *по за тою* мельницею, что *вонь-вонь* виднѣется впереди: *а тамъ* будетъ первый домъ, какъ войдешъ въ деревню» (с. 1-2).

Сравни с оригиналом: «Demeure-t-elle bien loin ? lui dit le Loup. – Oh ! oui, dit le Petit Chaperon Rouge, c'est par delà le moulin que vous voyez tout là-bas, là-bas, à la première maison du village» (с. 22). Сравни также с переводомъ 1861 г.: «Далеко ли живеть твоя бабушка? Спросилъ волкъ. – Далеко, отвѣчала Красная-шапочка; вонь, вонь тамъ, за мельницей, в первой избушкѣ» (с. 6).

Н.В. Щербань (вероятно, именно он, судя по бойкости пера, а не Н.Н. Рашет) в тургеневском сборнике 1867 г. так же, как и В.В. Баранов в своем переводе 1825 г. и анонимный переводчик 1861 г., описывает открытие двери бабушкиного дома с помощью веревочки: «Дерни за веревочку, засовъ отойдетъ» (с. 2). Просьба мнимой бабушки к внучке звучит в передаче Н.В. Щербаня следующим образом: «Положи куда[-]нибудь пирожокъ да горшочекъ масла, и иди прилягъ со мною» (с. 3) (ср. с точным переводом 1861 г.: «положи лепешечку и поставь горшочекъ масла на квашню, и ложись

³⁵ Так характеризует сказки Перро И.С. Тургенев в предисловии, предпосланном им сборнику (с. V).

со мною» (с. 8). Видимо, Н.В. Щербань счел слово «квашня» излишней подробностью, непонятной для ребенка. Как мы видели, такое же решение принял и анонимный переводчик 1845 г., заменивший квашню полкой.

По версии тургеневского сборника 1867 г. Красная Шапочка очень удивилась при виде бабушки даже не в дезабилье, как сказано у Перро, а вообще без платья: «Красная Шапочка разделась и легла в постель. Ее очень удивило, что без платья бабушка такая странная» (с. 3). В переводе 1861 г. это место передано не менее пикантно, но более понятно для читателя: удивление Красной Шапочки объясняется тем, что она увидела «на своей бабушке шерсть» (с. 8). Таким образом, читатель перевода 1861 г. понимает то, чего не понимает Красная Шапочка, видя в постели не бабушку, а волосатого волка.

Тургеневский сборник переводов Перро резко обострил интерес к сказкам Перро в русском обществе. С 1870 гг. и до самой революции начинают появляться все новые и новые переводы как отдельных сказок Перро, так и переводы сборника «Историй, или Сказок былых времен». Поток переводов и обработок сказок Перро не иссякает и по сей день³⁶.

³⁶ Продолжение истории переводов «Красной Шапочки» Ш. Перро см. здесь же в статье В.Д. Алташиной «Новые приключения Красной Шапочки в России (Часть II: 1871-2014)».

НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ КРАСНОЙ ШАПОЧКИ В РОССИИ (ЧАСТЬ II: 1871-2014)

В.Д. Алташина[©]

Новые приключения Красной Шапочки в России начинаются в 1871 г. когда под таким названием в Москве в разных типографиях выходят два однотипных детских издания с шестью хромолитографированными картинами¹ очень похожие внешне, но разные по содержанию: в первом дровосек убивает волка и спасает девочку, во втором счастливой развязки не происходит. Эти два финала чаще всего встречаются в русских переводах, разве что к спасенной внучке иногда добавляется и чудом уцелевшая в брюхе волка бабушка. Поскольку данная статья является продолжением статьи С.В. Власова, нет необходимости ни напоминать оригинальную версию Ш. Перро, ни останавливаться на том, откуда взялся счастливый финал. Однако не эти детские издания, вышедшие без указания имени автора и переводчика (такая тенденция существует и по сей день), привлекут наше внимание, но лишь те «Красные Шапочки», которые заявлены как переводы с французского, а значит, должны были бы претендовать на верность оригиналу.

Перевод сказок Ш. Перро 1867 г., украшенный и освященный именем великого И.С. Тургенева², стал переломным моментом в истории сказок в России. С одной стороны, он привлек внимание к сказкам, занимающим почетное место в детской литературе, но малоизвестным в России из-за недостатка хороших переводов³, а с другой – заложил традицию вольного обращения с текстом. Пример оказался заразителен: несмотря на авторитет русского классика в конце XIX – начале XX вв. новые переводы появляются в изобилии чуть ли не ежегодно. Связано это с тем, что в конце века сказка приобретает в России огромную популярность, к ней обращаются такие известные писатели, как Н.С. Лесков, Л.Н. Толстой, В.М. Гаршин, Д.Н. Мамин-Сибиряк, А.Н. Толстой и др.

[©] Алташина Вероника Дмитриевна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного Университета (Санкт-Петербург).

¹ Рассказ для детей. Приключения Красенькой Шапочки. М.: Типография и литография Г.С. Папилова, 1871; Рассказ для Детей. Приключение Красенькой Шапочки. М: Типография С. Орлова, 1871.

² Об этом см. статью С.В. Власова «Приключения Красной Шапочки в России (Часть I: 1768-1867)».

³ Тургенев И.С. Сочинения: в 30 т. М.: Наука, 1978-1988. Т. 10. С. 344.

Остановимся только на самых оригинальных и часто переиздаваемых. Выделим для анализа следующие моменты этой самой короткой восьмидесятистрочной сказки: зачин и развязка, гостинцы для бабушки, встреча с волком в лесу, Красная Шапочка у псевдобабушки.

Именно Перро вводит в употребление ставший в дальнейшем традиционным зачин французской сказки – *Il était une fois* (русский вариант «жили-были»), который не встречается ни у Бонавантюра Деперье (ок. 1510-ок. 1544), ни у Жанны-Мари Леритье де Вилландон (1664-1734), ни у мадам д'Онуа (ок. 1650-1705). Эта ставшая магической формула впервые была использована в начале «Ослиной шкуры» в 1694 г., с нее же начнутся семь из восьми прозаических сказок (исключение «Кот в сапогах»).

У Перро бабушка заказывает для своей внучки «шаперон»¹, представлявший собой изначально капюшон с пелериной,



скреплявшийся застежкой на шее и использовавшийся мужчинами и женщинами во время путешествий². К концу XV века он стал выходить из моды, и в эпоху Перро превратился в головной женский убор из драпа или бархата, популярный в народной и буржуазной среде. Однако это не единственное значение слова, которое также обозначало женщину в возрасте, сопровождающую молодую девушку в свете, а в XVII в. служанку или компаньонку, девушку для увеселения.³ Красный цвет символизирует половое созревание. Метафорический смысл «красного шаперона» подкрепляется и финалом: после сакраментальных слов – «Злой волк бросился на маленькую

¹ См. статью об этом головном уборе: URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%BD_\(%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%BE%D0%B9%D1%83%D0%B1%D0%BE%D1%80\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%BD_(%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%BE%D0%B9%D1%83%D0%B1%D0%BE%D1%80))

² Этимология восходит к «chape» (от лат. *sappa* – вид капюшона)

³ Magnien C. Notice // Perrault Ch. Contes. Paris: Le Livre de poche. Classiques, 2006. P. 206.

Красную Шапочку и съел ее» следует стихотворное нравоучение, предостерегающее юных девушек от сладкоречивых опасных волков - мужчин-либертенов. Из всех отрицательных персонажей сказок Перро, только один волк остается ненаказанным.

Мать дает дочке для бабушки горшочек с маслом и *galette*, которую хозяйки делали в качестве лакомства из хлебного теста с добавлением яиц, масла, воды и соли, украшая и придавая нужную форму, что соответствует русской сдобной лепешке. Когда девочка встречает волка в лесу, следуют слова о том, что бедный ребенок не знал, как опасно останавливаться и слушать волка – важное замечание, к которому автор вернется в поэтическом нравоучении.

Когда Красная шапочка входит в дом бабушки, волк, прячась под одеялом, просит ее поставить масло и лепешку на квашню (*une huche*) – деревянную кадку для теста и лечь с ним. Если его желание лишь съесть девочку, то зачем эта ненужная ретардация? Он вполне мог бы проглотить ее в мгновение ока, как сделал это с бабушкой. Девочка раздевается и ложится в постель, где удивляется тому, как выглядит ее бабушка раздетая, и спрашивает, почему у нее такие большие руки, ноги, уши, глаза и зубы в весьма двусмысленном диалоге. Иными словами, происходит ее сексуальная инициация в лапах волка. Встреча с волком и совместное пребывание в постели отсылают к идиоматическому выражению «*avoir vu le loup*» – потерять невинность, о чем уже недвусмысленно говорит нравоучение. Согласно В. Проппу, сказка представляет собой звуковое сопровождение обряда инициации, вступления ребенка во взрослую жизнь, превращения мальчика в воина, девочки – в девушку. При этом герой, «высланный из дома», возвращается с какими-то новыми знаниями, однако как эти знания были получены, как правило, не сообщается⁴. Можно отметить, что на многих иллюстрациях Красная Шапочка изображена вполне сложившимся подростком или даже оформившейся девушкой с томным взором, а Перро, вероятно совсем не случайно в начале сказки говорит о привлекательности девочки – «самая хорошенькая из всех, что можно было увидеть»: лишняя подробность, если рассматривать девочку лишь в качестве «обеда» для волка.

Таким образом, само название сказки и вся ее символика приглашают к двойному прочтению, что весьма непросто реализовать в переводе: Перро пишет для детей, которых пугает страшный волк и

⁴ Пропп В. Исторические корни Волшебной Сказки. // URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Propp_2/index.php

которые с замиранием сердца в очередной раз ждут окончания истории, но и для взрослых, получающих удовольствие от множественности смысла. Эту двойственность сказки весьма своеобразно отмечает В. Медведев, полагая, что ее место на «золотой полке» со «120 днями Содома», «Венерой в мехах» <...> просто неоспоримо»⁵. Свой психоаналитический анализ сказки в упрощенном варианте ее перевода (счастливый конец, отсутствие нравоучения) психоаналитик завершает призывом вырвать «Красную шапочку» из мира детства и не пускать детей в «бабушкину избушку»⁶.

Сказка Перро, действительно, приглашает к разному прочтению, и в этом ее главная прелесть, поэтому однозначно помещать ее в раздел литературы для дошкольного чтения, равно как ставить помету 16+ одинаково неверно: в соответствии с барочной эстетикой *trompe-l'oeil* каждый найдет в ней свой смысл.

Обратимся к переводам. В целях экономии места и для облегчения понимания в приложении прилагается список анализируемых изданий, которые в тексте указаны по имени переводчика и году выпуска.

Ровно десять лет спустя после первой публикации перевода И.С. Тургенева типография Индриха предлагает свой перевод: хотя имя переводчика не указано, это именно перевод и притом очень близкий к оригиналу, но без стихотворного нравоучения, хотя предупреждение в тексте о том, что опасно останавливаться и слушать Волка в лесу, сохранено. Отметим также, что переводчик старается сохранить традиционный зачин – «когда-то жила-была маленькая деревенская девочка», присутствуют лепешка и горшочек масла, девочка ложится к волку в постель, задает ему хрестоматийные вопросы, после чего волк ее съедает.

В переводе Владимирова (1896) зачин грешит буквализмом и изменением текста оригинала: он отказывается от сказочной формулировки «жила-была» («В деревне жила девочка»), переводит «être fou de» – «быть без ума от» как «быть с придурью»⁷: «Ее мать

⁵ Медведев В. Психоанализ сказочной структуры // Russian Imago, 2002. М.: Аграф, 2004. С. 275-276. Отмечу, что при анализе сказок Ш. Перро ученый обращается к их детским пересказам, проявляя некомпетентность и незнание текста оригинала. Так, девочка несет бабушке не горшочек масла, а бутылку вина (как в варианте братьев Grimm), а башмачки у Золушки не стеклянные, а отороченные мехом. На этих ошибках автор выстраивает свою теорию.

⁶ Там же. С. 281

⁷ Цитаты даны в современной орфографии.

была женщина с придурью, а ее бабушка – и того пуще», красную шапочку шьет девочке мама. Лепешка и горшочек масла сохраняются, равно как и назидательное замечание об опасности разговора с волком, но бабушка в авторской речи становится «бедной старухой» (*bonne femme* – старушка), а ее дом – «избой». Волк приглашает девочку «полежать с <ним> в постельке», что она и делает, раздевшись, и, удивляясь при виде раздетой бабушки, задает волку вопросы, после чего он бросается на нее и съедает. Назидание отсутствует.

Наиболее интересным оказался перевод Е. Урсынович (1897): она указывает возраст девочки – «лет шести», рисует очень живописный портрет в русском духе: «волосики точно лен, глаза голубые, как незабудки», мама и бабушка ее не просто любят, но ласкают и балуют. Однако то, что «всякий на нее заглядывался» скорее может быть отнесено к девушке, нежели к девочке – детьми обычно любят. Мать дает «дочке пирожок да горшочек маслица», которые она должна отнести бабушке на именины. Меняет переводчица и зачин: «У одной женщины была дочка лет шести»: рема (дочка) становится темой, после такого начала естественно ожидать историю, в которой мать будет играть важную роль. Девочка, не зная, что с волком опасно разговаривать, сообщает ему, что выйдя из лесу, он сразу попадет «в огород» «бабушкиной избушки», крайней в деревне. Она видит не просто цветочки, но душистые ландыши и решает нарвать «бабусе букетик», а волк тем временем мигом перемахивает «через плетень». Услышав грубый голос волка, бабушка решила, что у внучки насморк и впустила его в дом. «Потом старушка приподнялась на кровати, надела очки и понюхала табак от удовольствия». Волк, съев бабушку и заняв ее место, просит девочку положить гостинцы на столик (досадная замена русской «квашни») и прилечь с ней – тут вдруг бабушка оказывается больной: «все мне, хворой, веселее будет». Девочка «проворно» раздевается и удивляется, что без платья бабушка такая странная. Когда же волк хочет съесть ее, она в ужасе спрыгивает с постели и поднимает страшный крик, который привлекает дровосека: он слышит громкий плач «в хатке», отрубает голову злому волку и спасает Красную Шапочку. Назидание отсутствует.

В этом переводе видно явное стремление русифицировать текст – «изба». «хатка», «огород», «лен», «незабудки», «бабуся», «серый волк», именины, вплоть до нюхания табака, распространенного в России в XIX веке. Переводчик пытается оживить повествование

наречиями (весело, проворно, мигом) и прилагательными (коварный, хитрый, доверчивая, душистые), добавляет несуществующие в оригинале подробности. В результате введенных дополнений сказка увеличивается вдвое, теряя ту простоту и обаяние, которые метко подметил Теофиль Готье, отнеся «Красную Шапочку» и «Синюю бороду» к «восхитительным историям, которыми не устает наслаждаться наивное восхищение ребенка и разумное восхищение взрослого»⁸. Отметим, что два разных московских издательства («Искатель» и «Бамбук») в 1998 и 1999 г. соответственно издают абсолютно одинаковые детские книжки с одной сказкой, приписывая ее перевод Е. Урсынович, однако сам текст имеет к нему лишь очень косвенное отношение!

В 1898 г. выходит еще один перевод Е.В. Лавровой, неоднократно переиздававшийся на рубеже веков. Перевод доброкачественный: зачин, лепешка, предупреждение, удивление девочки при виде бабушки «без платья», трагический конец соответствуют оригиналу. Моралите отсутствует.

Перевод С. Чаровой (1913), сохраняя в основных моментах верность оригиналу, прибегает к дополнениям (все радуются, глядя на Красную Шапочку, волк сжирает бабушку, «не оставив и следа») и к опущениям – вместо знаменитого «дерни за веревочку, щеколда и откроется», в целом довольно верно отражающем строение примитивного замка, надо лишь толкнуть дверь, она и откроется. При этом происходит нарушение логики: перед тем как улечься в постель, волк запирает дверь, однако Красной шапочке вновь оказывается достаточным толкнуть ее, чтобы войти.

Перевод К. Яковенко (1916) верно передает текст оригинала: бабушка «заказала» (*fit faire*) девочке красную шапочку, она несет ей лепешку и горшочек с маслом, не знает, «как опасно останавливаться и разговаривать с волком», который просит ее лечь с ним, Красная Шапочка раздевается, ложится, удивляется, «что у бабушки такой странный вид, когда она раздета», задает вопросы, после чего волк ее съедает. Назидание отсутствует.

Таким образом, можно констатировать, что все переводы, появившиеся после тургеневского, отказываются от назиданий, допуская большую или меньшую вольность в обращении с текстом. Но если в случае с переводом 1867 г. это можно объяснить тем, что во французском издании Ж. Этцеля 1862 г. с иллюстрациями Г. Доре,

⁸ Magnien C. Op. cit. P. 55.

взятом за основу М. Вольфом, нравоучения отсутствовали, то последующие переводчики пошли по пути подражания и упрощения. Отказ от поэтического моралите обедняет сказку, лишает ее того скрытого смысла, который взрослый читатель должен был прочесть между строк.

Новой вехой в истории переводов сказок становится 1936 г., когда выходят сразу два новых перевода: под редакцией М. Петровского⁹ в Москве («Academia») и А.В. Федорова (проза) и Л.В. Успенского (стихи)¹⁰ в Ленинграде («Художественная литература»). Оба сборника предназначены для взрослой аудитории, о чем свидетельствует отсутствие красочных картинок и наличие поэтических нравоучений, а также верность сюжету оригинала: дровосек не спасает Красную Шапочку, а «Спящая красавица» не завершается свадьбой. В издании А. Петровского (1936) отмечу появление красного «шлычка», который Толковый словарь В. Даля определяет как «бабий головной убор, холщевая, стеганая высокая шапочка, по которой повязывают ширинку или платок». Стоит похвалить стремление переводчика найти русское соответствие «шаперону», однако если головной убор называется так, то почему же девочку стали звать Красной Шапочкой? В русской традиции лепешка превращается в пирожок. Волк становится «куманьком»: действительно, первое значение слова сомрёге таково, однако очевидно, что Волк по определению не может быть крестным девочки, поэтому следовало бы предпочесть второе значение – ловкач, пройдоха. Стихотворный перевод нравоучения, выполненный С.П. Бобровым¹¹ довольно точно отражает оригинал, хотя и лишает его шарма французского «Великого века»:

Из этой присказки становится ясней:
 Опасно детям слушать злых людей,
 Особенно ж девицам
 И стройным, и прекраснолицым.
 Совсем не диво и не чудо
 Попасть волкам на третье блюдо
 Волкам... но ведь не все они

⁹ Петровский Михаил Александрович (1887-1940) – литературовед, переводчик, арестованный в 1935 г. и расстрелянный в 1940 г.

¹⁰ Федоров Андрей Венедиктович (1906-1997) – филолог, переводчик, выдающийся теоретик перевода. Успенский Лев Васильевич (1900-1978) – русский писатель, лингвист, автор книг по занимательному языкознанию.

¹¹ Бобров Сергей Павлович (1889-1971) – поэт, литературный критик, переводчик, стиховед.

В своей природе откровенны.
 Иной приветливый, почтенный,
 Не показав когтей своих,
 Как будто бы невинен, тих,
 А сам за юною девицей
 До самого крыльца он по пятам стремится
 Но кто ж не ведает и как не взять нам в толк,
 Что всех волков опасней льстивый волк.

Исчезает лексика, характерная для классицизма: assort в значении стоворчивый, умеющий подстроиться под других; courtois – гнев (высокий синоним colère), privé – хорошо знакомый (familier), guelle – альков. Пропадает и причудливый ритмический рисунок, в основе которого лежит восьмисложник, передающий во французской поэзии ритм разговора (9 строк) с вкраплениями шести, десяти и двенадцатисложника, которые Перро, превосходный поэт, прославившийся своим «Веком Людовика XIV» мастерски использует для выделения наиболее важных моментов. Моралите начинается и завершается десятисложным стихом, использовавшимся в дидактической поэзии, единственный шестисложник второй строки («особенно девушки») акцентирует главный объект наставления, а следующий через строку двенадцатисложник – его предмет «делают очень плохо, слушая разных людей». Двенадцатисложники в конце указывают на главную опасность – «до дома и до алькова», исходящую от приторно-льстивых волков, «самых страшных из всех» – подводит итог последняя строка. Даже визуальный образ нравоучения выделяет в нем определенные моменты, подчеркнутые и при помощи оригинальной рифмовки: опоясанная рифма чередуется с парной, то усиливая противопоставление: courtois – doux (гнев – нежный); douceteux-dangereux (слащавый – опасный), то связь – Demoiselles – guelles (барышни – альковы). Надо также отметить превращение имени нарицательного – волк с маленькой буквы в символический образ либертена (Волк с заглавной буквы) в двух последних строках.¹²

Анализ перевода А.В. Федорова – Л.В. Успенского начнем с конца – с моралите, значительно опрошенном, заменившем высокий стиль бытовой лексикой – плут, продувной, бай-бай, закоулок. В последнем примере – явная ошибка перевода: действительно, в

¹² Нравоучение на французском языке с подстрочным переводом см.: Власова С.В. Указ. соч.

современном языке «guelle» означает «переулок», однако в языке XVII в. значение было иным – «место в алькове для приема гостей». Широко используются переводческие трансформации: опущение и генерализация («скромный» и «продувной» вместо «приветливый, тихий, незлобный, негневливый, дружеский, услужливый и нежный»), смысловое развитие – девицы превращаются в баловниц, волк становится лукавым и страшным, а не опасным, как это подчеркивает ударное положение эпитета в последней строке. За счет этого текст не просто обедняется, превращаясь в банальное назидание, начисто лишённое галантной игры XVII века, но и теряет свой изначальный смысл, звуча как предостережение от обмана и плутовства.

Детишкам маленьким не без причин
 (А уж особенно девицам,
 Красавицам и баловницам),
 В пути встречая всяческих мужчин,
 Нельзя речей коварных слушать, -
 Иначе волк их может скушать.
 Сказал я: волк! Волков не счесть,
 Но между ними есть иные
 Плуты, настолько продувные,
 Что, сладко источая лесть,
 Девичью охраняют честь,
 Сопутствуют до дома их прогулкам,
 Проводят их бай-бай по темным закоулкам...
 Но волк, увы, чем кажется скромней,
 Тем он всегда лукавей и страшней.

В переводе сказки устойчивая формула зачина распадается – «Жила когда-то», волк вновь оказывается «кумом», лепешку и горшочек с маслом девочка ставит на сундук, ложится в постель и с удивлением задает вопросы волку, который бросается на нее и съедает.

Можно сразу отметить еще лишь одну попытку перевести нравоучения, сделанную в учебном двуязычном издании (Псков, 1999), где оно переведено прозой, верно передающей смысл, но не дух моралите Перро, который совсем не случайно прозаические сказки завершает поэтическими моралите. Досадная небрежность издания – неверное французское написание фамилии автора – Perrot вместо Perrault.

В 1940 г. выходит перевод Н. Медведковой, в котором опущено внутритекстовое предупреждение об опасности разговора с волком, девочка ставит лепешку и горшочек с маслом на ларь и садится на постель рядом с мнимой бабушкой. Волк ее съедает.

Перевод под редакцией С. Маршака выходит в 1946 г., с тех пор он не раз переиздавался с большими или меньшими изменениями в тексте, но неизменно со счастливой концовкой. Сохраняя традиционный сказочный зачин, переводчик дополняет текст, сообщая, что бабушка подарила внучке красную шапочку на день рождения, вводя соседей («Соседи так и говорили про нее «Вон Красная Шапочка идет»), подчеркивая быстроту Волка («Красная шапочка еще и до мельницы не дошла, а Волк уже прискакал к бабушкиному дому») и целую последнюю сцену чудесного спасения: дровосеки слышат шум в домике, убивают волка, распарывают ему брюхо, откуда выходят бабушка и внучка – целые и невредимые. Таким образом, сохраненное в тексте замечание о том, как опасно разговаривать с волками, остается нереализованным, ибо обе героини спасены, а волк убит. Хотя девочка и ложится на постель рядом с волком, поставив перед этим пирожок и масло на полку (не самый удачный перевод), но щекотливый момент раздевания опущен – сказка предназначена детям.

Как уже было не раз отмечено, многие переводчики добавляют детали, стремясь расширить лаконичный текст Перро, лишить его той доведенной до предела элементарности, которая свидетельствует не о ее «сугубо детском характере», как пишет Н.П. Андреев¹³, но напротив, соединяя отточенность классицистической формы с множественностью смыслов барокко, наполняет чрезвычайно простую по изложению историю глубоким содержанием.

Апогея избыточности достигает перевод В.П. Бутромеева (2014), который, являясь вариацией на тему, позиционируется именно как «новый перевод» – так утверждается в аннотации. Текст «украшается» многочисленными эпитетами, расширяется за счет прописных истин («бабушка не разрешает мне вступать в разговоры с незнакомыми», «с тех пор больше не разговаривала с незнакомцами», волки не носят чепец), банальными разъяснениями очевидного («бабушка подкрепится лепешками с маслицем и быстрее поправится», «Волк соврал. Но Красная Шапочка поверила Волку»), несуразностями: если бабушка так «сильно захворала», то почему

¹³ Андреев Н.П. От редакции // Перро Ш. Сказки. М.: Academia, 1936. С. XXIV.

мать не проведает ее сама? Волк называет девочку Красной шапочкой, потому что «как еще можно назвать девочку в такой шапочке»; прежде чем проглотить бабушку Волк предусмотрительно срывает с нее чепец, который сначала надевает, чтобы обмануть Красную шапочку, а затем снимает «потому что не привык спать в таком головном уборе» и т.п. Волк оказывается в близких отношениях с семьей девочки – «кумом», которого она не помнит, потому что он давно не бывал у них в гостях. В «переводе» множество излишних подробностей: волк советует девочке собрать поспешную землянику для бабушки, хочет «убежать в лес, чтобы завалиться спать где-нибудь под старой елью», после того как съедает бабушку и внучку, но затем неосмотрительно решает провести ночь в постели и позавтракать лепешками с маслицем, где его и застает охотник, спасающий бабушку и Красную Шапочку. Девочка не ложится, но садится на кровать бабушки и спрашивает у волка только про уши, глаза и зубы, что естественно – ведь видит она только «лицо». В этом «переводе» есть все то, чего быть не должно, но нет того, что является важным в сказке Перро – как следует из нравоучения, естественно, опущенного В.П. Бутромеевым, заменившего пустым многословием очарование простоты и глубокий смысл оригинала. Позволю себе не согласиться с аннотацией, утверждающей, что сказки в новом переводе станут «настоящим украшением любой библиотеки и принесут читателям всех возрастов забываемые минуты удовольствия». Даже мелованная бумага и роскошные иллюстрации не компенсируют ущербности текста, непрофессионализма «переводчика» в его жалкой попытке заменить оригинал собственным текстом.

Проанализировав далеко не все переводы «Красной Шапочки» можно, тем не менее, выделить три основные тенденции:

1) сокращение текста за счет отказа от поэтических нравоучений;

2) изменение текста за счет удаления «щекотливых» моментов (совместное пребывание раздетой девочки и мнимой бабушки в постели; трагический конец бабушки и девочки);

3) расширение текста – от добавления эпитетов до фантазирования и многократного увеличения объема сказки. Эти тенденции проявляются как каждая в отдельности, так и все в совокупности, приводя к созданию нового Текста, имеющего к Перро лишь очень косвенное отношение – как к автору первой литературной обработки данного сюжета. Переводчики, выступая в роли известного

борхесовского Пьера Менара, наделяют сказку новыми значениями, но в отличие от него, делают это, открыто внося свои изменения.

Еще Гумбольдт отмечал, что за исключением конкретных предметов ни одно слово одного языка не имеет точного эквивалента в другом¹⁴, полагая, что морфологическое и синтаксическое разнообразие языков порождает фундаментальные различия в способе мышления и постижения мира, что делает синонимический перевод невозможным: при переходе с одного языка на другой неизбежно происходит потеря смысла. С точки зрения Сильваны Борутти перевод – это энтропия: невозможно передать всю семантическую сложность текста на другом языке, перевод неизбежно приводит к потере смысла оригинального текста. Переведенный текст не может сказать то же самое, что оригинал, но он может сказать нечто иное, творчески используя различия, как это отмечал Морис Бланшо: «Перевод есть использование различия»¹⁵. Переведенный текст должен стремиться достичь того же эффекта, что и оригинал, используя при этом возможности своего языка и культуры, ибо, как полагает У. Хедман, смысл создается не только через лексику, но и благодаря другим дискурсивным возможностям: композиция, стиль, ритм, жанр, интертекстовые связи и др. Поэтому, по мнению ученого, при переводе изменения не только допустимы, но и необходимы, однако их целью должно быть стремление вызвать ту же читательскую рецепцию в иноязычной среде, что и оригинал в своем окружении. Поскольку сам Перро, создавая свои сказки, опирался на богатую традицию, идущую еще из античности, то и переводчик должен продуктивно использовать традиции собственной культуры: так, перевод сказок на английский 1729 г. опирается на творчество Шекспира, а итальянские переводы отсылают к «Божественной комедии» Данте¹⁶. Увы, в русских переводах опора на национальную традицию отсутствует¹⁷, и изменения вносятся переводчиками ради самих изменений, а не в целях адекватной рецепции переведенного текста в иноязычной среде.

¹⁴ Humboldt W von. Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage. Paris: Seuil, 2000. P. 32.

¹⁵ Heidmann U. «C'est par la différence que fonctionne la relation avec un grand R». Pour une approche comparative et différentielle de traduire // The Frontiers of the Other. Ethics and Politics of Translation. Zürich; Berlin: LIT VERLAG, 2013. P. 62.

¹⁶ Ibid. P. 69.

¹⁷ Переводчики могли бы использовать опыт В.И. Даля («Русские сказки», 1832) и А.Н. Афанасьева («Народные русские сказки», 1855-1863), равно как и Аксакова, Погорельского, Одоевского, Лескова, Гаршина и др.

Таким образом, представление о сказках Перро у массового читателя зависит от случайности – от того, какой перевод попадет к нему в руки: в русской традиции нет единого Текста, есть многочисленные тексты.

ФРАНЦУЗСКИЕ И РУССКИЕ МЕЛЮЗИНЫ: СРЕДНЕВЕКОВЫЙ СЮЖЕТ ВО ФРАНЦИИ И РОССИИ В НОВОЕ ВРЕМЯ

А.В. Голубков[©]

Отправной точкой наших исследований стали два события, которые имели место в одно и то же время – в России Петра I и Франции Людовика XIV. В 1698 году французский литератор и известный мистификатор¹ Франсуа Нодо (1650-1710) издал свой роман «История о Мелюзине, Лузиньянской принцессе, и её сыновьях».² Спустя два года Нодо представил публике своеобразное дополнение к своей «Мелюзине», роман, посвящённый одному из отпрысков главной героини – «История Жоффруа, прозванного Большезубым, шестого сына Мелюзины, Принца Лузиньянского».³ Оба романа вписывались в традицию галантных сказок эпохи «второй прециозности» и предстали скорее как развлечения для утончённой публики: в них «правильно», т.е. благопристойно пересказывались фольклорные сюжеты, которые в своем изначальном «варварском» виде не могли быть востребованными в новых условиях французской культуры.

Хотя Нодо предлагает читателю два романа – о волшебнице Мелюзине и отдельно об одном ее сыновей, в своем изначальном изводе история о Мелюзине была одна – это был *один* роман [курсив – А.Г.], в котором речь шла как о метаморфозах Мелюзины, так и о судьбах *всех* [курсив – А.Г.] ее сыновей. Нодо, следуя утвердившейся к концу XVII века традиции, оказывается перед необходимостью разъединить две истории и представить их по отдельности: прежняя единая фабула больше не удовлетворяла вкусам читательской аудитории.

Буквально в это же время в России (между 1707 и 1710 гг. или в 1711-1716 гг.) в придворном театре сестры Петра I Натальи Алексеевны популярность снискала постановка пьесы «Комедия о прекрасной Мелюзине, яже бысть во Франции». Вероятно, на представлениях (в Преображенском селе либо в Санкт-Петербурге) присутствовал и сам император. Полностью текст пьесы не

[©] Голубков Андрей Васильевич, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН (Москва).

¹ Получили известность, например, его подложные добавления к роману «Сатирикон» Петрония.

² Nodot F. Histoire de Mélusine, Princesse de Lusignan, et de ses fils. Paris, 1700.

³ Nodot F. Histoire de Geofroy, surnommé à la Grand Dent, sixième fils de Mélusine, Prince de Lusignan. Paris, 1700.

сохранился, до нас дошли лишь фрагменты, записанные придворным актёром-карликом царевны Натальи Алексеевны Юраем Кордовским. Рукопись Юрая была найдена И.А.Шляпкиным в 1892 г. в библиотеке Успенского собора Великого Устюга; в ней переписаны преимущественно тексты тех ролей (в основном второстепенных), которые играл сам Кордовский (Библиотека Российской академии Наук, Санкт-Петербург, Устюжское собрание⁴). В тетрадке Кордовского осталось лишь либретто хвастающегося своей силой «салтана», которого, очевидно, Юрай и играл. Центральным героем эпизода, возможно, был сын Мелюзины Гийон (приведен лишь финал его реплики, обращённой к султану, очевидно Юрай фиксировал место, в котором он должен начать свою речь⁵).

Скудность сохранившихся фрагментов не позволяет детально судить, о чём в действительности шла речь и какова была функция Мелюзины в представлении (и появлялась ли она вообще), ибо на первый план выходила борьба киприотов с египетским Султаном, которая, вполне вероятно, прочитывалась окружением российского императора иносказательно, наслаиваясь на военные подвиги Петра. Постановка этого фрагмента обуславливалась и повышенным интересом к «кипрской» тематике (который окончательно был завоеван турками еще в 1570-х гг.) и вообще «любовью» к турецкой теме, характерной для древнерусской литературы XVII-XVIII вв.⁶

Сюжет о Мелюзине для русского зрителя оказывается «стратегией упаковки» актуального содержания, и обращение к иноземной истории связано с нарастающим интересом русских элит к иноземным сюжетам, использование которых свидетельствует об ориентации на высшие социальные страты или иностранную публику. Анализ эволюции французского романа в условиях Нового времени, наследником которой стало творчество Нодо, а также российской

⁴ Шляпкин И.А. Царевна Наталья Александровна и театр ее времени. СПб., 1898.

⁵ См.: Пьесы столичных и провинциальных театров первой половины XVIII века. М., 1975. С. 180.

⁶ См.: Белоброва О.А. Кипрский цикл в древнерусской литературе. Л., 1972. Интересно то, что вторая драматическая версия о Мелюзине, созданная в XIX столетии, также была напрямую связана с «турецкой» темой и большим семантическим полем борьбы с неверными. В 1851 году Владимир Зотов представил свою трагедию в стихах, в 5 актах «Мелюзина и Лузиньян, или Освобождённый Иерусалим», которая с успехом шла в столичных театрах. Сюжет трагедии к исконному тексту не имел никакого отношения: Мелюзина была дочерью колдуна-турка, с её помощью сельджуки решили убить Лузиньяна, который был в неё влюблён. Их планы провалились, так как Мелюзина сама влюбилась в Лузиньяна. В конце концов, аббат Пётр, сподвижник Лузиньяна, убивает Мелюзину, после чего крестоносцы отвоевывают завоеванный турками Иерусалим.

рецептивной стратегии позволяет в значительной степени скорректировать наши представления о читательском интересе в этот период, а также, что крайне важно, уловить типологию тех трансформаций, которые переживал текст на пороге эпохи «рождения читателя».

Французский роман о Мелюзине представлен двумя версиями – прозаической, хронологически первой, и стихотворной. Первой из них суждена была долгая, не прекращающаяся в течение XV-XVII веков, история широкой популярности на территории, где господствовал французский язык, наследником этого текста стали тексты Нодо. Вторая стала необыкновенно популярной в нефранкофонной Европе и через несколько культур-посредников проникла в XVII столетии в Россию, где была усвоена и претерпела ряд показательных изменений, которые привели историю в театр Натальи Алексеевны. Рассмотрим обе эти линии по очереди. В 1393 г. некий Жан д'Аррас, после нескольких лет напряженной работы, закончил прозаический роман «Мелюзина, или Благородная история Лузиньянов». Произведение было создано по заказу герцога Жана Беррийского, графа Пуату (1340-1416) и его сестры Марии де Бар (1344-1404), при дворе которых и находился Жан д'Аррас.

Вероятно, целевую аудиторию этого романа составляли потомки герцога, который рассчитывал свою генеалогию от рода Лузиньянов; в тексте замысловато переплелись псевдогенеалогические истории, легендарные предания дома Лузиньянов, традиции рыцарских романов и связанный с Крестовыми походами фон, а также региональный сказочный фольклор, восходящий своими корнями в кельтский и бретонский материал⁷.

⁷ В настоящей работе мы не останавливаемся ни на исторических прототипах фигурирующих в истории о Мелюзине персонажей, ни на фольклорных источниках сюжета, восходящих к общему для мирового художественного фонда историям о браке смертного с существом из другого мира, а также всего огромного корпуса легенд об оборотнях. Подробнее обо всем этом можно узнать из многочисленных исследований о Мелюзине, в т.ч.: Clier-Colombani F. *La Fée Mélusine au Moyen Age. Images, mythes et symbols*. Paris, 1991; Gaillas P. *La Fée à la fontaine et à l'arbre. Un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*. Amsterdam; Atlanta, 1992; Harf-Lancner L. *Les Fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine ou la naissance des fées*. Paris, 1984; Harf-Lancner L. *Le roman de Mélusine et le roman de Geoffroi à la grand dent: les éditions imprimées de l'œuvre de Jean d'Arras // Bibliothèque d'humanisme et Renaissance: travaux et documents*. Genève, 1988. T. L. P. 349-366; Le Goff J. *Mélusine maternelle et défricheuse // Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en Occident*. Paris, 1977. P. 307-331; Lecouteux Cl. *La structure des légendes mélusiniennes // Annales E.S.C.* 1978. N. 2. P. 294-306.

Текст arrasова романа⁸ открывается прологом-посвящением (относящимся к настоящему времени автора-читателя), после которого начинается рассказ о мифологическом прошлом (плюсквамперфект), которое предопределяет славное прошлое Лузиньянского дома, уже связанное с Мелюзиной (перфект). Плюсквамперфектный пласт представлен двумя историями – о предках Мелюзины и ее супруга Раймондина. Итак, в стародавние времена жила фея Прессина, которая полюбила короля Альбы (Шотландия) Элиаса. Фея вышла замуж за Элиаса с условием, что тот не увидит ее во время родов и во время купания детей. Элиас нарушил запрет, в результате чего Прессина улетела вместе с дочерьми – Мелюзиной, Мелиор и Паластиной – на остров Авалон. Когда дочери узнали, что их отец нарушил обещание, они заперли его в горе, из-за чего рассерженная Прессина, любившая Элиаса, заколдовала их. Мелюзина должна была по субботам превращаться в змею, Мелиор и Паластина – стеречь сокровища отца в пещерах Арагона и Альбы.

Параллельно этому сюжету о проклятии Мелюзины Аррас рассказывает легенду об отце ее будущего мужа Раймондина, который, подобно Элиасу, у ручья встретил фею (дама Форе, т.е. «лесная»), которая принесла ему много богатства, но ссора с которой прервала цепь удач. В дальнейшем Аррас рассказывает уже собственно историю Мелюзины и Раймондина: их встречу, брак (заключенный после того, как Раймондин дал обещание не видеть супругу по субботам, причины этого были изложены, как мы помним в плюсквамперфектной части), рождение 10 сыновей (Уриан, Гийон, Антуан, Ренар, Жоффруа Большезубый, Фромон, Оррибль (Чудовище), Эудес, Ремон, Тьерри; каждый из них нёс на себе печать происхождения от феи в виде большого или небольшого физического уродства на лице; по «официальной» статистике Жоффруа был пятым сыном Мелюзины). История собственно Мелюзины и Раймондина занимает всё меньше места в повествовании, на первый план выходит рассказ об их детях, прежде всего – об Уриане и Гийоне, затем об Антуане и Ренаре, следом – о Жоффруа Большезубом и Фромоне. Оррибль, Эудес, Ремон и Тьерри не играют в сюжете значимых ролей.

Рассказ о военных подвигах сыновей Мелюзины, занимающий, заметим, около трети объема всего романа, подан на историческом фоне Крестовых походов; в парадигматическом плане истории

⁸ Мы пользовались изданием: Jean d'Arras. Mélusine, ou Le Noble histoire de Lusignan. Paris, 2003.

четырёх старших сыновей представляет собой идентичную нарративную структуру по следующей формуле: Два брата покидают дом Мелюзины и Раймондина, отправляются на войну, приходят на помощь осаждённому городу – Принцесса из осаждённого города влюбляется в одного из сыновей Мелюзины – Братья побеждают неверных – Король погибает, оставляя дочь и страну одному из братьев. По такой схеме выстраивается рассказ об Уриане (принцесса Гермина, Кипр) и Гийоне (принцесса Флория, королевство крестоносцев Армения), Антуане (ставшем князем Люксембургским) и Ренаре (он стал королём Богемии).

На очевидном контрасте с историей четырёх старших сыновей строится рассказ о Жоффруа Большезубом, приключения которого занимают почти половину всего объема повествования. Жоффруа сражается против мятежных баронов в Ирландии, против сарацинов, великанов, волшебных рыцарей. Именно Жоффруа, узнав о том, что его брат Фромон принял монашество, в гневе возвращается на родину и в порыве ярости запирает своего брата вместе с остальными послушниками в монастыре и сжигает их всех. История об этом преступлении повергает Раймондина в шок, и он прилюдно разоблачает Мелюзину, называя ее змеей (об этом он узнал несколько ранее, подглядев за своей супругой в субботу). Мелюзина покидает Раймондина, приказав мужу убить Оррибля, который иначе принесет слишком много горя. После этого драматического события Аррас продолжает рассказ об авантюрах Жоффруа, указывая, что Раймондин уходит в монастырь. Жоффруа совершает паломничество, опять борется с великаном и во время битвы в пещере находит таблички, на которых выгравирована история Элиаса и Прессины. Жоффруа понимает, что эта история его предков и рассказывает о секрете Мелюзины Раймондину. Заметим, что читатель, в отличие от героев романа, уже осведомлен из пролога о причинах странного поведения Мелюзины.

Сюжет аррасова романа можно, в итоге, изложить в виде следующей схемы (заметим, подобное деление на эпизоды не дает представление об объеме повествования о конкретном событии внутри текста):

1. Пролог. (*Настоящее автора*).
2. Элиас и Прессина (*миф, плюсквамперфект*).
3. Отец Раймондина и дама из Форе (*миф, плюсквамперфект*).
4. Раймондин, убив приемного отца, встречает фею. Брак Раймондина и Мелюзины. Рождение 10 сыновей. (*Перфект*).

5. Раймондин в Бретани.
6. Уриан на Кипре; Гийон в Армении.
7. Антуан в Люксембурге; Ренар в Богемии.
8. Жоффруа в Ирландии.
9. Жоффруа на Святой Земле.
10. А. Жоффруа и великан Гардон.
11. Раймондин открывает секрет Мелюзины.
12. Б. Жоффруа и великан Гардон.
13. Фромон становится монахом.
14. Жоффруа сжигает Фромона.
15. Нарушение запрета, исчезновение Мелюзины.
16. Жоффруа и великан Гримо. Жоффруа узнает о своих истоках на табличках, найденных в пещере.
17. Жоффруа убивает графа де Форе (дядя Жоффруа, который надоумил Раймондина подглядеть за Мелюзиной).
18. Раймондин уходит в монахи.
19. Жоффруа совершает паломничество.
20. Жоффруа в Австрийской марке.
21. Появление Мелюзины, смерть Раймондина.
22. Жоффруа с заколдованным рыцарем.
23. Сын Гийона (*Близкое прошедшее, так как это внук Мелюзины*) в Ястребином замке, где живет Мелиор, которая заново рассказывает историю своей семьи.
24. Смерть Жоффруа.
25. Эпилог. (*Настоящее автора*).

С началом книгопечатания романом Арраса заинтересовались издатели, и структура читательской аудитории стала коренным образом меняться, мифологический пласт стал быстро отмирать, эстетическое значение интриги стало быстро нарастать, свидетельством чему стали текстовые модификации романа. Первое печатное издание аррасова романа вышло в свет в Женеве в августе 1478 года, богато украшенное 63 гравюрами (на сегодняшний день единственный полностью сохранившийся экземпляр находится в библиотеке Вольфенбюттеля, все остальные экземпляры, в том числе находящийся в Женевской библиотеке – с купюрами).

Популярность романа была исключительной на протяжении последних десятилетий XV и в течение всего XVI века, свидетельством чему служат многочисленные переиздания⁹:

1. Genève, Adam Steinschaber, 1478.
2. Lyon, Martin Husz, до 1484.
3. Lyon, Guillaume Le Roy, s.d. (ок. 1480).
4. Lyon, Gaspard Ortuin et Pierre Schenck, s.d. (1486).
5. Lyon, Mathieu Husz, s.d. (ок. 1480).
6. Paris, Pierre Le Caron, s.d. (кон. 15 в.).
7. Paris, Thomas du Guernier, s.d. (ок. 1503).
8. Paris, Michel Le Noir, 14 août 1517, petit in-4.
9. Paris, Philippe Le Noir, s.d. (ок. 1525).
10. Paris, Jean II Trepperel, s.d. (ок. 1526).
11. Paris, Alain Lotrian et Denis Janot, s.d., (ок. 1531).
12. Paris, Lotrian et Janot, s.d. (ок. 1532).
13. Paris, Lotrian, s.d. (после 1533).
14. Paris, Lotrian, s.d.
15. Lyon, Olivier Arnoullet, 14 февраля 1544.
16. Paris, Veuve Jean Bonfons, s.d.
17. Rouen, J. Crevet, s.d.
18. Paris, Nicolas Bonfons, s.d.
19. Paris, Nicolas Bonfons, s.d.
20. Paris, Nicolas Bonfons, 1584.
21. Lyon, 1597.
22. Lyon Benoit Rigaud, 1597.

С 1478 по 1597 гг. мы имеем 22 издания аппарсовой «Мелюзины». Все инкунабулы, а также издание Тома дю Герние (7-й номер по списку) воспроизводят тот текст, структура которого представлена выше в виде схемы. В издании 1525 года оказался уже иной текст, в котором отсутствуют многие эпизоды, составляющие костяк аппарсова сюжета.

В этом издании Филиппа Ле Нуара (9 номер по списку, полностью сохранившийся экземпляр находится в библиотеке Арсенала) мы видим, что новый текст романа представляет собой тщательную *выборку* эпизодов [курсив – А.Г.]; отбор этот подчинён чётко поставленной задаче – превратить роман о Мелюзине собственно в роман о *Мелюзине* [курсив – А.Г.]. Новый текст,

⁹ Библиографические описания изданий Мелюзины приведены в следующих работах: Desavire L. Le mythe de la mère Lusine. Paris, 1882. Wolegde B. Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500. Genève, 1954.

предложенный читателю в издании Филиппа Ле Нуара, сведен к следующим эпизодам – 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 14, 17, 20, 22 и 24.

Полностью пропадают, таким образом, эпизоды 8, 9, 10а, 10б, 12, 13, 15, 16, 18, 19, 21 и 23, т.е. рассказывающие историю Жоффруа Большезубого, а также эпизод 22, являющийся своего рода посредником между перфектом и настоящим и рассказывающий о сестре Мелюзины Мелиор, которую пытается завоевать в Ястребином замке отпрыск Гийона, т.е. второго сына Мелюзины. Средневековый текст не предполагал чтения в нашем понимании этого слова – в нём генеалогические предания играли гораздо более важную роль, нежели интрига. Мы оказываемся свидетелями не формального сокращения материала, но кропотливой работы, которая свидетельствует ревизии изначальной хаотичной фабулы, и задача эта, очевидно, стала ответом на запросы целевой аудитории, т.е. «рождающегося читателя». Решение задачи требовало вмешательства в текст, которые произведены максимально корректно. Так, заметим, в новом тексте исключен эпизод 13, в котором изначальное рассказывалось о преступлении Жоффруа, хотя этот эпизод крайне важен в логике повествования о Мелюзине, ибо именно это событие вызвало гнев Раймондина, который в исступлении публично разоблачает Мелюзину; в версии Филиппа Лемуара сцена пропадает, о событии Раймондин узнает от посланника, который приносит дурную весть.

Следующие после 1526 года издания arrasовой «Мелюзины» вплоть до XX столетия, т.е. до появления научных публикаций, будут воспроизводить новый текст, созданный кем-то из семьи Лемуаров. Именно он стал печататься в «Голубой библиотеке»: за столетие с 1624 по 1720 гг. выходил 9 раз (1624, 1639, 1649, 1660, 1677, 1692, 2 раза в 1699, 1720). Заложником такой схемы оказывается и Франсуа Нодо: сюжетная линия о Жоффруа Большезубом оказалась вполне, на современный взгляд, логично отделена от сюжета о Мелюзине, название романа стало в большей степени соответствовать его содержанию (хотя, заметим, оставались сюжеты о подвигах других сыновей феи).

Таким же логичным на взгляд современного читателя и книгоиздателя, представляется и создание на основе изъятых эпизодов романа о Жоффруа Большезубом – эта идея воплощена в жизнь парижским издателем Жаном II Трепперелем сразу же после выхода в свет усеченной версии «Мелюзины» Лемуара. Более того, этот новый роман, издававшийся анонимно, был предварен прологом, созданным Трепперелем. Роман о Жоффруа, созданный Трепперелем

на основе отброшенных Ленуаром эпизодов, имел успех, в течение XVI века он переиздавался не менее 7 раз, причем в каждом случае, за исключением одного (номер 4 в схеме 4), переиздание осуществлялось теми же самыми издателями, что параллельно выпускали ленуарову усеченную версию «Мелюзинь».

Очевидно, что средневековое произведение с его изначальной весьма рыхлой сюжетной организацией смогло выжить в гуттенберговой галактике, где законодателем вкусов стал массовый читатель, только в адаптированном виде со значительно более чётко и ясно прорисованной, линейной, фабулой и прямым соответствием заглавия и материала.

В самом начале XV века – в 1401 или 1402 году, т.е. спустя менее десятилетия после завершения романа Арраса – неким Кудреттом был закончен стихотворный роман о Мелюзине, который был заказан Жаном Мантефелоном, сеньором де Партене (он, подобно герцогам Беррийским, вёл свое происхождение о Лузиньянов и, следовательно, Мелюзинь)¹⁰.

29 января 1456 года (т.е. уже спустя примерно полвека) выходец из Берна Тюринг фон Рингольтинген закончил прозаический перевод романа Кудретта на немецкий язык; его текст («Das abenteürlich buoch beweysset uns von einer frawen genandt Melusina») будет впервые издан в Аугсбурге в 1474 году, заметим, раньше, нежели текст аррасовой «Мелюзинь»¹¹. Перевод имел большой успех в немецкоязычной культуре, возможно, его популярность послужила толчком издания Арраса в Женеве¹².

Прозаический перевод Рингольтингена, в целом, эквивалентен стихотворному тексту Кудретта, сюжет которого, в свою очередь несколько отличается от созданного за десятилетие до него романа Арраса. При наложении нашей схемы 2 на кудреттов текст, а также, следовательно, текст Рингольтингена мы увидим весьма знаковую редукцию «мифологического» плюсквамперфектного пласта, связанного с историями об Элинасе и Прессине, а также отце

¹⁰ Мы пользовались научным изданием, подготовленным Э. Рош: Coudrette. Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan. Paris, 1982. Кроме этого, чрезвычайно полезным оказалось издание прозаического перевода романа Кудретта, выполненного Л. Харф-Ланке: Coudrette. Le roman de Mélusine. Paris, 1993.

¹¹ Мы пользовались французским переводом перевода Рингольтингена, изданным Клодом Лекуте: La melusine de Thuring de Ringoltingen et autres recits. Paris, 1999.

¹² С 1474 до 1478 гг. (даты издания романа Арраса) вышло в общей сложности три издания перевода Рингольтингена: Augsbourg, Jean Baëmler, 1474. Basel, Bernard Richel, 1475; Strasbourg, H. Knoblochtern, 1477.

Раймондина и дамы Форэ (эпизоды 2 и 3 схемы 2). Утрата этих эпизодов позволяет говорить о значительно большей «модерновости» кудреттова текста по сравнению с arrasовым; в нём появляется почти детективная *интрига* [курсив – А.Г.], ибо о происхождении Мелюзины читатель узнает не заранее, но только в процессе рассказывания романа – во время чтения истории Жоффруа Большезубым, который открывает историю семьи на табличках, найденных в пещере (эпизод 15).

В связи с этим, роман Кудретта был *более интересен* [курсив – А.Г.] с современной точки зрения. Роман Кудрета также оказывается тесно связан с циклом артуровских идей: автор вводит отсутствующий у Арраса эпизод с третьей дочерью Прессины – Паластиной, сокровища которой пытается завоевать рыцарь из окружения Артура, «один из потомков Тристана».

Немецкий перевод стал посредником в усвоении кудреттовой версии сюжета о Мелюзине в северной и восточной Европе, быстро стали появляться его переложения на датском, шведском, чешском, польском и других языках. Для русского читателя судьбоносным оказывается польский перевод текста Рингольтингена, выполненный в Кракове Мартином Сенником и изданный в 1569 году («Historia wdzięczna a szlachetna o pięknej Meluzynie»).

В XVI-XVIII веках успех сюжета о Мелюзине на территории господства польского языка был впечатляющим: Мелюзинами называли и девиц лёгкого поведения, и особые канделябры в форме змеиного хвоста. Переиздание сенникова перевода, предпринятое в Кракове в 1671 году, привлекло внимание русских читателей; в скором времени появились и два русских перевода этого текста, которые сейчас рассматриваются как две параллельные ветви.

Первый русский перевод, под названием «История о Милюзине королевне и о чудных ея детях и городе Лозане» [выделено – А.Г.] , представлен двумя списками, восходящими к концу XVII века: Список 1. 1676 год, хранится: Санкт-Петербург, РНБ¹³. Список 2. Ок. 1687 года, хранится: Упсала, Университетская библиотека. Этот список был сделан для шведского дипломата И. Спарвенфельда, который находился в Москве с 1684 по 1687 гг. С отъездом дипломата список, естественно, оказался в Швеции. Г. Бергман, опубликовавшая

¹³ Текст издан: История о Мелюзине. СПб., 1879-1882.

упсальский список, предположила, что перевод был выполнен еще в конце XVI века Иваном Фёдоровым, который знал Сенника лично.¹⁴

Сегодня эта точка зрения отвергнута¹⁵; автор этого перевода неизвестен, однако очевидно, что текст выполнен в архаизирующей манере. Он верен польскому оригиналу и воспроизводит схему Сенника-Рингольтингена-Кудретта.

Второй русский перевод, названный «История благоприятна о благородной и прекрасной Мелузине» и законченный 12 января 1677 года был выполнен профессиональным переводчиком Иваном Гуданским, служившим при Посольском приказе и занимавшимся переводами с латинского и польского языков.

Текст перевода Гуданского сохранился в 8 списках и представлен двумя версиями – А¹⁶ и В¹⁷. Перевод Гуданского верен польскому тексту; в версии А сохранена последовательность эпизодов, восходящая еще к Рингольтингену и Кудретту, а вот сюжетная схема версии В, созданная в начале XVIII столетия, значительно отличается от первоначального текста Гуданского.

В тексте, хранящемся в архивном фонде РГАДА, мы замечаем значительное сокращение объема повествования; предпринятые переписчиком этой версии изменения поразительно напоминают те, которые появились во французской версии «Мелюзины» и соответствуют той же стратегии создания основанной на интриге фабулы, что и модификации, произведенной семейством Ленуаров в 1510-1520-е гг. с арабским текстом.

¹⁴ Bergman G. The Melusina Saga: The text in UUB. Slav. 34 and study in 17th century literary language in Russia. Uppsala, 1964.

¹⁵ См.: Николаев С.И. История о Мелюзине // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 1993. С. 127-129. А также: Małek E. Historia o Meluzynie Jehana d'Arras na Rusi w wieku 17-18 // Acta Universitatis Lodzianensis. 1977. N. 16. S. 53-61.

¹⁶ 1. РНБ, Санкт-Петербург.

2. Государственный Исторический музей, Москва.

3. РГБ, собрание Ундольского, Москва.

4. Библиотека АН, Санкт-Петербург.

5. Институт Русской лит-ры, Санкт-Петербург.

6. ЦГАЛИ, Москва.

7. ЛОИИ, Санкт-Петербург. Текст значительно модифицирован стилистически (модернизирована орфография и синтаксис). С.И. Николаев выделяет этот список в отдельную версию С (См. Николаев С.И. Цит. изд. С. 128). Перевод этого списка издан в кн.: Małek E. Historia o Meluzynie: Z dziejów romansu rycerskiego na Rusi. Bydgoszcz, 1978.

¹⁷ РГАДА, Москва. С.И. Николаев так характеризует выполненную переписчиком работу: «убраны побочные мотивы и сглажены композиционные недостатки оригинала». Николаев С.И. Цит. изд. С. 128.

В версии В анонимный редактор удаляет 17 глав, что в итоге составляет около половины текста; на первый план выходит главная, заявленная в названии тема – собственно жизнь Мелюзины. Исчезают эпизоды 6 и 7, связанные с героическими подвигами сыновей главной героини Уриана, Гийона, Антуана и Ренара, вместо них появляются следующие редакторские схилии, объясняющие смысл изъятых сцен:

«Пожише Огурион в Киппре граде много время и взял королевну Гермину и бысть король кипрский.

Гио, брат его, во Армении взял королевну Флору и бысть король арменский.

Рейнхарт приплыл во Францию (NB!) [выделено – А.Г.] и королевну Крестину взял и бысть король французский (NB!) [выделено – А.Г.].

Антоний Страшный приплыл в град люцебургский, взял королевну и бысть князь люцебургский»¹⁸.

При сокращении текста и лапидарном сообщении содержащейся в упраздненных главах информации, анонимный редактор совершает ошибку: Рейнхарт отправляется, конечно, не во Францию, а в Богемию, о чём и сообщается впоследствии при переписывании текста. Рассказ в этой версии заканчивается историей Мелиор; полностью упраздняется кудреттов эпизод с Палестиной, а также эпизод 23 из схемы, связанный со смертью Жоффруа, в то время, как подвиги Жоффруа остаются нетронутыми (напомним, именно они были исключены при сокращении arrasовой версии Мишелем или Филиппом Ленуаром). Связано это, вне всякого сомнения, с тем, что, как мы уже отмечали, в версии Кудретта подвиги Жоффруа оказались логично связанными с историей Мелюзины, ибо только в результате этих подвигов находятся таблички, с которых Жоффруа читает историю Элинаса и Прессины. Без этого эпизода понять причины странного субботного поведения Мелюзины было нельзя. Arrасова версия могла быть безболезненно сокращена за счет подвигов Жоффруа, так как читатель знал всю информацию о Мелюзине с самого начала. Этот резерв сокращения в кудреттовом тексте отсутствовал изначально, но тем примечательнее то, что выход был найден в сокращении схожих по своему статусу эпизодов.

Сами по себе [курсив – А.Г.], по своему внутреннему – тематическому – наполнению, отторгнутые от «магистрального» текста о Мелюзине части вовсе не были чужеродны новой культурной реальности, более того, они были активно востребованы. Изъятие эпизодов в версии В, как и цикла о Жоффруа Большезубом arrasовой версии, объясняется не их сюжетной не востребованностью в

¹⁸ РГАДА, МГАМИД, 413-865, Лист 327.

изменившихся культурных условиях. Мы наблюдаем вполне осознанное стремление улучшить архитектуру текста, коррекцию его фабулы, которая должна быть «улучшена» для уже несредневекового читателя.

Во Франции в 1520-х гг. на основе исключённых Лемурами эпизодов о Жоффруа Большезубом появился роман о нём, который остаётся в орбите читательского внимания вплоть до XVIII века, свидетельством чему оказывается книга Нодо, а в Санкт-Петербурге или в селе Преображенском тогда же ставится пьеса, основанная как раз на тех самых сценах, которые в это же самое время были исключены редактором из версии перевода Гуданского.

Во Франции и в России произошло абсолютно идентичное в своей основе признание необходимости сюжетных трансформаций, которые стали пропуском произведения в новую – уже несредневековую – реальность. Исходный средневековый текст стал представлять нарративную проблему, которая была разрешена редактором (издателем из семейства Лемуаров в случае с аррасовым текстом или переписчиком в случае русского усвоения текста Кудретта через посредничество немецкой и польской культур). Редуцированные сюжетные линии не были окончательно отброшены и связано это исключительно с осознанием новых функций литературы, которая предназначена для чтения и ожидания развязки интриги.

ОТ КАЛЬДЕРОНА ДО БАЛЬМОНТА: РУССКИЙ ПЕРЕВОД ДРАМЫ «ЖИЗНЬ ЕСТЬ СОН» И ФРАНЦУЗСКИЙ ТЕКСТ-ПОСРЕДНИК

Е.Н. Васильева, О.А. Светлакова[©]

Русской рецепции Кальдерона посвящено немалое количество исследований, в которых не последняя роль отводится переводам на русский язык пьес великого драматурга. В обстоятельном исследовании Г.А. Когана (дополненном работой В.Г. Гинько 2006 г.) приводятся впечатляющие материалы по библиографии русских переводов Кальдерона. Автор исследования прослеживает их историю начиная с конца XVIII века, когда сама Екатерина II, как известно, сделала «вольное переложение» семи начальных сцен комедии «Спрятанный кабальеро», до переводов советского периода, в числе которых и те, которые достойны всяческого внимания, например, перевод Инны Тыняновой¹ В целом, среди авторов, обращавшихся к переводу пьес Кальдерона, главным образом комедий, стоит также отметить П.В. Киреевского (1820-е), В.А. Каратыгина (1830-е), К.И. Тимковского (1840-е), С.В. Костарева и Н.П. Грекова (1860-е), С.А. Юрьева и В.П. Буренина (1879-е)². Примечательно, что только переводы К.И. Тимковского и более поздние работы (1900-1920) профессиональных филологов-испанистов – М.В. Ватсон и особенно Д.К. Петрова – были сделаны с испанского оригинала, в остальных случаях доподлинно неизвестно, использовался ли французский или немецкий текст-посредник. Во многих случаях переводы и вовсе являют собой лишь приблизительные прозаические переложения.

Несомненно, что на протяжении последних ста лет единственным Кальдероном русского читателя является и, вполне вероятно, будет оставаться им ещё долго впредь, Кальдерон Константина Дмитриевича Бальмонта. То же самое в 1965 г. Б.Л. Пастернак писал и о бальмонтских переводах из Шелли: «Русский Шелли был и остается трехтомный бальмонтский»³. А ведь за 60 лет до этого, в 1906-1907 гг. К.И. Чуковский был очень

[©] Васильева Екатерина Николаевна, кандидат филологических наук, ассистент кафедры истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного Университета (Санкт-Петербург); Светлакова Ольга Альбертовна, кандидат филологических наук, профессор кафедры истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного Университета (Санкт-Петербург).

¹ Кальдерон де ла Барка П. Жизнь – это сон / Пер. Инны Тыняновой // Педро Кальдерон. Пьесы. В 2-х т. Т. 1. М.: Искусство, 1961.

² Подробнее см.: Коган Г. Педро Кальдерон де ла Барка. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке // Иберика. Кальдерон и мировая культура. Л.: Наука, 1989. С. 229- 266.

³ Пастернак Б.Л. Заметки переводчика // Литературная Россия. 1965. № 13. С. 18.

нетерпим к Бальмонту, утверждая в своих статьях в «Весах», что «Бальмонт как переводчик – это оскорбление для всех, кого он переводит, для По, для Шелли, для Уайльда»⁴. Думается, что противоречивая и яркая фигура Бальмонта, творчески сотрудничавшего с А.П. Чеховым, К.С. Станиславским и В.Э. Мейерхольдом, М.А. Врубелем и В.Э. Борисовым-Мусатовым, А.Н. Скрябиным, С.С. Прокофьевым, всё ещё, при всём том, как много сделано для её понимания, не нашла своего точного места в истории нашей словесности – «точного» не в оценочном, а в качественном значении.

Каковы же были культурные обстоятельства, при которых Бальмонт в 1890-е годы обращается к произведениям Кальдерона⁵? В эти годы поэт, прекрасно владевший многими иностранными языками, много путешествует, работает в западно-европейских библиотеках. Благодаря изысканиям В.В. Бурдина⁶, А.Г. Чулян⁷, В.С. Полиловой⁸, известно также о некоторых специфических обстоятельствах обращения Бальмонта к испанской словесности, а именно – знакомство с видным русским испанистом профессором Н.И. Стороженко, возможное участие Бальмонта в переводе истории испанской литературы Джорджа Тикнора. Очень важно сотрудничество в 1896-1897 гг. русского поэта с Лео Руанэ (1863-1911), французским испанистом и также переводчиком Кальдерона. В одном из писем к матери от 1896 г. Бальмонт пишет: «Среди новых знакомых у меня есть один очень интересный молодой француз Лео Руанэ, переводчик Кальдерона и испанских народных песен. Он превосходный знаток испанской литературы, и у него прекрасная библиотека, которой он охотно делится. Он дает мне много полезных указаний, а я перевожу для него на французский язык разные отрывки с английского и с немецкого, которых он не знает». В это же время испанская тема начинает звучать в собственном поэтическом

⁴ См. статьи К.И. Чуковского: Весы. 1906. № 10; № 12; 1907. № 3.

⁵ Сочинения Кальдерона. Пер. с исп. К.Д. Бальмонта // Философские и героические драмы с пояснительными статьями. Вып. 2. М.: Изд. Сабашниковых, 1902.

⁶ Бурдин В.В. Мифологическое начало в поэзии К.Д. Бальмонта 1890-х-1900-х. Автореф. канд. дисс. Иваново, 1998.

⁷ Чулян А.Г. Творчество Кальдерона де Ла Барка в восприятии К.Д. Бальмонта // Актуальные проблемы литературы и культуры. Вопросы филологии. Выпуск 3. Ч.1. Ереван, 2008. С. 251-258.

⁸ Полилова В.С. Рецепция испанской литературы в России первой трети XX в. Автореф. канд. дисс. М., 2012.

творчестве Бальмонта – в книге «Тишина» (1898), в «Горящих зданиях» (1900), в эпитафиях из Сервантеса и Кальдерона и пр.

Известно, что Бальмонт изучал испанский около четырёх лет. Однако, даже принимая во внимание увлеченность Бальмонта испанской культурой и огромную одарённость в языковом отношении, вряд ли необходимо подвергать сомнению тезис об участии некоего литературного посредника в создании «русского Кальдерона» (известного сегодняшнему читателю по авторитетному изданию в серии «Литературные памятники» 1986 г.). Очевидно, что, приступая к работе над переводом драмы «Жизнь есть сон» – труднейшего барочного произведения – русскому поэту были необходимы и консультации, и комментарии специалистов, и обращение к текстам-посредникам. Ответ на вопрос, какой же именно текст мог выступить в качестве источника при работе над русским вариантом пьесы, можно найти, если обратиться к французской переводной литературе.

Говоря о французских переводах Кальдерона и судьбе испанского театра во Франции вообще, можно констатировать любопытную тенденцию. Если в классицистической Франции испанскому театру был оказан самый холодный прием, то в романтическую и послеромантическую эпоху вклад французских литераторов в распространение театральной культуры Испании вряд ли можно переоценить. В своем известном курсе лекций о драматургии Август Шлегель отмечает, что во Франции едва знают испанский театр по произвольно взятым и плохо усвоенным кускам из комедий интриги, что стихи там переведены прозой, что переводы лишают оригинал всех его достоинств (1865).

Представляется, что такое внешнее отторжение вовсе не означает отсутствие диалога между культурами, тем более, когда речь идет о культурах родственных, как в данном случае – французской и испанской. Этот диалог действительно может быть осложнён и политически и эстетически, а участники литературного процесса могут быть субъективно настроены апологетически или критически, но всегда есть некий глубинный уровень взаимодействия этих культур. Ограничимся лишь двумя примечательными примерами, свидетельствующими о наличии общих смысловых моментов в драматургии Кальдерона и во французском классицистическом театре. Во-первых, обращает на себя внимание «государственный интерес» у Корнеля и разработка этого важнейшего концепта Кальдероном в ауто 1660 г. «К Господу – блага государственного

ради» («A Dios por Razon de estado»). Тот же мотив можно обнаружить и в драме «Жизнь есть сон» – недаром Клотальдо, разрываясь между родственными чувствами и необходимостью государственного долга, восклицает: «И вот в одно и то же время в моей душе встает любовь, и с ней в борьбу вступает верность. Но, впрочем, что ж я сомневаюсь? Не предпочтительней ли жизни и чести – верность Королю?»⁹ (перевод Бальмонта). Во-вторых, вспоминается образ трагической героини, которая уходит в небытие, как бы растворяется в стихии воздуха в «Дочери воздуха» Кальдерона (1650-е гг., возможно 1653 г.). Поэтическое исчезновение, истаивание в свете как в бытии на исходе дня – этот образ на двадцать лет предваряет гениальные стихи последнего монолога расиновской Федры. Как показывают сравнительные исследования последнего времени, эти два примера имеют столь многочисленные аналогии, что стало общим местом игнорировать очевидную эстетическую противонаправленность и дополнительную классицистическую и барочную эстетику и работать с текстами драм поверх этой противоположности.

XIX век вносит решающие перемены в отношение классицистической Франции к испанской драме: начиная с этого периода, Кальдерон буквально причисляется во Франции к лику литературных святых. Происходит это в обстановке подъема интереса к Испании вообще, даже испанофильства, впрочем, умеренного и противоречивого. Общеизвестен тот факт, что огромный вклад во французскую испанистику внесли такие гиганты французской литературы, как В. Гюго и П. Мериме. В своей диссертации 2009 г. «Французский романтизм и испанская культура: к проблеме изучения французской литературы в первой половине XIX в.» (под руководством Д.-А. Пажо) Р.Г. Азар приводит убедительные доказательства того, что и Стендаль читал Лопе де Вега и Кальдерона по-кастильски. Большую роль сыграл Теофиль Готье, чьи «Странствия по Испании» много сделали как для знакомства с Испанией, в том числе с Кальдероном, так и для возвышения самой идеи художественного перевода. В XIX веке были сделаны и новые переводы испанских авторов, прежде всего, из Кальдерона. В 1840-е гг. французский испанист Жан-Жозеф Дама-Инар переводит классической кастильской эпос, «Песнь о Сиде», «Дон Кихота», Лопе

⁹ Кальдерон де ла Барка Педро. Драммы. В 2 кн. Кн. 2. Под ред. Н.И. Балашов, Д.Г. Макогоненко. М.: Наука, 1989. С. 21.

де Вегу и несколько драм Кальдерона¹⁰, в том числе «Жизнь есть сон» в прозаическом переложении.

Особое место в распространении испанской культуры во Франции занимает Луи Антуан Тенан де Латур (1808-1881). Благонамеренный монархист, педагог, просветитель и поэт, библиотекарь герцога де Монпансье, проживший в Севилье и Мадриде больше, чем во Франции, и безусловно владевший кастильским, Латур был тесно связан с десятками испанских интеллектуалов в 50-70-е годы XIX века. Будучи увлечённым испанистом, он уделял немало внимания переводам из испанской литературы. В частности ему принадлежат переводы из Кальдерона¹¹, выполненные прозой, которые консультировал сам Хуан Эухени Арсенбуш, видный драматург и литературный критик, а также директор Национальной библиотеки в Мадриде.

То, что русский перевод пьесы «Жизнь есть сон», выполненный Бальмонтом в 1890-е гг., был осуществлен не без участия французского текста Латура, доказать нетрудно. Гораздо труднее установить, почему выбор Бальмонта пал именно на прозаическое переложение Латура 1871 г. Во-первых, это было позднейшее по времени издание: работу над русским переводом пьесы от выхода в свет французского перевода Латура отделяло всего два десятилетия. Во-вторых, этот текст содержался в книжном собрании Лео Руанэ, которым широко пользовался Бальмонт, а также в библиотеках Москвы и Санкт-Петербурга. Впрочем, в российских библиотечных собраниях в распоряжении поэта был и более ранний французский прозаический перевод Жана-Жозефа Дама-Инара (1845 г.), и несколько немецких переводов, и, конечно, испанский оригинал – в парижском издании Эухенио де Очоа 1838 г., мадридском издании Телло 1881 г. и, возможно, в более ранних изданиях Фернандеса (1760-е гг.) и Руиса де Мурга (1717 г.). Наконец, не исключено, что Бальмонт предпочёл текст Латура как более выразительный и «разъясняющий» читателю трудный текст Кальдерона. При сравнении испанского оригинала пьесы «Жизнь есть сон» с переводами Дама-Инара и Латура можно видеть, что Дама-Инар в целом суше, точнее, педантичнее в следовании подлиннику. Например, в сцене, где Кларин просит Клотальдо о пощаде, Дама-Инар дословно переводит оригинал: «moi, qui ne suis ni fier ni humble,

¹⁰ Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol. Trad. par M. Damas-Hinard. Paris: éd. Gosselin, 1841-1850. Т. 1-3.

¹¹ Œuvres dramatiques de Caldéron. Trad. de m. Antoine de Latour. Paris, 1871.

mais au milieu entre les deux, je vous prie de vouloir bien nous protéger»¹². Латур, в свою очередь, расширяет авторский текст: «*moi qui ne suis ni fier ni humble, mais entre deux, et moitié figue, moitié raisin, je vous conjure de nous venir en aide et de nous secourir*»¹³ [курсив – авторов статьи]. Очевидно, что в силу большей близости к оригинальному тексту, именно переложение Дама-Инара включалось в позднейшие сборники и серии изданий испанского классического театра как во Франции, так и в других странах, например, в Принстонском издании конца XIX в.

Для того чтобы установить, что непосредственным источником русского перевода пьесы «Жизнь есть сон» был прозаический французский текст Латура, достаточно провести сравнительный текстуальный анализ. И действительно, совпадения между двумя текстами весьма убедительны. Так, испанский оригинал во всех упомянутых изданиях начинается списком действующих лиц без комментариев и вводит первую хорнаду пометкой «Дикая местность. Горы. Пещера. На вершине горы появляется Росаура в мужской дорожной одежде, и, спускаясь по склону, произносит первые слова монолога». Оставив в стороне текстологические проблемы театральных произведений Кальдерона (до начала XX века они плохо освещены), укажем лишь на то, что воспроизведение испанского текста так или иначе восходит к Сарагосскому и Мадридскому изданиям 1636 года. Во всяком случае, авторитетнейшее критическое оксфордское издание 1961 г. Алберта Эдварда Сломана¹⁴, в котором дан самый полный критический обзор текстологических изысканий первой половины XX века, воспроизводит именно этот скупой вариант первой ремарки. У Бальмонта же, как и у Латура, после списка действующих лиц неожиданно даётся поясняющее расширение: «Действие происходит в Полонии в крепости, находящейся в некотором отдалении, и в лагере», а первая хорнада вводится так: «С одной стороны обрывистая гора, с другой башня, основание которой служит тюрьмой для Сехизмундо. Дверь, находящаяся против зрителей, полуоткрыта. С началом действия совпадает наступление сумерек»¹⁵. Эта расширенная ремарка

¹² Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol. Trad. par M. Damas-Hinard. Paris: Gosselin, 1841. T. 1. P. 325.

¹³ Œuvres dramatiques de Caldéron. Trad. de m. Antoine de Latour. Paris, 1871. P. 150.

¹⁴ Calderón de la Barca P. La vida es sueño. Ed. Albert E. Sloman. Oxford University Press, 1961.

¹⁵ Кальдерон де ла Барка Педро. Указ. соч. С. 5-6.

представляет собой абсолютно точный, дословный перевод из переложения Латура. Этих добавлений нет у Дама-Инара (он ограничивается точным, чуть сокращенным переводом ремарок современных ему испанских изданий), нет и в испанских изданиях оригинала XIX в. Трудно сказать определенно, из каких театральных или иных обстоятельств в переводе Латура взяли такие интерпретации. Перечень такого рода полного совпадения ремарок в переводе Бальмонта с латуровским текстом можно было бы приводить и далее, но в этом нет нужды, тем более что, когда речь идет о театральном тексте XVII века и его позднейших переводах, не может быть уверенности в том, что ремарки являются авторскими. В данном случае, ремарки выступают лишь как яркая примета использования Бальмонтом именно французского текста Латура, несомненно, наряду с испанским.

Что до смысловых оттенков, то в русском переводе содержатся некоторые следы влияния французской лексики Латура. И хотя в отдельных случаях подобные текстуальные совпадения безразличны к собственно поэтическим смыслам, сам факт их существования указывает на участие латуровского текста в переводе Бальмонта. Если у Кальдерона Кларин восклицает «кто б ему влепил тысячу оплеух» («*quién le diera mas de mil bofetadas*»), а у Дама-Инара «тысяча оплеух» превращается в «несколько дюжин» («*quelques douzaines de soufflets*»), то у Латура и Бальмонта их уже «сотня» («*cent soufflets*»; «сотня оплеух»). Или: услышав зловещий звон цепей из глубины темной башни, Росаура у Кальдерона говорит о себе «я от страха словно застывший комок из огня и льда» («*inmóvil bulto soy de fuego y hielo*»). Слово «*bulto*» выглядит в устах дамы довольно грубо, в любом случае ни в старом, ни тем более в современном испанском языке оно не несёт утончённо-поэтических ассоциаций. Латур и Бальмонт же одинаково предпочитают избежать использования сниженного термина и в совершенно иной стилистике переводят: «я чувствую, что вся я из огня и пламени» («*je me sens de glace et de feu tout ensemble*») и «от страха я – огонь и лёд».

Особенно же лексико-смысловые решения Бальмонта зависят от латуровского текста в трудных для перевода местах, например, в репликах Кларина, порой целиком состоящих из острых намёков, шуток, игры слов, поговорок и их обыгрывания. Уже в первой реплике Кларина задается стилистическая доминанта его речи: в ней содержится языковая игра, основанная сразу на нескольких элементах. В частности, здесь обыгрывается неопределенный артикль

«un»: «Mas dónde halló piedad un infelice?» – «Di dos...» (в переводе Бальмонта: «Но где ж несчастный видел жалость?» – «Скажи: несчастные...»). Здесь же содержится отсылка к поговорке «dejar en la rosada», обозначающей «оставлять кого-либо вместо себя в заложниках у врага». Однако Бальмонт следует за Латуром в повторении неточного перевода трудной отсылки к поговорке: у Латура «ne me laissez pas en arrière» (дословно: «не оставляйте меня позади»), у Бальмонта «зачем же оставлять меня за флагом». Непосредственная работа над оригинальным текстом наверняка дала бы изобретательному русскому автору больше интересных вариантов в переводе поговорки о заложнике.

В отдельных случаях, когда французским переводчикам доводилось сталкиваться с трудно переводимым текстом, Дама-Инар и Латур и вовсе не скрывали своего бессилия, сопровождая соответствующие фрагменты перевода сносками с пояснением, что в оригинале содержится «непереводимая игра слов». Именно так обстоит дело в сцене диалога между королем Басилио, Росаурой и Кларином, где вновь возникает игра слов, на этот раз основанная на паронимическом сходстве глаголов «besar» и «prisar». Латур дословно переводит отрывок, попытавшись подобрать относительно близкие по звучанию глаголы с целью сохранить игру слов: «Je vous baise mille fois les pieds» – «Et moi, je les vise, car à une lettre de plus ou de moins on ne regarde pas entre amis»¹⁶ (в переводе Бальмонта: «Тысячекратно припадаю к твоим ногам, целую их» – «А я топчу их, потому что одною буквой больше, меньше, среди друзей – совсем не важно»¹⁷ – [курсив – авторов статьи]). Французский текст сопровождается комментарием переводчика, который гласит, что эта игра слов не только «непереводима», но и «непонятна». Заметим мимоходом, что в русском тексте, где не только не сохранена игра слов, но и смысл ее совершенно утрачен, никаких пояснительных сносок нет.

Менее очевидны, но не менее важны те тонкие воздействия, которые французское прозаическое переложение Латура оказало на саму манеру письма в русском переводе, его общее интонационное звучание. Антуан де Латур, исторически уже имея во второй половине XIX века выбор между прозаическим и стихотворным переводом поэтического произведения, осознанно делает свой выбор в пользу прозы. Действительно, Латур, крайне трепетно относившийся к испанскому языку, предпочитал публично говорить

¹⁶ Œuvres dramatiques de Calderon. Trad. de m. Antoine de Latour. Paris, 1871. P. 159.

¹⁷ Кальдерон де ла Барка Педро. Указ. соч. С. 37.

по-французски, стесняясь своего лёгкого французского акцента в кастильской речи, и поэзию переводить прозой – в силу той же языковой шепетильности. Его перевод несет следы специфической – просветительской – переводческой традиции со свойственным ей разъясняющим дидактизмом и рационализмом. Бальмонт усваивает рационалистическую манеру Латура, но, используя собственный потенциал поэта, возвращает ей музыкальность, ритм оригинального барочного стиха.

Очевидно, что именно с этой особенностью работы поэта-переводчика над текстом следует связывать устойчивый успех «русского Кальдерона». Текст драмы «Жизнь есть сон» в переводе Бальмонта – одновременно точный (как следствие воздействия французского интонационно-ценностного контекста) и поэтический (как следствие собственного поэтического опыта Бальмонта). Русский поэт продемонстрировал здесь одновременно изумительную гибкость переводчика и мастерство искусного версификатора, преодолев утвердившиеся представления о принципиальной невыразимости художественного текста на другом языке.

СТРАТЕГИЧЕСКАЯ ПЕРЕКЛИЧКА МЫСЛИ ПАСКАЛЯ, БАТЮШКОВА, ТЮТЧЕВА И ДОСТОЕВСКОГО

Б.Н. Тарасов[©]

У разных народов есть философы, писатели и художники, творчество которых в силу целого ряда исторических, религиозных, духовных и эстетических особенностей становится сокровенно близким и родственным выразителям другой национальной культуры. Наиболее глубокие русские литераторы и мыслители всегда испытывали именно такое «избирательное сродство» по отношению к Паскалю. Между тем, творческое восприятие философского и литературного наследия Паскаля отечественными писателями и мыслителями практически не изучено ни у нас в стране, ни за рубежом. Уже давно созрела необходимость и восстановления исторической справедливости по отношению к, условно говоря, «паскалевской линии», влияние которой на питаемые христианскими традициями направления русской культуры по идеологическим причинам игнорировалось гуманитарной наукой в пользу «вольтеровской». Как известно, религиозно окрашенное творчество многие десятилетия либо замалчивалось, либо подвергалось усеченному и превратному истолкованию.

Поэтому в исследовательском плане речь должна идти не только о раскрытии непосредственного влияния и сознательного усвоения уроков французского мыслителя, но и о выявлении типологической общности (порой доходящей до полного и буквального совпадения) между его духовными устремлениями и исканиями выдающихся представителей отечественной культуры. Глубина мышления, сосредоточенность на коренных вопросах «тайны человека» и ее напряженно-интенсивное, личностное переживание, выяснение общих и принципиальных условий человеческого существования вне зависимости от их исторических особенностей и социального наполнения, различение главного и неглавного знания, идеала и идолов, подлинности и фарисейства – эти и многие другие важные темы и проблемы творчества Паскаля находили на русской почве сочувственный отклик.

Для адекватного понимания отмеченного «избирательного сродства» важно постоянно иметь в виду своеобразие не только

[©] Тарасов Борис Николаевич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы Литературного института имени А.М. Горького (Москва). Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда. Проект номер 15-35-11099.

мысли, но и жизни Паскаля, в их конкретной полноте и внутреннем единстве, представлять реальное содержание основных этапов его биографии и внутреннюю закономерность их смены, движения от «науки» к «религии», что позволяет точнее и вернее оценить характер индивидуального осмысления русскими философами и писателями «трудов и дней» их французского предшественника.

В книге «"Мыслящий тростник"». Жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей. (1-е изд. 2004, 2-е изд. 2009) мы стремились систематизировать разнообразные материалы (в том числе архивные, малоизвестные и не публиковавшиеся ранее), установить и характеризовать принципиальные факты, значимые связи и многообразие путей воздействия «Мыслей», «Писем к провинциалу», а также духовного своеобразия самой неповторимой личности Паскаля на мировоззрение и литературную деятельность русских писателей и философов на протяжении трёх последних веков.

В настоящей статье акцентируется переключка стратегических аспектов осмысления «тайны человека», его жизни «с Богом» и «без Бога» в творчестве Паскаля, Батюшкова, Тютчева и Достоевского.

I. За К.Н. Батюшковым закрепились определения, данные ему Пушкиным, – «счастливый ленинец», певец забавы», «философ резвый», «мечтатель юный». Гоголь в статье «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», пишет, что Батюшков «весь потонул в роскошной прелести видимого, которое так ясно слышал и так сильно чувствовал. Все прекрасное во всех образах, даже и незримых, он как бы силился превратить в осязательную негу наслаждения. Он слышал, выражаясь его же выраженьем, «стихов и мыслей сладострастье»¹. И далее, сравнивая Батюшкова с Жуковским, делает такое противопоставление: «Казалось, как бы какая-то внутренняя сала равновесия, пребывающая в лоне поэзии нашей, храня ее от крайности какого бы то ни было увлечения, создала этого поэта именно затем, чтобы в то время, когда один станет приносить звуки северных певцов Европы, другой обвеял бы ее ароматическими звуками полудня, познакомивши с Ариостом, Тассом, Петраркой, Парни и нежными отголосками древней Эллады; чтобы даже и самый стих, начинавший принимать воздушную неопределенность, исполнился <...> той звучащей неги, какая сильна у южных поэтов новой Европы»². С именем Батюшкова оказались прочно связанными понятия «легкой

¹ Гоголь Н.В. Собрание сочинений. В 9 т. М., 1996. Т. 7. С. 157.

² Там же. С. 157.

поэзии), «анакреонтической лирики», образы «Парни Российского» и «наперсника милых Аонид», а за масками «ленивца» и «эпикурейца» не всегда можно было разглядеть внутреннюю драму поэта, посвоему отражавшую раскрытый Паскалем трагический удел пребывания человека на земле.

Действительно, первоначальные произведения поэта приносили ему славу беспечного поэта-мечтателя, философа-эпикурейца, жреца любви, неги и наслаждения. В послании «Мои пенаты» наиболее полно воплотился гораціанский идеал стихов этого периода – скромная, независимая жизнь, чуждая суеты и роскоши, неотделимый от нее культ любви, дружбы и поэзии. Однако упоение жизнью и молодостью уже соединялось с предчувствием кризиса. Обнаруживалась эфемерность эпикурейской литературной «игры»: картины веселья наперекор «безвестной доле» и «кое-как» проходящей жизни в любое мгновенье могли разрушиться вторжением «железного века». (Этот образ впервые ввел в русскую поэзию именно Батюшков).

Отечественная война 1812 года оказала большое воздействие на религиозно-нравственные воззрения Батюшкова. В письме Н.И. Гнедичу он отмечал, что события 1812 года заставляли его переосмыслить прежние идеалы, отказаться от былых симпатий: «Ужасные поступки вандалов или французов в Москве и в ее окрестностях, поступки, беспримерные и в самой истории, вовсе расстроили мою маленькую философию и поссорили меня с человечеством». В разрушительности наполеоновского нашествия Батюшков усмотрел плоды французского Просвещения. Состояние духовного обновления наглядно проявилось в написанных в 1815 году элегиях «Надежда», «К другу», в эссеистических опытах в прозе «О лучших свойствах сердца», «Нечто о морали, основанной на философии и религии», где утверждалось, как и у Паскаля, что не философия («земная мудрость»), а «одна вера созидает мораль незыблемую». Здесь будет уместно сказать и о философическом очерке «Петрарка», в котором рефлексия и трагизм итальянского поэта, столь близкие поздней лирике самого Батюшкова, истолкованы как борение светского и религиозного начал, земных страстей и жажды бессмертия души. Кстати говоря, русскому поэту свойствен обостренный интерес к творчеству, умонастроению и к трагической судьбе (вечное скитальчество, длительная душевная болезнь) другого великого итальянца, Т. Тассо.

Батюшков говорит о собственном, подобном паскалевскому, опыте смены веков, духовного переворота, переоценки главных ценностей, о «новом поприще», «новом рубеже», на котором «святилище веры или мудрости» по-новому освещает жизнь и оставляет за собой «предрассудки легкомыслия, суетные надежды и толпу блестящих призраков юности». Подобно Паскалю, русский поэт рассматривает философию как кратковременный поисковый этап сознания, подлежащий преодолению. Особенно в нашем «печальном веке, в котором человеческая мудрость недостаточна...»³. Человеческая (т. е. философская) мудрость бессильна тогда, когда зло торжествует над невинностью, когда математические расчеты (ибо всякая человеческая мудрость основана на расчетах) сами себя уничтожают. Человеческая мудрость принадлежит веку и обстоятельствам, а искать следует более общие и фундаментальные основания для мышления и действия.

И здесь Батюшков снова выходит на «паскалевский» вывод об изначальной двойственности человеческого бытия, о неискоренимом источнике зла в нем: «Слабость человеческая неизлечима, вопреки стойкам, и все произведения ума его носят отпечаток оной. Признаемся, что смертному нужна мораль, основанная на небесном откровении, ибо она единственно может быть полезна во все времена и при всех случаях: *она есть щит и копье* доброго человека, которые не ржавеют от времени»⁴.

Паскаль в своих размышлениях заключает, как известно, что человек не ангел и не животное, кто его делает ангелом, делает животным. Человек представляет собой сосуществование ангела и животного, середину между этими двумя крайностями, выйти из которой не дано: выйти из середины – значит выйти из сферы человеческого. Логика русского поэта в рассуждениях о двойственности человеческой природы почти буквально совпадает с логикой Паскаля. Человек, пишет Батюшков, есть «создание слабое, доброе, злое и нерассудительное; луч божества, заключенный в прахе» (отсюда тянется нить к тютчевским метафорам, представляющим человека как парадоксальное сочетание «божественного огня» и «ничтожной пыли»). И здесь Батюшков почти прямо цитирует Паскаля, говоря о том, что человек «не ангел... и не чудовище».

³ Батюшков К.Н. Сочинения. В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 234.

⁴ Там же. С. 154.

Опыт показывал нам, что в человеке и человечестве существуют не только пороки, слабости и страсти, но и великодушие, сострадание, презрение к корысти. Часто в сердце порочном обнаруживаются добродетели (мысль, настойчиво развивавшаяся впоследствии Достоевским). Подобно Паскалю, Батюшков подвергает резкой критике тех, кто «сокращает» изначальную двойственность человеческого бытия до одного из полюсов. Так, он называет клеветником «женевского мизантропа» Руссо, утверждавшего, что человек по своей природе добр. Неприемлемы для поэта и те мыслители, которые из-за множества жизненных примеров «о разврате и злобе сердца нашего» полагают, что «человек есть создание злое». К таковым он относит Ларошфуко, отождествившего свои наблюдения в придворном обществе с происходящим в целой вселенной, а «человека придворного» принявшего за человека вообще. В авторе «Максим» Батюшков видит философа, который пытается упростить упомянутую двойственность (снять напряжение между полюсами добра и зла) и свести ее к одному физическому, материальному, эгоистическому и «злому» началу, к корысти и выгоде как основному движителю в поведении людей. По его убеждению, не может быть добродетели, основанной на «исключительной любви к самому себе», на «разумном эгоизме», на выгоде. Напротив, «добродетель есть пожертвование добровольное какой-нибудь выгоды; она есть отречение от самого себя». И сугубо светские моралисты, сии «дерзкие и суетные умы», своей материалистической и эгоистической односторонностью ограбили человечество, распространяя «вечно ложное» понимание жизни «по нашим правилам», считая любовь, дружбу, благодарность, сыновние чувства и всякие другие добродетели и «тайные жертвования благородного сердца» лишь следствием корысти.

Как и для Паскаля, примерами такой ложной односторонности служат для Батюшкова эпикурейская и стоическая система мысли и жизни. У эпикурейцев сердце устроено «по понятиям мира», стремится к наслаждениям, иногда гнуснейшим. Но наслаждения суеты, обманчивы, непостоянны, отравлены слабостью души и тела – «так создано сердце человеческое», «у источника наслаждений оно обретает горечь». В качестве примера неудовлетворенности умеренного и просвещенного эпикуреизма Батюшков приводит Горация: остается пустота и скука после наслаждений любви, науки и поэзии, «печальная тень» на всем видимом в мире. Это тягостное состояние души, свидетельствующее об отсутствии истинного

блаженства, нередко бывает известным людям добрым и образованным.

По заключению Батюшкова, от подобных душевных мучений способна избавить только религия, что должны усвоить и стоики. Однако последние ошибочно полагают, что человек с помощью своей собственной мудрости способен возвыситься до Бога. И именно Паскаля Батюшков берет за образец взаимоотношающегося противопоставления эпикурейского скептика Монтеня и последовательного стоика Эпиктета: «Мы приглашаем прочесть опровержение Монтеня системы Эпиктетовой и Паскалево опровержение Монтеня и Эпиктета. Христианский мудрец сравнивает обе системы; заставляет бороться Монтеня с Эпиктетом и обоим поражает необоримыми доводами»⁵.

Опять-таки, подобно Паскалю, в христианской мудрости Батюшков видел единственный выход из философского сектанства и односторонности чисто человеческого для объяснения обсуждаемой двойственности человека и обретения подлинного блага. Сердце требует «совершенного благополучия», а «все системы древние и новейшие» не дают его, ибо не учитывают истинного положения и человеческого удела на земле. Человек есть странник на земле, царь, лишенный венца, а потому все его усилия не способны привести к настоящему счастью. И только вера напоминает о высоком назначении человека и переносит в вечность все надежды на подлинное блаженство, достижимое лишь в свете истин «Святого Откровения».

II. Если обратиться к Тютчеву, то и в его размышлениях обнаруживаются важные черты сходства с Паскалем и Батюшковым в стратегическом осмыслении жизни «с Богом» и «без Бога», в понимании онтологических основ двойственности человеческой природы, в сопоставлении «религии» и «философии» и т.п. Как бы вступая в заочный и единомысленный диалог с Паскалем и Батюшковым, Тютчев возражал Шеллингу: «Вы пытаетесь совершить невозможное дело. Философия, которая отвергает сверхъестественное и стремится доказывать все при помощи разума, неизбежно придет к материализму, а затем погрязнет в атеизме. Единственная философия, совместимая с христианством, целиком содержится в Катехизисе. Необходимо верить в то, во что верил святой Павел, а после него Паскаль, склонять колена перед *Безумием креста* или же все

⁵ Батюшков К.Н. Сочинения. В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 156.

отрицать. Сверхъестественное лежит в глубине всего наиболее естественного в человеке. У него свои корни в человеческом сознании, которые гораздо сильнее того, что называют разумом, этим жалким разумом, признающим лишь то, что ему понятно, то есть *ничего*»⁶.

В этом разговоре с Шеллингом Тютчев в резко альтернативной форме, так сказать, по-достоевски (или-или), ставит самый существенный для его сознания вопрос: или апостольско-паскалевская вера в Безумие креста – или всеобщее отрицание, или примат «божественного» и «сверхъестественного», или нигилистическое торжество «человеческого» и «природного». Третьего, как говорится, не дало. Речь в данном случае идет о жесткой противопоставленности и внутренней антагонистичности как бы двух сценариев развития жизни и мысли, человека и человечества, теоцентрического и антропоцентрического понимания бытия и истории. Поэт был глубоко убежден, что между самовластием человеческой воли и законом Христа невозможна никакая сделка. Это убеждение постоянно укреплялось его собственным личным опытом, изучением протекших веков, современных событий и грядущих перспектив, пронизательным исследованием непримиримых сил в душе эмансипированного человека. «Человеческая природа, – подчеркивал Тютчев незадолго до смерти, – вне известных верований, преданная на добычу внешней действительности, может быть только одним: судорогой бешенства, которой роковой исход – только разрушение. Это последнее слово Иуды, который, предавши Христа, основательно рассудил, что ему остается лишь одно: удавиться. Вот кризис, чрез который общество должно пройти, прежде чем доберется до кризиса возрождения...»⁷. О том, насколько владела сознанием поэта и варьировалась мысль о судорогах существования и иудиней участи отрекшегося от Бога и полагающегося на собственные силы человека, можно судить по его словам в передаче А.В. Плетневой: «Между Христом и бешенством нет середины»⁸.

Представленная альтернатива типологически сходна с высшей логикой Достоевского (достаточно вспомнить образ Ставрогина в «Бесах» или рассуждения «логического самоубийцы» в «Дневнике писателя»), неоднократно писавшего, что «раз отвергнув Христа, ум человеческий может дойти до удивительных результатов» и что

⁶ Литературное наследство. 1989. Т. 97 (книга вторая). С. 37.

⁷ Аксаков И.С. Биография Фёдора Ивановича Тютчева. М., 1880. С. 190.

⁸ Литературное наследство. 1998. Т. 97 (книга первая). С. 567.

«начав возводить свою “вавилонскую башню” без всякой религии, человек кончит антропофагией». И по Тютчеву, и по Достоевскому, без веры в Бога невозможно нормальное развитие, гармоничный ум и подлинная жизнеспособность личности, общества, государства, ибо именно в ней удовлетворяется глубинная, более или менее осознанная, потребность человека в обретении не теряемого со смертью смысла жизни, естественно укрепляются духовные начала и утверждается высшая нравственная норма бытия. В свете вечности, безусловных ценностей и неколебимой разумности и обретается человеческое в человеке, который тогда не довольствуется собственной греховной природой и стремится к ее преобразению.

Забывая Бога и отрываясь от своих мистических корней (сверхъестественного в глубине всего наиболее естественного – в терминологии Тютчева, от живоносного соприкосновения с миром иным – в лексике Достоевского), человек утрачивает высшую нравственную норму бытия, истинную свободу, теряет способность постоянного различения добра и зла и становится «бешеным», ибо безысходно блуждает в поисках иллюзорного бессмертия и подлинно разумного оправдания жизни. Если нет Бога и высшего смысла, то их место занимают смерть и нигилизм, а личность преданное самое себя, лишается бесконечного содержания, опустошается в безуспешном «вавилонском» строительстве и обманчивой погоне за «счастьем», что лишь умножает семена бытийной досады и усиливает гедонистические «судороги» урвать все от кратковременной жизни.

Точка зрения Достоевского приведена здесь для того, чтобы подчеркнуть, в русле какой традиции и какого подхода находится мышление Тютчева, которое в такой типологии не получило должного освещения. Генетически же оно формировалось еще в юности и чтением «Мыслей» Паскаля, которые как бы в полном соответствии с обрисованной альтернативой делятся на два раздела: «Несчастье человека без Бога» и «Радость человека с Богом». Причем у французского философа столь же резко выделена антагонистическая противопоставленность двух основополагающих сценариев и направлений жизни, акцентирована неизлечимая болезненность (чреватая «судорогой» и «бешенством») самодостаточной человеческой природы. «Без Иисуса Христа человек предоставлен пороку и своей немощи; с Иисусом же Христом человек освобождается от того и другого. В Нем вся наша добродетель и все наше богатство; вне Его лишь порок, бедствие, заблуждение, мрак, смерть, отчаяние...».

Сам автор «Мыслей» называл свой труд «Апологией христианской религии», которая своим замыслом, строем, внутренней логикой отвечала своеобразию душевного склада и духовных устремлений русского поэта. Тютчев, может быть, как никто другой, остро чувствовал «несчастье человека без Бога» и глубоко осознавал, где находится источник несокрушимой радости. Однако тайные душевные переживания и интеллектуальное понимание пути их преодоления не обретали полнокровного экзистенциального синтеза, и он постоянно пребывал на пороге «двойного бытия», на грани веры и безверия, скорее у церковной ограды, нежели в ней. Но сам «паскалевский» вектор движения к освобождению от противоречий и обретению чаемого единства не вызывал у него никаких сомнений.

Можно сказать, что Тютчев, являвшийся глубоким и последовательным аналитиком и оценщиком всех нигилистических последствий самозабвенного антропоцентризма и «атеистического рационализма», вместе с тем носил в себе свойственные времени яды гипертрофированного ячества, «оголявшейся веры» («я лютеран люблю богослуженье»), сомневающегося рассудка. Но именно потому, что с тягостью носил в себе и ясно представлял их отрицательные пределы, он и видел единственный выход для человека вообще в «сверхъестественном», в «Безумии Креста». Сам поэт, подобно пушкинскому «страннику», напрасно бежал к «Сионским высотам», хотя и устремлялся к ним, как к источнику «спасительного света». По наблюдению И.С. Аксакова, недостижимая высота христианского идеала подавляла волю Тютчева, а сознание ограниченности человеческого разума не восполнялось всецело «живительным началом веры». Сам поэт признавался, что его христианство имело во многом умственный характер и недостаточно затрагивало сердце. Отсюда и возникают различные несоответствия между взыскуемым нравственным совершенством и реальной жизнью, что снова и снова приводило его в привычно невыносимое состояние отчаяния и тоски. К.Пфеффель говорит также о сосуществовании в Тютчеве «двух натур»: с одной стороны, скептической и земной, подавляемой страхом небытия и страстно цепляющейся за жизнь, а с другой – религиозной и мистической, способной на вдохновенные пророчества.

Сказанного достаточно, чтобы представить себе, возвращаясь к прерванной мысли, что не только духовно и интеллектуально, но и психологически русский поэт был именно тем благодарным читателем, которому, среди прочих, адресована книга французского

философа. Можно сказать, что Паскаль описывал пребывание человека в мире как постоянно длящуюся драму, которую в своем личном бытии по-своему воплощал и Тютчев и которая самим автором «Мыслей» была преодолена. Апология христианской религии, была обращена к сомневающимся, маловерам и полуверам, а также к взлелеянным эпохой Возрождения вольнодумцам (буквально «сильным умам» – *esprits forts*), отрицавшим «сверхъестественное» в естественном и заявлявшим, подобно мольеровскому Дон Жуану, о своей вере лишь в то, что можно увидеть и потрогать. «Атеизм является признаком ума, – соглашается Паскаль, – но только до известной степени»: можно ли гордиться положением вещей, ведущим человека к «ожиданию безнадежного уничтожения среди непроницаемого мрака»?

Автор «Мыслей» оказался живым свидетелем «переворачивания» средневековой картины мира, когда теоцентризм уступал место антропоцентризму, утверждавшему человека мерой всей, целиком от его планов и деятельности зависимой, действительности, а религиозные догматы стали замещаться истинами, основанными на опытных данных и рациональном анализе.

Этот антропологический поворот, определивший кардинальный сдвиг общественного сознания и изменивший основное русло развития истории, стоит в центре внимания и Тютчева, который возводит к нему характерные проявления «нашего века». Разорвавший с Церковью Гуманизм, подчеркивает он в трактате «Россия и Запад», породил Реформацию, Атеизм, Революцию и всю «современную мысль» западной цивилизации.

«Мысль эта такова: человек, в конечном итоге, зависит только от себя самого как в управлении своим разумом, так и в управлении своей волей. Всякая власть исходит от человека; все провозглашающее себя выше человека, – либо иллюзия, либо обман. Словом, это апофеоз человеческого я в самом буквальном смысле слова». Аргументация Паскаля в критике самых разных проявлений и границ «апофеоза человеческого я», несомненно, должна была привлечь согласное внимание Тютчева. По мнению французского мыслителя, провозглашенное возрожденцами величие независимого человека есть опасный крен в сторону его самообожествления, иллюзорность которого раскрывается в онтологической недостаточности и превратном действии духовных сил предоставленного себе самому человека. Чтобы привести души безразлично спокойных и бессознательно «гордящихся» людей в

состояние плодотворной удрученности, с одной стороны, а с другой – расположить встревоженные сердца и неудовлетворенные умы к восприятию религиозных истин, автор «Мыслей» прибегает к близким для них понятиям и проблемам (разум, счастье, наслаждение, самолюбие и т. п.). То есть он использует выделенный Возрождением антропологический принцип «жизни без Бога», исходит из общего рассмотрения человеческой природы, из наблюдений (их каждый может проверить) над сложным богатством конкретной внутренней жизни людей, над неизгладимыми противоречиями и напряжениями в любом срезе живой действительности.

С особой настойчивостью Паскаль подчеркивал в своей философии неискоренимую двусоставность человеческого существования (неизбывное сращение в нем элементов величия и ничтожества), чтобы затем показать ее изначальный источник. По его наблюдению, люди словно забыли о своих онтологических слабостях, совсем не думают о них и тем самым оказываются как бы слепыми до отношению ко многим последствиям своих амбициозных планов и решений, как бы забывая самые главные вопросы своего существования и проявляя безразличие к гибели своего бытия.

Расширительное истолкование Паскалем развлечения в соотношении со смертным уделом человека и экзистенциальной тоской должно было найти тем больший отклик у Тютчева, что он сам находился в замкнутом кругу обозначенных закономерностей, являл собой живой пример их яркого воплощения, глубокого переживания и подлинного осознания. «Я с каждым днем становлюсь все несноснее, – признается он, – и моему обычному раздражению способствует немало та усталость, которую я испытываю в погоне за всеми способами развлечься и не видеть перед собой ужасной пустоты. Ах! Сколько прекрасных слов можно бы сказать на эту тему!»⁹.

Можно утверждать, что именно сказанные автором «Мыслей» слова на «эту тему» наиболее полно и точно отражают принципиальные оттенки испытываемых поэтом чувств. Тютчев был одним из самых последовательных искателей истины и прекрасно осознавал заключенную в высказываниях Паскаля проблему. Завсегдатай петербургских салонов и московских гостиных, блестящий острослов и «говорун» хорошо знал истинную цену «большого света» и «бесчувственной толпы» и вместе с тем не мог оставаться в одиночестве и покое без «сутолоки» и «дел», постоянно

⁹ Старина и новизна. Пг., 1916. Кн. 21. С. 219.

искал утешения в обществе себе подобных. Многочисленные проявления такого парадокса, по-своему воплощающие основные противоречия человеческой природы, зафиксированы родственниками поэта. «Он избегал оставаться наедине с самим собой, – пишет И.С. Аксаков, муж его дочери Анны Федоровны, – не выдерживал одиночества и как ни раздражался “бессмертной пошлостью людской”, по его собственному выражению, однако не в силах был обойтись без людей, без общества, даже на короткое время». Анна Федоровна заостряет упомянутый парадокс: «Он ежедневно нуждается в обществе, ощущает потребность видеть людей, которые для него – ничто...». Сам Тютчев так характеризует свое искание этого «ничто»: «Мы много бываем в свете. Я бываю там скорее по необходимости, чем по склонности, ибо развлечение, какое бы то ни было, стало для меня настоящей потребностью».

Столь настоятельная нужда в общении соотносится поэтом с невыносимым одиночеством (по свидетельству жены Эрнестины Федоровны, «вынужденное затворничество вызвало у него приступы ярости») и ужасной тоской, которая, как указывалось выше, стала его привычным состоянием и второй натурой. По его собственному признанию, скитания из дома в дом, из салона в салон за новыми впечатлениями имели единственной целью «избежать во что бы то им стало в течение восемнадцати часов из двадцати четырех всякой серьезной встречи с самим собой». Бывать в свете, по утверждению жены, составляет для него не просто удовольствие, а «условие существования»¹⁰. И каждое утро он вынужден распределять день так, чтобы ни на минуту не оставаться в одиноком покое, ибо «тотчас же является призрак...»¹¹.

Преследующий поэта призрак – это всеприсутствующая смерть, которая и является невидимым источником неиссякаемой тоски и делает каждый день его жизни днем приговоренного к казни. По Паскалю, иллюзорный выход из такого состояния дают не только «развлечение», «деятельность», но и изначальная человеческая устремленность к счастью. Невозможность насыщения этой бесконечной и всеобщей жажды счастья (все жалуются на свое положение – принцы, дворяне, ремесленники, больные, здоровые, старые, молодые) свидетельствует, по мнению автора «Мыслей», не только о ее несовершенстве, но и о том, что у человека когда-то было подлинное благо соединенности с бесконечным и всеблагим Богом,

¹⁰ Литературное наследство. 1989. Т. 97 (книга вторая). С. 408.

¹¹ Тютчев Ф.И. Сочинения. В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 162.

которое не зависит ни от власти, ни от знания, ни от искомым удовольствий от обладания какой-либо тленной и преходящей частью (с-часть-е) бытия. В отсутствие же подлинного блага происходит безостановочное движение по следующей схеме: так как полное счастье невозможно в любых состояниях, наши желания устремляются к более счастливому положению, присоединяя к действительному состоянию удовольствия желаемого положения; достигал этих удовольствий, мы не становимся счастливее, ибо появляются новые желания, соответствующие новому положению...

И опять-таки Тютчеву была не только интеллектуально понятна, но и экзистенциально близка отмеченная логика Паскаля. «Я знаю, – писал он, – что это обычное безумие людей – стремиться к тому, чего у них нет»¹². Но такое безумие столь прочно укоренено в человеческом сердце, что отказаться, говоря словами Пушкина, от «счастья» ради «покоя и воли» оказывается нечеловечески трудно. Положительным примером здесь служила для Тютчева «истинная жизнь». В.А. Жуковского, чьи христианские воззрения, по его наблюдению, наиболее полно и результативно могли смягчить мучительный страх перед «бренностью бытия». Подспудное противопоставление «счастья» и «религии» как двух глубинных и ведущих ценностей человека, по-разному управляющих его свободой и поступками, сокрыт в письме Тютчева В.А. Жуковскому: «Не вы ли сказали где-то: *в жизни много прекрасного и кроме счастья*. В этом слове есть целая религия, целое откровение... Но ужасно, несказанно ужасно для бедного человеческого сердца отречься навсегда от «счастья»¹³.

Тютчев приходил и убеждению, выраженному в следующих стихах:

Когда на то нет Божьего согласия,
 Как ни страдай она, любя, –
 Душа, увы, не выстрадает счастья...
 («Когда на то нет Божьего согласия...»)

Тем не менее «бедное человеческое сердце» побеждало убеждение и направляло волю поэта к самолюбивым поискам счастья, оборачивающегося «убийственными заботами» среди «дольного чада» и «буйной слепоты страстей». И даже любовь оказывалась всего лишь сном, мгновеньем, таящим к тому же смертельный яд («О,

¹² Старина и новизна. Пг., 1916. Кн. 21. С. 210.

¹³ Тютчев Ф.И. Указ. соч. Т. 2. С. 201.

как убийственно мы любим...»), неся с собой не свет и гармонию, а «взрывы страстей» и «слезы страстей», превращалась в роковой поединок со своими победителями и побежденными, то есть подпадала под несокрушенное влияние «самовластия человеческого я».

Русский поэт с болью переживал ту внутреннюю драму, которую обозначил французский философ. Мысль о принципиальной неистинности и несправедливости беспочвенных претензий самолюбия, словно вампир питающегося симпатиями других людей для собственного «счастья», но неспособного на жертву и самоотдачу, много раз в различных вариациях повторяется на страницах главного произведения Паскаля. Нельзя думать, пишет он, будто мы достойны того, чтобы другие нас любили. Между тем с этой склонностью мы рождаемся, стало быть, рождаемся несправедливыми, ибо всякий печется лишь о себе.

Можно сказать, что Тютчев полностью разделяет выводы Паскаля о такой несправедливости, от которой невозможно избавиться без подлинного религиозного преображения человеческого сердца. Всецело преклоняясь умом перед высшими истинами веры, он, в отличие от Жуковского, не находил ей достаточно места именно в сердце. «Да, – признавался он, – в недрах моей души – трагедия, ибо часто я ощущаю глубокое отвращение к себе самому и в то же время ощущаю, насколько бесплодно это чувство отвращения, так как эта беспристрастная оценка исходит исключительно от ума; сердце туг ни при чем, ибо тут не примешивается ничего, что походило бы на порыв христианского раскаяния»¹⁴.

Тютчева и Паскаля сближает также сходная логика в понимании первичной роли сердца в иерархии духовно-психологических сил человека. Сердце оценивается ими как самое глубинное основание внутреннего мира человека, корень его деятельных способностей, источник доброй и злой воли, направитель ума. И именно интуитивные доводы сердца незаметно для разума направляют волю к тем или иным «вещам» и подготавливают почву для его логических выводов.

Подобно Паскалю, Тютчев усматривает «корень нашего мышления не в умозрительной способности человека, а в настроении его сердца»¹⁵. Одним из примеров этой зависимости служило для него

¹⁴ Тютчев Ф.И. Указ. соч. Т. 2. С. 201.

¹⁵ Литературное наследство. 1998. Т. 97 (книга первая). С. 336.

сочувствие идеям коммунизма людей серьезных, ученых и даже нравственных, хотя безнравственность и несостоятельность новых устремлений очевидны на логическом уровне. По его наблюдению, «мир все более погружается в беспочвенные иллюзии, в заблуждения разума, порожденные лукавством сердец»¹⁶. А лукавые и фарисейские сердца направляют волю к таким рассудочным построениям, при которых умалется все священное и духовное, а возвышается все материальное и утилитарное. При этом люди не замечают, как из их жизни вытесняются высшие положительные чувства (благородство, благодарность, совесть, любовь, честь, достоинство) и остаются низшие отрицательные (гордость, тщеславие, жадность, зависть, мстительность, злоба). В результате сердце и воля человека оказываются в замкнутом порочном кругу все более несовершенных капризных, корыстных желаний власти, наслаждения, обладания и т. п., у которых, если воспользоваться словом Паскаля, ум всегда оказывается «в дураках».

Здесь необходимо вернуться к упомянутому выше спору Тютчева с Шеллингом, в котором поэт противопоставлял философии Катехизис, самому Шеллингу – Паскаля и характеризовал стремление «доказывать все при помощи разума» как ведущее к материализму и атеизму. Он находил в этом стремлении ограниченного разума (даже если оно касается истин Откровения) нарушение иерархии между божественным и человеческим, сверхъестественным и естественным, вызванное действием закона: «какою мерою мерите, такую и вам отмерится». По Тютчеву, религия Бога Отца, Бога Сына и Бога Святого Духа требует, говоря словами И.А. Ильина, «верного акта», т.е. экзистенциального пребывания в лоне церкви и постижения христианского учения всем человеческим существом, с участием воли и совести, с вдохновением духа и любви. Развитие же философии и науки с их мерилami «понятности» и «разумности» (в новой историческом контексте господства внешнего рационального опыта над внутренним духовным) незаметно вело к расщеплению целостного религиозного познания, к отслоению интеллектуальных построений от сердечно-волевого корня, к растворению живого богообщения в чистой мысли. «Под германским влиянием, – признавался приятель молодости поэта И.С. Гагарин, – я стал привыкать к идее о безличном боге, что значило попросту исповедовать безбожие»¹⁷.

¹⁶ Тютчев Ф.И. Указ. соч. Т. 2. С. 357.

¹⁷ Литературное наследство. 1989. Т. 97 (книга вторая). С. 59.

В подобных навыках Тютчев обнаруживал невольную диверсию ограниченного разума, подспудно как бы осуществлявшего незаконный переворот и переподчинившего религию философии и тем самым входившего в резонанс с материалистическими и атеистическими тенденциями времени, порождающими урезанные, плоские и скудные жизненные представления. Отсюда и проистекает его критика Шеллинга, в которой он опирался, в частности, и на Паскаля. По мнению автора «Мыслей», «пренебрежение философствованием и есть истинная философия», что означает осознание односторонности постулатов, логики и выводов философских школ и рационалистических систем, которые, опираясь на те или иные начала, игнорируют другие принципы и умозаключения, а тем самым стягивают к себе, сокращают и упрощают изучаемую реальность, что и обуславливает их относительную недолговечность и бесконечную смену.

«Пренебрежение философией» означает для Паскаля, как позднее и для Пушкина, движение от рассудочной односторонности к более полному пониманию истинной природы этой односторонности и первостепенной роли сердечных склонностей и волевых устремлений. Философский рационализм неприемлем для него, как и для Тютчева, еще и тем, что, сосредоточиваясь на прозрачных для рассудочного ума сторонах жизни и оставляя в забвении ее сложную полноту и метафизические глубины человеческого естества, он также косвенно и незаметно ослаблял живое и сердечное познание Бога через Иисуса Христа. Подобно Тютчеву в отношении к Шеллингу, Паскаль, как известно, критически рассматривал в данном аспекте философию Декарта.

Тютчевская логика совпадала с паскалевской в характеристике, так сказать, сплошной философизации христианства, которое, говоря словами К. Пфеффеля применительно к Шеллингу, теряет «ореол божественного откровения» и вместе со своим сокровенным ядром, вечными таинствами, живыми традициями, непрерывным духовным трудом с помощью законов разума ссыхается до одной из интеллектуальных систем и разновидностей религиозного сознания. И для французского философа, и для русского поэта привычка измерять целостную жизнь в ограниченных рационалистических категориях и, соответственно, отвыкание от непосредственного переживания превышающих рассудок мистических сторон бытия разводило «жизнь» и «мысль», таили в себе нигилистические следствия.

И для Паскаля, и для Тютчева единственная философия, совместимая с христианством, содержится в Катехизисе, в учении Церкви, которому вменяемый по отношению к собственной ограниченности и к деструктивным силам самоволия, самочиния и самовластия человеческого я разум должен смиренно подчиниться и в котором он может обрести для себя онтологически прочную основу. Хрупкости человеческой жизни, скоротечным мигам «счастья», «разума», Тютчев, следуя логике Паскаля, противопоставляет силы души, которые «не от неё самой исходят» и без которых невозможно преодоление раздирающих её антиномий «двойного бытия», преображение «тёмного корня» человеческого существования.

III. Паскаль являлся для Достоевского таким конгенитальным мыслителем, которого роднит с ним сосредоточенность на коренных проблемах «тайны человека» и путях ее разгадывания, критика атеизма и апология христианства, выяснение границ «евклидова ума» и действия «законов сердца», разграничение главного и неглавного знания, идеала и идолов, обнаружение разнообразных следствий гордости и смирения как полярных духовно-психологических сил личности, общность взглядов на иезуитскую мораль и ярко выраженный христоцентризм.

С особой настойчивостью Паскаль подчеркивал в своей философии, как уже отмечалось, изначальную двусоставность бытия, неизбывное страдание элементов величии и ничтожества человеческого существования, что создает всегда двоящиеся картины мира, где добро и зло многообразными переплетениями событий и поступков слиты в тесный узел. Эта неискоренимая двойственность человеческой природы стала с юности предметом пристального духовного внимания и Достоевского. Еще в послании брату от 9 августа 1838 года, где впервые упоминается имя Паскаля, будущий писатель в чисто паскалевских интонациях и терминах размышляет о падении человека с «высокого места», о повреждении его духовной природы и смешении в ней разнородных начал: «Одно только состоянье и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш – чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию»¹⁸. Это высказывание как бы в зародыше содержит размышления

¹⁸ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Л., 1972-1990. Т. 28. Кн. 1. С. 50.

Достоевского в известной записи от 16 апреля 1864 года. «Маша лежит на столе...» о непостижимой срединности и переходности человечества, о человеке как своеобразном мосте, противозаконно соединяющем идеал любви к Богу и ближнему и противоположную идеалу натуру: «*Возлюбить человека, как самого себя*, по заповеди Христовой – невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует»¹⁹.

По убеждению Паскаля и Достоевского, возобладавшие в историческом процессе научные методы и философские системы не приближают к раскрытию «тайны человека» и восстановлению нарушенного закона духовной природы, лишь усиливают «путаницу» и уведут от решения главных вопросов. В письме брату от 5-10 мая 1839 года будущий писатель выражает свое желание абонироваться на французскую библиотеку для чтения, чтобы познакомиться с великими произведениями гениев математики и военной науки. Характеризуя себя как «страстного охотника до наук военных», он вместе с тем заявляет, что не терпит математики, не хочет и не может сделаться Паскалем или Остроградским. «Математика без приложения чистый 0, и пользы в ней столько же, как в мыльном пузыре»²⁰.

Студент Инженерного училища, выделяя специальный аспект деятельности французского ученого, оставляет в стороне его собственную критическую рефлексию по поводу науки вообще и математики в частности. В будущем эта рефлексия станет для Достоевского значимой, ибо она опять-таки выходит на человековедение и предваряет его собственную оценку математики как не самой необходимой науки. По Достоевскому, как и по Паскалю, сосредоточенность на отвлеченных науках как бы перекачивает духовную энергию и отключает интеллектуальное внимание от внутреннего человека, отсоединяет познание от понимания фундаментальной роли гнилостно-энтропийного корня самости у павшего с «высокого места» и нравственно повредившегося человека, от уяснения результатов действия в мире восьми «главных страстей» (гордости, тщеславия, сребролюбия, чревоугодия, блуда, уныния, печали, гнева). Более того, эти науки своим торжествующим присутствием и назойливым вмешательством во все области жизни лишь усиливают «путаницу» в химерической кентаврности homo sapiens. «Никогда, – заключает Достоевский устами Шатова в

¹⁹ Достоевский Ф.М. Там же. С. 20.

²⁰ Там же. С. 60.

«Бесах», – разум не в силах был определить зло и добро или даже отделить зло от добра, хотя приблизительно; напротив, всегда позорно и жалко смешивал; наука же давала разрешения кулачные. В особенности этим отличалась полунаука, самый страшный бич человечества, хуже мора, голода и войны, неизвестный до нынешнего столетия. Полунаука – это деспот, каких еще не приходило до сих пор никогда. Деспот, имеющий своих жрецов и рабов, деспот, вред которым все преклонилось с любовью и суеверием, до сих пор немислимым, вред которым трепещет даже сама наука и постыдно потекает ему».

Это умозаключение одного из главных героев «Бесов», как и приводимые далее суждения персонажей Достоевского, целиком отражают мнение их автора, подтверждаемое многочисленными прямыми высказываниями. Писатель неоднократно подчеркивал, что люди науки не исчерпывают всего и что «всего человека она не удовлетворит. Человек обширнее своей науки»²¹. Механизм ампутации в человеке всего собственно человеческого, «центрального», сокровенного, метафизического, недоступного однозначному эмпирическому наблюдению (личность, пол, свобода, воля, желания, верования, идеалы и т. п.) одинаков во всех проявлениях научного рационализма: сведение целого к части, высшего к низшему, сложного к простому, непознанного к уже познанному, что способствовало сплошному овеществлению человеческого бытия и мышления: «учение материалистов – всеобщая косность и механизм вещества, значит смерть»²². Писатель неоднократно подчеркивал, что даваемый наукой образ человека является «куклой, которая не существует» и что «тут прямо учение об уничтожении воли и уменьшении личности. Вот уже и жертва людей науке»²³. В его представлении господство научного мировоззрения постепенно и незаметно вытесняет из сознания высокие мысли и чувства. На страницах записной тетради он нарочито заостряет внутреннюю логику прямолинейного естествоиспытателя: «Друг и товарищ детства. Телячьи нежности. Гм. Глупая и сладенькая причина... Я не понимаю, что такое товарищ детства; да и что такое детство? Отсутствие хряща, недостаток фосфора в мозгу...». Отсюда резкий общий вывод о подспудном нигилизме торжества научного

²¹ Достоевский Ф.М. Собрание сочинение. В 15 т. Л., 1989. Т. 7. С. 239.

²² Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинение. В 30 т. Л., 1972-1990. Т. 2. С. 175.

²³ Там же. Т. 20. С. 203.

подхода к жизни, радикально опровергающего христианство и его нравственность».

Подобные «смертельные» признаки «учения материалистов» дополнялись для Достоевского и тем, что оно создавало условия для постоянного укрепления тех самых фундаментальных страстей, которые постоянно вносят ферменты разлада и нестроения в любую деятельность и взаимоотношения людей. Самолюбие, сластолюбие, зависть, ложная честь проникают и «в самую благородную душу ученого.. вот и явится в науке шарлатанство, гоньба за аффектом, а пуще всего утилитаризм, потому что захочется и богатства»²⁴. Думается, размышления Паскаля о скрытом присутствии в невидимом основании научной активности таких основополагающих влечений, как *libido sentiendi*, *libido sciendi*, *libido dominandi*, как бы предвосхищают ход мысли Достоевского.

Что касается собственно философии, впрочем, частично пересекающейся с научной сферой, то и Паскаль, и Достоевский, подобно Батюшкову и Тютчеву, находят в ней определенную ограниченность и даже отвлекающую обманчивость в познании Бога, фундаментальной двойственности бытия и глубинной расколотости человеческого сердца. По мнению Паскаля, «пренебрежение философствованием и есть истинная философия». Это утверждение у Достоевского (письмо брату от 9 августа 1888 года) звучит так: «Раз Паскаль сказал фразу: кто протестует против философии, тот сам философ. Жалкая философия!»²⁵. Подобная оценка свидетельствует о том, что молодой студент Инженерного училища еще не вник в контекст и скрытое значение обсуждаемой мысли. Пренебрегать философией означал для Паскаля осознавать односторонность постулатов, логики и выводов философских школ и рационалистических систем, которые, опираясь на то или иное *libido*, как бы забывают другие принципы и умозаключения, а тем самым сокращают и упрощают изучаемую реальность. Претензия же на собственную непрерываемую истинность и всеобъемлемость «глупого», ограниченного, спекулятивного разума, не способного, однако, как считает Паскаль, проникнуть даже в скрытые побуждения воли и сердца, затемняет и фальсифицирует полноту и сложность разнородных напряжений между элементами величия и нищеты человеческого существования. Пренебрежение философией является для Паскаля одновременно и пониманием первостепенной роли

²⁴ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинение. В 30 т. Л., 1972-1990. Т. 22. С. 124.

²⁵ Там же. Т. 28. Кн. 1. С. 50.

волевых импульсов или непосредственных ощущений, движений сердца или сердечных склонностей, похоти или самолюбия, милосердия или любви по отношению к «науке» или «системе», геометрии или правилам для руководства ума».

Позднее Достоевский, как и Тютчев, полностью солидаризируется с Паскалем, когда говорит в записных тетрадах о «смешном» сознании, пытающемся заменить живую жизнь теориями о ней, о «книжных» людях, гоняющих, как сказал бы Герцен, сквозь строй категорий всякую всячину, теряющих в своих формулах неизбывные противоречия бытия: «Э, да все это философия! – говорят иногда... люди и говорят правду, глубокую правду»²⁶.

По мнению писателя, «философия», «окалеченность» мыслью, болезненность «смешного» рационалистического сознания состоит в его малообъемности, коренном несоответствии живому процессу живой жизни, что не мешает ему, однако, надменно стремиться втеснить этот процесс в заведомо узкие шоры ограниченного теоретического знания: Теория хороша, но при некоторых условиях. Если она хочет формулировать жизнь, то должна подчиниться ее строгому контролю. Иначе она станет посягать на жизнь, закрывал глаза на факты, начнет, как говорится, нагибать к себе действительность»²⁷.

Философский рационализм неприемлем для Паскаля и Достоевского потому, что, сосредоточиваясь на прозрачных для рассудочного ума сторонах жизни и оставляя в забвении метафизические глубины человеческого естества, он также косвенно и незаметно ослабляет живое и сердечное познание Бога через Иисуса Христа. В этом отношении и Паскаль, и Достоевский критически рассматривают философию Декарта. У выдающегося французского рационалиста автономный разум выступает как определяющий принцип человеческого существования, как своеобразная кристаллическая решетка, к которой стягивается, через которую пропускается и в ячейках которой укладывается все многообразие бытия. При этом иным стихиям человеческого духа остается совсем мало места. Происходит усиление независимости интеллектуальной деятельности, которая как бы не корректируется ни другими сферами человеческой психики, ни внеположенными этой деятельности ценностными представлениями.

²⁶ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Л., 1972-1990. Т. 20. С. 156.

²⁷ Там же. С. 5.

Познавательный эгоцентризм «своевольного» рационализма очевиден: познание вещей отравляется не от их природы и своеобразия, а от природы, границ и возможностей интеллекта иметь дело по преимуществу лишь с ясными и отчетливыми идеями. Начиная с радикального методологического сомнения, Декарт, как известно, приходил к неоспоримому, на его взгляд, положению: существование человека достоверно постольку, поскольку он сомневается, то есть мыслит. Следовательно, я, строго говоря, – только мыслящая вещь...». С такой же ясностью и отчетливостью перед «мыслящей вещью» предстает и то, что в человеке, как существе сомневающемся, то есть конечном и несовершенном, врожденно присутствует идея существа бесконечного и совершенного. В самом присутствии в нас этой идеи Декарт видел следствие существования совершенной надчеловеческой реальности, «бесконечной субстанции». Таким образом, Бог Декарта является, пользуясь словами Паскаля, «Богом философов и ученых», творцом геометрических истин, санкционирующим познание мира и не вмешивающимся в его дела.

Паскаль считает подобные доказательства существования «бесконечной субстанции» малодейственными, ведущими к деизму, а затем и атеизму: не только невозможно, но и бесполезно знать «Бога Авраама, Исаака и Иакова» без Иисуса Христа. И для Достоевского излишнее углубление в науки, привычка измерять целостную жизнь в ограниченных категориях «евклидова разума» и соответственно отвыкание от непосредственного переживания превышающих рассудок мистических и религиозных сторон жизни таили в себе нигилистические следствия. «То есть, если хочешь, я одной с тобой философии... – говорит черт Ивану Карамазову, доводя до абсурдного конца картезианскую логику рационалистического солипсизма. – Je pense donc je suis, это я знаю наверно, остальное же все, что кругом меня, все эти миры, Бог и даже сам сатана – все это для меня не доказано, существует ли оно само по себе или есть только одна моя эманация, последовательное развитие моего я, существующего одновременно и единолично...»²⁸.

«Человеческую, слишком человеческую» философию Декарта, черта и Ивана Карамазова, как ее истолковывал Достоевский, разделяет и герой «Сна смешного человека» до своего знакомства с иными проникновениями и стремлениями безгрешных людей.

²⁸ Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений. В 30 т. Л., 1972-1990. Т. 15. С. 77.

«Может быть, и действительно ни для кого ничего не будет после меня, и весь мир, только лишь угаснет мое сознание... и упразднится, ибо может быть, весь этот мир и все эти люди – я-то сам один и есть»²⁹.

Несоразмерность «евклидова разума» «тайне человека», мистерии человеческого пребывания в мире и для Паскаля, и для Достоевского с особенной остротой и наглядностью проявляется в вопросе разгадки сложной и запутанной человеческой природы, ее кентаврической двойственности. Противоречивое сосуществование в жизни людей величия и нищеты, добра и зла Паскаль объяснял первородным грехом, тайна передачи которого (особенно в детских страданиях), как он писал «жестоко задевает» разум. Достоевский, конечно же, не мог пройти мимо подобных раздумий, и именно наследственная передача греха шокирует «евклидов разум» Ивана Карамазова, для которого как раз невинные страдания детей становятся решающим аргументом в пользу неприятия божественного миропорядка и возможной грядущей гармонии. Как не мог писатель оставить без внимания и близкие ему размышления Паскаля о подлинной иерархии действительно главных и второстепенных для человека проблем, которая нарушается при расширении научной и социальной активности. Можно не развивать систему Коперника, вспомним вновь автора «Мыслей», но вопрос о бессмертии души непременно должен быть решен в тон или другом смысле. Должен, но не решается. Более того, отодвигается на периферию сознания и затеняется разнообразными видами деятельности, будто смерти вовсе нет.

В философско-художественной логике Достоевского именно то или иное решение вопроса о бессмертии души обуславливает на метафизическом, психологическом и практическом уровне вольное или невольное предпочтение разных ценностей, направляет волю и желание, формирует духовную доминанту, которая в конечном итоге предустанавливает и активизирует идейный выбор или конкретный рисунок жизни, судьбу отдельной личности, целого народа, всего человечества.

Достоевский утверждает, что «высшая идея на земле лишь одна», а все остальные, занимающие ум и сердце человека «высшие идеи жизни... лишь из нее одной вытекают. Более того, вера в бессмертие души есть «единственный источник живой жизни на

²⁹ Там же. Т. 25. С. 108.

земле – жизни, здоровья, здоровых идей и здоровых выводов и заключений», ибо только в этом единственном случае человек постигает всю разумную цель свою на земле, а надежда на вечную жизнь еще крепче и дружественнее связывает его с землей и другими людьми. Таким образом, по Достоевскому, как и по Паскалю, если душа бессмертна, если человек есть образ и подобие Божие, а его жизнь освещается абсолютным идеалом, тогда человек удовлетворяет глубинную, более или менее осознанную потребность в не теряемом со смертью смысле своего существования, обретает ту полноту сознания, успокоенность сердца и направленность волн, то психическое здоровье, которое позволяет ему выйти из-под ига ненасытных устремлений и мучительных колебаний природного эгоцентризма, соразмерно-пропорционально относиться к земным делам, не преувеличивать ближайшие жизненные цели и не превращать их в источник явного или неявного соперничества и борьбы с другими людьми, а использовать для согласия и любви. Только в этом случае, не перестает подчеркивать Достоевский, человек не довольствуется собственной греховной природой, стремится к ее преображению и исключению из основания своей деятельности (разумеется, в разной степени и с неодинаковым успехом) разрушительного фермента капитальных страстей и корыстолюбивых побуждений. Благодаря чему, собственно говоря, еще сохраняются люди, не участвующие в соперничестве самолюбий, властолюбий и сластолюбий, в «шуме» и «ярости» общественного процесса и тем самым как бы удерживающие текущую действительность от окончательного падения.

Если же дума смертна, тогда, считает Достоевский, происходит самая главная и роковая подмена, когда место абсолютного идеала как гаранта Цели и Смысла с большой буквы занимают его суррогаты и идолы. По его убеждению, одна из основных тайн человеческой природы заключается в преклонении перед авторитетом – если не перед Богом, то перед идолом. Или – или, третьего не дано. «Невозможно и быть человеку, чтобы не преклониться, не снесет себя такой человек, да и никакой человек, – заявляет Макар Иванович Долгорукий. – И Бога отвергнет, так идолу поклонится – деревянному, аль златому, аль мысленному»³⁰. Например, Алексей Карамазов если бы «порешил, что бессмертия и Бога нет, то сейчас пошел бы в атеисты и социалисты», т. е. подчинился бы одной из тех

³⁰ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. В 15 т. Л., 1989. Т. 8. С. 50.

обманчивых и суррогатных вер во временные и относительные ценности, которые управляют поведением людей, – будь то вера в науку, деньги, свои собственные силы, гражданское общество, прогресс, Вавилонскую башню, самозарождающуюся Вселенную или происхождение человека от обезьяны.

Но душа, как известно, по своей природе христианка и не терпит пустоты от отсутствия абсолютного идеала и абсолютного осмысления жизни. Заполняющие же пустоту относительные идеалы, снижающие уровень и качество веры, не способны вызвать к жизни и активизировать высшие свойства человека, не только не преобразуют его эгоцентрическую природу, но зачастую маскируют и усиливают ее разрушительные свойства, а потому попытки их реализации не прерывают, а нередко и разветвляют цепочки господствующих в мире зла и безумия. При этом опора на так называемые «реалистические» основания, на здравый смысл или разумный эгоизм, умаляя высшесмысловые цели существования людей, ослабляет их связи с землей и друг с другом.

Таким образом, Достоевский постоянно стремится преодолеть отмеченную Паскалем всемогущую силу непостижимого усыпления, выправлять несоразмерность между вниманием к самому главному и второстепенному, к идеалу и идолам и соответственно раскрывать истинное значение любых частых психологических, политических, социальных, идеологических, экономических, эстетических и иных проблем в сопоставлении с тем или иным основополагающим метафизическим образом человека, с его коренными представлениями о своей природе, ее подлинной сущности, о бессмертии души, об истоках, целях и смысле бытия.

Для поэта XIX века Бодлера (1821-1867) философ XVII столетия Паскаль был одним из учителей, серьезных наставников в той сфере, которую критика о Бодлере нечасто высветляет – в отношении к религии. Филипп Селье, знаток Паскаля и XVII столетия внимательно вчитывался в Бодлера и сделал на этом пути серьезные открытия о его духовной связи с философом, внимательно изучив его поэзию, стихотворения в прозе, статьи и переписку, а также критику о поэте. Однако у него были предшественники в оценке отношения к религии эксцентричного в своем поведении поэта XIX века.

Несколько страниц янсенизму и Паскалю в связи с Бодлером посвятил, например, в 1920 году Гонзаг де Рейнольд. Потом в 1933 году попытки отметить подобное предпринял Морис Шаплан. В 1942 году статью «Бодлер и испытание бездной!» написал Бенджамен Фондан. В 1945 году знаток и издатель Бодлера Жан Полан в своем обширном исследовании о поэте обозначил отдельные строчки, заимствованные Бодлером у писателя-теолога.

Жан Массен в книге «Бодлер. Между Богом и сатаной» (1946) поставил себе задачу выделить в произведениях поэта религиозные идеи и связать их с католицизмом. С точки зрения автора, миропонимание писателя было христианским, но с оттенком обращения к тем, для которых дух был важнее буквы – к янсенистам, например, к Паскалю. Христианство Бодлера Массен называет «христианством кающегося грешника». Сделав в своих рассуждениях Бодлера правоверным католиком, Массен помещает его в центр церковных дебатов. Для него важно одно из основных утверждений янсенистов: человек может быть прощеным, раскаявшимся, только если он *покается публично* [курсив – О.Т.] .

В стихах Ива Бонфуа можно найти такие строчки: «поэтический язык – это дрова сжигаемые в очаге *общего присутствия* [курсив – О.Т.]», а само по себе слово есть «огонь». Писатель, поэт и критик, Ив Бонфуа тоже говорит об *янсенизме* [курсив – О.Т.] поэта, с которым он сталкивается в стихотворении «Мученица» («Une martyre»). Такой вывод без долгих размышлений сделать было трудно, потому что стихотворение представляет собой описание картины неизвестного мастера, где

[©] Тимашева Оксана Владимировна, доктор филологических наук, профессор кафедры романской филологии ИИЯ ВО МГПУ (Москва).

изображена обезглавленная женщина: тело на пропитанной кровью постели и голова ее возле любовного ложа, на которой «множество роскошных украшений и груды кос, закрученных в узор». При этом в самом стихотворении мы не видим никаких философско-поэтических умозаключений, а только остаемся поражены самым ярким описанием случившегося.

При чтении сборника «Цветы зла» даже неподготовленный читатель обращает внимание на то, сколь часто в своих стихах Бодлер обращается к художникам, скульпторам, как неожиданно похожи его стихотворения на подписи к известным произведениям искусства. Более тонкий наблюдатель отметит также живописность, пластичность поэтических образов Бодлера, роднящую его стихи с произведениями изобразительного искусства. Возникающий у читателя зрительный образ позволяет искать причину своего появления, даже если художник неизвестен. В данном случае в стихотворении «Мученица» заметна совершенно очевидная боль, надлом. Это настоящий «цветок зла». В сборнике «Цветы зла», где есть разные циклы, отмеченная выше поэтическая картина находится именно в цикле «Цветы зла», рядом со столь же остро противоречивыми с позиций прежней эстетики стихотворениями, которых всего в цикле десять.

Паскаль называл человека «непонятым уродом» («monstre incompréhensible»), и только религия, полагал он, может объяснить ему загадочность его поведения. Только она может вернуть ему истинное ощущение счастья, потому что любое другое отвлечение-развлечение («divertissement») только усугубляет его ошибки и духовные муки, испытания самосознания. Поэтическое «я» Бодлера, кажется, наслаждается *красотой* [курсив – О.Т.], но ему и больно, и страшно. Ив Бонфуа верно отметил янсенисткий дух Бодлера «как у Паскаля», пылкость воображения и крайний ригоризм.

Пьер Эмманюэль, католический поэт и критик, причастный к движению Сопротивления, когда стерлась отчетливость конкретно-исторических красок военной поры (имеются в виду долгие годы Второй мировой войны), почувствовал в Бодлере «мистический эротизм», оказавший на него в его собственных стихах сильное влияние. Но как критик, он всегда высказывался в пользу своеобразной совестливой религиозности Бодлера, отрицая, правда, мысль о сближении Бодлера с Паскалем. Ему чудилось интимное «августианство» французского поэта. Однако, как известно, августинианство находится в прямой преемственности с янсенизмом.

Ведь в основе последнего течения лежит труд Янсения о святом Августине.

Суммируя все сказанное до него, Ф. Селье решил заново продумать реальное, как ему кажется, соотношение таких двух интересных фигур разных веков, как Паскаль и Бодлер. В таких случаях часто бывает, что литератор новой эпохи или выбирает из предшествующих то, что характерно для того времени, или, наоборот, то, что неожиданно становится ближе ему самому, «созвучнее», с его точки зрения. Ф. Селье придерживается этой последней позиции. Контактно-генетические связи и типология схождения и расхождений при этом, как правило, переплетаются между собой.

То, что Бодлер в свою эпоху называл, «Скукой» («Spleen»: «Душа, тобою жизнь столетий прожита») видится как пристальное внимание к вечности и космосу. Поэт часто парит над землей, пребывает в надзвездном эфире, упивается, по словам Теофиля Готье, целительным разреженным воздухом, до которого не поднимаются миазмы земли¹. И он безусловно одарен даром спиритуальности, как Сведенборг. Мы добавим, что не только как Сведенборг, но и как Паскаль. Всякий истинный поэт одарен этим качеством, составляющим саму сущность искусства.

Внимательно перечитывая поэта, Ф. Селье заглядывает в его переписку (письма к матери) и, в частности, выясняет, что у Бодлера был один год в жизни, когда поэт особенно глубоко интересовался Паскалем. При этом он отмечает родство некоторых высказываний двух авторов, видит и другие ошибочные, ложные сближения. Находя безусловные следы католической веры у поэта, он также говорит о его инфантильности, детском доверчивом взгляде на мир, и это тоже, полагает он, приближает Паскаля к литератору.

Важно отметить, что в первой половине XIX столетия издания Паскаля следуют одно за другим. Это значит, что Паскаль в этот период многим был интересен. Виктор Кузен, философ и политик эпохи Бодлера, ратует за издание полного и подлинного собрания «Мыслей» Паскаля, и такое издание наконец выходит в 1844 году с дополнениями и фрагментами. Непосредственную его публикацию осуществляет Проспер Фожер. Есть разнообразные письменные свидетельства того, что Бодлер имел у себя именно это издание.

С другой стороны, Бодлер, как поклонник Сент-Бёва, не миновал знакомства с его знаменитой среди всех поклонников и

¹ Готье Т. Шарль Бодлер // Бодлер Ш. Цветы зла. СПб.: Азбука, 2013. С. 9-37.

знатоков семнадцатого столетия книгой «Пор-Рояль», публикация которой растянулась на период с 1840 по 1859 гг. Значительная часть этого издания посвящена Паскалю. Перелистывая полное собрание сочинений Бодлера, можно то там, то здесь отметить превосходное знание поэтом XIX века текстов Паскаля, которого он «из дендизма» напрямую не цитирует, а просто закладывает его мысли в собственный текст.

Скрытые цитаты, как известно, способствуют, в числе других художественных средств, организации произведения как единого семантического комплекса. Скрытая цитата выполняет активную связующую роль, объединяя культурные и художественные универсалии, используя их реминисцентные значения для углубления смысла. При этом возникают обширные контекстуальные связи как внутри самого произведения, так и вне его. Благодаря цитированию формируются глубинные смыслы произведения. Бодлер «цитирование» из Паскаля осуществляет в разных жанрах и на разных этапах своей жизни.

Самое сильное притяжение к Паскалю, как уже было отмечено, он испытывал в 1860-1862 гг., когда его осаждали мысли о самоубийстве, от которого он в конце концов решительно отказался, что видно из письма матери: «Кому я молился? Какому-то высшему существу, чтобы иметь силу жить и тебе пожелать долгих лет жизни»².

В начале 1862 года Бодлер написал известный сонет «Пропась» («le Gouffre»), посвященный непосредственно философу Паскалю (опубликовано в журнале 1 марта 1862). Отталкиваясь от рассказа современника и друга Паскаля Жан-Жака Буало (1649-1735) о философе, утверждавшем, что он постоянно видит рядом с собой слева бездну, и потому просит ему подставить с этой стороны стул. Паскаль обсуждает это свое ощущение с друзьями, говорит о нем, как о наваждении и признается в визионерстве, но не проходит и четверти часа, как он начинает испытывать что-то вроде страха сна. Бездна его пугает. Психиатр-современник называл его сумасшедшим. Однако Паскаль, как и в свое время Сократ, действительно на физиологическом уровне ощущал «притяжение Небытия». Неслучайно поэтому в стихах Бодлера мы часто замечаем повторяющийся интересный синонимический ряд существительных,

² Sellier Ph. Pour un Baudelaire et Pascal // Sellier Ph. Port-Royal et la littérature. 2 tomes. Paris: Honoré Champion, 1999. T. I. P. 318.

реально обозначающих впадины на местности из физической географии: *le gouffre*, *l'abîme*, *le précipice*, но эти слова чаще всего соотносятся с таким идеальным понятием, как *le silence*, *l'espace*, *l'infini*, *le géant*. Вот как пишет о бездне Бодлер:

Pascal avait son gouffre avec lui se mouvant.
Hélas! Tout est abîme, – fiction, désir, rêve,
Parole! Et sur mon poil qui tout droit se relève
Maintes fois de la peur je sens passer levent...³

Жан-Поль Сартр в известном эссе о Бодлере верно отмечает экзистенциальное начало души поэта, роднящее его с Паскалем, но также гордыню, светлый разум, скуку, сливающиеся воедино, и потому «позволяющие прозреть сознание всех и каждого». Поэт осознает «полнейшую тщету самого себя, беспричинность и бесцельность, несотворенность и неоправданность. У сознания нет иных поводов для своего существования, как собственные пределы. Навязчивая идея самоубийства возникла у поэта, по мнению современного философа, из ощущения быть *лишним* [курсив – О.Т.] человеком⁴.

В сонете «Пропась» выше сказанное отчетливо слышно: «Паскаль носил в душе водоворот без дна / Все пропасть алчная: слова, мечты, желанья. Мне тайну ужаса открыла тишина, / И холодею я от черного сознанья./Вверху, внизу, везде – бездонность, глубина, / Пространство страшное с отравой молчанья. / Во тьме моих ночей встает уродство сна Многообразного – кошмар без окончанья. / Мне чудится, что ночь – зияющий провал, / И кто в нее вступил – тот схвачен темнотою. / Сквозь каждое окно – бездонность предо мною./ Мой дух с восторгом бы в ничтожестве пропал, / Чтоб тьмой бесчувствия закрыть свои терзанья. / – А! Никогда не быть вне Чисел, вне Сознанья!» (перевод К.Д. Бальмонта)⁵.

Сонет «Пропась» удивительно точно, как полагает русский исследователь творчества Бодлера Н.И. Балашов, зафиксировал мучительное состояние тяжело больного Бодлера, который написал обобщенный образ мироощущения эпохи: в ней *все* – дела, мечты, желанья и слова (у Бальмонта в переводе пропущено важное понятие «action») – представляется основанным на пустоте, повисшим над бездной. Продолжая тему таких стихотворений, как «Неотступное»

³ Baudelaire Ch. Oeuvres complètes. Paris: Seuil, 1968. P. 88.

⁴ Sartre J.-P. Baudelaire. Paris, 1977. P. 21. Перевод автора статьи.

⁵ Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. С. 129.

(«Obsession»), поэт как бы завидует бесчувственности бытия с горечью заявляет, что ему «никогда не быть вне Чисел, вне Создания».

Крупнейший специалист по литературе XVII столетия Антуан Адан утверждает, что именно таков смысл последней поэтической строчки цитируемого стихотворения: «Ах, если бы я мог никогда не выходить за пределы чисел и Создания». Как и в стихе «Жажда небытия» («le Goût du Néant»), где отрицательно переосмыслиется образ условно обозначаемый «мраком ненастья» («труп захваченный лавиной снеговой, я в бездну времени спускаюсь ежечасно»), так и здесь «пространство мрачное с отравой молчанья» подано через простые данности обыденной жизни: «сквозь каждое окно – бездонность предо мною»⁶.

Для кого-то, быть может, странно, а для кого-то вполне логично, что Бодлер публично и в печати заявлял, что он католик. А ведь публичное поведение его часто отмечалось как языческое. Его опыт принадлежности к вере и попытки разговоров о Христе очень неточны и неуверенны. Если для Паскаля душа бессмертна и ее невозможно вообразить среди того, что тленно, то в духовных блужданиях поэта «Цветов зла» тяготение к Идеалу и приближение к нему возможно только через любовь или искусство, разочарование и уничтожение себя в состоянии сплина. Ужасна невозможность достучаться до сердца другого. Эта тема звучит в циклах стихотворений «Парижские картины», «Вино» и «Смерть»: «Париж меняется, но неизменно горе, / Фасады новые, помосты и леса, / Предместья старые – все полно аллегорий, / Для духа, что мечтам о прошлом отдался»⁷. Яркое сопоставление идей об интенсивности внутренней жизни можно заметить между следующим определением Прекрасного у Бодлера и суждением Паскаля, отправленного сестре Жильберте.

Бодлер: «Бессмертный инстинкт ощущения Красоты заставляет нас видеть землю, и то, что есть на ней, как некое небесное послание»⁸.

Паскаль: «Все телесное только печать духовного. Господь сделал невидимым то, что таковым не является. Эта мысль настолько

⁶ Балашов Н.И. Обоснование текста // Бодлер Ш. Цветы зла М.: Наука, 1970. С. 392-393.

⁷ Бодлер Ш. Цветы зла. СПб.: Азбука, 2013. С. 285.

⁸ Sellier Ph. Pour un Baudelaire et Pascal // Sellier Ph. Port-Royal et la littérature. 2 tomes. Paris: Honoré Champion, 1999. T. I. P. 320.

же общая, насколько полезная, и мы не должны пересекать даже малое пространство времени, не думая об этом. Где бы мы ни находились, мы всегда должны помнить о своем падении»⁹.

Последнее высказывание, по-разному развернутое, многократно звучит в «Мыслях». Но и у Бодлера можно найти сходные мысли в «Цветях зла», но также и в «Стихотворениях в прозе». Однако Бодлер, а за ним и другие символисты, не идут так далеко, как Паскаль. Они лишь носят в себе его образы. Четыре слова, – полагал Бодлер-критик завладели при его жизни литературной полемикой: искусство, прекрасное, полезное, мораль. Прекрасное он понимает как романтизм, «концепцию, аналогичную морали века». Он не согласен теми, кто считает, что романтизм определяется выбором сюжета. Также неправильным ему кажется в качестве определения «проникновение идей католицизма в художественное творчество: «Не правы и те, кто во имя романтизма отказываются от изображения греков и римлян, ведь и античный сюжет может быть подан романтически»¹⁰. Романтизм для него – это особая манера чувствовать, четко осознаваемое мгновение, минута. Последнее было важно и для Паскаля.

Французский философ, будучи профессиональным математиком и лишь потом знатоком религии, говорил, что любые ценностные суждения являются результатами наших чувств, а не итогом вычислений математического рассудка. Ценности не усматриваются математическим умом, а чувствуются. Для этого нужно обладать тонкой способностью чувствовать¹¹. Кто как не поэты, и в первую очередь, внимательно читавший Паскаля Бодлер, были на такое способны? Его чувственность – не расплывчатая сентиментальность, но некая субъективная фантастика, особая способность метафорического рассуждения. И тут возникает некоторое расхождение между Паскалем и Бодлером. Паскаля интересуют в первую очередь моральные ценности, потом эстетические, а Бодлера наоборот. Это и понятно, сердце имеет свою логику, не знакомую рассудку. Но поэт так же, как и Паскаль в творческом полете не оставляет себя на грешной земле, а выносит себя далеко – в бесконечность, поближе к небесным сферам. Дух геометрии по-видимому живет там же, где «рафинированный голос совести».

⁹ Sellier Ph. Opus. cit. P. 320.

¹⁰ Baudelaire Ch. Oeuvres complètes. Paris: Seuil, 1968. P. 204-205. Перевод автора статьи.

¹¹ Вышеславцев Б.П. Вечное в русской философии / Глава XII. Паскаль. Нью-Йорк, 1955. С. 238-250.

ФИЛОСОФСКИЕ ТРАДИЦИИ XVII ВЕКА В СТАНОВЛЕНИИ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ГЮСТАВА ФЛОБЕРА

Г.И. Модина[©]

Эстетическое сознание Флобера формировалось на перекрестке литературных эпох: наследник западноевропейской культурной традиции, он воспринял уроки романтизма, испытал глубокое влияние Востока, и, «совершив радикальный переворот в повествовательном искусстве», стал «первым современным писателем»¹. Особенности творческой индивидуальности Флобера во многом определены восприятием философских традиций XVII столетия.

Известно, какое глубокое влияние оказали на него идеи Бенедикта Спинозы (1632-1677)². Однако не менее важными для него были представления о мире и человеке, принадлежащие Блезю Паскалю (1623-1662).

Программа класса философии Руанского королевского коллежа, в который Флобер перешел в октябре 1839 года, предполагала изучение избранных фрагментов из сочинений Паскаля³. Но с идеями философа Флобер познакомился раньше. В его библиотеке было двухтомное издание «Мыслей» Паскаля⁴, и сочинения юного писателя пронизаны аллюзиями на эту книгу. Сартр, говоря о ранней прозе Флобера, называет его «решительным сторонником Паскаля»⁵.

Действительно, одержимые неистовыми страстями герои психологических новелл 1836-1837 годов воплощают близкие Паскалю представления о человеке-химере, «невиданном,

[©] Модина Галина Ивановна, кандидат филологических наук, профессор кафедры романо-германской филологии Дальневосточного Федерального Университета (Владивосток).

¹ Unwin T. Gustave Flaubert, the ermit of Croisset // The Cambridge Companion to Flaubert Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 1-13.

² Gyergai A. Flaubert et Spinoza // Les Ami de Flaubert. 1971. N. 39 (December). P. 11-22; Brown A. «Un assez vague spinozisme»: Flaubert and Spinoza // Modern Language Review. 1996. Vol. 91. N. 4. P. 848-865; Azoulai J. L'Éthique de Spinoza dans Bouvard et Pécuchet: un vertige philosophique et littéraire // Philosophy and Literature and the Crisis of Metaphysics. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2011. P. 185-196; Dufau B. Flaubert, Lucrèce et Spinoza: la danse des atomes dans la Tentation de 1849 // Revue d'histoire littéraire de la France. 2014. V. 14. P. 843-858.

³ Gothot-Mersch C. Cahier intime. Notice sur le texte // Flaubert G. Œuvres complètes. T. I. Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 1468-1476.

⁴ Reconstitution de la bibliothèque de Flaubert // Centre Flaubert. URL: <http://flaubert.univ-rouen.fr/bibliotheque/05> (дата обращения: 12.12.2014).

⁵ Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 годы. СПб.: Алетейя, 1998. С. 269.

хаотическом существе» и «предмете противоречий». Библиоман Джакомо («Библиомания»), детоубийца Мазда («Страсть и добродетель»), сверхчеловек Альмароэс («Адская греза»), полузверь Джальо («Quidquid volueris») – создания безумные, преступные или демонические. Однако они страдают и осознают свои страдания. Так уже в первых литературных опытах Флобера звучит паскалевская мысль о том, что «несчастливым может быть только существо сознательное» и «человек велик, сознавая свое жалкое состояние»⁵.

Яркими реминисценциями «Мыслей» Паскаля полны автобиографическая проза и письма 1837-1842 годов. В них возникают образы бесконечной вселенной и человека, подобного тростнику между безднами вечного бытия природы и вечного смертного небытия.

Паскалевская антитеза ничтожества и величия человека, соотносится в сознании Флобера с проблемой творческой личности. Следуя романтической традиции, юный Флобер называл поэтом всякого творца и себя самого. Поэт в его представлении – существо сакральное, стоящее «превыше других», владеющее «славой, рукоплесканиями, золотом, миром и бессмертием»⁶. Ему дано воссоздать «всю бесконечную цепь проявлений жизни от зеленого ростка до вечности, от песчинки до человеческого сердца»⁷.

В стремлении точно воплотить мысль в слове Флобер обнаруживает противоречия между ее бесконечностью и ограниченностью формы. Неуловимая изменчивость мысли, безмерность того, о чем он желал бы сказать, приводят его в отчаяние: «Я чувствую в сердце тайную, никому не ведомую силу. Неужели это проклятие на всю жизнь – быть немым, желать говорить и чувствовать, как вместо слов на губах от ярости вскипает пена. Вряд ли бывают положения более отчаянные», – пишет он в первой исповедальной книге⁸. В самом ее названии, «Агонии», отражено мучительное стремление к творчеству и столь же мучительное сомнение в том, что можно достичь абсолюта и подчинить бесконечную мысль конечному слову.

⁵ Паскаль Б. Мысли. Пер с фран. Ю.А. Гинзбург. М.: REEFL-book, 1994. С. 115; С. 76.

⁶ Флобер Г. Смар (фрагменты). Пер. с фран. Т. Хмельницкой // Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. М.: Художественная литература, 1984. С. 338

⁷ Там же. С. 338

⁸ Флобер Г. Агонии, скептические мысли // Флобер Г. Мемуары безумца. Автобиографическая проза. Перевод, вступительная статья и комментарий Г. Модиной. М.: Текст, 2009. С. 60.

Антитеза мысли и слова связана в сознании Флобера с дисгармонией духовного и телесного, сакрального и профанного начал в самом существе творческой личности. Поэт стремится к абсолюту, но «его возвышенный гений останавливается перед ростком травы и не может разгадать тайну пылинки»⁹.

«Человек, – пишет Флобер в автобиографической повести «Мемуары безумца», – песчинка, брошенная в бездну неведомой рукой, жалкая букашка со слабыми лапками, он силится устоять на краю пропасти, хватается за любые веточки, цепляется за достоинство, любовь, эгоизм, амбиции, возводит все это в добродетели, чтобы крепче держаться, пристает к Богу, но все же слабеет, разжимает руки и падает»¹⁰. Эти размышления представляются парафразом фрагмента «Мыслей» Паскаля: «Мы как бы носимся по обширной поверхности вод, не зная пути. Только что думаем укрепиться на одном основании, оно колеблется и покидает нас; хотим ухватиться за него, а оно, не поддаваясь нашим усилиям, ускользает из наших рук. <...> Мы горим желанием найти твердую почву, последнее незыблемое основание, чтобы воздвигнуть на нем башню, и по ней добраться до бесконечного; но все здание наше рушится, и земля разверзается под нами до самых недр своих»¹¹.

По определению Паскаля, «человек – самая ничтожная былинка в природе, но былинка мыслящая». Он «создан для мышления; в этом все его достоинство, вся его заслуга», – полагает философ¹². Идея ценности мысли становится лейтмотивом автобиографических сочинений Флобера конца 1830-х – начала 1840-х годов. Мысль для него – «предел возвышенного в искусстве», поэзия – «сочетание пленительной природы, сердца и мысли», а жизнь не события, но «одна единственная мысль»¹³.

В поисках истины посредством мысли Флобер приходит к паскалевскому представлению: «Человек – ничто в сравнении с бесконечным, все в сравнении с ничтожеством, середина между ничем и всем»¹⁴. Он обнаруживает, что безграничность души и природы многократно превосходят возможности человеческого понимания. «Я хотел бы найти прекрасное в бесконечном, а нахожу

⁹ Флобер Г. Мемуары безумца // Флобер Г. Мемуары безумца. Автобиографическая проза. М.: Текст, 2009. С. 69.

¹⁰ Там же. С. 69.

¹¹ Паскаль Б. Указ. соч. С. 68.

¹² Там же. С. 78.

¹³ Флобер Г. Указ. соч. С. 60-64.

¹⁴ Паскаль Б. Указ. соч. С. 65.

лишь сомнение», – признается он в «Мемуарах безумца», словно повторяя мысль Паскаля: «Мы жаждем истины, а находим в себе лишь сомнение»¹⁵.

Опыт сомнения запечатлен в мистерии «Смар» (1839). Жан Брюно, не причисляя «Смара» к произведениям автобиографического цикла, все же признает, что это «гибридное, полудраматическое, полуэпическое», «не похожее ни на одну романтическую мистерию» сочинение, «начатое как рассказ о вымышленном персонаже», постепенно превращается в «автобиографическое, исповедальное повествование, становится все более и более личным»¹⁶.

Флобер воспроизводит в ней историю своих представлений о творческой личности и творчестве – от идеального образа поэта, владеющего миром, к попытке представить поэтом себя, от раннего энтузиазма к осознанию противостояния мысли и слова, к сомнению и отчаянию.

Герои мистерии воплощают разные грани сознания автора: отшельник Смар – веру. Сатана, явившийся ему в облике ученого – разум. Персонификацией сомнения выступает Юк, бог гротеска.

Отправляя отшельника в небеса, а затем в земное странствие, с тем, чтобы «познать себя» Флобер словно следует воле Паскаля: «Пусть же рассмотрит человек всю природу в ее высоком и полном величии. <...> Земля покажется ему тогда точкой в сравнении с необъятным кругом, описываемым этим светилом; пусть он подивится тому, что этот необъятный круг, в свою очередь, не больше как очень мелкая точка в сравнении с путем, который описывают в небесном пространстве звезды. <...> Весь этот видимый мир есть лишь незаметная черта в обширном лоне природы. Никакая мысль не обнимет ее. Пусть, придя в себя, человек посмотрит, что представляет он в сравнении со всем бытием, <...> пусть научится ценить землю, царства, города и себя самого в истинном значении»¹⁷.

Задавая вопрос: «Что такое человек в бесконечном?», – Паскаль отвечает: «Ничто, в сравнении с бесконечным, все в сравнении с ничтожеством, середина между ничем и всем. Бесконечно далекий от постижения крайностей, конец вещей и их начало навеки скрыты в непроницаемой тайне; он одинаково неспособен видеть и

¹⁵ Там же. С. 119.

¹⁶ Bruneau J. Les débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831-1845. Paris: Armand Colin, 1962. P. 195.

¹⁷ Паскаль Б. Указ. соч. С. 63-64.

ничтожество, из которого извлечен, и бесконечность, которая его поглощает»¹⁸.

В мистерии Флобера этот вопрос задает отшельнику Сатана. «Что такое человек?» – спрашивает он и отвечает: «величие и ничтожество»¹⁹. И Смар, утратив надежду понять цель мироздания, восклицает: «Бесконечность пожирает, терзает меня, я сгораю, боюсь кануть в ней, кружиться, словно щепки на ветру, подобно им пылать сияющим огнем»²⁰.

Для Паскаля абсолютная истина доступна только Творцу, а вера есть ключ постижению абсолюта: «Все сущее, начинаясь в ничтожестве, простирается в бесконечность. Кто может проследить этот изумительный ход? Только виновник этих чудес постигает их; никто другой понять их не может»²¹.

Отшельник Флобера, испытывая искушения всезнанием и гордыней, оказывается на грани духовной смерти, но не гибнет. Импульсом к новой жизни становится эстетическое чувство – имманентно присущая герою «властная, пылкая, нерушимая» мысль о бесконечной красоте мироздания²². Она возникает уже в первых сценах мистерии, становится ее лейтмотивом и противостоит столь же важному лейтмотиву сомнения.

Гармония мироздания несомненна и разум не способен ни объяснить ее, ни опровергнуть. В этом эстетическое чувство подобно вере. Эстетизм, неотрывный от религиозного чувства, выступает основным принципом мировосприятия героя и, в самом прямом смысле, главным условием его жизни. С ним Смар преодолевает духовную смерть и возрождается Поэтом.

Символический финал мистерии представляет собою столкновение веры, разума и сомнения. Смар и Сатана спорят за обладание Марией – Истиной, но в это время глумливый бог гротеска душит ее в своих объятиях, а поэт низвергается в бездну небытия и остается там навеки.

¹⁸ Там же. С. 65.

¹⁹ Flaubert G. Smar // Flaubert G. Œuvres complètes. T. I. Œuvres de jeunesse. Edition présentée, établie et annotée par Cl. Gothot-Mersch et G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 559. Фрагменты мистерии, за некоторыми исключениями, даны в переводе автора статьи.

²⁰ Ibid. P. 560.

²¹ «Все сущее, начинаясь в ничтожестве, простирается в бесконечность. Кто может проследить этот изумительный ход? Только виновник этих чудес постигает их; никто другой понять их не может». Паскаль Б. Указ. соч. С. 65.

²² Flaubert G. Opus. cit. P. 605.

Финал этот рассматривают как торжество скепсиса и «всесокрушающей насмешки»²³, выражение «пессимизма и тревоги, граничащей с отчаянием»²⁴, «нигилизма»²⁵. Флобер обнаруживает, что скептическое сомнение бесплодно, а человеческий разум конечен и несовершенен. Итог этот, как заметил Тимоти Анвин, близок суждениям Паскаля: человек не в силах постичь беспредельности, ибо сам он конечен. «Истинное знание для Флобера, как и для Паскаля, – пишет Тимоти Анвин, – заключено в том, что бесконечность превосходит человеческий разум»²⁶.

Однако здесь же ученый справедливо указывает на сходство речей Сатаны в сцене полета с размышлениями Спинозы о Верховном существе как первопричине и бесконечной череде следствий, вбирающем в себя все сотворенное. Правда, Флобер в то время еще не читал «Этики», и эти идеи являются логическим развитием его собственных онтологических представлений, выраженных в более ранних произведениях²⁷.

Паскаль противопоставляет сомнению религиозную веру. В сознании Флобера сомнению противостоит чувство предназначения и вера в сакральный статус искусства. «Если есть на земле или среди всех форм небытия вера, достойная поклонения, если есть что-то святое, чистое, высокое, связанное с непомерной жадой бесконечного и смутного, с тем, что мы называем душой – это искусство!», – пишет он в «Мемуарах безумца»²⁸.

Призвание, как заметил Ги Сать, «бурлило в его душе, и в то время Флобер ни разу не усомнился в том, что обладает особым и мощным даром»²⁹. Действительно, ставший поэтом Смар восклицает: «Но ведь у меня есть талант, я чувствую его, он переполняет меня, мне кажется, он сейчас перельется через край»³⁰.

Отчаяние вызывало у него сомнение в возможности приблизиться к абсолюту в искусстве: обрести тождество мысли и

²³ Реизов Б.Г. Творчество Флобера. М.: Гослитиздат, 1957. С. 32.

²⁴ Unwin T. Art et infini. L'œuvre de jeunesse de Gustave Flaubert. Amsterdam; Atlanta: Edition Rodopi, 1991. P. 56.

²⁵ Séginger G. Naissance et métamorphoses d'un écrivain: Flaubert et Les Tentations de saint Antoine. Paris: Honoré Champion, 1997. P. 177.

²⁶ Unwin T. Art et infini. P. 55.

²⁷ Unwin T. Art et infini. P. 56.

²⁸ Флобер Г. Указ. соч. С. 122.

²⁹ Sagnes G. Smar. Notice // Flaubert G. Œuvres complètes. T. I. Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 1405.

³⁰ Флобер Г. Смар (фрагменты). Указ. соч. С. 339.

слова. Изображая искушения Смара красотою Востока, автор вдруг сам вторгается в мистику с вопросами и признаниями: «Разве способно слово воплотить существо мысли? Разве, выразив ее, мы тем самым ее не убиваем? <...> Вот это-то и приводит меня в отчаяние. <...> Я устал уже вновь и вновь убеждаться, что ничего у меня не получается, и я не могу найти ни одного слова, способного передать эту мысль»³¹.

Подобный тип сомнения Пауль Тиллих, назвавший Флобера «революционером экзистенциализма»³² определяет как экзистенциальное сомнение, неотделимое от веры. При этом веру он понимает не как уверенность в истинности чего-то, но как состояние предельной заинтересованности: «Это сомнение того, кто предельно заинтересован в каком-то конкретном содержании», оно не отвергает всякую конкретную истину, однако вынуждено осознать присутствие элемента ненадежности в ней. Это сомнение, по утверждению философа, «присутствует во всяком акте веры, приемлет эту ненадежность и принимает ее в себя в акте мужества. <...> Не существует веры, лишенной свойственного ей «вопреки» и мужественного самоутверждения в состоянии предельного интереса. Этот врожденный элемент сомнения прорывается наружу в особых индивидуальных и социальных условиях. <...> Экзистенциальное сомнение и вера – два полюса одной и той же реальности, состояния предельного интереса»³³.

Опыт сомнений, воплощенный в «Смаре» стал одновременно опытом самопознания – попыткой взглянуть «самому себе в лицо»³⁴. Противопоставляя в мистике разум и веру, Флобер не только противопоставляет противоположные грани сознания, но ищет основу единства собственной личности.

Другим свидетельством этих поисков станет «Дневник 1840 – 1841 годов». Думая о призвании, сомневаясь и надеясь, он стремится понять себя, ищет свою точку зрения на мир и настойчиво противопоставляет два способа восприятия и познания мира: рациональный, научный, и иррациональный, эстетический.

³¹ Там же. С. 337.

³² Тиллих П. Мужество быть // Тиллих П. Избранное: Теология культуры. М.: Юрист, 1995. С. 98. Хотя философ не был знаком со «Смаром», мистика действительно могла бы служить художественной иллюстрацией к его книге «Динамика веры» (1957).

³³ Тиллих П. Динамика веры // Тиллих П. Избранное. Теология культуры. М.: Юрист, 1995. С. 146-147.

³⁴ Флобер Г. Письмо к матери от 5 января 1850 года // Флобер Г. О литературе, искусстве и писательском труде. Т. 1. С. 122.

«Бесконечность непостижима. Кто же в том сомневается? Множество явлений недоступны нашему пониманию, но мы верим в них: стало быть, помимо ума есть иной способ размышлять, дающий доводы более убедительные, чем доводы нашего рассудка?» – так начинает он Дневник³⁵. Эти строки восходят к 282 фрагменту «Мыслей» Паскаля: «Мы познаем истину не только разумом, но и сердцем, этим то последним путем мы постигаем первые начала, и напрасно старается оспаривать их разум»³⁶.

После короткого перерыва Флобер, прежде чем продолжить записи, перечитал «Дневник». Он решительно перечеркнул эту первую фразу и написал выше «вздор», словно усомнился в прежней позиции и противопоставил ей иную точку зрения. Но вернувшись из путешествия по Пиренеям и Корсике и вновь принявшись за «Дневник», он пишет о своем желании принять на равных обе грани мировоззрения – стать материалистом-спиритуалистом³⁷. Тогда начинается его осознанное движение в этом направлении. В это время знакомится он с идеями Бенедикта Спинозы, и в течение жизни не раз перечитывает «трижды великого Спинозу»³⁸.

Реминисценции из «Этики», «Политического трактата», «Трактата о Боге, человеке и его счастье» особенно часто возникают в письмах 1850-х годов. Философская система автора «Этики» во многом определила особенности эстетики Флобера. Действительность он рассматривает как результат творчества самой природы: Красота «есть во всем и везде, нет такого атома материи, что не заключал бы в себе мысль, приучим себя смотреть на мир как на произведение искусства»³⁹.

Искусство Флобер называет «второй природой», полагая, что «создателю этой природы надо действовать подобными же приемами. Пусть во всех атомах, во всех гранях чувствуется скрытое беспредельное бесстрашие»⁴⁰. Идея единой субстанции, ставшая у

³⁵ Флобер Г. Дневник 1840-1841 годов // Флобер Г. Мемуары безумца. Пер. с фран. Г. Модиной. М.: Текст, 2009. С. 142.

³⁶ Паскаль Б. Указ. соч. С. 116.

³⁷ Флобер Г. Дневник 1840-1841 годов. С. 180.

³⁸ Флобер Г. Письмо Жорж Санд. 31 марта 1872 // Флобер Г. О литературе. Т. 2. С. 106.

³⁹ Флобер Г. Письмо Луизе Коле. 27 марта 1853 // Флобер Г. О литературе. Т. 1. С. 254.

⁴⁰ Флобер Г. Письмо Луизе Коле. 9 декабря 1852 // Флобер Г. О литературе. Т. 1. С. 235. Здесь Флобер следует тезису Спинозы: «наш дух, для того, чтобы представить себе образ природы, должен производить все идеи от той, которая представляет начало и источник всей природы, чтобы и сама она была источником прочих идей». Спиноза Б. Избранные произведения. В 2-х т. М.: Политиздат, 1957. Т. 1. С. 332.

Спинозы «реалистическим подобием праобразного и творческого интеллекта»⁴¹, преломляется в эстетике Флобера в идею художника-творца. Подобно тому, как природа творящая Спинозы, присутствует во всех явлениях мира, в природе сотворенной, так и художник с точки зрения Флобера «должен быть подобен Богу во вселенной – вездесущ и невидим»⁴².

Проблемы счастья и свободы в философии Спинозы прямо связаны с проблемой познания. Высшее счастье он понимает как совершенное познание, а условие свободы находит в «адекватном постижении себя самого и всех вещей, подлежащих познанию»⁴³. Этот аспект «Этики» отвечал свойственной Флоберу «неутолимой жажде Истины»⁴⁴.

Совершенное познание Спиноза определяет как соединение с миром, интуитивное его постижение. В нем философ видит основу счастья и свободы. Флобер же «совершенное познание» связывает с идеей чистого искусства. Говоря о «великом наслаждении» познавать Истину посредством Прекрасного, он добавляет: «идеальное состояние, рожденное такой радостью, представляется мне своего рода святостью, возможно более высокой, нежели всякая иная, ибо она более бескорыстна»⁴⁵. Принцип бескорыстия исключает дидактику. Тот, кто читает наставления, осуждает или требует подражания, не бескорыстен и преследует иную цель, нежели Прекрасное⁴⁶.

«Эстетический мистицизм» Флобера связан с принципом универсализма. Автор, подобный Природе Творящей Спинозы, воспроизводит в искусстве – «второй природе» – вселенную. Он не делает выводов, не поучает, не проповедует, но стремится к тому, чтобы образ, созданный словами, воздействовал на эстетическое сознание читателя подобно природе, вызывая «неизъяснимое волнение»⁴⁷.

⁴¹ Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. СПб: Университетская книга, 1997. С. 257.

⁴² Флобер Г. Письмо Луизе Коле. 9 декабря 1852 // Флобер Г. О литературе. Т. 1. С. 235.

⁴³ Спиноза Б. Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. М.: Политиздат, 1957. С. 581.

⁴⁴ Флобер Г. Письмо м-ль Леруайе де Шантепи. 30 марта 1857 // Флобер Г.

О литературе. Т. 1. С. 391.

⁴⁵ Флобер Г. Письмо м-ль Леруайе де Шантепи. 30 марта 1857 // Флобер Г.

О литературе. Т. 1. С. 391.

⁴⁶ Флобер Г. Письмо Луизе Коле. 29 июня 1852 // Флобер Г. О литературе. С. 190.

⁴⁷ Флобер Г. Письмо г-же Дебре де Женетт. Декабрь, 1866 // Флобер Г. О литературе.

Т. 2. С. 49.

«Чистое искусство» для Флобера есть деятельность, устремленная к постижению абсолюта, свободный путь к Истине. «Вот почему я люблю Искусство, – объясняет он Луизе Коле. – Здесь, в этом мире воображения, по крайней мере, царит полнейшая свобода. Здесь все желания утоляются, здесь все сбывается, ты здесь сам себе и король и народ, ты активен и пассивен, жертва и жрец. Никаких границ, <...> и согбенная душа распрямляется в этой лазури, ограниченной лишь пределами Истинного. Где нет Формы, там уже нет идеи. Искать одну – значит искать другую. Они столь же нераздельны, как субстанция и цвет, потому-то Искусство – и есть правда»⁴⁸.

Эстетика Флобера неотделима от этики: «У меня бывают часы глубокой тоски, томительной пустоты, сомнений, злорадно смеющихся мне в лицо посреди самых простодушных моих удовольствий. Ну так вот, все это я ни на что не променяю, ибо внутренне убежден, что исполняю свой долг, что повинуюсь высшей воле, что я творю Добро, что я на пути Истины»⁴⁹, – уверен писатель. Основы этики художника он обнаруживает в учении Спинозы. Художнику надлежит «изображать всеобщее в мире и природе»⁵⁰, но для этого он должен «все понять»⁵¹. Прекрасное и истинное есть единство, подобное единство представляют для Флобера мысль и ее воплощение в слове. Верный стиль есть способ «преодолеть пропасть между абсолютом и произведением», – уверен он⁵².

Однако приятие философии Спинозы не было отказом от идей французского философа. Именно с паскалевским представлением о человеке как существе «конечном», неспособном к абсолютному знанию, страдающем связано появление в художественном мире Флобера страдающих и осознающих свое страдание героев (Эмма и Шарль Бовари, Саламбо, Мато, Святой Юлиан, Святой Антоний).

Мысль Паскаля о том, что ценность души определяется возложенными на нее мучениями, звучит в письмах Флобера конца 50-х годов. Рассуждения писателя о границах знания «человека

⁴⁸ Флобер Г. Письмо Луизе Коле. 15-16 мая 1852 // Флобер Г. О литературе. Т. 1. С. 182.

⁴⁹ Флобер Г. Письмо Луизе Коле. 24 апреля 1852 // Флобер Г. О литературе. Т. 1. С. 175.

⁵⁰ Flaubert G. L'Éducation sentimentale // Flaubert G. Œuvres complètes. T. I. Œuvres de jeunesse. Edition présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch et G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 1040.

⁵¹ Флобер Г. Письмо М-ль Леруайе де Шантепи. 12 декабря 1857 // Флобер Г. О литературе. Т.1. С. 411.

⁵² Флобер Г. Письмо Эрнесту Фейдо. Начало декабря 1857 // Флобер Г. О литературе. С. 409.

вообще», обреченного «брести в потемках и лить слезы»⁵³, близки мыслям Паскаля о «жалком состоянии человека, лишенного света, перед безмолвием природы, заблудившегося в этом мире»⁵⁴. Но там, где речь идет о художнике и его возможностях «познавать Истинное через посредство прекрасного», Флобер – сторонник Спинозы⁵⁵.

Присутствие традиций Паскаля и Спинозы – свидетельство не противоречивости, но многогранности мировоззрения и эстетики Флобера. Органичное сочетание в его мировоззрении иррациональной и рациональной линий философии XVII века создает особую психологическую перспективу художественного мира писателя. В его произведениях изображены конфликты души «конечного» человека (индивида Паскаля), одержимого аффектами и обреченного на незнание, и одновременно – миропонимание автора, спинозовского мудреца, постигающего жизнь на высшем интуитивно-рациональном уровне, способного «понимать все и ничего не осуждать»⁵⁶.

⁵³ Флобер Г. Письмо м-ль Леруайе де Шантепи. Июнь 1857 // Флобер Г. О литературе. С. 397.

⁵⁴ Паскаль Б. Указ. соч. С. 65.

⁵⁵ Флобер Г. Письмо м-ль Леруайе де Шантепи. 30 марта 1857 // Флобер Г. О литературе. Т. 1. С. 391.

⁵⁶ Флобер Г. Письмо Эрнесту Шевалье 15 марта 1842 // Флобер Г. О литературе. С. 44.

С.Д. КОЦЮБИНСКИЙ О ЛИТЕРАТУРНОМ НАСЛЕДИИ БЛЕЗА ПАСКАЛЯ

К.Ю. Кашлявик, З.И. Кирнозе, А.Е. Лобков[©]

О Блезе Паскале (1623-1662) – философе, теологе, физике, математике, защитнике Пор-Рояля от иезуитов и самого короля написано тысячи страницы на разных языках. О Паскале-писателе практически не писали. Хотя нет ни одного издания по истории французской литературы – от академического фолианта до школьного учебника, в которых среди французских классиков XVII века не упоминалось бы имя Блеза Паскаля.

Но Паскаль-писатель остается загадкой. Как и другие гении, он больше ставит вопросов, чем дает ответов: о природе человека, о непостижимости Бога, о Слове, родственном откровению пророков и скрытом за своекорыстием плоти, жаждущей материальных благ. Ответы ученых и философов на загадки бытия остаются неполными и гадательными. Литература не дает ответа, но она указывает путь к смыслу, который А.Ф. Лосев, назвал самой сложной философской категорией.

Первым о Паскале-литераторе в русском литературоведении решился написать Сергей Дмитриевич Коцюбинский (1909-1944?), чье имя и труды полузабыты в отечественной филологии. Глава о прозаиках классицизма, подготовленная С.Д. Коцюбинским для академического издания «История французской литературы», побудила авторов статьи начать сбор сведений о нем¹.

Первый шаг в расследовании привел в Воронцовский дворец-музей в Алушке, где, по смутным сведениям, служил С.Д. Коцюбинский в середине 30-х годов XX века. Затем поиски переместились в Санкт-Петербургский государственный университет, где в конце 30-х годов С.Д. Коцюбинский учился в аспирантуре. После четырехлетнего пребывания в Ленинграде в кругу С.С. Мокульского и В.М. Жирмунского он, по слухам, подготовил диссертацию о прозе классицизма во Франции. Была ли она защищена

[©] Кашлявик Кира Юрьевна, доктор филологических наук, профессор департамента литературы и межкультурной коммуникации факультета гуманитарных наук Национального исследовательского Университета «Высшая школа экономики» (Нижний Новгород); Кирнозе Зоя Ивановна, доктор филологических наук, профессор кафедры философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки (Нижний Новгород); Лобков Александр Евгеньевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии, зарубежной литературы и межкультурной коммуникации Нижегородского государственного лингвистического Университета имени Н.А. Добролюбова (Нижний Новгород).

¹ Коцюбинский С.Д. Прозаики классицизма // История французской литературы. В 4 т. М.; Л.: АН СССР, 1946. Т. 1. С. 439-465.

и что стало с текстом рукописи – пока неизвестно. Сам Сергей Дмитриевич пропал без вести в годы войны. Статья С.Д. Коцюбинского «Литературное наследие Паскаля», опубликованная в «Ученых записках» филологического факультета Ленинградского государственного университета, ставит ряд вопросов, среди которых главным остается вопрос о художественном наследии Паскаля.

Утверждение о том, что Паскаль – «классик», оставивший произведения, равные Расину и Мольеру, не объясняет причин, почему Паскаль-писатель в отечественном литературоведении долгое время оставался забытым. Разгадка Паскаля, классика XVII века, дается С.Д. Коцюбинским исторически точно. Литературность Паскаля недооценена, во-первых, потому что в его текстах видели философию, вне широкого мировоззренческого контекста; во-вторых, потому что религиозная окраска произведений Паскаля, не рассчитанных на чисто эстетическое восприятие, скрывала их художественную сторону. И, наконец, потому, что качество рукописей Паскаля, сохранившихся в не разобранным виде, прежде разговора о поэтике, требовала текстологического анализа.

Но гораздо сложнее был вопрос, поставленный С.Д. Коцюбинским, о природе таланта автора «Писем к Провинциалу» и «Мыслей». За подсказкой ученый обращается к А.С. Пушкину. «„Все, что превышает геометрию, превышает нас“, сказал Паскаль. И вследствие того написал свои философические мысли!»¹. Приведенная ученым в качестве эпитафии «мысль» Пушкина, взята из «Отрывков из писем, мыслей и замечаний», впервые напечатанных в альманахе «Северные цветы на 1828 год».

Изречение Паскаля заимствовано А.С. Пушкиным из трактата «О геометрическом уме» (1655). Оно включено в контекст вопроса о границах научного (математического) познания: «Прежде, однако, нам следует задать понятие метода еще более возвышенного и совершенного, хотя и превышающего человеческие возможности, – как превышает нас все, что выходит за пределы геометрии»².

¹ Коцюбинский С.Д. Литературное наследие Паскаля // Ученые записки Ленинградского государственного университета. Серия филологических наук. Вып. 8. Л.: ЛГУ, 1941. С. 30. Далее в тексте страницы указаны в скобках по этому изданию. Курсив везде принадлежит С.Д. Коцюбинскому.

² Паскаль Б. О геометрическом уме. Пер. с фр. О. И. Хомы // Паскаль Б. Трактаты. Poleмические сочинения. Письма. Сост. О. И. Хомы и А.А. Жаровского. Статья, комм., указ. О. И. Хомы. Общая ред. А.Б. Мокроусова. К.: Port-Royal, 1997. С. 69.

Выше логики и бесспорных законов математики А.С. Пушкин, вслед за Платоном, видел нечто их превосходящее – смысл бытия, доступный лишь пророкам и художникам. Два слова в эпитафии, применительно к статье С.Д. Коцюбинского о Паскале, можно выделить как ключевые – «превышает» и «вследствие этого».

Что превышает даже самые точные математические законы? У Паскаля это «мысли», называемые «апологией духа». И «вследствие этого» Паскаль пришел к философии писателя. С.Д. Коцюбинский масштабы этой стороны деятельности Паскаля определяет высшей мерой – как образцы новой французской литературы, открывающей целую эпоху в поствозрожденческой прозе. Здесь видится еще один провидческий ход С.Д. Коцюбинского – неизбежность перехода от ренессансной к постренессансной прозе, к тому, что А.В. Михайлов назвал переходом от риторического к свободному романному слову. Стиль Паскаля оказался связанным не столько с риторикой, сколько с дидактикой.

Сближение Паскаля с А.С. Пушкиным для С.Д. Коцюбинского лишь одна из загадок литературности Паскаля, его стиля, его интереса к точным наукам и к мучительным раздумьям о тайне человека, которую наука не может разрешить. Спор между наукой и теологией рассматривается С.Д. Коцюбинским как самое мучительное противоречие в жизни Паскаля, его внутренняя трагедия. Отметим, что мысль Паскаля пересекается со взглядами на возможности разума «господ из Пор-Рояля» А. Арно и П. Николя³.

Статью «Литературное наследие Паскаля» С.Д. Коцюбинский начинает с констатации того факта, что литературное творчество

³ «Напротив того, следуя разуму, мы должны признать, что существует три рода вещей. Одни можно познать ясно и достоверно, другие мы, по существу, ясно не познали, но можем надеяться когда-нибудь познать, и наконец, третьи невозможно познать с достоверностью – или потому, что мы не располагаем началами, которые привели бы нас к их познанию, или потому, что они слишком несоразмерны нашему уму. Первый род включает все, что познается путем доказательства или через умозрение. Второй служит предметом исследования для философов, но легко может случиться, что они будут заниматься этими вещами впустую, – если они не сумеют отличить второй род от третьего, т. е. не смогут распознать вещи, доступные уму, и те, которые для него недостижимы. Наилучший способ сократить себе путь в изучении наук – не заниматься разысканием того, что выше нашего разума и что мы не можем надеяться когда-либо понять. К этому роду принадлежат все вопросы, касающиеся могущества Божия, которое смешно пытаться объять нашим ограниченным умом, и вообще все, в чем есть бесконечность; ибо наш конечный ум в бесконечности теряется и слепнет, изнемогая под гнетом множества противоречивых мыслей, которые она вызывает». Арно А., Николь П. Логика, или Искусство мыслить. Отв. ред. А.Л. Субботин. Пер. с фран. В.П. Гайдамака. М.: Наука, 1991. С. 301.

Паскаля еще ни разу не становилось объектом исследования отечественного литературоведения. До революции Паскаль воспринимался в основном как философ-этик⁴. Советское литературоведение не могло, хотя бы на уровне краткого упоминания, пройти мимо такого крупнейшего явления в литературе как Паскаль, но очевидная религиозная составляющая его творчества становилась помехой в его изучении. В университетских курсах по истории западноевропейской литературы имя Паскаля лишь бегло упоминалось как имя сильного публициста, блестящего стилиста и христианского моралиста. При этом «Письма к Провинциалу» и «Мысли», хотя и назывались величайшими памятниками французской классической прозы, однако проходили скорее по разряду христианской публицистики⁵.

На литературное творчество Паскаля С.Д. Коцюбинскому указал его учитель С.С. Мокульский. В статье о Паскале в «Литературной энциклопедии» С.С. Мокульский рассматривает его как «писателя, мыслителя и ученого», не разделяя французского гения на различные ипостаси. Он не раз отмечает, что наследие Паскаля в художественной сфере не менее значимо, чем его достижения в других сферах человеческой мысли. Говоря о «Письмах к провинциалу», С.С. Мокульский подчеркивает, что это «не только шедевр религиозно-политической публицистики, но и первоклассное художественное произведение: Паскаль создал здесь комические фигуры иезуитов, которые по своей полнокровности и пластичности предвещают персонажей Мольера». Характеризуя «Мысли» как сборник «афоризмов религиозно-философского содержания», написанных с целью осознания и преодоления трагического противоречия между разумом и верой, С.С. Мокульский вновь

⁴ Гуляев А.Д. Этическое учение в «Мыслях» Паскаля. Казань: Типо-литография Императорского Университета, 1906.

⁵ См. академическую рецепцию в: Стороженко Н.И. Очерк истории западноевропейской литературы. Лекции, читанные в Московском университете. М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. С. 231-234; Коган П.С. Очерки по истории западноевропейской литературы. Т. 1. 9-е изд., испр. М.: Госиздат, 1928 (Паскаль не рассматривается); Фриче В.М. Очерк развития западноевропейской литературы. Изд. 4-е, Харьков, 1929 (Паскаль не рассматривается); Луначарский А.В. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах: в 2 ч. Изд. 2-е, испр. М.-Л.: Госиздат, 1930. Ч. 1. С. 231; Шиллер Ф. История западноевропейской литературы нового времени: в 3 т. Т. 1. Изд. 2-е. М.: ГИХЛ, 1937. С. 23; Пуришев Б.И. Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII века. М.: Учпедгиз, 1940. С. 548.

заключает, что «"Мысли"» Паскаля – «произведение не только философа, но и художника»⁶.

С.Д. Коцюбинский подхватывает идеи С.С. Мокульского и высоко оценивает небольшое по объему творчество Паскаля, предоставляющее, по его мнению, «весьма важный и цельный материал», который может «служить ключом к пониманию того *самого главного* [курсив – авторов статьи], чем жила и дышала французская литература XVII века» (с. 31).

«Паскаль – классик», – это исходный пункт мысли С.Д. Коцюбинского, разделяющего установившуюся во французском литературоведении точку зрения на место Паскаля во французской литературе XVII века «близкое к ее вершине»: «из всех его современников только Расин первенствует над ним в виртуозности стиля и только, может быть, Мольер превосходит его своим художественным кругозором и остротой восприятия действительности» (с. 31).

Вслед за Ш.-О. Сент-Бёвом и Ф. Брюнетьером, С.Д. Коцюбинский безусловно признает достоинства художественной формы двух самых известных шедевров Паскаля – «Писем к провинциалу» и «Мыслей». Паскаль, наравне с Расином, «наиболее выразительные законодатели» художественного стиля классицизма. Но для С.Д. Коцюбинского Паскаль важен, прежде всего, как блестящий стилист, как носитель и выразитель содержания всего комплекса идей классицизма (философского, политического и этического характера), что делает творчество Паскаля «не только замечательным явлением художественной литературы, но и важнейшим звеном в развитии общественного сознания французского народа и в тоже время существенным этапом в становлении европейского гуманизма послеренессансной формации» (с. 32).

Исторический перелом первой половины XVII века, связанный с усилением абсолютизма и кардинальной перестройкой общественных форм, остро поставил «вопрос о подчинении личности государству, вопрос о замене прежних, резко индивидуалистических норм поведения новым этическим кодексом, превращающим “свободного” человека в члена национального и социального коллектива» (с. 32).

Поиск «новой этики», «новой системы чувств и поведения», которая соответствовала бы перевоплощению «человека для себя» в «человека для государства», стал, по словам С.Д. Коцюбинского,

⁶ Мокульский С.С. Паскаль // Литературная энциклопедия. В 11 т. М.: Советская энциклопедия, 1934. Т. 8. – Стб. 461-463.

центральной проблемой всей писательской деятельности Паскаля, однозначного решения которой писатель, однако, достичь не смог. Паскаль не был одинок в своих поисках, его эпоха дает толчок к интенсивному развитию морально-дидактической литературы (где художественность – неотъемлемая составляющая), представленной такими громкими именами как Гез де Бальзак и Фенелон, Сирано де Бержерак и Лафонтен.

Следует отметить, что важность литературы в деле воспитания гражданской добродетели ясно осознавали такие яркие представители абсолютизма, как Ришелье и Людовик XIV, стремившиеся через Французскую академию подчинить писателей государственной системе.

Отступая в сторону, необходимо заметить, что обращение С.Д. Коцюбинского к эпохе и прозе классицизма (Паскаль, Лабрюйер, Ларошфуко) связано и с окружающей его двойственной реальностью молодого советского государства, которое, подобного абсолютизму, стремилось к усилению центральной власти и повсеместному искоренению инакомыслия. Проблема «долга и страсти», превращения «человека для себя» в «человека для государства», в 30-х годах XX века была как никогда актуальна и остро воспринималась самим С.Д. Коцюбинским, пережившим аресты и смерти многих близких ему людей. Паскаль в этой связи может выступать в качестве alter ego самого исследователя. Наука и религия, как и в XVII веке, в новых условиях общественной жизни оказались несовместимы.

Обращаясь к религиозно-этическим воззрениям Паскаля, С.Д. Коцюбинский выделяет в качестве исходного пункта его рассуждений «признание несовершенства человека». Паскаля мучит вопрос о всеисилии смерти и предназначении человека. Как и Паскаль, С.Д. Коцюбинский ищет ответы на мучительные вопросы в теологическом учении янсенизма. Описывая роль монастыря Пор-Рояль в культурной жизни Франции и борьбу его вождей и идеологов Арно и Николя с католической Церковью и орденом Иезуитов в частности, С.Д. Коцюбинский с глубоким пониманием отмечает, что «безусловным ортодоксом Пор-Рояля Паскаль никогда не был и, по-видимому, не мог быть» (с. 34). Религиозная непримиримость, очевидно, был чужд Паскалю во всех проявлениях. Поставив свое перо на службу Пор-Рояля, Паскаль стремился сокрушить общего противника – иезуитов. Но как только обличительный пафос Паскаля периода «Писем к провинциалу» сменяется созидательным вдохновением апологии христианской религии, идеологические

расхождения с янсенистами становятся неизбежными. Не случайно, первое издание «Мыслей» Паскаля, выпущенное П. Николем, было сглажено и приспособлено к требованиям Пор-Рояля. С.Д. Коцюбинский приходит к заключению: «Паскаль “Писем” для янсенистов *свой*, Паскаль “Мыслей” для них только *союзник* [курсив – авторов статьи]» (с. 35).

Итак, вслед за янсенистами, Паскаль признает несовершенство человеческой природы. Но дальнейшее развертывание этой мысли он совершает самостоятельно, переводя ее из «теологической сферы» в «сферу принципиально гносеологическую»: «Идея о несовершенстве человеческой судьбы в мире, во вселенной, оказывается универсальной проекцией другой, еще не осознанной до конца идеи – идеи о несовершенстве человеческой судьбы в обществе» (с. 36-37).

Исследователь затрагивает важный вопрос о социальном мире и светской культуре. Он был поднят уже в «Письмах к провинциалу», адресованным не столько богословам, сколько всему французскому обществу. Ими зачитывались и им подражали. За обличением иезуитов увидели требование новой нравственности и справедливого общества.

С.Д. Коцюбинский точно замечает, что «Письма» никакой новой морали еще не дают, они «дают только *требование* [курсив – авторов статьи] новой морали», высказанное с чисто янсенистских позиций (с. 36). Ответ на это требование Паскаль дает в своих «Мыслях». И он уже «не только янсенистский», это попытка «дать систему этики» для разрешения болезненного для современников вопроса «о роли личности в жизни и обществе» (с. 36)

То, что сейчас известно как «Мысли», первоначально задумывалось как «Апология христианства», демонстрирующая ничтожество человека без Бога и блаженство человека с Богом. Вопрос познания человеком своей собственной природы и смысла собственного существования без преувеличения является магистральным в истории человеческой мысли. С.Д. Коцюбинский отмечает, что Паскаль сталкивает в оценке природы человека две крайние позиции – стоиков (Эпиктета) и скептиков (Монтеня). Раскрывая крайности взглядов на человека, «Паскаль дает удивительный по диалектичности ответ. Да, человек велик. Да, человек ничтожен» (с. 38). Величие человека – его разум, возможность осознавать себя. Образ «мыслящего тростника» станет одним из самых любимых поэтических образов в мировой культуре.

В трактовке разума Паскаль противоречив, ему трудно согласовать между собой очевидное могущество и не менее очевидную немощность разума. С.Д. Коцюбинский выделяет две линии противостояния, на которых разум зачастую оказывается беспомощным. Во-первых, это столкновение со страстями. Автор приводит известную паскалевскую иллюстрацию: «Если бы нос Клеопатры был короче, вся поверхность земли приняла бы другой вид» (с. 40).

Во-вторых, это воздействие на разум внешних факторов (природных, социальных), разрушительную силу Паскаль иллюстрирует на примере Кромвеля и крошечного камушка в его мочеточнике. Унизив гордый разум, Паскаль отказывается от него как «фактора познания мира» и обращается к вере и сердцу на пути к истине.

С.Д. Коцюбинский справедливо задается вопросом, где искать корни этого противоречия в оценке разума, несовместимости науки и религии в сознании Паскаля. Естественно было бы увидеть их в биографии французского мыслителя, богатой яркими и сильными событиями. С.Д. Коцюбинский выделяет два больших периода духовного бытия Паскаля, водоразделом которых стало чудесное спасение от смерти в возрасте до 30 лет. В первой половине жизни Паскаль «всеобъемлющий ум, ученый, сочетающий страсть к науке с жадной полнокровной жизни, последний представитель великой фаланги возрожденцев» (с. 43). Во второй половине – Паскаль «религиозный фанатик, враг науки, аскет и проповедник с почти изуверскими замашками» (с. 43). Списать такую мучительную борьбу в сознании Паскаля только на факты личной судьбы было бы, однако, слишком поспешно и просто.

Паскаль – гениальный человек с огромным творческим потенциалом и его трагедия, как точно подмечает С.Д. Коцюбинский, носит не личный, а эпохальный характер. Его метания между наукой и религией, между разумом и верой – «одно из наиболее ярких проявлений трагичности европейского сознания в переходный период от Ренессанса к абсолютизму»; «Последний великий отпрыск Ренессанса становится его добровольным могильщиком»; «Борьба Паскаля с Монтенем приобретает монументальные формы и обобщается как борьба двух стадий в развитии европейской культуры» (с. 44).

Монтень для Паскаля любимый писатель и учитель. Подробно его влияние на Паскаля раскрывают исследования Ш.-О. Сент-Бёва,

В. Кузена, Э. Авэ и Ф. Стровского. Огромное количество явных и скрытых отсылок к своему предшественнику в «Мыслях», показывают «глубокую идейную, тематическую и стилевую зависимость Паскаля от Монтеня» (с. 45). С.Д. Коцюбинский делает парадоксальное заключение: «Борясь с Монтенем, Паскаль следует ему; следуя ему, Паскаль борется с ним... открывая крестовый поход против Монтеня, *Паскаль стремится вытравить в самом себе следы монтеневского мировоззрения*» [курсив – авторов статьи] (с. 45).

Пристально вчитываясь в текст «Беседы Паскаля с господином де Саси», записанной секретарем последнего Н. Фонтеном, С.Д. Коцюбинский приходит к выводу, что Монтень для Паскаля – «символ», «персонификация большой идейной сферы», «воплощение большого мировоззренческого ряда» – «воплощение идейной системы Ренессанса» (с. 46).

С.Д. Коцюбинский отмечает, что большая часть «Мыслей» представляет теологический материал, связанный с поисками новой аргументации в пользу существования Бога и необходимости религии, доводами, зачастую курьезного характера. Эти поиски имеют для Паскаля «глубокий и поистине трагический смысл» (с. 52). С.Д. Коцюбинский делает убедительный вывод, что в «Апологии христианской религии» Паскаль стремится убедить в действительности и правомочности веры не читателя, а самого себя: «Отвергнув разум, отбросив науку, Паскаль пришел к религии и увидел мрак и бездоказательность» (с. 53).

С.Д. Коцюбинский опирается на мысль Н.И. Стороженко, что «Паскаль хотел приложить к христианству тот самый метод, которому он следовал для доказательства научных проблем, т.е. выставить ряд фактов, в существовании которых наш разум не может сомневаться, и затем доказать, что эти факты объясняются только с помощью христианской религии»⁷.

Попытка соединить математическую логику и веру заранее обречена на неудачу, и Паскаль предчувствует это, «он сам себя хочет уверить в Боге. Он верит, но он страдает бездоказательностью веры» (с. 53). В этом заключен трагический разлад ученого и верующего человека: Паскаль обнаруживает несообразности в религии и оправдывает их.

Неудивительно, что текст «Мыслей» полон противоречий и взаимоисключающих записей. В этом нет ничего случайного: «это

⁷ Стороженко Н.И. Паскаль // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XXII^А: Оуэн - Патент о поединках. СПб.: Типо-литография И.А. Ефрона, 1897. С. 916.

явление закономерное и исторически оправданное. Оно <...> результат все того же непримиримого конфликта между монтеневской философией и учением Церкви, который так трагически воплотился в сознании великого ученого. Оно – все тот же продукт кризиса европейского гуманизма, который в Паскале нашел наиболее действенное воплощение» (с. 54).

С.Д. Коцюбинский солидаризируется с мнением Ф. Брюнетьера, выделяющего в качестве резюмирующей мысли (квинтэссенции) всего объемного труда Паскаля, такую сентенцию французского автора: «Нужно уметь сомневаться, когда это нужно, подчиняться, когда это нужно, и верить, когда это нужно. Кто поступает не так, тот не слушается силы разума» (с. 55).

Если Монтень предстает как обобщенный образ либертинажа и философии Ренессанса, то закономерно возникает вопрос о позиции Паскаля как частного лица или выразителя более широкого общественного мнения.

Ближайшее окружение Паскаля – религиозный круг Пор-Рояля резко высказывается о Монтене. Но не принимает его и значительная часть французского общества нарождающегося абсолютизма.

Общественное сознание французского общества, пережившего период Фронды, активно осмысляет проблемы взаимоотношения государства и личности, задается вопросом о границах и возможностях абсолютной власти. Литература самым непосредственным образом откликается на политическую тематику, воспитывая в своих читателях гражданские добродетели.

С.Д. Коцюбинский рассматривает взгляды Паскаля на государство, привлекая широкий литературный контекст. Он признает справедливым тезис Паскаля, понимавшего, что общество не основано на справедливости, но на силе. Несовершенство человеческой природы продолжается в несовершенстве человеческого общества. Доказательство того, что сила и справедливость неразрывно связаны, Паскаль строит как настоящую геометрическую теорему, давая *«открытое и последовательное рационалистическое обоснование принципа абсолютизма, при этом такое обоснование, которое признает этот принцип неизбежным меньшим злом»* [курсив – авторов статьи] (с. 60). Выводом о том, что существующий порядок вещей изменять не следует, как точно отмечает С.Д. Коцюбинский, Паскаль переключается со многими великими мыслителями эпохи, в частности, с Шекспиром, с Декартом, с Лабрюйером. Но и здесь Паскаль противоречив,

поскольку то, что является целесообразным и справедливым с точки зрения государства, может жестоко ограничивать свободу отдельного человека. Логика Паскаля признает власть необходимой. Но чистота и светлость разума не может примириться с такой властью. Человеческий дух и мысль стремятся выйти за рамки социальной, национальной и временной ограниченности. Так С.Д. Коцюбинский находит не только противоречия Паскаля, но, пожалуй, «самое страшное противоречие», связанное с сомнением в разуме (с. 63).

Последний раздел своей статьи С.Д. Коцюбинский посвящает разбору стиля писателя. «Письма» и «Мысли» оказали сильнейшее влияние на французскую литературу и язык XVII–XVIII века (Ларошфуко, Мольер, де Лафайет, де Севинье, Лабрюйер, Вовенарг, Вольтер). Идейное содержание доходит до читателя в значительной степени за счет литературной техники Паскаля. С.Д. Коцюбинский характеризует его художественный стиль следующим образом: «Предельная логика слова, удивительная по силе и красоте конструкция фразы, точный и безошибочный синтаксис, огромный диапазон художественно-изобразительных средств – сравнение, гипербола, парабаза⁸, риторическое обращение, умение вовремя прибегать к убедительным образам – все возможные стилистические приемы и средства делают произведения Паскаля подлинно классическими памятниками французской литературы. Простота, ясность и лаконичность его слога позволяют квалифицировать его произведения как законченную реализацию эстетических норм классицизма» (с. 64).

Паскаль прекрасно понимает, как важно подобрать правильное слово для выражения мысли: «Один и тот же смысл изменяется смотря по словам, которые его выражают. Смысл от слов получает свое достоинство, вместо того, чтобы давать им его» (с. 64).

На примере «Писем к провинциалу» С.Д. Коцюбинский раскрывает становление художественного метода Паскаля и его влияние на современников (с. 64-67). Сила «Писем» – в ясности и общедоступности. Для фиксации мысли, для передачи ясных и четких представлений Паскаль-литератор прибегает к рациональной форме языка. Он оттачивает каждую строку, выходящую из-под его пера. Паскаль знает, что истина всегда проста. Поэтому он сторонится вычурности и стремится к естественности стиля. Геометрический метод проникает в поэзию – минимум слов, максимум идей.

⁸ Вероятно, опечатка; скорее: парафраза.

Немаловажную роль играет конкретность и наглядность языковых образов. Работа над стилем писем, особенно последних, требует больших усилий и сосредоточенности. Паскалю приходится не только формировать общественное мнение для восприятия нового мышления, но и работать над французским языком для передачи нового содержания.

Затрагивая вопрос о жанровой специфике, С.Д. Коцюбинский относит «Письма к провинциалу» к «памфлету», «сатире». «Мысли» же имеют принципиально иную жанровую природу и иной стиль. С.Д. Коцюбинский рассматривает их в русле широко распространенных фрагментарных жанров эссеистского характера («essais», «maximes» et «caractères»).

Понятно, что наиболее универсальный образец дал Монтень своими «Опытами». Жанровую зависимость своих «Мыслей» Паскаль сознает вполне ясно, что С.Д. Коцюбинский подтверждает цитатой из «Мыслей»: «Манера писать, усвоенная Эпиктетом, Монтенем и Саломоном де Тюльти, очень годна для употребления; она лучше всего проникает в душу, дольше остается в памяти и легче всего может быть цитируема, потому что она состоит из мыслей, зародившихся в обыкновенных житейских разговорах» (с. 68).

Исследователи долго бились над разгадкой третьего упомянутого имени. Влияние Эпиктета и Монтеня на Паскаля очевидно само по себе и раскрыто многими исследователями. В начала XX века Ф. Стровский высказывает остроумную догадку, что Salomon de Tulti – это зашифрованный псевдоним самого Паскаля, образованный как анаграмма имени Louis de Montalte, которым Паскаль подписывал свои «Письма к провинциалу».

Признавая правильность догадки Ф. Стровского, С.Д. Коцюбинский, однако, делает иной вывод: «под именем Саломона де Тюльти Паскаль говорит о себе не как об авторе «Писем», а уже как об авторе “Мыслей”» (с. 68). Такое понимание авторства позволяет русскому ученому сделать вывод и о сознательной жанровой трансформации – от первоначального замысла «Апологии христианства» к фрагментарному эссеистскому произведению типа «Pensées»: «если бы Паскаль успел издать свой труд сам, он придал бы ему не форму монолитного связного изложения, а приблизительно ту форму, которую нашли для него его издатели» (с. 69).

Такая точка зрения созвучна современному поэтико-текстологическому взгляду (т.н. «ядерный стиль») на жанровую природу «Мыслей». Каждый фрагмент-мысль вырастает из

первоначального ядра-заметки до маленького эссе. Несмотря на то, что разработанность таких смысловых «ядер» у Паскаля различна, важен сам принцип композиции – разрастаясь, смысловые поля соприкасаются с полями соседних «ядер», создавая сложную динамическую систему порождения смысла целого.

Подтверждение жанру «Мыслей» С.Д. Коцюбинский ищет в стиле, выделяя три главных особенности. Первая из них – «геометрическая манера в рассуждениях» (с. 69). Вторая – «диалектическая форма рассуждений» (с. 70). Третьей специфической чертой стиля «Мыслей» С.Д. Коцюбинский называет их «удивительную страстность и искренность» (с. 70).

В их сочетании и рождается ценность «Мыслей» «как страшной исповеди очень умного и очень несчастного человека», «как замечательного эпического документа переходного периода», «как первоклассного памятника художественной прозы», «как произведения, оставившей во французской литературе неизгладимый и очень плодотворный след» (с. 70).

С.Д. Коцюбинский сумел взглянуть на литературное наследие Паскаля в очень широком контексте: биографическом, литературном, научном, морально-религиозном, политическом, историческом. «Идейное содержание» и «стиль» для него неразрывны, в их сочетании и заключается художественная сила произведений Паскаля. Эстетическое у Паскаля подчинено морально-дидактическому началу. Это характерно для французской литературы классицизма, взявшей на себя воспитательную функцию. Паскаль ставит вопрос о роли личности на новом витке исторического развития в центр своей писательской деятельности, затрагивая философские, политические и этические аспекты этой проблемы. Гениальность Паскаля, сказавшаяся в образах, сюжетах, идеях и, конечно же, в стиле, не помогла ему преодолеть трагического противостояния, обусловленного самой природой человека. Носитель острого математического ума ставит под сомнение его познавательные возможности. Он буквально испытывает «горе от ума». Это ярко сумел показать С.Д. Коцюбинский, проследив художественную эволюцию Паскаля от полемических «писем» к философским «мыслям», к «страшной исповеди очень умного и очень несчастного человека». Таковой оказалась и судьба самого С.Д. Коцюбинского.

Научное издание

ФРАНЦИЯ И РОССИЯ: ВЕК XVII

Коллективная монография

Подписано в печать 27.06.2016. Формат 60x84/16. Объем 19,87 усл. печ.л.
Бумага офсетная. Тираж 100 экз. Заказ № 186.
Редактор Л.В. Колдина. Корректор А.Е. Лобков.

Отпечатано в полном соответствии с предоставленным электронным
оригинал-макетом в ООО «Печатная мастерская РАДОНЕЖ»
603005, Нижний Новгород, ул. Мишина 16а.
Тел.: 8 (831) 418-53-23