

Р. Г. Назиров

ЭФФЕКТ ПОДЛИННОСТИ

Уфа 2016

УДК 82.0:821(1-87)

ББК 83.3(0)

Н19

Издание подготовлено в рамках проекта РГНФ № 16-14-02008

Ответственный редактор :

канд. филол. наук, доцент **С.С. Шаулов**

(Башкирский государственный университет, г. Уфа)

Назиров Р. Г.

Н19 Эффект подлинности:

монография / Р.Г. Назиров. – Уфа: РИЦ БашГУ, 2016. – 140 с.
ISBN 978-5-7477-4215-4

Не публиковавшаяся ранее монография известного уфимского литературоведа Р.Г. Назирова (1934 – 2004) посвящена истории жанра романа и – в более широком смысле – эволюции принципов условности и подлинности в литературе и искусстве.

В оформлении обложки использована фотография архивного дела монографии «Эффект подлинности».

УДК 82.0:821(1-87)

ББК 83.3(0)

ISBN 978-5-7477-4215-4

© Назиров Р.Г., 2016

© Шаулов С.С., предисловие,
указатель, 2016

© БашГУ, 2016

Предисловие к публикации

«Эффект подлинности»* продолжает ряд новонайденных монографий из архива Р. Г. Назирова**. Изложенная в этой книге концепция не является абсолютно новой для читателя. После смерти учёного в 2004 году в его архиве Б. В. Ореховым в числе других интересных и впоследствии опубликованных материалов были обнаружены две статьи: «Эффект подлинности, или Самоотрицание авторства», «Продолжение как форма обновления традиции»***. Первая из них представляет собой тезисное изложение концепции, развернутой в этой книге. Вторая с этой концепцией соотносится тематически, но не совпадает, а составляет к ней своего рода параллель.

Это не первый известный нам случай, когда Назиров, не доводя до конца работу над монографией, публиковал либо ее часть, либо некую концептуальную «выжимку»». В похожих отношениях состоят между собой монография «Становление мифов и их историческая жизнь» и статья «Генезис и пути развития мифологических сюжета» или, например, пока еще неизданная полная машинопись докторской диссертации и известный доклад «Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе: сравнительная история фабул»****. Можно также вспомнить незавершенную монографию о романе «Бесы» и ряд широко известных прижизненных статей Назирова, посвященных этому роману.

* АРГН, оп. 3, д. 55. О номенклатуре архивных материалов и принципах ссылок на документы в архиве Р. Г. Назирова см.: Орехов Б. В. Текстология назировского архива // Назировский архив. 2013. № 1. С. 158.

** Назиров Р. Г. К вопросу об автобиографичности романа Ф. М. Достоевского «Игрок» // Назировский архив. 2013. № 1. С. 12—93; <Материалы к монографии о романе Ф. М. Достоевского «Бесы»> // Назировский архив. 2013. № 2. С. 11—83; Творчество Ф. М. Достоевского. Проблематика и поэтика: учебное пособие. Уфа: РИЦ БашГУ, 2014. 168 с.; Становление мифов и их историческая жизнь. Уфа: Полиграфкомбинат, 2014. 292 с.

*** Назиров Р. Г. Продолжение как форма обновления традиции // Историческая поэтика жанра: сборник научных трудов. Вып. 3. Биробиджан: ГОУВПО «ДВГСГА», 2009. С. 82—86; Эффект подлинности, или Самоотрицание авторства // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011. № 2. С. 137—144.

**** Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул. Автореф. дисс. ... докт. филол. н. Екатеринбург, 1995. 46 с

Можно спорить о том, что первично – монография или статья. Вполне может случиться, что опубликованный при жизни текст представляет собой не дайджест написанного, а проспект задуманного труда. Далеко не всегда архив дает нам возможность точной датировки отдельных документов. В данном же случае положение осложняется тем, что и «тезисные» публикации состоялись уже после смерти автора. При этом монография «Эффект подлинности» в том виде, в каком она до нас дошла, создавалась не ранее 1974, что устанавливается по сноскам. В качестве обертки для пачки машинописи, Назиров использовал газету «Вечерняя Уфа», датированную 16 марта 1976 года, в папке также имеется письмо советского литературоведа А. А. Бельского (1921—1977), датированное 22 марта 1975 года. Видимо, промежуток между 1973 и 1976 годом следует считать приблизительным временем работы над этим, так и не доведенным до формального завершения текстом.

Причины, по которым Назиров не доводил ту или иную работу до конца, для нас почти всегда гадательны. Даже относительно законченные тексты («Становление мифов...», докторская диссертация) зачастую оставались на пороге подготовки к печати. Как бы то ни было, ясно, что по каким-то причинам автор зачастую предпочитал публикацию части завершению работы над целым.

Отчасти, это, вероятно, связано с тем, что Назирову не хотелось связывать себя жесткими рамками научного дискурса. Литературоведческое исследование ему виделось не только интеллектуальным, но и в некотором смысле творческим достижением. Так, в одной из рабочих записей к книге «Эффект подлинности» читаем:

Убирать общеизвестные вещи, энциклопедически-справочную дребедень. Метафорой и шуткой заменять трюизмы.

Работа — одновременно авантюрный роман (приключения одного приёма) и демонстрация научных методик.

Научное исследование в XX веке должно быть увлекательнее и занимательнее, чем обычное «искусство».

Это типичная для назировского архива «инструкция для себя». Ее начало еще может быть понято, как указание на стиль,

пригодный для популярного изложения научной концепции. Однако вторая и третья фразы выводят замысел в область творческого эксперимента, выходящего далеко за пределы допустимого в литературоведении 1970-х годов (а если на то пошло, то и в современном научном дискурсе).

Характерны критические замечания, которые высказывает в упомянутом выше письме А. А. Бельский, в ту пору редактировавший пермский научный ежегодник «Проблемы типологии литературного процесса»:

<...> В статье наличествует немало интереснейших фактов, очень любопытен материал о творческой истории «Принцессы Клевской». Однако Вы не даете никаких ссылок на источники, откуда заимствованы Ваши материалы, а сделать это надо обязательно <...> Наконец, заглавие статьи надо бы сделать более четким».

Очевидно, что в первый раз Назиров просто послал текст первой главы своей книги («Ученичество романа»). Во второй раз Бельскому была отправлена статья под заголовком «Эффект подлинности во французском романе XVII века» (копия оставлена в папке № 55); выдержаны были и другие формальные требования. Однако этой статьи в прижизненной библиографии Назирова так и не появилось. Причина — в ее полемическом (подчеркнем — уважительно-полемическом!) характере по отношению к господствующим тогда концепциям. Неслучайно в том же письме Бельский упрекает Назирова: «...вы никак не соотносите свой анализ с работами Кожина, Самарина (я имею в виду его книгу “Этот честный метод”), Пинского (см. его анализ пикарескного романа)». С каждым из перечисленных ученых Назиров в той или иной степени расходится во мнениях; видимо, это стало препятствием для публикации статьи. В окончательной редакции Назиров вернул исходное название главы, но оставил сноски, сделанные для публикации, а равно снабдил ими и другие главы. При этом свой стиль, свободный и яркий, достойный писателя, может быть, больше, чем литературоведа, он оставил неизменным.

В предисловии к публикации неуместно рассуждать об исторических и биографических корнях подобных творческих амбиций. Скажем только, что первые связаны, видимо, с очевидным для внимательного наблюдателя архивных материалов интересом

Назирова к научному творчеству В. Б. Шкловского*, а вторые — с личными писательскими амбициями Ромэна Гафановича.

В этом свете дополнительный интерес приобретает то обстоятельство, что работа над «Эффектом подлинности» шла, по сути, параллельно с работой (также в итоге не завершившейся) над романом «Звезда и совесть»** — попыткой исторической реконструкции евангельских событий. Нам в предисловии найти и внятно описать концептуальную связь (хотя понятно, что искать следует в области взаимоотношений реальности и ее мифолого-художественных отражений), но впечатляет само совмещение в одном моменте биографии Назирова интереса к «археологии» христианского мифа и к зарубежной литературе XVII—XVIII веков. Подобная тематическая широта (при сохранении ясно ощущаемого единства творческой личности), на наш взгляд, — лучшая иллюстрация неизменного стремления Назирова к универсальности мышления.***

Степень завершенности монографии «Эффект подлинности» также требует комментария. Опубликованная двумя годами ранее книга «Становление мифов...» была доведена автором до стадии полностью завершенной рукописи, ожидавшей, вероятно, только стилистической правки. Публикуемый в предлагаемой читателю книге текст до этой стадии не дошел. Назиров прервал работу над этой книгой на стадии авторской рефлексии и содержательной корректировки текста. Например, на листах предыдущей редакции, в которую завернут текст первой главы есть помета: «“Ученичество” романа (хорошо обработанный текст). Где у меня Монтень? Лабрюйер? Их и не надо». Аналогичные пометы в изобилии рассыпаны по всему тексту. Кроме того, в значительной

* См.: История формализма в литературоведении // Назировский сборник: исследования и материалы. Уфа: БГПУ, 2011. С. 79—83, а также: Шаулов С. С. Р. Г. Назиров и русский формализм: к проблеме источников индивидуального метода // Назировский архив. 2013. № 2. С. 127—137.

** Назиров Р. Г. Звезда и совесть. Фантастический роман // Назировский архив. 2016. № 1. С. 16—114. О датировке романа см.: Зарипов А. Р. Роман Р. Г. Назирова о Христе: степень завершенности и творческая история текста // Назировский архив. 2014. № 4. С. 156—164.

*** «Центр назировского интеллектуального мира — интенция тотального интеллектуального поиска и тотального же исторического систематизирования», — Орехов Б. В., Шаулов С. С. Архив Р. Г. Назирова как система // Назировский архив. 2013. № 2. С. 121.

степени сохранен текст предшествующей машинописной редакции (скорее всего, тоже не первой)*; основной текст сопровождается обширным конвоем рабочих и справочных записей.

Сохранилось и два плана будущей книги (пронумерованы нами):

1.

Эффект подлинности

(К диалектике литературного процесса)

1. Ученичество романа.
2. Молодость жанра и революция чтения.
3. Цепная реакция пародий.
4. Готика и романтизм.
5. Россия и романтизм.
6. Россия и Америка (продолжение).
- 7 Реалистический роман и чеховская новелла.
8. Эффект подлинности за 25 столетий.

2.

Новый план книги (Дек. 1974).

- X 1. Ученичество романа.
- X 2. Английский эквивалент.
- X 3. Молодость жанра и революция чтения.
- X 4. Цепная реакция пародий. (Смоллет попутно).
- X 5. Реставрация поэтичности.
- ?X 6. Эффект подлинности у Пушкина.
 - 7. Эдгар По: готическая журналистика.
 - 8. Подлинность и романичность «Мёртвого дома».
 - 9. Жалобная книга и аптекарский рецепт.

Нетрудно заметить, что структура настоящего издания воспроизводит именно более поздний план. Первый представляет собой план предшествующей редакции, отличается составом глав и — самое главное — концепцией: Назиров «замахивается» здесь на «диалектику литературного процесса», между тем как в итоге получают именно «приключения одного приёма». Дело не только в изменении масштаба, но и в изменении интенции. Более поздний вариант плана конкретнее, точнее, ответственнее и даже «научнее». Назиров не разрешает себе обзор «за 25 столетий» (хотя в рабочих

* Реконструкцию творческого процесса Назирова дал Б. В. Орехов в своей статье «Текстология назировского архива». См.: Назировский архив. 2013. № 1. С. 153—157.

записях сохраняются интересные отсылки к диалогам Платона), зато насыщает текст еще *большим* количеством подробностей, усиливает фактографическую основу — в согласии с собственной концепцией делает его более подлинным, более эмпирически устойчивым.

Интересно сопоставить это с другим опытом такого «обзора», хорошо известным Назирову, — с концепцией истории полифонического романа, которую дает в своей знаменитой книге М. М. Бахтин, возводя жанр к так называемой «менипповой сатире». В контексте известной критики этой концепции, фактически дезавуировавшей ее историзм*, трудно отделаться от мысли, что Назиров «утяжеляет» фактичность своей монографии и сужает ее фокус именно ради того, чтобы в своем труде избежать подобной коллизии.

Ромэн Гафанович не оставил развернутой критики полифонической концепции с позиций истории литературы**, однако характерная оценка Бахтина в его архиве присутствует. В черновике одного из писем Г. М. Фридендеру, рассуждая о том, что литературовед должен писать свободно и ярко (см. рассуждение о стиле выше), Назиров заявляет: «Конечно, не надо доходить до развязности Бурсова или скрытого эгоцентризма Бахтина (он выявляет его именно через сенсационность своих положений), но всё же мы должны, мне кажется, поднимать забрало в любом научном труде». В итоге автор «Эффекта подлинности» забрало оставил поднятым, но проявления «сенсационного эгоцентризма» оставил только в рукописных заметках, сопровождающих основной текст.

* См.: Гаспаров М. Л. М. М. Бахтин в русской культуре XX века // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. II. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 494—496; Его же. История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Русская литература XX — XXI веков: Проблемы теории и методологии изучения: Материалы международной научной конференции. М., 2004. С. 8—10.

** Но при этом скорректировал саму формулировку и структурное описание полифонического начала в романах Ф. М. Достоевского. См.: Назиров Р. Г. Автономия литературного героя // Проблемы творчества Ф. М. Достоевского. Поэтика и традиции. Тюмень, 1982. С. 3—11; Проблема читателя в творческом сознании Достоевского // Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978. С. 216—238.

Но дело в том, что для нас этот мнимый «эгоцентризм» выглядит принципиально иначе. Неокончателность текста, на наш взгляд, не является его недостатком, а наличие конвоя из фрагментов предшествующих редакций мы воспринимаем как возможность, позволяющую понять истоки основной концепции и увидеть ход развития мысли. В материалах, составляющих предлагаемую читателю книгу, есть достоинство *движущейся* эволюции, зачастую утраченное современной гуманитарной мыслью, запутавшейся в слишком конкретных мелочах или лабиринтах методологической самоидентификации. Это достоинство нам представлялось важным сохранить.

Руководствуясь этими соображениями, решили максимально использовать в настоящем издании рабочие и черновые материалы Назирова. Отчасти это, без сомнения, «утяжелило» издание, однако некоторые из этих заметок действительно дают представление о поворотах мысли, в итоге оказавшихся не совсем нужными Назирову, но естественным образом представляющих интерес для его читателей. Другие являются просто яркими, афористическими высказываниями о литературном процессе и его отдельных деталях. Наконец, третьи представляют собой развернутые тезисные планы написанных в будущем частей книги; это обширные записи, многие из них Назиров даже снабдил заголовками. Чтобы не перегружать книгу, из таких заметок мы воспроизводим только те фрагменты, которые содержательно не дублируют основной текст, однако указываем авторские заголовки этих документов.

Наконец, заметки общетеоретического характера, так же, как и те рабочие записи Назирова, которые эксплицируют теоретико-методологические основания его концепции или не могут найти себе конкретного места внутри монографии, мы сочли необходимым поместить в приложение. С некоторых точек зрения, это приложение оказывается не менее важной частью книги, чем любая из ее глав. С точки зрения изучения творческой и научной биографии Назирова, иные из этих заметок вообще представляют собой документы большой ценности.

По некоторым из них хорошо видно, что Назиров — исследователь «крупной» динамики истории культуры — возник не конце 1980-х, а гораздо раньше. Предмет книги «Эффект

подлинности» при всей его масштабности с этой позиции предстает *частным* случаем колоссального движения мировой культуры от условности к подлинности и обратно. Может быть, в этом отчасти кроется причина незавершенности книги? Может быть, дальнейший поток мысли разлился слишком широко и уже не поддавался заключению в единое русло?

Во всяком случае отражения и продолжения этой концепции в дальнейшем научном творчестве Назирова встречаются очень часто. Это, во-первых, большая часть его статей о Чехове (следует обратить внимание на датировку первой из них)*. Во-вторых, «Эффект подлинности», на наш взгляд, может быть прочитан как теоретическая основа для статей Назирова о прототипах литературных героев,** о механизмах литературной традиции.*** Наконец, от рассуждений о мифологии Пушкина пролегает прямой маршрут к основной идее его докторской диссертации (только слишком отягощенное побочными смыслами, слово «миф» в итоге заменяется термином «фабула»). Кстати, начало размышлений над новой концепцией также может быть одной из причин незавершенности этой монографии, которая тем не менее, без сомнения, является одной из важных вех научной эволюции Назирова и частью его концептуальной картины мира и культуры.

Сергей С. Шаулов

* Чехов против романтической традиции (к истории одного сюжета) // Русская литература 1870—1890-х гг. Сб. 8. Свердловск, 1975. С. 96—111; Чехов и Гюго: полемическое продолжение // Филологические науки. 1983. №6. С. 21—25; Пародии Чехова и французская литература // Чеховиана. Чехов и Франция. М.—Paris, 1992. С. 48—51; Достоевский — Чехов: пародия и преемственность // Филологические науки. 1994. № 2. С. 3—12.

** Герои романа «Идиот» и их прототипы // Русская литература. 1970. № 2. С. 114—121; О прототипах некоторых персонажей Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1. Л., 1974. С. 202—219; К вопросу о прототипе Ставрогина // О традициях и новаторстве в литературе. Межвузовский научный сборник. Вып. 4. Уфа, 1976. С. 128—137.

*** Автор и литературная традиция (о некоторых особенностях поэтики Достоевского) // Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1 (5). Ижевск, 1974. С. 159—176.

Структура издания

Все зачеркивания, подчеркивания, курсивы и пр. в тексте принадлежат Р. Г. Назирову. Зачеркнутые и вымаранные фрагменты передаются зачеркнутым шрифтом. Рабочие заметки Назирова даются в тексте, в виде фрагментов, выделенных уменьшенным шрифтом. Для авторских сносок, имеющих в оригинальной машинописи, как и в оригинале, используется сквозная арабская нумерация. Сноски с дополнительными материалами и наши примечания даются под знаком «*». Кроме того, примечания публикатора помечены инициалами «С. Ш.».

Эффект подлинности

Глава I. Ученичество романа

Подобно тому, как история знает несколько открытий Америки, в эволюции романа мы тоже находим несколько «открытый» жанра.

Рыцарский роман не был романом в современном значении термина. Средневековое мышление не могло создать этого жанра в силу корпоративности жизни, невыделенности личности из замкнутых социальных организмов. Первым шагом к роману был пикареск, антагонистичный рыцарскому роману. Здесь не место рассматривать генезис пикареска. Рождение жанра связывают обычно с анонимной повестью «Ласарильо с Тормеса» (1554): в ней пикаро заговорил от своего лица. «Использование первого лица, — говорит Клаудио Гильен, — есть нечто большее, чем формальный приём. Оно означает, что не только герой и его деяния являются пикарескными, но что и всё в романе построено из перспективы рассказчика-пикаро. Отсюда особая последовательность и насыщение стиля его личностью. Жизнь одновременно переживается и оценивается, изображается и припоминается».¹

Однако жизнь в плутовском повествовании не становится предметом интеллектуальной рефлексии. Пикаро — наивный рассказчик, его увлекает само приключение, он не способен его проблематизировать, занять дистанцию относительно приключения. Плутовские романы были в принципе повествованиями молодых людей. Пикареску свойственна молодость.

Формально пикареск — не столько пародия на рыцарский роман, подобно «Дон-Кихоту», сколько его «контрструктура», в которой Прекрасная Дама заменена автономным героем-мужчиной, провиденциальная гармония — хаотическим сюжетом, подконтрольным только авторскому сознанию, а неизменное

¹Claudio Guillén. Toward a definition of the Picaresque. «Actes du IIIe Congres de l'Association Internationale de Littérature Comparée», 21-26. VIII. 1961, S-Gravenhage, 1962, pp. 258—259.

присутствие сверхъестественного в природе — акцентом на различных болезненных сторонах общественной жизни.² Рыцарский роман изображал (в фантастической форме) объективный мир; пикареск перенёс центр тяжести с объективной «истории» на активную, подвижную личность. Это было великим событием в литературе.

Несколько слов к предыстории романа.

Рыцарский роман и пикареск — это структура и «контрструктура». Естественно, структура имеет несколько более раннее происхождение. Контрструктура существует лишь на фоне структуры. Они дополняют друг друга в общей системе жанров, но не сталкиваются непосредственно, не контактируют. Пока нет контакта, всякое их развитие (количественное) может рассматриваться как *статика*. Здесь вполне применим современный структурализм (на «межузловых сегментах», по словам Люсьена Сэва).

Рыцарский роман и пикареск идут параллельно, они «заочно» нужны друг другу. Главное их различие: в рыцарском романе нет личной инициативы. Его герой подвластен року обязательной любви, без которой нет этой формы романа. [Любовь не играет роли в раннем феодальном эпосе: «Беовульф», «Песнь о Роланде».] Из рока любви вытекает всё остальное: обязательный ассортимент подвигов и конечная победа. Герой обречён на победу самим жанром. Эстетизация классовой ситуации феодализма, в котором жить может только победитель. Победённый утрачивает свой классовый статус, нисходит к вассалам — выпадает из героев. Феодалы — это класс «вечных победителей». Никакой личной инициативы, ибо классу нельзя отклоняться от победы. Феодальное мышление запоминает только ослепительный апофеоз. — Символы рыцарского романа: единорог (целомудрие) и дракон (преодоление опасности). Средневековые живописцы писали знатных красавиц с маленьким единорогом на руках: «эта дама неприступна». Битва с драконом — величайший в Европе эпический сюжет. Беовульф, Зигфрид. Дракон — хранитель кладов. Рыцарь не

²Fr. Kearful. Spanish rogues and English foundlings: on the disintegration of picaresque. «Genre», Plattsburgh, 1971, vol. 1, № 4, pp. 376—339.

мыслится вне войны и любви. Позднерыцарский роман аннексирует легенду о святом Георгии (византинизированном Персее) и делает дракона злодеем, угрожающим чести или жизни Прекрасной Дамы. Битва с драконом — битва за Даму (контаминация сюжетов). Главное достоинство героя — верность.

Плут не мыслится без кораблекрушения и плена (архетипы древнегреческих мифов, Дионис и пираты, Одиссей в пещере Циклопа; позже — тюрьма и побег). У пикареска тоже очень древние предтечи. Из животного эпоса возник тип плута, из коллекции анекдотов — мозаичный сюжет пикареска. Плутни и спасения, взлёты и падения. Для пикареска в целом характерен благополучный финал. Любовь совершенно не показательна для пикареска. На пикареск, помимо арабской повести о хитрецах, повлияла библейская история Иосифа Прекрасного. Главное достоинство героя — ловкость.

Рыцарский роман эпичен по происхождению и наследственной своей форме. Средневековое мышление не могло создать романа (в нашем смысле слова) в силу корпоративности жизни, невыделенности личности из замкнутых социальных организмов. Первый шаг к современному роману — это пикареск.

Рождение (а точнее — оформление) этого жанра обычно связывают с анонимной повестью «Ласарильо с Тормеса» (1554): в ней пикаро заговорил от своего лица.*

В немецкой традиции пикареск называется «шельменроман». То была буржуазная литература в литературе. Вспомним, что аристократы называли участников буржуазных революций плутами, шельмами, гёзами (нищими), санкюлотами (бесштанниками) и т. д.

Это отнюдь не значит, что пикаро — революционер. Наоборот, он яростно борется за своё место под солнцем внутри данного общественного устройства. Но его аморализм, вызывающая поза всемирного пройдохи в отношении мировых кумиров — это первый в биографии восходящего класса отказ от повиновения феодальному правопорядку. Непочтительность плута подрывает

* Далее текст этой заметки содержательно совпадает с текстом первой главы. — С. Ш.

устои старой Европы. По всем большим дорогам континента бездомный бродяга поднимает своё знамя, сшитое из ворованных салфеток, и на знамени написано: «Личная инициатива».

Пикареску родствен и великий роман Сервантеса, однако между этими двумя жанрами существует и принципиальное различие. Попытаемся зафиксировать и то, и другие.

«Дон Кихот», подобно пикареску, движим личной инициативой героя, но для Рыцаря Печального Образа характера героическая инициатива: он стремится переделать мир, чего никогда не пытался сделать плут. С другой стороны, если традиционный рыцарь «обречён на подвиги» самой провиденциальной гармонией сюжета, то Дон Кихот выдумывает себе подвиги *как и любовь*, по литературным образцам. Он сам творит для себя героическую жизнь в антигероическом, пикареском мире.

Дон Кихот живёт великой личной целью, это не выдуманно им, а органически присуще его натуре: это рыцарь-гуманист, чисто испанское сочетание (таким бы сам Сервантес де Сааведра, откуда и все несчастья его жизни). У прежнего героя-рыцаря не было личной цели. Отыскание Грааля, отвоевание Гроба Господня, прославление Прекрасной Дамы суть данности феодального коллектива, именно потому они так возвышенны. Ничего личного в этих целях нет. Герой-гуманист творит великую личную цель, творит по своему образу и подобию.

В отличие от пикаро, этот герой не может быть аморальным. Пикаро аморален потому, что иначе ему не прожить. Но Дон Кихот *не считается с жизнью*, и притом в двух аспектах: 1) не воспринимает окружающей реальности (он безумен); 2) ставит свой идеал (который ему *кажется* всеобщим) превыше своего личного существования, готов поминутно рисковать жизнью.

Рыцарская мораль смешна, но требование морали более важной, чем личное существование, отнюдь не смешно, а *героично*.

Развенчивая идеалы мёртвого прошлого, Сервантес вместе с относительностью исторических форм добра гениально выразил вечность общечеловеческого содержания морали. Его безуменный герой терпит поражение. Перед смертью он приходит в себя и

примиряется с жизнью. Но чем он вечно дорог нам? Своим безумием.

Сервантес изобрёл новый героизм, специфичный для романа: *героизм ошибки и неудачи*. Все герои настоящих романов — это великие неудачники, от Вертера до Григория Мелехова. «Робинзон Крузо», книги Филдинга, «Война и мир» Толстого, «Улисс» Джойса и многое другое — не романы, а эпопеи; что касается авантюрного романа, то он восходит к старому типу сюжета, как это точно заметил ещё А. Н. Веселовский. Типичный герой романа — это человек, который совершил великую ошибку. Герой обречён на поражение самим жанром. Для апофеозов выбираются другие жанры.

Роман в современном значении этого слова конституируется героической личной инициативой морального содержания в столкновении с обществом.

В поражении героя новое утверждается через вынужденное отрицание им старого. Новое есть то, что ещё не имеет стабильной морали и потенциально открыто, а значит способно принять побеждённого врага. Через Дон-Кихота с его высоким заблуждением новое общество восприняло жизнеспособную тенденцию убитого рыцарства. Герой неправ перед обществом, но оно великодушно. Герой — сторонник вечной морали. Это нереально, однако необходимо.*

«Дон Кихот» Сервантеса был задуман и начат как пародия на самые поздние и «перезрелые» формы рыцарского романа. Сервантес отнюдь не отрицал эту традицию полностью. В то же время историки литературы находят в его великой книге воздействие «Неистового Роланда» Ариосто и пасторали «Диана» Монтемайора, пикареска, мавританской новеллы, ренессансной утопии и т. п.: роман «Дон Кихот» — энциклопедия жанров. Такая «энциклопедичность» вообще характерна для романа. Влияние «Дон Кихота» до сего дня не вполне поддается учёту.

Сервантес — Колумб современного романа. Как и настоящий Христофор Колумб, он не знал, что он открыл, и до

* Фрагмент заметки «Рыцарский роман и пикареск». — С. Ш.

конца своих дней вымучивал лебединую песню, свой Настоящий Великий Роман — «Странствия Персилеса и Сихисмунды», который сегодня ~~невозможно~~ — ~~читать~~ читается только специалистами.

От «Дон Кихота» происходят и роман как «эпос нового времени», и собственно прозаическая эпопея новых времён, которая всегда оставалась внеположна роману. Сведение к роману всех больших форм повествовательной прозы новых времён не покрывается фактами истории литературы.

В 1616 году, приняв перед смертью монашество, нищий Сервантес умирает в своём неласковом Мадриде. Дней через десять в английском захолустье, в Стратфорде-на-Эйвоне, умирает почтенный олдермен Шекспир. Это конец эпохи Возрождения.

Пикареск, романизированный театр Шекспира и «Дон Кихот» заложили фундамент для европейского романа. Это отнюдь не значит, что они его прямо породили: напротив, после 1616 года наступил период относительного ничтожества ~~романа~~ молодого жанра. Литература классицизма презирала жанр, который именовался тогда романом и происходил от позднего рыцарского романа и пасторали. Буало писал:

Герой, в ком мелко всё, лишь для романа годен.

Презрение было обосновано: художественная ценность трагедии классицизма несравнимо выше и пикареска, и враждебного ему галантно-героического романа. В 1607 году во Франции начал публиковаться левиафан пасторального жанра — «Астрея» Оноре д`Юрфе. Действие романа помещено в первые века христианской эры, на берега Линьона, где томный пастух Селадон вздыхает по пастушке Астрее.

Разумеется, никаких примет времени в романе «Астрея» нет. Вот сцена неудавшегося самоубийства Селадона: «В то время как он витал между жизнью и смертью, подошли к тому месту три прекрасные нимфы, распущенные волосы коих струились по плечам, увенчанные нитями из разных жемчужин; перси их были обнажены, а рукава засучены до локтя, и от них спускалась плоёная кисея до самых кистей, где её как бы перехватывали два крупных униженных перлами запястья». Эти элегантно-соблазнительные

нимфы выглядят как их сёстры на полотнах школы Фонтенбло, где эта самая плоёная кисея так выгодно подчёркивает природные достоинства этих дам, или как Диана Пуатье в виде богини на картине «Купанье Дианы» Франсуа Клуэ.

Повествование этой аморфной и манерной книги служит лишь канвой для бесконечных дискуссий о добродетельной любви (*honnête amitié*). Главное место занимает анализ чувств — самая форма «Астреи» противоречит пафосу активности и движения. «Астрея» и подобные ей галантные романы были рассчитаны на читателей с большим запасом свободного времени, они играли роль нравственно-культурных энциклопедий для дворянства.

Напротив, при самом отчаянном движении, в вихре приключений пикаро оставался внутренне неподвижным: пикареск не занимался анализом чувств героя-рассказчика, поскольку у плута не было времени для такого анализа ни в жизни, ни в литературе.

Последующие галантно-героические романы варьируют психологическую тонкость «Астреи». Анализ чувств и эпизодная структура возобновляются у Ла-Кальпренеда в десяти томной «Кассандре» и двенадцати томной «Клеопатре»; эти книги имели успех, Лафонтен отмечал в них увлекательную интригу. Фальшивые герои из древней истории сохраняли в них пасторальную изысканность чувств, всё ту же *politesse galante*.

Популярнее всех прециозных писателей была девица Скюдери, начавшая в эпоху Фронды свой десяти томный роман «Артамен, или Великий Кир»: персидский завоеватель галантнейшим образом любит каппадокийскую принцессу. Скюдери делала своими героями собственных современников, «костюмированных» по литературной моде, подобно тому как картина Лебрена «Александр входит в шатёр Дария» изображала Людовика XIV. а картина Лемуана «Юпитер и Ио» демонстрировала всему свету прелести кроткой Лавальер. К своей «Клелии» Скюдери приложила аллегорическую карту Страны Нежности, словно к описанию кругосветного путешествия: остроумный, но весьма недостаточный модернизм. «Клелия» стала учебником галантной любви.

Авантюрно-любковые сюжеты, манерность стилиа, любование благороднейшими чувствами, нагромождёнными в колоссальных количествах, — всё это вызвало резкую критику со стороны таких людей, как Скаррон и Буало. Однако прециозные романы читались: обманчивый успех, природу которого трудно было распознать современникам. Впрочем, иные из них всё же распознали...

Вскоре после завершения «Астреи», выходящей на протяжении 15 лет, Шарль Сорель публикует «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона» (1623), опирающееся на традиции испанского пикареска, а затем — пародию на пасторальный роман под знаменательным заглавием «Антироман, или экстравагантный пастух» (1627). Его герой, сбрендивший от чтения прециозных романов, отчасти ориентирован на Дон Кихота. Уместно подчеркнуть, что авторы пикареска и ранних бытовых или комико-авантюрных романов не считали себя романистами и боролись против романа в прежнем понимании этого термина («Амадис Гальский», «Астрея», «Кассандра»).

Хромой фрондёр Скаррон написал «Комический роман» — забавный рассказ о странствиях театральной труппы по французской провинции. Смешные провинциальные типы нравились в Версале, впоследствии Лафонтен вместе с актрисой Мари Шанмеле (возлюбленной Расина) написал по Скаррону комедию «Раготен, или Комический роман», поставленную в 1684 году. Французский бытовой роман складывался под влиянием пикареска и «Дон Кихота». В то же время, выступая против изошрённости и манерности прециозной литературы, бытовой роман объективно оказывался явлением, союзным классицизму. Классицистская система жанров терпела роман такого типа как «низший» жанр.

В 1659 году, через два года после выхода «Комического романа», поставлены «Смешные жеманницы»: комедия осмеивает вкус аристократических салонов и наносит удар прециозной литературе. Конечно, великосветские законодательницы литературной моды вроде маркизы Рамбуи были недоступны для

прямых нападков комедиантов: Мольер пародирует жаргон провинциальных жеманниц, но рикошетом попадает в больших дам.

Всё это — знамения перемен. Поражение Фронды, тайное осмеяние феодального величия, рост буржуазии и меркантилизм Кольбера способствовали упадку аристократических идеалов. Возникла закономерная реакция на всемирный потоп прекрасных чувств: люди перестали читать романы. В век Людовика XIV общество прониклось отвращением к выдуманным чувствам, восторжествовала документальная литература.

Настоящих приключений и подлинно крупных современных характеров хотел читатель, объевшийся Кирами и Артабанами. Париж сбегался на въезды восточных посольств; особенно понравился турецкий посол Сулейман-ага (1669). Говорили, именно он привёз в дар королю мешок кофейных зёрен, с чего началось знакомство французов с кофе. По другим рассказам, кофе вывез из Азии Жан Тевено; так или иначе, в Париже открывались кофейни, и напрасно мадам де Севинье уверяла, что мода на кофе пройдёт, как и мода на Расина. Франсуа Бернье, придворный врач Великого Могола (Ауренгзеба), описал Восток в своих «Путешествиях». Люди поглощали их наравне с «Путешествиями в Персию и Восточную Индию» Жана Шардена, который во время своих странствий был даже похищен «Принцессой Мингрельской». В 1620 году Отцы Пилигримы высадились в Северной Америке, в 1652 году голландцы основали Капскую колонию; испанцы всё ещё искали своё Эльдorado.

Громадным успехом пользовались мемуары. В 1665—1666 годах в Голландии, чьи типографии служили отдушиной для всей запретной литературы Франции, были напечатаны мемуары Брантома. Посмертный успех этого великого сплетника породил массу подражаний. В конце 60-х годов кардинал Рец, бывший вождь Фронды, начал писать свои замечательные мемуары. Удалённая от активной жизни аристократия мстит за свои поражения тем, что раскрывает тайны минувших царствований и потихоньку фиксирует новые. Мемуары пишут все: дипломаты, генералы, фаворитки, купцы, мореплаватели.

Особое развитие получает эпистолография. В древности эпистолярный жанр был полифункциональным (политика, наука, искусство, нравописание) и эстетически совершенствовался, но не имел продолжения, как и вся античная культура. Жестокий XII век был потрясён, когда перевели с латыни на французский переписку Абельяра и Элоизы. В эпоху Возрождения формы эпистолографии используются гуманистами для памфлетов и получают в них специфическое развитие. Эпистолярный жанр остаётся синкретическим (со смешанной целевой установкой).

В 1627 году, при великом водворителе порядка кардинале Ришельё, учреждаются почтовые бюро. Частная переписка быстро растёт, талантливые «писатели писем» (*épiistoliers*) вызывают восхищение, им подражают. Наряду с письмовниками, публикуются коллекции подлинных писем: Гез де Бальзака, Вуатюра и других; частная переписка становится изящнее, литературнее, она отчасти заменяет газету, которая только народилась на свет и ещё не стала массовой. Письма прочитывают сообща, их копируют: «эпистолюе» начинают рассчитывать на широкую аудиторию. Посмертная публикация частных писем становится обычным явлением. После смерти маркизы де Севинье (начиная с 1697 года) начинается публикация её знаменитых писем, в которых она довела до совершенства эпистолярное искусство и создала совершенно неофициальную летопись Парижа и Версала за 20 лет. Памфлет Паскаля против иезуитов «Письма к провинциалу» (1656—1657) связан с традициями ренессансной сатиры гуманистов. Тенденции развития частной переписки и эпистолярного памфлета пересекаются в одной точке: *это критика нравов.*

В середине века закатилась звезда великого Корнеля. Провал «Пертарита» имел место в 1652 году, в разгар Фронды Принцев с её изменами и «перелётами». Корнелевский героизм перестал быть актуальным. В 1667 году начинается (с «Андромахи») трудное восхождение Расина, величайшего психолога классицизма. *Le mot cornélian* заменяется расиновскими парадоксами. Сколько изысканной горечи в его дотоле неслыханных словах:

Grâce aux dieux, mon Malheur passe mon éspérance!

В 1672 на сцене Бургундского отеля поставлен «Баязет», драма сераля. Расин нарушил традицию — актёры играют в турецком платье. На одном из спектаклей соперник автора, старый Корнель, говорит Жану де Сегре:

— Я остерёгся бы, конечно, говорить это ещё кому-нибудь кроме вас, ибо стали бы говорить, что слова мои продиктованы завистью, но обратите внимание: в «Баязете» нет ни одного действующего лица, которое обладало бы надлежащими ему чувствами — теми, которыми обладают в Константинополе.

Но это потрясающий факт! Кому взбрело бы в голову упрекать Тассо в неправдоподобии его сарацин? Времена переменялись. Дело не только в лучшем знании Востока, но и в инфляции поэтичности. Одинаковые римляне, греки, иудеи, турки потеряли прежнюю цену. Уже «Франсион» и «Экстравагантный пастух» выходили несколько раз, вслед за ними — книги Скаррона и Фюретьера, абстрактный героизм смешон, конец исторической метафоре! Мемуары, книги путешествий, частная переписка ввели в литературное развитие новый фактор — критерий достоверности.

Все переломные эпохи литературы отмечены требованием изображения подлинной жизни: на заре Возрождения ему ответили Чосер и Боккаччо. Но всякий раз экспансия литературы на действительность свершается по-новому. Во Франции XVIII века наблюдается интересное явление — подложные путешествия, фиктивные мемуары, вымышленные письма. Причём первоначально именно в нехудожественных областях описательной географии, исторических и нравоописательных мемуаров, частной переписки. Фиктивные документы скрывают свою «сделанность», отрицают авторство.

Одной из популярнейших книг во Франции были «Знаменитые путешествия господина Венсана Леблана, совершённые им в возрасте от двенадцати до шестидесяти лет в четыре части света, составленные с достоверностью по его воспоминаниям Пьером Бержероном, парижанином» (три издания в Париже между 1646 и 1658 годом, английский перевод в 1660). Но в нашем веке кропотливый научный анализ установил, что это

подделка. «Венсан Леблан — это герой романа, а его путешествия... не что иное, как собственный вымысел Пьера Бержерона. Не имея никакого отношения к морю, автор в поисках приключений путешествует лишь по страницам чужих книг. Составленная им романизованная география частей света целиком основана на данных, взятых либо у древних историков, либо у португальских мореплавателей, либо у Вартема». Эта книга — «компиляция из знаний эпохи, и мы оставляем за Пьером Бержероном лишь славу ловкого романиста».³ Но Бержерон вовсе не стремился к такой славе, он писал именно «путешествия», хотел добиться иллюзии — и преуспел в этом! Ведь под собственным именем он не смог бы напечатать эту «романизованную географию», созданную из любви к дальним странам (типичная любовь смиренного горожанина).

У Бержерона были предшественники. Сохранившаяся в рукописи XI века легенда «*Navigatio Brendani*» имела такой авторитет, что на картах Атлантики долго отмечались острова святого Брендана, а Испания снарядила несколько экспедиций на их поиски. Это была христианская версия древнего ирландского предания о Маэлдуине: исторический Брендан, игумен Клонферский, послужил «псевдонимом» для ассимилированного языческого предания.

В XIV веке появилась на французском языке книга «Путешествия сира Жана де Мандевиля», переведённая на все культурные языки Европы. Мандевиль побывал в Святой Земле, служил египетскому султану, даже Великому Хану в Китае. Ныне признано, что это грубая подделка компилятивного характера — кроме сведений об Египте: автором считают врача Жана Бургундского, который жил некоторое время при дворе египетского султана и под своим именем опубликовал латинский трактат о чуме. Но подделка Жана Бургундского оставалась нераскрытой около пяти веков. Итак, «боковая» традиция подложных путешествий существовала давно, но в XVII веке началась её романизация.

В 1667 году вышла книга «Государственные максимы, или Политическое завещание Ришельё»: многие историки оспаривали и

³ Жаклин Пирен. Открытие Аравии, «Наука», М., 1970, стр. 46.

оспаривают её подлинность, но она отражает политические взгляды знаменитого кардинала. А в 1693 году вышла сенсационная новинка — «Политическое завещание мессира Кольбера». Это уже точно мистификация. Её автором был отставной офицер Куртиль де Сандра, которого советский исследователь Евгений Ланн назвал «первым профессиональным мистификатором».⁴ В 1701 году вышел первый (из трёх) том мемуаров маршала д'Артаньяна — тоже работа Куртиля. Советский исследователь Л. С. Гордон считает «Мемуары г-на д'Артаньяна» авантюрным романом.⁵ Тот же Куртиль де Сандра написал фиктивные мемуары Лафонтена и нескольких других полководцев и вельмож.

В войнах Людовика XIV блеснул храбростью граф де Грамон, брат министра герцога де Грамона; граф женился на знатной англичанке мисс Гамильтон. В 1713 году появились его мемуары — фривольная хроника французского и английского дворов XVII века. Но граф этих мемуаров не писал, их сочинил брат его жены — даровитый Энтони Гамильтон. Это мистификация, близкая к источникам.

В поисках эффекта подлинности литераторы обращались и к форме писем. В 1669 году у Барбена в Париже выходят «Письма португальской монахини» в переводе Гийерага — пять писем сестры Марианны к её возлюбленному, французского офицеру. Взволнованные читатели скоро установили, что адресатом был маркиз де Шамильи, который волонтёром воевал в Португалии против испанцев. Позже историки согласились, что монахиня — это Марианна Алькофорато, умершая аббатиссой монастыря, упоминаемого в письмах.

Только в XX веке, после открытия оригинала писем, установлено, что их написал сам Гийераг, жантием из королевской администрации, друг Расина и Мольера. Французские историки допускают, что в руках его были письма португалок к французским

⁴ Е. Ланн. Литературная мистификация, М.—Л., 1930, стр. 143.

⁵ Л. С. Гордон. Поэтика «Кандида». — В сб. «Проблемы поэтики и истории литературы», Саранск, 1973, стр. 231.

офицерам, вернувшимся с португальской службы после войны с Испанией (1663).

Около 1660 года много шуму наделала книга порнографических диалогов на латинском языке, отпечатанная в Лионе в нескольких экземплярах, в 1678 перепечатанная в Гренобле, потом в Женеве, Амстердаме и т. д. Издание, подписанное именем испанки Алоисии Толедской, вызвало страшный скандал. Вскоре после этого было определено без сомнений, что книгу написал известный провинциальный юрист и историк мэтр Шорье, человек весьма образованный, но беспринципный.

Всех этих случаях авторы мистификаций были близки к подлинным источникам или материалам: Бержерон изучал географическую литературу, Куртиль де Сандра использовал устную традицию армии и двора, Гамильтон много знал сам, остальное — от Грамона, Гийераг мог располагать подлинниками. В мистифицированных мемуарах, путешествиях, письмах обнаруживается тенденция к романизации, и в центре всегда — личность современника. Эффект подлинного документа отвергал литературность канонизированных художественных форм, но отвергал, ещё пока не умея заменить их новыми формами, а потому отрицал художественную литературу вообще. Новые формы собственно романа сложились путем *драматизации литературы факта*. Эффект подлинности был необходимым качеством становящегося жанра. Мнимый автор во всех этих произведениях — это не что иное, как зачаточная форма нового романного героя: путешественника, маршала, аристократа, монахини, или куртизанки.

Мистификаций было гораздо больше, чем здесь указано. Шёл процесс накопления количественных изменений. Эффект подлинности властно навязал себя молодой литературе, и тогда произошёл «переход количества в качество», выразившийся в замечательной книге.

Графиня де Лафайет, некрасивая умница, сперва звезда знаменитого голубого салона в отеле Рамбуйе, потом хозяйка собственного салона, узаконенная уважением света любовница

герцога Ларошфуко (автора «Максим»), начала литературную деятельность галантными романами. Как и другие пишущие дамы, под своим именем она не печаталась. Девушка Скюдери пользовалась именем брата, но все знали, кто подлинный автор «Клелии». Мадам де Лафайет издавала романы (например, «Заиду» в 1670) под именем Жана де Сегре, бедняка-академика, жившего в её доме. Но «Принцесса Клевская» вышла из печати анонимно (в 1678 году, у Барбена).

Этот первый психологический роман, сжатый и драматичный, отчасти напоминающий трагедии Расина, отличается от слащавой прециозной литературы глубокой серьёзностью и благородной меланхолией. В изображении характеров мадам де Лафайет следует за Паскалем и Ларошфуко (по сей день считают, что последний участвовал в создании книги).

Отрицая своё авторство, графиня писала 30 апреля 1678: «Но уверяю вас, что я не имею к этому ни малейшего отношения <...> Что касается меня, то подозрение сие я считаю весьма для себя лестным <...> Я нахожу, что она [книга] очень мила, хорошо написана и притом не приглажена сверх меры, что в ней есть чарующая тонкость чувства... а главное, я нахожу в ней превосходное изображение придворного общества и его жизни; тут нет ничего натянутого и выпренного — следовательно, это не роман; собственно говоря, это мемуары, и я слыхала, что таково и было прежде название книги, но потом его изменили».

Из этого явствует, что название «Принцесса Клевская» придумано Барбеном. Можно себе представить досаду мадам де Лафайет: она не хотела этого чересчур «романного» названия. Она пытается поправить дело, утверждая: «тут нет ничего натянутого и выпренного — следовательно, это не роман; собственно говоря, это мемуары...» Роман тут понимается как жанр неизбежно выпренный, искажающий правду: такое же отношение, как у Скаррона и Сореля. Мадам де Лафайет написала фиктивные мемуары, наивно полагая, что столь тщательно организованное произведение может быть принято за «человеческий документ». Следы её намерения сохранились в тексте «Принцессы Клевской», где внешние характеристики героев и двора выдержаны в типично

мемуарном стиле. Она и в самом деле написала придворные мемуары — «Историю мадам Генриэтты Английской» и «Мемуары французского двора за 1688 и 1689 годы» (опубликованы посмертно).

В. Р. Гриб, отметив связь «Принцессы Клевской» с традицией галантно-рыцарского жанра, подчеркнул, что писательница полностью трансформировала все литературные источники. Он объясняет её новаторство влиянием материализма Ларошфуко.⁶ Но это объяснение — из философии в искусство — нам представляется неверным: философия и искусство — относительно равноправные и параллельные сферы культуры, которые, при несомненном взаимном влиянии, не определяют друг друга. Причиной создания новаторского романа были не советы любовника-философа, а глубинные процессы, протекавшие во французской литературе.

Прециозная литература, идиллия дворянского всемогущества, игнорировавшая весь остальной мир как неэстетичный, стала анахронизмом. Мадам де Лафайет поняла, что романы Скюдери, да и её собственные (прежние) — это вчерашний день, что Мольер в чём-то прав и что писать «романы» в традиционном смысле слова на самом деле смешно. В «Принцессе Клевской» она сделала принципиальную поправку на эффект подлинности, написала мемуары с устранившимся автором. В книге, наряду с вымышленными героями, выведены исторические фигуры Генриха II, его жены Катерины Медичи, молодой Марии Стюарт («королевы-дофина»), Гизов и других. Модус повествования — рассказ в третьем лице; точный, информативный стиль сближает книгу с мемуарной литературой — единственной, которой тогда верили читатели.

Историки литературы много спорили, почему «Принцесса Клевская» вообще не подписана, хотя бы именем Сегре. Разгадка — в цитированном письме мадам де Лафайет: она не хотела, чтобы к её книге отнеслись как к роману, то есть как к чему-то несерьёзному. Как все настоящие писатели, она хотела не славы, а успеха своих

⁶ В. Р. Гриб. Избранные работы, ГИХЛ, М., 1956, стр. 354—355.

идей. Стремясь выдать книгу за подлинные мемуары прошлого века, она не желала какой бы то ни было подписью разрушать эффект подлинности.

Трагедии Расина, «Мысли» Паскаля и «Португальские письма» явились прямым возбудителями трансформации галантного романа мадам де Лафайет. В целом же этот процесс определялся судьбами Франции: аристократия, вырубленная суровым Ришельё, расшатанная последствиями Фронды, купленная подачками Людовика XIV, утратила свою величавую безмятежность и ощутила на себе трагизм истории — трагизм не личный, а *классовый*.

Горечь великих утрат породила меланхолию «Принцессы Клевской» и её психологическую остроту, а также правдивость изложения, чуждую манерности жеманниц. Единственная великая писательница аристократии бессознательно отразила закат своего класса. Её книги вышла в год Нимвегенского мира, Людовик был на верху славы, но Европа ненавидела его, а Франция устала: народ бунтовал, всюду торчали виселицы. Аристократия под скипетром абсолютного монарха неуклонно деградировала, грязь пакостных уголовных процессов пятнала её шлейф (убийства, отравления и т. п.). На вершине славы король всё более терял чувство реальности, страна слабела, её голодные крестьяне были похожи на диких зверей.

Галантные романы, в которых читатели привыкли «расшифровывать» под римскими тогами знаменитых аристократов, стали вопиюще детской игрой, лестью своему времени. Эти романы, травестируя жалких политиков аристократии греками и римлянами, самой своей формой лгали о французском обществе: ведь форма может быть не менее лживой, чем содержание. Эти римские герои и персидские завоеватели на практике заискивали перед угрюмым выскочкой Кольбером, этим «господином Северным Полюсом» (мадам де Севинье), угождали фавориткам, а высшей почестью двора стал допуск в тот интимный кружок, который имел привилегию присутствовать при сидении его величества на стуле с вазой (см. мемуары герцога де Сен-Симона).

Роман «Принцесса Клевская», элегически рисовавший крупные характеры предыдущего века, был в то же время исполнен щемящей неуверенности и печали, каких не было в мироощущении аристократии за сто лет до него. Стоицизм героини романа, этой прекрасной принцессы, совершенно не похож на философию современниц мадам де Лафайет. Это исчезающее чувство чести противопоставляет её нормам «Великого века», такой чести не сохраняли уже Конде, Монпансье и Бофоры. Недаром все в романе уговаривают героиню не быть столь строгой. Принцесса Клевская одиноко противится бессодержательному «эпикурейству» своей среды, это борьба без надежды. Так маленькая книга мадам де Лафайет косвенным образом несёт правду о своём времени.

В цитированном исследовании В. Р. Гриба метод мадам де Лафайет назван «дворянским реализмом». Поразительно, как щедро наши учёные награждали гордым именем «реализм» любые крупные явления литературы прошлого! Конечно, это отнюдь не реализм, как не является реализмом метод Бокаччо или Петрония Арбитра. Мадам де Лафайет стремилась к эффекту подлинности и создала глубоко новаторское произведение. Его герои умеют сдерживать чувства, речи их отличаются неподдельно хорошим тоном, к которому нужно привыкнуть, чтобы под бархатом и парчой расслышать биение их сердец. Несмотря на их несколько однообразное благородство, мы всё же узнаём в них живых людей. Но откуда пошёл странный предрассудок, будто всякое правдивое и честное искусство принадлежит реалистическому методу? Суть рассмотренного нами исторического случая — в ином.

Мадам де Лафайет отошла от галантного романа. Она ввела роман во враждебную (в целом) ему систему — классицистски освоила и рационализировала жанр. Это имело очень большие последствия для судеб романа. Объективное значение этой маленькой книги намного выше, чем бытового романа Скаррона и Фюретьера. Ибо «Принцесса Клевская» — связующее звено между тем романом, который уже пользовался презрением читателей и был приговорён к смерти литературой факта, и собственно романом (в нашем смысле слова). Современный роман унаследовал через

«Принцессу Клевскую» психологизм поздней классической трагедии (Расин).

Совершенно иное направление распадающегося классицизма представлено философски-утопическим романом Фенелона «Приключения Телемака, сына Улисса» (1699). Во Франции он был запрещён за критику деспотического режима Людовика XIV; гигантский успех «Телемака» вынуждает нас остановиться на нём чуть подробнее, чем он заслуживает.

Спору нет, в этой книге нуждалась эпоха. Французы восторженно приняли фенелоновскую утопию просвещённой монархии, созданную в пику «Великому Турку» (Людовику XIV). Но к чему объективно устремлён тот этап исторического процесса, культурным выражением которого явилось Просвещение? К просвещённой монархии? Ничего подобного! Просвещение готовило Революцию, идеал короля-философа был великой иллюзией просветителей, которой они отдали слишком много сил. Книга Фенелона утратила свою идеологическую ценность после XVIII века; тогда обнаружились со всею очевидностью её художественные слабости.

Мадам де Лафайет вышла из прециозной литературы, а Фенелон был эрудит, пропитанный античностью.* Тем не менее, создательница «Принцессы Клевской» несравненно классичнее

* Фенелон создал дидактико-политический роман путём соединения не античного эпоса (куда ему!), а учебника литературы с авантюрным романом. Поучающий принцип буквально подавляет авантурный сюжет, но последний хотя бы делает эту проповедь политической мудрости занимательной и терпимой. Хотя Вольтер и бранил Фенелона, это и есть его модель: авантюрно-дидактическая повесть. Враг Лесажа, Вольтер у него учился.

Эротический роман XVIII = новеллистика Ренессанса + арабский эротизм, культ плоти. Самое необычное в этом романе — гедонизм уживается с политической и религиозной сатирой (Парни, Вольтер, Дидро и проч.) Но ренессансная новеллистика, пропущенная через мемуары Брантома и конкретно-бытовая... В «Нескромных драгоценностях» сочетаются слегка замаскированная сатира нравов и сексуальная утопия будущего: как живём — как надо жить. Утопия, естественно, совмещается с аjourd'hui в один временной план при помощи путешествия в пространстве (неведомые острова).

Взаимоналожение структур может включать несколько структур-предшественниц, в том числе внехудожественные. (Фрагмент заметки «Рыцарский роман и пикареск» — С. Ш.)

Фенелона. Живописный дидактизм «Телемака» требовал цветистого слога, изысканных метафор, ораторской ритмизации речи и пышных фигур стиля. В то же время Фенелон стремился поучать, славил разум и терпимость, призывал «побеждать страсти». Такая педагогическая позиция (появление книги связано с воспитанием наследника престола) не позволяет творить великую литературу. Мадам де Лафайет тоже как будто призывает «побеждать страсти», но как всё это печально! Слабость позиции Фенелона понял уже Вольтер, сам ему многим обязанный, и устами одного из персонажей своих философских диалогов произнёс забавный приговор «Телемаку»: «Да, я согласен, что роман лучше; там по крайней мере можно сочинять образцы добродетели; но Гомер во всём своём монотонном романе “Илиада” не придумал ни одного честного и добродетельного поступка. Я предпочёл бы роман о Телемаке, если бы он не состоял целиком из отступлений и пышных фраз».

Противоречивость этого суждения удивительна. Вольтеровский философ предпочёл бы роман Фенелона гомеровской эпопее за моральную полезность и назидательность — иными словами за дидактизм; но отвергает он «Телемака» за отступления и пышные фразы, связанные с тем же дидактизмом.

Мадам де Лафайет считала, что «Принцесса Клевская» — не роман, потому что книга превосходно изображает придворное общество и не содержит ничего натянутого и выспренного. «Телемак» выспрен и не даёт картины реальной общественной жизни, в нём применяется псевдоисторическая зашифровка современности — этот метод был уже устарелым в это время. «Телемак» — роман в старом значении этого термина (барокко), беллетризованная утопия, связанная с галантно-героической традицией, хотя сам Фенелон был убеждённым противником галантного романа. Он в своём «Телемаке» лишь идейно и моралистически обновил жанр, не изменив сколько-нибудь существенно его форм. Зато «Принцесса Клевская» — это именно роман в нашем понимании слова.

Магистральная линия развития романа в XVII веке проходила не через бытовой роман, а через литературу нового типа,

ориентированную на документальные формы и сознательно подчиняемую критерию подлинности. По субъективному замыслу к этому типу романа относилась и «Принцесса Клевская» — одно из самых оригинальных произведений литературы классицизма. Новый тип романа складывался исподволь, постепенно, почти незаметно, и ранняя стадия его связана с эффектом подлинности, с вовлечением в сферу искусства внехудожественных форм письменности. Это завоевание не было монополией французской литературы, но в ней проявилось особенно наглядно.

Что касается бытового романа, которому Р. М. Самарин в книге «Этот честный метод»⁷ придаёт чуть не всеопределяющее значение в европейской литературе XVII века, то этот роман (Сорель, Скаррон, Фюретьер) носил подражательный и литературно-пародийный характер. Как подражание он не мог иметь характера «подлинности»: богатство социальной изобразительности бытового романа явно преувеличено. Р. М. Самарин склонен был смешивать под одной рубрикой документальную (мемуарно-автобиографическую) прозу с плутовским и бытовым романом, но для такого смешения нет никаких оснований ни с точки зрения формы (жанр и стиль), ни с точки зрения содержания. Наконец, известный учёный практически игнорировал момент перехода — *мистификацию*.

Поиски эффекта подлинности не имели поначалу никакой обязательной связи с «низким» сюжетом и демократическим героем: время синтеза пришло только в следующем XVIII веке. И совершился этот синтез именно во Франции, куда переместился окончательно центр развития европейского романа.

Поражения Людовика XIV в конце его царствования полностью скомпрометировали идеалы величия и воспаряющей над землёй аристократической изысканности. Если король при виде картин фламандской школы вскричал: «Уберите этих уродов!» — то воспитатель его внука Фенелон в «Письме к Академии» писал следующее: «Поэзия, без сомнения, есть некое подражание и некая живопись. Итак, представим себе Рафаэля, пишущего картину: он

⁷ Р. М. Самарин. «Этот честный метод...», изд. МГУ, 1974.

тщательно избегает фигур причудливых (если, конечно, он не работает в стиле гротеска); он не ищет ослепительных красок; он вовсе не стремится к тому, чтобы умение бросалось в глаза; напротив, он старается его спрятать; он рад был бы обмануть зрителя и заставить его принять картину за подлинного Христа, преображённого на горе Фавор. Живопись его хороша лишь постольку, поскольку в ней чувствуется правда. Мастерство становится порочным, когда его слишком много; оно должно стремиться к сходству. Если мы с таким наслаждением любуемся в пейзажах Тициана козами, взбирающимися по отвесному склону, или на картинах Тенирса сельскими празднествами и простонародными плясками, то следует ли удивляться тому, что и в «Одиссее» нам приятны безыскусственные изображения мелочей человеческого быта. Так и кажется, будто сам находишься в местах, описываемых Гомером, будто видишь и слушаешь тамошних людей. Престарелый Эвмей трогает меня гораздо больше, чем какой-нибудь герой из «Клелии» или «Клеопатры». Суетные предрассудки нашего времени осуждали такую картину. Но наши несовершенства не в силах понизить истинную ценность жизни столь разумной и столь естественной».

«Жизнь разумная и естественная» — эти слова написаны Фенелоном в 1716 году. В этой похвале «простонародным пляскам» Тенирса, в пренебрежении к галантным романам, в сочетании «разумного» и «естественного» (что может быть, вовсе не одно и то же и даже не столь уж близко встречается) мы замечаем переход от классицизма «Великого века» — к иному классицизму, принадлежащему уже веку Просвещения. Король-Солнце умер за год до написания процитированного «Письма в Академию», так и не простив опального епископа Фенелона, но признав перед смертью: «Я слишком любил войну... Не следуйте моему примеру». Он сам был вынужден осудить «суетные предрассудки» своего века, то есть на пороге могилы *признать истинное положение вещей*.

И в год его смерти вышел первый том романа Лесажа «Похождения Жиль Блаза из Сантьяны» (1715).

Глава II. Английский эквивалент

Процессы, сходные с описанным, имели место и за Ламаншем. Если во Франции XVII века наблюдалось стихийное отрицание «сделанной» литературы, то в революционной Англии такое отрицание было программным. Пуритане не только отбивали носы и уши статуям святых или разбивали церковные витражи: в 1642 парламент иконоборцев закрыл театры, затем были запрещены частные спектакли и введены телесные наказания за актёрскую игру. Мильтон отдал перо республике и прекратил поэтическое творчество: вместе с лордом-протектором Кромвелем, секретарём которого он стал, поэт поселился во дворце Уайтхолл. Настала эра политического трактата, памфлета, ораторского искусства: «Pray to Heaven, and keep your powder dry!» — сказал Кромвель.

Рестаурация Стюартов принесла ренессанс дворянской культуры, вскормленной двадцатью годами эмиграции: французское влияние царило как в политике Карла II, так и в придворном искусстве. Прежде всего Рестаурация дала новый толчок театру, возродившемуся во внешних формах французского классицизма.

На сценах Лондона ~~парадировали~~ маршировали греческие герои, одетые по последней версальской моде, в огромных париках Людовика XIV; персидские принцессы⁸ были затянуты в корсеты и пудрили волосы. Историческая драма подражала Корнелию и Кальдерону; основоположником трагедии эпохи стал Драйден. Позже её потеснила фривольная комедия нравов; в наиболее рискованных местах блестяще декольтированные дамы в ложах закрывались веерами. но это было чисто лицемерной данью внешнему приличию.

При Карле II наступила порнократия, с помощью фавориток устраивались карьеры, король увековечил свой гарем в портретной галерее Хемптон-Корта. Пуританин Джон Эвелин записывал в дневнике: «Разврат, кощунство, презрение к богу». Красавец

⁸ В этот период женские роли на английском театре начали исполняться актрисами; из них красавица Нелл Гвин вошла в скандальную хронику царствования.

Черчилль начал своё восхождение при помощи своей сестры Арабеллы, королевской фаворитки.

В литературе царил Драйден. В 1658 он написал плачевную оду на смерть лорда-протектора, а в 1660 восторженной одой приветствовал Реставрацию. В 1662 появилась ирои-комическая поэма Батлера «Гудибрас», осмеявшая ханжество пуритан; король всем рекомендовал прочесть её, что не помешало автору умереть в бедности. Над пышным декадансом Стюартов возвышалась исполинская фигура Мильтона. В конце шестидесятых годов он создал свой пуританский эпос: революция осуждена, скелет Кромвеля вздёрнут на виселицу, дело жизни проиграно, но в «Потерянном рае» сквозит сочувствие автора, слепого Самсона среди филистимлян, к побеждённому Сатане. Именно Драйден первым заявил, что Сатана — подлинный герой поэмы Мильтона: довольно верное понимание, однако у Драйдена оно служило целям доносительской критики. Милтон был не совсем одинок: в тюрьме писал свои аллегории упрямый пуританин Бэньян.

Вступая на престол, Карл II был вынужден подписать Бредскую декларацию: плоды революции не могут быть полностью уничтожены. Она открыла перед английской буржуазией перспективу мирового господства. Ещё в 1653 году потрясённый победой английского флота Корнелиус де Витт заявил Генеральным штатам Голландии: «Моя обязанность сказать вам, что теперь и мы, и море — во власти Англии». Год спустя Голландия уплатила большую контрибуцию и приняла Навигационный акт. В 1655 году Кромвель начал войну с Испанией и захватил Ямайку — центр работорговли в Новом Свете. Адмирал Роберт Блейк был хозяином Средиземного моря, диктовал свою волю папе, громил варварийских пиратов и, чтобы форсировать подписание выгодного договора с Португалией, обстрелял калёными ядрами лиссабонский дворец великого инквизитора, выходящий на Тахо (позже этим подвигом восхищался Вольтер). Реставрация растеряла плоды этих громовых побед, при Карле II голландские корабли поднимались по Темзе до Лондона, вызвав жуткую панику (Пипс рассказывает, как во время этой паники он зарыл всё свое золото), но всё же в 1664 году англичане отняли у голландцев Новый Амстердам и в честь

наследника престола герцога Йоркского переименовали в Нью-Йорк. В 1682 году квакер Вильям Пенн основал Пенсильванию.

При слабом и развратном Карле II английскую внешнюю политику определял Людовик XIV: английские министры получали от него секретные «подарки». Но внутри страны происходили необратимые изменения: отменён закон о сожжении еретиков, за палатой общин упрочено исключительное право предлагать финансовые билли, уничтожены законы, стеснявшие свободу книгопечатания, и ряд феодальных пережитков; в 1679 году приобрёл сил закона знаменитый «Habeas corpus act», важная веха в истории английской буржуазной свободы. Одновременно такие бедствия, как страшная эпидемия чумы и великий лондонский пожар 1666 года, ослабляли государство и английскую экономику.

В 1685 году умер Карл II, презираемый всем своим окружением, и престол унаследовал герцог Йоркский — Иаков II. Хотя он был папистом, англиканская церковь приветствовала его воцарение, ибо его предшественник пугал епископов своим легкомысленным светским скептицизмом (Карла II считали деистом, он защищал от врагов философа Гоббса и демонстративно повесил его портрет в своём уайтхолльском кабинете). Но бастард покойного Карла II герцог Монмаут высадился в Англии, спекулируя на своём протестантизме. Под его знамёна стекались недовольные: в числе их был молодой диссентер Дефо, сын мясника. Подавив восстание, Иаков II казнил своего побочного племянника; начались «кровавые годы», террор против республиканцев.

После казни Джеймса Монмаута возникла легенда, что на самом деле казнили другого, а Монмаут жив и придёт вновь, неся народу избавление от жестокой и несправедливой власти.

Постепенно в стране нарастало брожение, Англию наводняли анонимные прокламации против папизма и тирании: среди этих прокламаций были первые литературные произведения Даниэля Дефо. Иаков II шёл напрямик к восстановлению абсолютизма. На улицах Лондона появились давно забытые фигуры католических монахов. Король отправил в Тауэр семь оппозиционных англиканских епископов. Произошло тесное

сближение с Францией. Наконец, 4 апреля 1688 года король издал «Декларацию Веротерпимости», в которой объявил о своём намерении приостановить действие законов, делавших англиканскую религию единственной и государственной религией страны. Декларация была направлена на восстановление католицизма. В XVII веке религиозные проблемы служили символами социально-политических: народ правильно понял, что речь идёт о реставрации абсолютной монархии. Англиканская церковь единственный раз в истории вступила в тактический союз с диссидентами.

Лидеры парламентской оппозиции предложили английскую корону голландскому штатгальтеру Вильгельму Оранскому, герою всех протестантов Европы, неумолимому врагу Людовика XIV. Осенью 1688 года штатгальтер высадился в Англии, народ и армия перешли на его сторону. Иаков бежал в повторную эмиграцию. Вильгельм принял Декларацию Прав и стал королём Англии. Сопротивление он встретил только в католической Ирландии, но в 1690 году ирландские якобиты (сторонники Иакова) были разбиты в исторической битве на реке Бойн, окончательно утвердившей режим компромисса.

Голландец был суровым королём. Порнократия кончилась, любовные связи перестали афишироваться. Почти всё царствование прошло в войнах. Нужны были деньги: в 1694 году специальным актом парламента учреждён Английский банк, его первый управляющий Джон Хублон — сын французского эмигранта-гугенота. В 1696 году владелец кофейни в Сити, которую посещали судовладельцы, маклеры и страховщики судов, Эдуард Ллойд — начал издавать для своих клиентов «Ллойдс Ньюс»: морские новости, маршруты кораблей, цены, фрахты, координаты маяков. То был прообраз «Регистра Ллойда». Через несколько лет собрания в этой кофейне превратились в морское страховое общество «Новый Ллойд». В 1701 году в Лондоне повешен голландец Кидд, гроза Индийского океана; уже во время процесса возникли слухи о зарытых им кладах. В его судовом журнале значилось, что драгоценная добыча была брошена в море, но никто не поверил этому, и началась одиссея кладоискателей, мечтавших о скором

обогащении. В пионерах империи причудливо сочетались дух авантюры и стремление к порядку.

Памфлетист Дефо своим язвительным пером помогал королю-голландцу. Это дало ему открытый доступ к Вильгельму. В пору своей недолгой близости к правительству Дефо составлял проекты реформ и даже советы в области внешней политики: воевать с испанцами не на материке, а в колониях; захватить Чили, Кубу, Мексику; завладеть Гвианой — чудесной страной, реки которой изобилуют самородным золотом. При Вильгельме III началась война за испанское наследство, в которой был окончательно сокрушён режим Людовика XIV. Война продолжалась при Анне, за которую правил Мальборо (Джон Черчилль). Он оказался даровитым полководцем и одержал ряд побед над французами. Однако тяготы войны привели к падению министерства вигов, и в 1713 году Англия заключила Утрехтский мир, положивший начало морскому и колониальному могуществу страны. В 1714 году после смерти Анны на престол взошёл немецкий князёк Георг I. В 1721 году лордом-канцлером Англии стал Роберт Уолпол.

Но вернёмся на момент в елизаветинскую эру. Тогда моряки-авантюристы, пираты и открыватели новых земель играли особую роль. Сын пастора Френсис Дрейк, один из победителей «Непобедимой Армады», которому Елизавета подарила замок, некогда принадлежавший Ричарду III, умер от дизентерии и был похоронен в море; этот пират из досок своего капитанского мостика завещал сделать скамьи для Оксфордского университета. Другой пират, сэр Уолтер Ралей, был поэтом-гуманистом и написал «Открытие Гвианы», где доказывал, что Эльдorado находится именно в этой стране.

В 1630 году вышла замечательная книга «Подлинные странствования, приключения и наблюдения капитана Джона Смита»: этот авантюрист написал документальный роман о собственной жизни. Потерпевший кораблекрушение Роберт Нокс провёл 19 лет в плену у сингалезов, и его книгой «Пленение на Цейлоне» (1681) зачитывалась вся Англия. Авантюристы и колонизаторы, исправившиеся пираты и дамы с тропическим

прошлым вроде Афы Бэн стали героями новой державы. В начале XVIII века на них ещё лежал отблеск героического ореола, окружавшего характерный для елизаветинской Англии тип *пирата-гуманиста*. Но в эпоху английского Возрождения то были «корсары его королевского величества» — теперь это частные лица. Дух личной предприимчивости всё сильнее окрашивает национальную гордость англичан.

В Лондоне наступает эра кофеен, где постоянные посетители собираются читать газеты и спорить о политике. Есть кофейни пуритан и папистов, адвокатов и врачей; в своих кофейнях собираются the fops, щёголи в расшитых сюртуках и перчатках с бахромой, выписанных из Парижа. В конце XVII века открывают свои кофейни Виль, Баттон, Джон Слотер: через полвека «Старый Слотер» станет любимым пристанищем художников, его завсегдатаем будет странный медик из Швейцарии — Жан-Поль Марат, дерзающий оспаривать самого Ньютона.

Поэт-лауреат Драйден в 1689 году лишён своего титула и 300-фунтовой пенсии за отказ от присяги Вильгельму; поэт бедствует. В определённый час его можно встретить ежедневно в одном и том же кафе: зимой у камина, летом на веранде. Он просиживает здесь весь конец века. Литераторы, издатели и переводчики собираются в этом кафе (зародыш литературной биржи). Позже Поп в своей «Дунсиаде» опишет Граб-стрит, улицу ночных забав, коммерческой графомании, литературной подёнщины. Положение писателей в начале XVIII века остаётся довольно жалким.

В 1702 году, в момент политической реакции при воцарении Анны, появляется брошюра «Кратчайший путь разделаться с диссентерами»: аноним с серьёзной миной предлагает перерезать, пересажать, изгнать всех, кто не следует господствующей церкви. Хозяева положения восторженно оценивают книгу, но тут общий хохот подсказывает им, что они одурачены: комическая свирепость этого памфлета — насмешка над ними самими. Издатель схвачен — тогда из укрытий выходит автор памфлета; всё тот же купец-авантюрист Даниэль Дефо. Он приговорён к штрафу и позорному столбу, но толпа осыпает его цветами и украшает позорный столб

гирляндами. Ещё сидя в тюрьме, Дефо задумывает издавать своё «рвью». Он начинает издание в 1704 году: «Обозрение французских дел», где всё написано самим редактором — и занимательные выдумки, и пародии без признака улыбки, и сенсационные утки, и нравоописательные очерки. Дефо — родоначальник английской журналистики, его «рвью» породило ещё более знаменитые моралистические еженедельники Стила и Аддисона. Они вызвали шумный успех и массу подражаний на континенте. Подобно тому, как фиктивные авторы французских «документальных» романов были зачаточной формой нового романного героя, так «новеллистические маски» рассказчиков-описателей в журналах Стила и Аддисона явились первыми героями будущего английского романа XVIII века.⁹

Дефо был изумительный практик в любом деле, нюхом чуял политическую и рыночную конъюнктуру: когда выгоднее продавать совесть, когда — романы. Ему было почти 60 лет, когда он взялся за художественное творчество. В 1719 году «Лондон пост» публикует частями (165 отрезков) обширную «Жизнь и приключения Робинзона Крузо из Йорка. Написано им самим». Это рассказ от первого лица, сюжет взят из документального (хорошо известного) источника — «Путешествия вокруг света с 1708 по 1711 год капитана Вуда Роджерса», где было рассказано, как Александр Селкёрк провёл свыше четырёх лет на необитаемом острове. Эту историю описывали и до, и после Роджерса. В 1713 году очерк о Селкёрке напечатал Ричард Стил. В первом издании Дефо не указал своего имени — выдал книгу за рукопись Робинзона.

Книга задумана как мистификация — подделка морских мемуаров, характерного для Англии жанра. Исследователь И. Миримский справедливо указывает на распространённость в то время «полуподлинных записок и документальных отчётов путешественников, каперов, знаменитых пиратов».¹⁰ Друг Дефо, известный Дэмпир, публиковал периодические отчёты о своих

⁹ И. Миримский. Статьи о классиках, «Худ. лит.», М., 1966, стр. 26.

¹⁰ Там же, стр. 15.

плаваньях. Дефо без труда нашёл образцы для достижения эффекта подлинности.

Он блестяще использовал деловую документацию, введя в свою книгу поэзию судового журнала и бухгалтерии. Да, бухгалтерия Робинзона, его роспись благ и несчастий по графам прихода и расхода отражала мышление английского буржуа с неслыханной правдивостью. Выражая стойкость потерпевшего бедствие, эта бухгалтерия оказывалась *героична*. Незатейливая, лишённая прикрас передача фактов с мелкими деталями и инвентарными описями была увлекательнее «культурных» романов.* Дух авантюры и порядка воплотился в «Робинзоне Крузо».

Все произведения Дефо строятся как автобиографические рассказы авантюрного типа. «Дневник чумного года» создаёт впечатление, что автор был в Лондоне во время чумы 1665 года и фиксировал все события эпидемии. Интенция романов Дефо — заставить читателя признать их за подлинную действительность. Дефо избегает изящного письма, добиваясь впечатления подлинности путём удержания рассказа в стиле малокультурного рассказчика; этот неискusstный рассказ проникнут моралью и психологией среднего класса. Дефо в своих книгах эксплуатирует *обаяние неизящества*.

Это точно отметил И. Миримский: «Читатель, захваченный пафосом самодеятельности героя, подкупающей простотой языка, правдоподобием вымысла, забывает о границах возможного и невозможного. Заведомая неправда ощущается как реальный факт.

Мастерством литературного “обмана” и мистификации Дефо овладел в совершенстве ещё в период своей журнальной и публицистической деятельности, что послужило поводом для английского критика Минто назвать его “великим, истинно великим лжецом, быть может, величайшим из всех когда-либо

* Для Англии XVIII века характерно освоение внехудожественной, деловой письменности, раскрытие потенциальной поэзии документа: корабельного журнала, бухгалтерской книги (Дефо, Ричардсон), инвентарной описи (Свифт).

У Чехова заиграют жалобные книги и аптечные рецепты. У Гоголя в «Ревизоре» записка городничего на трактирном счёте.

существовавших”. Достаточно вспомнить смехотворное описание явления призрака мистрисс Виль, состряпанное в связи с опубликованием книги Дреленкура “Христианская защита против страха смерти”, или газетный “отчёт” о катастрофе на острове Св. Викентия.¹¹

Да, Дефо был великим экспериментатором. Его «Записки кавалера» до XIX века рассматривались как подлинный документ о гражданской войне в Англии. Его «Молль Флендерс» написана в стиле деловой женщины: отчёт о колебаниях конъюнктуры; книга «представляет собой такие же апокрифические записки, как все остальные романы Дефо. Как это видно из предисловия, задача автора якобы сводилась только к тому, чтобы принарядить этот труд “в приличное платье и заставить говорить цензурным языком”». ¹² Это удачный термин — «апокрифические записки», но при этом Миримский недифференцированно определяет все книги Дефо как романы.

Д. М. Урнов в книге «Робинзон и Гулливер» говорит, что «Робинзон» гипнотизировал читателя «подлинностью». Но во 2-й части герой стал суетиться по свету, и роман перешёл в разряд «путешествий», где и без него было тесно. «И тут уже Дефо конкуренции не выдержал. В последней книге о Робинзоне Дефо взялся читать нравоучения, но кого мог увлечь угрюмо-наставительный тон?»¹³ Нужно уточнить: со 2-й книги «Робинзона» исчезает эпический мотив цивилизующей миссии труда, который придавал такую цельность героическому бухгалтеру необитаемого острова и порождал величие деталей, всей этой козлятины и точно подсчитанных зёрен пшеницы. Исчезла суровая героика, пропали эпические детали, пропал эффект подлинности. Книга стала романичнее, а это противопоставлено Даниэлю Дефо. «Такова была сила этого человека, называемая единодушно одним и тем же словом — убедительность. Острова Атлантики, африканские джунгли, снега Сибири, муки ада, события самые светские или

¹¹ Там же, стр. 16.

¹² Там же, стр. 58—59.

¹³ Д. М. Урнов. Робинзон и Гулливер, «Наука», М., 1973, стр. 36.

времена вековой давности — всё получалось у него доподлинно. Записки будто бы государственных лиц, составленные всё тем же Дефо, принимали за настоящие мемуары люди, искушённые в политике». «Способ, который помогает Дефо быть правдоподобным, — это документальность, конечно, лишь видимая, почти всегда поддельная...» «Первый способ создать видимость достоверных записок, а не вымысла, — это исчезновение автора».¹⁴ Эти замечания Д. М. Урнова очень точны. Также справедливы суждения о необходимости для Дефо дистанции между ним и предметом изображения. Это существенно *эпическая дистанция*. Дефо — эпик.

Поэтому спор Д. М. Урнова с модернистской трактовкой Дефо непоследователен. Конечно, значение Дефо очень велико, в этом Урнов прав. Однако в чём-то прав и Генри Джеймс, заявивший, что «Робинзон Крузо» — вообще не роман. Высокомерные акценты этой декларации заставили Д. М. Урнова забыть об истоках «Робинзона»: это шекспировская «Буря» (Просперо — Робинзон, Калибан — Пятница) и «Дон Кихот». Действительно, «Робинзон Крузо» — не роман, а позднеренессансная эпопея (определение В. Кожина). Генри Джеймс смешон тем, что ставит свой роман выше эпопеи, однако нельзя не отдать должного его критической пронизательности. Книга о Робинзоне — важное звено великой эпической традиции, которая не сводится к жанру романа («Мёртвые души», «Война и мир», «Улисс», «Сто лет одиночества» — тоже не романы).

Проблема генезиса «Робинзона» в талантливой работе И. Миримского решается поверхностно. Автор говорит, что для «фактографического романа приключений Дефо, для “Робинзона”, почву подготовили нравоучительные издания Стила и Аддисона и сентиментальная комедия, возникшая вначале века в Англии».¹⁵ Далее: «Авантюрно-морская тематика и фактографический стиль “Робинзона Крузо” и “Капитана Синглтона” заставляют нас отнести эти романы к той художественной форме, которая возникла

¹⁴ Там же, стр. 38—42.

¹⁵ И. Миримский, цитированное произведение, стр. 25.

на основе бесчисленных изданий путешествий, каперских и пиратских записок, морских дневников и других сочинений в этом роде. Англия этой поры знает не менее десятка морских писателей (Роджерс, Кук, Дэмпир, Джонсон и др.), книги которых читаются с громадным интересом всеми слоями общества. Эти сочинения, в которых правда идёт рядом с вымыслом, переносят читателя во фронтовую полосу жизни...»¹⁶

Эти верные наблюдения недостаточны. И форма, и содержание «Робинзона» связаны с опытом журналистики и литературой факта. «Робинзон» написан для своего времени и сыном своего времени. Но почему же этот морализующий работородец (Миримский весьма уместно напоминает эпизод с продажей Ксури) нравится нам по сей день? Потому что он больше, чем работородец. Он пират-гуманист елизаветинского типа, он напоминает Просперо: Пятница, поражённый громом его ружья, воспринимает его как существо высшего порядка. Кроме этого Калибана есть у «волшебника» и выродившийся Ариэль: белый попугай, сидящий на его плече. Не случайны у Дефо эпические архетипы бури и кораблекрушения, острова и врагов, на которых он организует тщательно продуманную облаву. История с пиратами напоминает аналогичную историю из «Бури», да и ту ловушку, которую Одиссей устроил женихам (правда, без аналогичной жестокости последнего). Так что же — Робинзон оказывается и пиратом-гуманистом, и магом-цивилизатором, и Одиссеем? Не много ли? Но мы отнюдь не утверждаем, что Дефо сознательно ориентировался на все эти образцы. Где-то он осознавал своё родство с ними, где-то творил бессознательно (М. М. Бахтин назвал это «памятью жанра»). Робинзон, упорядочивающий хаос дикой природы и дикого мышления, напоминает деловитого Сафаофа из поэмы Мильтона, пуританского Творца с циркулем в руках (Вольтер, осмеявший этот злосчастный циркуль, не знал об иллюстрациях старых французских рукописей: «Бог как архитектор

¹⁶ Там же, стр. 51. Миримский забывает, что вся эта литература давно умерла, тогда как «Робинзон» живёт.

Вселенной», склоняющийся с циркулем над радужным шаром космоса). Аура Мильтона была сильна, вопреки всем нападкам.

Сам элемент робинзонады — разве это не есть буржуазная утопия? Между тем, утопия — это жанр, исторически вычленившийся из эпопеи. Более того, утопия составляет душу всякой эпопеи. Энциклопедические обзоры, возводящие жанр утопии к диалогам Платона, забывают о том, что уже Одиссей у Гомера посещает разные «блаженные» острова. *Остров среди моря* — архетип всякой утопии. В более поздних эпопеях остров будет часто заменяться каким-либо иным местом: Телемским аббатством или образцово-показательным русским поместьем у Гоголя, но основным архетипом останется Остров. На излёте традиции архетип утопии прямо сольётся с робинзонадой («Таинственный остров» Жюль Верна); потом наступит черёд далёких планет. Однако даже в наше время Голдингу для его чёрной антиутопии «Повелитель мух» понадобился всё тот же старый архетип — необитаемый остров.

Итак, «Робинзон Крузо» — эпопея, связанная не только с «Дон Кихотом», но и с более древними образцами жанра. Эпопеи — золотые миллиарды литературного процесса, обычно отстоящие друг от друга на большие исторические расстояния. Великая книга Дефо есть псевдо-документальная актуализация эпопеи. Документальность вообще говоря характерна для эпического повествования. Гомер тоже стремился к документальности, и некоторые исследователи (например, Морис Баура) считают список кораблей подлинным документом.

Правильно отметил И. Миримский, что в «Робинзонаде» показ борьбы человека со стихиями природы на необитаемом острове «почти достигает высот героизма и величия древней эпопеи».¹⁷ Но какие же выводы из этого следуют? Неужели такое величие, такая «мощная симфония» (выражение Миримского) обязаны своим происхождением очеркам Стила и Аддисона, сентиментальной комедии и запискам каперов? Разумеется, нет. «Робинзон Крузо» посредством злободневной документальности и буржуазной морализации актуализирует древнюю эпопею. Тут

¹⁷ Там же, стр. 14.

нужны важные ограничения: сам Дефо заявил, что осада Трои была не чем иным, как «the rescue of a Whore» — «отбиванием шлюхи» («The Felonious Treaty», 1711). Для его добропорядочной религиозности было не под силу приятие радостного греческого культа телесной красоты, немыслима война из-за Елены: расходы по девятилетней осаде никак не окупались захваченной в Трое добычей. «Илиада» для него аморальна, но «Одиссея» — ни в коем случае! Дефо знал, что морские странствия всегда окупаются и что картография рано или поздно приносит доход. Он высоко оценил морскую эпопею Гомера.

Подлинный пафос «Робинзона» — это пафос творения нового мира, характерный для эпоса Мильтона. Отсюда и утопизм Дефо, которого мы не находим более ни в одном из его произведений. Этого глубокого дыхания писателю не хватило даже на одну книгу: остальные его произведения — авантюрные романы в документальной форме.

Творчество Дефо, как и творчество Сервантеса, даёт начало нескольким линиям развития. Жюль Верн и космические робинзонады XX века (например, роман Франсиса Корсака «Робинзоны космоса», Париж, 1955 года) обязаны ему не менее, чем английские романисты XVIII века. «Робинзон» — типично английский эквивалент «Дон Кихота»: мы имеем в виду их основополагающую роль в традиции. Несомненно, значение книги Сервантеса намного выше, хотя мы не склонны преуменьшать гениальности Дефо. Но пока у нас нет объективных критериев для сравнения гениальных личностей, вдумаясь в различия, не связанные с понятием гения. Сервантес был ближе к эпохе Возрождения, он её завершал. Оба писателя славили свободу нового человека, его творчество в опасном мире, но качество этой свободы у рыцаря-гуманиста и у пирата-гуманиста было различным. А главное, возвышенный трагизм безумного жизнетворчества Дон Кихота делает его более «вечным», более общим для всех времён и народов, чем оптимизм Робинзона: в последнем остро чувствуется историческая ограниченность одного из строителей «Великой Империи».

Тем не менее, «Робинзон Крузо» произвёл переворот в литературе, открыл великую эпоху английской повествовательной прозы.

Глава III. Молодость жанра и революция чтения

Лесажа был тесно связан с традициями испанского пикареска и бытового романа Скаррона. Подобно Скаррону и Сорелю, он рассматривал своего «Жиль Бласа» как антироман. Вот пример из II-й главы 7-й книги: «Если б мне вздумалось подражать сочинителям романов, то я составил бы пышное описание архиепископского дворца в Гренаде: я распространился бы относительно архитектуры здания, расхвалил бы роскошь мебелировки, поговорил бы о находившихся там статуях и не пощадил бы читателя изложением сюжетов всех висевших там картин. Но я буду краток и скажу только, что дворец этот превосходил великолепием дворцы наших королей».

Здесь, чтобы быть кратким, Лесаж подробно описывает, чего он не хочет описывать: он отстаивает право на «антилитературный» рассказ. Чувствуется, что книга написана после «Дон Кихота». Фельдшер, видя обнажённую шпагу Жиль Бласа; говорит: «К чему эти повадки странствующего рыцаря? Вы, видимо изволите шутить?» Таинственная интрига фельдшера с сеньорой Лоренсой оборачивается тайным лечением застарелой язвы. Пленительна насмешливая откровенность Лесажа: его герой не боится смешного. Лесаж чертовски здоров, и его здравый смысл (к сожалению, неотделимый от изрядной доли морализирования) даёт совершенно новое освещение приключениям его пластичного авантюриста, немножко труса, чуточку вора и весьма способного сводника. Среди заимствованных испанских материй Лесаж вставляет анекдот о Нинон де Ланкло или выводит под испанскими именами французских министров эпохи Регентства: книга в высшей степени злободневна. Она даёт роскошную панораму быта и нравов, психологизма с неё и спрашивать нечего. «Жиль Блаз — вовсе не человек, — писал молодой Шкловский, — это *нитка*, сшивающая эпизоды романа, — нитка эта серая».¹⁸

В цитированной выше статье Л. С. Гордона говорится об аморфности лесажевского романа: Лесаж «атектонически» нагромождает картины и события, любой из эпизодов «Жиль Бласа»

¹⁸ В. Шкловский. О теории прозы, изд-во «Круг», М., 1925, стр. 65.

может быть «переставлен без ущерба для целого, держащегося лишь единством имени героя».¹⁹ Эти суждения верны, но страдают некоторой неполнотой.

Да, авантюрный роман Лесажа ещё не нашёл «композиционного стержня, как пишет Гордон. Этим композиционным стержнем станет драматическая борьба героя. Но так ли уж бесперспективна форма «Жиль Бласа».

Авантюрный роман уже в этой форме не есть простое продолжение пикареска и уж *конечно не пикареск*. На пикарескно-бытовую основу в «Жиль Бласе» надстраивается слегка замаскированная политическая хроника Франции. Эта надстройка, абсолютно чуждая пикареску и бытовому роману, обусловила колоссальный успех «Жиль Бласа». Но после всех подражаний он принёс и подлинно великие плоды, повлияв на структуру «Человеческой комедии» Бальзака.

Мы отнюдь не забываем, чем обязан Бальзак готическому роману и Вальтеру Скотту. Но роман Бальзака — это в основном «роман карьеры», с героем-авантюристом, и как таковой восходит к авантюрно-социальному роману Лесажа.

Лесаж не сознавал, что главным у него уже стал портрет общества, и терпеливо пряд «серую нитку» судьбы своего бесхребетного плута. Жиль Блас, этот чувствительный Панург, притворяется добродетельным, а потом и становится таковым: после чего о нём нечего писать. Характера тут нет. Но вставные новеллы, исторические анекдоты и отдельные куски истории героя (гренадский архиепископ, разбойники, алжирский плен, быт гарема, актрисы-куртизанки, министры, Нинон де Ланкло) обладают самостоятельностью, сюжетно завершены и богаты яркими типами. Это грани эпохи, и в отличие от упомянутой «серой нитки» эпоха получилась цветная. Судьба плута — формальный, поверхностно выдержанный приём (что, конечно, можно считать недостатком романа), но единство книги — вовсе не в «имени героя», а в общем интересе портрета общества.

¹⁹ Л. С. Гордон. Поэтика «Кандида», цитированное издание, стр. 230.

Поняв это, Бальзак при построении «Человеческой комедии» развил структуру «Жиль Бласа», расширил эпизоды и возвёл их в ранг отдельных повестей и романов, который связаны между собой как переходящими героям (реликт традиции), так и единством портрета общества. «Доктор социальных наук» написал панораму быта и нравов современной ему Франции — огромного, детализированного и расчленённого «Жиль Бласа».

Эту структуру целого перенял у Бальзака Достоевский. С 1864 года он творит как бы единый романный цикл, составляющий этико-драматическую аналогию к «Человеческой комедии» (см. *Голосовкер*). Но портрет общества уже не главное, герои не переходят из романа в роман. Зато переходят повторяющиеся типы, подчёркивая единство проблематики. (Это характерно также для Тургенева и Гончарова). «Жиль Блас» — охватная композиция. Принцип охвата выступает у Бальзака: общий цикл и внутри подциклы («этюды...», «сцены...») Бальзак строил по единому плану, это на свой лад позже сделает Золя. — У Достоевского нет такой цикличности, его пять романов образуют сложную градацию, которую сравнивали с единой трагедией (пять романов = пять актов). Легенда о Великом Инквизиторе — это кульминация всей романной серии.

У Достоевского сохраняется авантюрная форма. Вслед за Бальзаком он переварил готику. Но структура Достоевского — это Бальзак + Библия. Достоевским кончается традиция авантюрного романа, идущая от Лесажа. «Приключения идей», игра в шахматы с Богом. Лесаж, Бальзак, Достоевский. Мэтьюрин сыграл большую роль в становлении героя Достоевского. Недаром в Пушкинской речи он всего русского героя рассматривает как «скитальца». Всех считает скитальцами, взыскующими града. Его же герои — два сорта скитальцев: те, что соблазнили невинную девочку, — Мельмоты, их уволакивают черти; те, которые только убивали, — Жиль Бласы, они спасутся. Всё это одна авантюрно-готическая линия, в которой философская сказка Вольтера оказывается союзна с «Замком Отранто».*

* Из заметки «Несколько слов к предыстории романа». — С. III.

Книга Лесажа есть социально-авантюрный роман «центробежного» типа. Усиление композиционной стройности в этом жанре приведёт впоследствии к утрате им ряда важных достоинств, в первую очередь — к потере действительности. Если сравнить «Жиль Бласа» с «Графом Монте-Кристо», мы увидим выигрыш в занимательности и глубокое унижение жизненной правды. Всё, что потеряно авантюрным романом Дюма по сравнению с традицией (социальность, панорамная широта, богатство деталей), мы находим у Бальзака. Зато у Дюма есть «композиционный стержень» — история Мстителя. Конечно, смешно было бы сравнивать роман Дюма с пикареском: традиция отравлена готикой.

Если Лесаж сочетал пикарескно-бытовую традицию с политической хроникой, то аббат Прево пошёл иным путём и создал лучший роман эпохи — «Историю шевалье де Гриё и Манон Леско»* (Лондон, 1731) — посредством органического синтеза психологизма «Принцессы Клевской» и пикареска, используя для этого драматизированную псевдо-мемуарную форму. Любимым драматургом Прево д'Экзиля был, разумеется, Расин.

Камерность психологической традиции, характерная ещё для «Принцессы Клевской», взорвана этим бродячим аббатом. Ветер авантюры просвистывает насквозь мир высоких чувств, носители которых у мадам де Лафайет даже в горниле страсти хранили врождённое благородство. Манон благородства не сохраняет, да и шевалье принимает отчаянные решения, но насколько они выигрывают от этого! Правда, выигрывая в трогательности, повседневной достоверности, они проигрывают в этическом пафосе. В «Манон Леско» литература улицы сливается с линией высокой культуры. Это символизировано самим сюжетом: благородный юноша идёт на безумства ради падшей девушки — типичной героини пикареска. Какое падение для аристократа и какой взлёт для плутовки Манон!

* «Манон» — третий совершенный роман после «Дон-Кихота» и «Принцессы Клевской».

Этот великий маленький роман был вставлен как вводный рассказ в длинные и нудные «Мемуары знатного человека», которых ныне никто не читает. От Прево, как и от мадам де Лафайет, осталась, по сути дела, одна книга.

Если «Жиль Блас» представляется корнем бальзаковской линии французского романа, то «Манон» упрочила стэндалевскую (психологическую) линию; Стендаль был поклонником «Принцессы Клевской» и «Манон Леско». Прево утвердил жанр классического социально-психологического романа, несравненно более узкий, но вместе с тем и более специфичный, чем великий роман Сервантеса.

Третьим большим романистом эпохи явился пародист «Илиады» и «Телемака», но опять-таки ученик Расина — Мариво. Его роль в психологической традиции велика, хотя несколько побочна. Изысканный продолжатель галантно-авантюрной линии, он игнорировал опыт «Принцессы Клевской». Вольтер сострил о тонкости стиля в комедиях Мариво: «Он взвешивает пустячки на весах из паутинки».* Так называемый мариводаж противоположен четкому стилю мадам де Лафайет. В период моралистических эссе (под влиянием англичан Стила и Аддисона) Мариво обращается к документальным формам. Путём романизации очерковой формы возникают «Жизнь Марианны» (1731—1741) и «Удачливый крестьянин» (1734—1735).²⁰ Оба эти романа Мариво написал как мемуары, но писатель, по выражению А. Д. Михайлова, «расшатывает» жанр романа-воспоминания. Характера настойчивость, с какой Мариво подчёркивает, что это не роман, а правдивая исповедь человеческого сердца. Для мистифицированных мемуаров такие подчёркивания не были нужны, ибо сама их форма имитировала документ и отрицала сделанность вещи. На титульном листе романа Мариво напечатано: «Le pay san parvenu, oules Mémoires de M. *** Par M., de Marivaux». Мемуарность вполне условна. Авторы таких романов уже перестали

* Влияние Мариво на Ватто — образец влияния театра на живопись.

²⁰ Мариво. Удачливый крестьянин, «Наука», М., 1970, комментарии А. Д. Михайлова, стр. 322—325.

скрывать своё авторство, и их маскировка издателями, душеприказчиками или переводчиками, становится всё более формальной.

И эпистолярный, и условно-мемуарный роман надолго сохраняет эту конвенцию комментирующего издателя. Конвенция документальной исповеди даёт обоснование анализу, делает для читателя приемлемой интроспекцию героев. Писатель «не имел права» читать мысли героев, когда писал в объективном модусе.

В статье «О преемственности и своеобразии реализма Ренессанса и Просвещения в западноевропейской литературе» Ю. Б. Виппер отмечает в просветительской литературе «увлечение документальными жизненным материалом», что в частности выражается в возрастающем значении мемуарного жанра. «Многие романисты XVIII века или широко используют в своих произведениях жизненный материал, почерпнутый ими в воспоминаниях реально существовавших лиц (например, Дефо в “Робинзоне Крузо”, Лесаж в “Приключениях капитана Бошена”), или же стремятся создать впечатление, что так поступают (например, Прево в “Записках знатного человека”), тот же Дефо и т. д.).²¹ Весьма ценное указание: «стремятся создать впечатление».

О тот же говорит В. Кожин: «Роман и на ранних стадиях развития и позднее... активно впитывает в себя опыт различного рода «бытовой» письменности — мемуаров, автобиографий, записок, подобный “Жизни Бенвенуто Челлини”. Эта письменность играет для романа примерно такую же роль, как народные предания и мифы для древнего эпоса».²² Обращение к нехудожественным формам Кожин считает «необходимой школой» новой прозы.

В этих наблюдениях нам особенно важно указание на характерную для молодого жанра ориентацию на подлинность. Но власть критерия подлинности распространилась далеко за пределы романа.

²¹ Проблемы Просвещения в мировой литературе, «Наука», М., 1970, стр. 46.

²² Теория литературы (основные проблемы в историческом освещении). Роды и жанры. «Наука», М., 1964, стр. 112, 129.

Расцвет литературного ориентализма часто связывают с галлановским переводом «Тысяча и одной ночи». На деле ориентальная мода возникла гораздо раньше и сама стимулировала труд Галлана. Уже в «Декамероне» есть восточные новеллы, у Рабле — «турецкие» эпизоды Панурга; мавританские сюжеты имеют огромную популярность в Испании, Марло написал «Тамерлана», Тассо создал пышные образы сарацин в «Освобожденном Иерусалиме». Первым романом девицы Скюдери был «Ибрагим, или Великий Паша» (1641), ориентальный вариант «Астреи». Мольер высмеивал уже существовавшую моду в «Мещанине во дворянстве», а через два года Расин поставил «Баязета». Подлинные восточные сюжеты проникают в Европу с рассказами Бернье, Тавернье, Шардена; складывается научная арабистика. В 1669 году обер-смотритель королевских садов Дюфрени (бывший лакей) издаёт ориентально-сатирический роман «Серьёзные и комические приключения одного сиамца» (картина парижских нравов в наивном восприятии человека с Востока).

Но подлинный голос Востока донёс до Европы Антуан Галлан. В 1704 году он начал на французском языке издание «Тысяча и одной ночи», и оно вызвало перелом в судьбах традиции, владевшей умами европейцев уже тогда, когда Рембрандт писал библейских персонажей в мусульманских тюрбанах, а Кольбер судорожно подстёгивал колониальную торговлю и учреждал чахлые компании с экзотическими названиями.

Галлан только начал публикацию своего перевода, как посыпались мистификации, эксплуатировавшие стиль «Тысяча и одной ночи». В 1707 году Пети де ла Круа издал «турецкие сказки», в 1710 (вместе с Лесажем) — «Тысячу и один день, персидские сказки» (разумеется, имена авторов не указывались). Появились «татарские», «китайские» и прочие подделки и компиляции, за которыми уже теснились мародёры моды — пародии. Ориентальная подлинность была мгновенно освоена просветительской литературой, мистификация сменилась иронической трактовкой восточной фабулистики и стиля. Просветительская восточная повесть, литературная преемница сказок, сохранила эпический модус повествования.

Эффект подлинности быстро утрачен восточной сказкой вследствие этого огромного успеха. Тогда одному умному человеку приходит в голову соединить ориентальный стиль с эпистолярным памфлетом: в 1721 году Монтескьё анонимно публикует в Голландии «Персидские письма» — 30 изданий при жизни автора! Предшественником книги был не Дюфрени, а Паскаль. Хотя Монтескьё придерживался взглядов, противоположных позднему Паскалю, это не мешает ему быть учеником Паскаля как мастера морального анализа и философской сатиры. Изобретение Монтескьё получило широкое распространение и вызвало массу подражаний: «Письма турчанки из Парижа своей сестре в сераль», «Новые персидские письма» и др. Если Монтескьё ещё уверял, что Узбек и Рика жили в одном доме с ним и он исполняет только обязанности переводчика, то в 1738 году Жубер де Ла Рю, выпускает памфлет под откровенным названием «Письма дикаря с чужбины, содержащие критику современных нравов и рассуждения на религиозные и политические темы». На смену бесконечным псевдовосточным сказкам пришли «китайские», «перуанские» и даже «ирокезские» просветительские сатиры. Ещё Голдсмит старался, чтобы его «Письма китайца» были приняты за подлинные.

Ориентальная повесть в эпистолярной или сказочной (Вольтер) форме — это один из самых массовых жанров эпохи, но он находился на периферии развития романа.

В XVIII веке, в связи с кризисом европейского абсолютизма и революционным созреванием буржуазии, происходит качественный скачок — изменение общественной роли литературы. Она приобретает огромную власть над умами. В просветительской литературе преобладали газетная публицистика, памфлет и роман. Особенно бурным было развитие газеты. Рукописные листки с новостями, составлявшиеся «вестовщиками», появились ещё в эпоху Возрождения. В XVI веке они стали печататься. Эти «реляции», «ведомости», «новости», «журанты», «авизо» были очень примитивны и не отличались оперативностью. Поэтому наряду с ними оставались в ходу уличные глашатаи, которые выкликали указы, новости о военных победах и даже о банкротствах. Они дожили до XIX века, а затем стали уличными

продавцами газет и начали выкликать их заголовки. Преемственность тут прямая.

В 1631 году врач Ренодо, протеже кардинала Ришельё, начал издавать свою «Газетт» (позже «Газетт де Франс») — восемь раз сложенный лист, который стоил 6 сантимов и с шестого номера стал датироваться. В 1672 году появилась газета «Меркюргалан»; из этого «Галантного Меркурия» вырос «Меркюр де Франс», печатавший новости двора, мелкие стихотворения и даже анекдоты (газета дожила до 1825 года). В Англии сильный толчок газетам дала пуританская революция. Потом появились научные, моралистические еженедельники, наконец — литературные журналы. Пресса начинает формировать в Европе небывалый прежде фактор социальной жизни — общественное мнение. Памфлет и газетная публицистика влияли на художественную прозу. С другой стороны — газета воспитывала массового читателя.

Повышение социальной роли литературы связано с революцией чтения в XVII—XVIII веках. Это был грандиозный переворот. Историки литературы отмечали, что в XVIII веке происходит превращение поэзии в собственно литературу, сопровождающееся «становлением жанра романа как основной и сквозной литературно-художественной линии XVIII века».²³ Литература — это искусство, рассчитанное на индивидуальное чтение без произнесения вслух. Но между устной традицией и восприятием печатного слова существовали переходы.

Как периодическая печать полтора века уживалась с публичными глашатаями, так индивидуальное восприятие художественной прозы долго уживалось с культурой группового чтения. При королевских дворах, в домах знати были особые должности чтецов и чтиц. Традиция семейного чтения пережила века. Среди народа, ещё очень мало грамотного, процветало коллективное устное чтение и толкование памфлетов, газет и т. п. Ещё галантный роман был в значительной степени рассчитан на чтение вслух, что связано и с его специфической аудиторией, и с его

²³ Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962, стр. 233.

пасторально-поэтической традицией функцией (поэтически окрашенная речь и в прозе требует чтения вслух). Даже в «Больших ожиданиях» Диккенса мы находим картину группового чтения. Всё это уже реликты: в Средние века культура группового чтения была гораздо богаче. Устное коллективное чтение относится к индивидуальному восприятию точно так же, как в наше время кинематограф относится к телевидению.

Подобный переход наблюдается в любом искусстве: сначала восприятие столь же коллективно, как и творчество. Сравним тысячные хор античных празднеств или толпы средневековых верующих, над которыми прокатываются волны органа, с современным меломаном, который в полном одиночестве смакует оперу, записанную на магнитной ленте. В крайнем выражении индивидуальное восприятие искусства становится синонимом шизофрении: так слушал оперу Людвиг Баварский, и актёры пели перед зарешёченной ложей, не зная, есть ли у них хотя бы *один* слушатель. Маньяк, составивший из краденых картин подпольную галерею, которою он наслаждается в одиночестве, — вот типичная фигура нынешнего любителя живописи. В борьбе с этой манией поэты XX века вышли на площади и эстрады, а мексиканские мураллисты возродили живопись для миллионов.

Революция чтения прямо связана с буржуазным индивидуализмом.* Параллельно с изменением манеры читать складывался тип профессионального писателя. Чем больше привыкали к индивидуальному чтению, тем более массовой по тиражам делалась литература: вместо гигантских фолиантов, которые тец или капеллан в дворцовой зале возлагал на попитр, появляются карманные издания, которые библиоман XVIII века носит с собой. Раньше книга служила поколениям, каждому отдельному экземпляру внимали тысячи людей; теперь она служит одному человеку, редко — двум, ей нужна уже не вечность, а приятность.

* Обязательно из Борхеса о чтении про себя и о «планетарной» структуре фидлингского романа (романтизм, топика). Упомянуть мадам Кампан и Жуковского.

Библиотека среднего француза около 1740: дедушкин Скаррон, бабушкины галантные романы, принцесса Клевская, мемуары, письма, путешествия, Лафонтен, Фенелон, Боссюэ, Мольер и Кребийон, ранний Вольтер, из иностранцев — «Дон-Кихот» и «Робинзон»? Лесаж, Прево, Мариво.

Овидий — «Об искусстве любви», «Декамерон», Брантом, «Софа» Кребийона (?).

Изменяется внешность книги, её формат, даже размеры и рисунок шрифтов. Книга становится меньше и легче: прямо пропорционально этому возрастают её тиражи. Книгопечатание становится всё более доходным делом, превращается в промышленность. Это сильно влияет на статус писателя.

У французских королей писатели получали жалование в качестве дворецких (Клеман Маро) или придворных обойщиков (Мольер). Лишь Расин носил почётный титул «историографа», но за это был обязан принимать участие в военных кампаниях. Англ. poëta — laureatus.

Мадам де Саблиер писала в одном из писем: «Я распустила весь дом, оставив только собаку, кошку и Лафонтена».

Вольтер умел всяческими способами выуживать деньги и подарки от монархов своего времени.

В Англии первым поэтом, зарабатывавшим на жизнь, был Александр Поп, которому перевод Гомера принёс 9.000 фунтов — целое состояние.

Мур за «Лаллу Рук» получил 3.000 фунтов. «Песнь последнего менестреля» В. Скотта разошлась в 30.000 экземпляров, обогатив автора. Огромные гонорары за его романы.

Очень большие суммы проплывали через руки Бальзака, В. Гюго оставил миллионное состояние.

Ещё в XVII веке он был очень непрочным. Барон Вожла, один из основателей Французской академии, сохранил верность своему покровителю Гастону Орлеанскому в его опале и за то был лишён пенсии кардиналом Ришельё. Вожла был прозван Филином, так как из страха перед кредиторами выходил из дома только по ночам. Он умер в нищете, завещав все пожитки в покрытие долгов и даже тело приказав продать хирургам с наивозможной выгодой. Расин носил титул историографа, за что был обязан участвовать в

военных кампаниях. Сирано де Бержераку пришлось поступить в свиту одного герцога, который бросил его в беде. Лафонтен жил сносно благодаря покровительству великодушного казнокрада Фуке, потом герцогини Бульонской, а потом (в течение 20 лет — госпожи де Ла Сабльер). Писатель был украшением салона, приживальщиком, секретарём — но только не равным. Писатели стыдились труда и сознательно творили миф о вольном вдохновении: талант импровизации ставился превыше всего.

Они боялись, как бы их не спутали с наёмными ремесленниками, пишущими ради куска хлеба. Составители народных книг и подражательных плутовских повестей оставались неизвестными: они давно были профессионалами, но не писателями в современном значении слова.

В XVIII веке появился новый центр притяжения: вместо салона — кафе. Первый «кофейный дом» Европы открылся в Венеции в 1645; через 30 лет кофе стало манией Парижа, в 1675 рядом с Французской комедией появилось кафе «Прокоп» (старейшее литературное кафе Парижа), в 1718 на улице Сент-Оноре знаменитое «Режанс», кафе философов и шахматистов. Люди, входившие в салон как гости — желанные, но слегка презренные, — уверенно царили в кафе. Здесь формировалось братство писателей-профессионалов.

Уже Лесаж и Прево были профессионалами. Но никто не сделал для возвышения профессии писателя столько, сколько сделал Вольтер, сколотивший премиленькое состояние из подарков и пенсий монархов, литературных доходов и лотерейных выигрышей. Защитник справедливости, враг предрассудков, он показал миру силу гусяного пера. Герой гуманности в нём уживался с ловким царедворцем. Но он не только приспособливался к условиям, он и сам творил себе новые условия. И это пошло на пользу всем писателям.

Колоссальная практическая интуиция сделала Вольтера вождём Просвещения. Его противоречивость отражает противоречия самого Века Разума. Он писал Даламберу: «Разум восторгается по крайней мере между порядочными людьми, так как каналы не созданы для него». Он проповедовал союз королей и

философов. Но народ? «Народ всегда груб и туп; это быки, которым нужно ярмо, погонщик и корм».

Определяя дух Просвещения, Б. Рассел писал в «Истории западной философии» о безраздельном подчинении индивидуальности государственным интересам со второй половины XVII века и до Руссо. «Эти отношения поддерживались воспоминаниями о религиозных и гражданских войнах во Франции, Англии и Германии. Люди сознавали опасность хаоса, анархических тенденций всех сильных страстей... Благоразумие рассматривалось как высшая добродетель, интеллект оценивался как наиболее эффективное оружие против губительного фанатизма, изысканные манеры превозносились как барьер против варварства. Упорядоченный космос Ньютона, в котором планеты неизбежно вращаются вокруг Солнца по подчиняющимся закону орбитам, стал воображаемым символом хорошего направления. Сдержанность в выражении страстей была главной целью образования и первым признаком джентльмена...»

Благоразумие и сдержанность хорошего тона. Мадам Дюдеффан, «королева энциклопедистов», писала о людях эпохи: «Умели держаться, как актёры, не обнаруживая потерь ни одним движением ресниц; предпочитали умереть на балу или на театральной сцене, чем в постели. Наслаждались жизнью, и если час расставанья приходил, то гордились красотой разлуки». Громкий смех был вульгарен: Фонтенель никогда не смеялся, он только улыбался. Доктор Джонсон свидетельствует: «Никто никогда не видел, чтобы веселье, чужое или собственное, могло когда-либо заставить Попа рассмеяться». *Избегали всяких крайностей.*

Так, Гольбах в «Галерее святых» призывал: «Откажемся от фантастической неосуществимой морали <...>. Людям нужна мораль более человечья, то есть основанная на потребностях человека, на отношениях, связывающих его с другими людьми...» Знаменитому атеисту вторит аббат Гальяни (письмо к мадам д'Эпине): «Зачем быть героиней, если при этом плохо себя чувствовать? Если добродетель не делает нас счастливыми — на кой чёрт она? Я вам советую: имейте столько добродетели, сколько её

будет нужно для вашего удовольствия и удобств, не более... и никакого героизма, прошу вас».

Но интеллектуализм прозаичен, хороший тон убивает лирику. Это понимал тот же Вольтер, давший в «Очерке эпической поэзии» чеканную формулу: «Достоинства французов — ясность, точность, изящество». Он же сделал из этого точный вывод: «Из всех цивилизованных наций наша наименее поэтична». Но именно влиянию Вольтера приписывал Пушкин упадок поэзии, говоря об итогах XVIII века: «Истощённая поэзия превращается в мелочные игрушки остроумия; роман делается скучною [проповедь] или галлереей соблазнительных картин».

Всё та же удобная мораль, превосходство хорошего тона звучит в шутках Вольтера, которыми он пытался отделаться от неприятного успеха Руссо: «Никогда не затрачивали столько ума для того, чтобы снова сделать нас животными. При чтении ваших произведений одолевает охота ходить на четвереньках» (письмо к Руссо от 31 августа 1755 г.).

Жан-Жак предпринял фронтальную атаку на Просвещение. Он был живым курьёзом, им опьянялись по контрасту с трезвостью Разума. Именно антипод Вольтера привил современникам совершенно дикое любопытство к писательской личности самой по себе. Он сам этого не хотел и сильно этим мучился (возможно, он ещё более мучился бы безвестностью, но этого, как известно, не случилось). Если Вольтер был воплощённой любезностью, если его Делис, а затем Ферне стали Меккой просвещённых людей Европы и для каждого он умел найти ласковое слово, то Руссо в своих убежищах прятался от людей и принимал визитёров за шпионов молвы, жаждущих вызнать, что у него будет на обед. Но Европа задолго до выхода «Исповеди» внимала каждому слову Руссо или о Руссо. Просвещение сделало писателя героем эпохи, а руссоизм — центром литературного произведения. Но об этом речь впереди.

Итак, массовая газета, революция чтения, утверждение романа и полная коммерциализация издательского дела преобразовали статус писателя, превратив его из придворного слуги или пенсионера знати в независимого общественного деятеля, а затем — в профессионала. Профессиональный писатель вытесняет

благородного любителя. Меценатов заменяет коммерческий успех. Массовость романа выражает акселерацию литературного процесса и ведёт к первому кризису жанра. Этот кризис в свою очередь приведёт к обновлению романа.

Глава IV. Цепная реакция пародий

Даниэль Дефо был человеком новых времён. Д. М. Урнов называет его «первым профессиональным писателем». Он зарабатывал на жизнь литературным трудом, хотя в основном оставался торговцем (и немного — тайным правительственным агентом). В тот год, когда вышла третья часть «Робинзона», Поп закончил перевод «Илиады» и получил за него более 5000 фунтов, на которые купил дачу близ Твикингема. В ту же эпоху меняются условия оплаты литературного труда по ту сторону Канала. Основатель известного парижского издательства Франсуа Дидо платит аббату Прево по луидору за лист. Начинается эмансипация литературы от меценатства аристократии и расположения фавориток. В середине XVIII века Голдсмит в «Гражданине мира» сетует на униженность профессии писателя и снобизм читающей публики, но заметим, как громко и негодующе он сетует! Процесс эмансипации писательства растянется ещё на сто лет, чтобы в конце концов заменить причуды маркизы Помпадур диктатурой рынка.

Формирование профессионального писательства связано с образованием новой читающей публики. На её культурный уровень влиял ряд факторов: школьное образование сделало относительно доступной грамоту; распространялись публичные библиотеки, где за небольшую плату одалживались книги, что в какой-то мере компенсировало их всё ещё высокие цены. У средних сословий увеличивалось количество свободного времени. Число читателей книг в Англии середины XVIII века увеличилось не слишком значительно, но зато — за счёт зажиточных торговцев, ремесленников и слуг, что ослабило роль аристократической публики в восприятии литературы и пропорционально увеличило число тех, кто искал в книгах развлечения.

Наступление буржуазии в литературе вызывало отпор со стороны людей, которые придавали литературе большое общественное значение.

Доктор Свифт не был профессионалом. Писание не было для него и благородным любительством, как для крайнего тори Болингброка, к которому Свифт был близок. Декан св. Патрика ставил литературу очень высоко, считал её социально-

преобразующей силой. Эта вера подвигла его на страстную сатиру, она же вызывала у него презрение к профессионалу Дефо с характерным для последнего цинизмом энергии. Д. М. Урнов в цитированной работе показал гениальную ошибку Свифта: желая пародировать метод достоверности, предложенный автором «Робинзона», Свифт тем самым достиг потрясающей убедительности своих гротескных картин. Такая достоверность наилучшим образом служит целям гротеска: вспомним ужасающе будничные, деловито озабоченные или сухо официальные лица чертей в «Капричос» Гойи или же презрительную отповедь Носа майору Ковалёву в Казанском соборе.

Рукопись «Путешествий Гулливера» была подброшена на крыльцо издателя с письмом от Симпсона, «кузена» Гулливера; в предисловии Симпсон говорил, что Гулливер дал ему рукопись на хранение. Отчасти эта игра имела целью и безопасность автора: под забавными переодеваниями он вывел и Георга I, и Мальборо, и ненавистного лидера вигов Уолпола. Свифт излагает свои фантазии с кошмарной серьёзностью и скрупулёзной точностью деталей, вносит в сатиру, приёмы маринистики, описывает кораблекрушение в стиле судового журнала, а составленная лилипутами инвентарная опись карманов Человека-Горы выдержана в стиле бюрократической тупости. Комизм рождается из столкновения безудержной фантазии с прозой делового документа, после чего следует неуклонное разыгрывание несоответствия масштабов и непонимания сторон. Свифт не только пародировал Дефо, но и, по сути дела, воспользовался его находками.

Он также подсказывал пародии другим авторам. По его замыслу Джон Гей написал свою «Оперу нищих» (1728), одновременно сатиру на продажный режим Уолпола и пародию на модную итальянскую оперу. Приключения лондонской шпаны в пародийно-оперной форме снискали колоссальный успех. Лондонцы шутили, имея в виду имена автора пьесы и продюсера спектакля, что «Операх нищих» сделала Гея богатым, а Рича весёлым (по-английски «gay» означает «весёлый», а «rich» — «богатый»).

В Англии произошло и окончательное утверждение эпистолярного романа. Немолодой типограф Самюэль Ричардсон порою помогал женщинам в составлении их писем, и некий издатель попросил его написать письмовник на все случаи жизни. Ричардсон написал роман в письмах — «Памела» (1740—1741). Добродетельная служанка становится женой своего хозяина, который тщетно пытался её соблазнить. Грубый и порочный хозяин быстро перевоспитывается под её благотворным влиянием. Сюжет сформировался под воздействием «Жизни Марианны», имевшей в Англии шумный успех. Да и вообще триумф Мариво подготовил Ричардсона, у которого *частный* характер действия достиг апогея.

В заглавии «Памелы», которое мало кто отваживался процитировать во всей длине, сообщалось: «сочинение сие основано на истинном происшествии». Ричардсон не скрывал, что книгу написал он, но подчёркивал её фактическую основу. Английский критик Арнолд Кеттл пишет: «Наша неудовлетворённость “Памелой” вызывается не неправдоподобной формой романа в письмах, а скорее тем, что Ричардсон ни на минуту не забывает, что он прибегает к этой форме. Когда я читаю, как Памела объясняет, почему она — простая служанка — может тратить столько времени и денег на переписку, мне представляется, что было бы, если бы Гамлет перед каждым своим монологом извинялся перед публикой за то, что он произносит свои мысли в слух».²⁴

Наряду с этим верным суждением, Кеттл полагает, что эпистолярная форма «лишает книгу всякого правдоподобия». Это уже ошибка. Выше говорилось об огромном успехе «Португальских писем»; в ту эпоху издавались коллекции подлинных писем, а фиктивные письма часто принимались читателями за подлинные. Эпистолярная форма придавала правдоподобие роману, «организуя игру в подлинность» между автором и читателем. Налёт искусственности появился позже.

²⁴ А. Кеттл. Введение в историю английского романа, М., «Прогресс», 1966, с. 79-80.

В одном из писем 1752 года Ричардсон заявил: «Вы думаете, я пишу роман? Разве вы не видите, что я копирую природу?» В который уж раз мы видим отвращение романиста к слову «роман»: все они пишут «чистую правду». В середине XVIII века ещё сохраняется традиционное понимание термина «роман». Гельвеций в трактате «О человеке» (изданном в 1772 году) писал: «В больших романах герои сражаются с чудовищами, гигантами и волшебниками всегда до своего вступления в брак. Какое-то тёмное, но верное чувство говорит романисту, что, после того как желания его героя удовлетворены, в нём нет уже действительного начала. Поэтому все авторы романов уверяют нас, что после бракосочетания принца и принцессы оба они жили счастливо, но мирно».²⁵

Гельвеций имел в виду старые рыцарские романы. Честерфилд бранит галантно-героические романы (письмо от 5 февраля 1750 года): «Есть много людей, теряющих огромное количество времени за чтением: они читают книги легкомысленные и пустые, вроде, например, нелепых романов прошлого и нынешнего столетия, где бесцветно и скучно выведены никогда не существовавшие в действительности герои и напыщенным языком описаны чувства, которых никто никогда не испытывал...»²⁶ Всем этим романам Честерфилд предпочитал мемуары, письма и Свифта.

Ричардсон не хотел, чтобы его смешивали с романистами типа девицы Скюдери. У него эпически детальное изображение мещанского быта произвело на читателя впечатление исключительной правдивости. Новаторский материал и «смелая» идея превосходства буржуазной добродетели заслонили его слабости.

Пока «Кларисса Гарлоу» печаталась отдельными оттисками (1747—1748), люди привыкли делить с героиней подробности её злополучной жизни. Кларисса воспринималась как живое лицо, Ричардсон получал письма с угрозами расправы, в случае, если она

²⁵ Гельвеций. О человеке, М., 1938, с. 235. Отметим, что трактат издан был посмертно, и мнения Гельвеция сформулированы гораздо раньше.

²⁶ Честерфилд. Письма к сыну. Максимумы. Характеристики. «Наука», Л., 1971, с. 142.

умрёт. Однажды спросили у Дидро, почему он так печален; оказалось, его погрузила в печаль смертельная болезнь Клариссы. Кеттл называет Ричардсона «первым английским романистом, воплотившим в романе трагедию». Историки литературы признают небывалую силу воздействия «Клариссы». Такого эффекта подлинности никто не достигал открытым способом, то есть не маскируя вымышленности событий. Все знали, что Ричардсон пишет роман с продолжением, но дрожали за здоровье Клариссы. Дамы в письмах просили издателя пощадить обаятельного негодяя Ловласа.

Не заботясь о поддержании натуралистического обоснования персонажей, Ричардсон достиг большей убедительности, чем в наивной конвенции «Памелы». В предисловии к «Истории сэра Чарльза Грандисона» (1754) писатель заявляет: «Издатель этих писем не почитает нужным объявить читателю, каким образом письма ему достались». Подлинность эпистолярного романа стала вполне условной, читатель «разрешил» писателям пользоваться этой конвенцией без оправданий. Роман в письмах, «основанный на подлинном происшествии», стал канонической формой романа XVIII века.

Итак, литература факта убила средневековый «роман» с псевдоисторическим сюжетом и рассказом в третьем лице, а затем после полосы мистификаций уступила место новым романским формам, освоившим приёмы переписки, мемуаров, дневников, путевых очерков и прочих документов. Взамен псевдоистории, которая на деле была романизированной галантной хроникой, недостоверным рассказом о подлинных фактах ~~частного~~ узкого значения (например, о любовях Великого Конде), сложился современный роман (в английской терминологии the novel) — достоверный рассказ о вымышленных событиях общего интереса, с повествованием от первого лица (рассказ героя) или двух и более первых лиц (переписка). В художественной прозе побеждает «Ich-Form», драматизацией которого оказывается и эпистолярный диалог. Автор устраняется — говорит герой.

Диалектика формы и содержания раннего романа в том, что одновременно с выдвижением на первый план человеческой

личности происходит самоотрицание авторства. Романист не хочет быть замечен. Даже в объективном повествовании его информативный, деловой стиль препятствует читателю обнаружить личность автора за повествованием. «Он в высшей степени безличен. Рассказчик выступает как лицо анонимное, не имеющее никакой собственной точки зрения. Он не ищет контакта с читателем, не делится с ним своими суждениями о происходящем и о персонажах. Голос рассказчика доносится откуда-то издалека, и звук его имеет нечто общее с металлическим звоном эпоса: сам говорящий неразличим».²⁷

Две главных формы молодого романа — автобиографический («мемуарный») рассказ героя и переписка — скоро обнаруживают свою противоречивость: достоверная форма противоречит романному содержанию, и расхождение возрастает. В английской прозе XVIII века идёт стремительное развитие, вскрывающее относительность и условность новых романских форм. Большую роль в этом процессе играет пародирование жанровых разновидностей, причём каждая крупная пародия превышает сама себя, носит конструктивный характер.

Джонатан Свифт, возмущённый раздражённый успехом Дефо, решил создать пародию на достоверные путешествия и показать, какие нелепости можно преподнести публике и заставить её проглотить посредством эффекта подлинности. Позже Дизраэли в «Литературных курьёзах» утверждал, что многие читатели были вполне уверены в существовании тех стран, куда попадает Гулливер. Но в целом эта книга — не столько пародия на Дефо, сколько «пародийное использование»²⁸ его форм. По сути дела, Свифт осмеивал не Дефо, а всё человечество. Пародия Свифта и созвучные ей явления способствовали осознанию литературности Дефо, отграничивали сознательное восприятие его книг от наивного

²⁷W. Kayser. Entstehung und Krise des modernen Roman. Stuttgart, 1954, S. 9.

²⁸Термин А. Морозова: «Пародия как литературный жанр», «Русская литература», 1960, № 1. Иногда в этом значении употребляется термин «перифраз» (использование формы известного произведения с юмористической или сатирической целью).

(вплоть до полной веры в фактичности изображённого). Пародия раскрывала эффект подлинности как литературный приём. Таковую же критику вызвал другой мастер романной подлинности — Ричардсон. Сразу после появления «Памелы» посыпались пародии на неё, увенчанные в 1742 году «Джозефом Эндрюсом» Филдинга.

Этот отпрыск бедного дворянского рода жил комедиями (особенно интересна «Дон Кихот в Англии»), но в двух пьесах так резко атаковал премьера Уолпола, что тот закрыл все театры кроме «королевских» (Ковент-Гарден и Дрюри-Лейн) и ввёл театральную цензуру. Тогда Филдинг взялся за изучение права. Почти экспромтом он написал «Джозефа Эндрюса». Ироничный и вольномыслящий поклонник Сервантеса*, он не мог стерпеть триумфов Ричардсона.

Слуга Джозеф Эндрюс — родной брат Памелы, которая у Филдинга показана уже после её счастливого брака. Недавняя Золушка стала чванной дамой. Но Джозеф отличается фамильной добродетелью, которую Ричардсон наделил Памелу. Леди Буби пытается совратить Джозефа (перевернутая ситуация «Памелы») и, натолкнувшись на стойкое сопротивление, прогоняет его со службы. Он отправляется в деревню к любимой девушке и дорогой переживает ряд приключений. Пародия переходит в плутовскую одиссею — без плута, но с массой характерных лиц. Значение романа далеко выходит за пределы пародии: автор сознательно творит новый жанр. Филдинг стремится к панорамности, к социальному энциклопедизму: автор должен подняться над героями и занять более высокую точку зрения. Мещанский морализм Ричардсона, гипертрофия психологического анализа и крайняя детализация предметного мира закрывали перед романом пути настоящей эпичности. В этом главная причина непримиримой борьбы Филдинга против Ричардсона.

Видимо, пародии влияли на последнего: устыдившись мещански благополучного решения сюжета, он завершил

* Нам кажется, Филдинг усвоил из эпопеи Сервантеса в основном её пикарескную сторону. В не меньшей мере он последователь Свифта: недаром его сатирическая поэма «Маскарад» (1728) подписана псевдонимом «Гулливвер».

«Клариссу» трагическим финалом. Но и эта книга вызвала нападки Филдинга в его «Истории Тома Джонса, найдёныша» (1749). Вводные главы её частей — манифест просветительской эстетики и декларация прав «комического эпоса». Беспутный миляга Джонс оказался несравненно чище, чем многие приличные и набожные господа. В книге тоже есть элементы пикареска, но вообще тип «найдёныша» — это ложный пикаро с гарантированным счастливым финалом, типично английский вариант.

Филдинг — сознательный противник романа: он рассматривает свои произведения как эпос. Он был последователем Сервантеса и отчасти Свифта, не верил в рационалистическую мораль. Понятно, какой адский смех должна была вызывать у него мисс Клери, которая в духе Робинзона Крузо разносила недостатки и достоинства Ловласа по рубрикам двойной бухгалтерии. Наиболее логично у Филдинга рассуждают жулики, а честны только непрактичные чудаки. Вера в Разум колеблется в мире Филдинга, возлагающего главную надежду на людей непосредственного чувства.

Он разоблачал эффект подлинности как литературный приём, сам писал в третьем лице, сознательно подшучивая над подлинностью описываемых событий, прямо обращался к читателю и забавлялся дигрессиями: словом, культивировал игру в роман — программно и в пикку Ричардсону. Филдинг подчёркивал свою литературность и снабдил «Джозефа Эндрюса» подзаголовком: «Написано в подражание манере Сервантеса». Он стремился к сюжетной занимательности и строил увлекательную интригу. К чему же это вело?

Отказ от эффекта подлинности окупается. Забота о достоверном характере повествования — причина того, что автор не может быть слишком уж умнее своих рассказчиков: оба главных романа Ричардсона могут дать материал психоаналитику и возбуждать, несмотря на их декларативную добродетельность, вполне серьёзные моральные сомнения (Арнольд Кеттл в «Клариссе» отмечает «похотливое обыгрывание предстоящего насилия над героиней»). Тогда как игра в роман позволяет Филдингу высказывать суждения, превышающие уровень героя и

среднего читателя. По мнению современного английского критика Айна Уатт, Филдинг внёс в новый жанр нечто более ценное, чем повествовательная техника, — настоящую житейскую мудрость и знание человеческих проблем.

С другой стороны, чрезмерное внимание к сюжету, закрученному в «Томе Джонсе» мастерской рукой опытного драматурга, ведёт к тому, что герои его зачастую становятся «родовыми типами». Кеттл отмечает, что почти все они — «плоские» фигуры, написанные в духе «комедии темпераментов» (humours); в романе сохранён и язык этой комедии. Того же мнения придерживался один несправедливо забытый русский критик, в частном письме заметивший: «Есть ещё мания: когда задумывают характер, то всё, что заставляют его говорить, даже самые нейтральные вещи, всё носит резкий отпечаток данного характера (таковы педанты и моряки в старых романах Филдинга)». Это был А. С. Пушкин.

Одномерность характеров Филдинга словно не замечается критикой, желающей во что бы то ни стало сделать из него опору для искусственной концепции «просветительского реализма». Признавая великие заслуги этого писателя, в творчестве которого социально-авантюрный жанр достиг настоящей зрелости, с характерной для романа рефлексией и «самокритикой», мы однако не видим никакой необходимости выдавать ему, словно некий «почётный титул», патент на «реализм». Вся просветительская литература сделала шаг к изображению социальной действительности, но ведь её по-своему изображал ещё Петроний Арбитр.* Реализм есть достижение литературы XIX века, исторически сложившийся принцип, который не сводится к «изображению подлинной жизни».

* Зрелость романа как жанра не нужно смешивать с реализмом и трактовать причисление к реалистическому методу как медаль за хорошее поведение, то бишь за бытописание и социальный критицизм: ведь при таком понимании можно и Петрония Арбитра отнести по ведомству реализма! Филдинг подходил к порогу сентиментализма, а наши историки литературы всеми силами торопятся произвести его в генеральский чин «просветительского реалиста».

Филдинг стоит в центре английского романа XVIII века. И вот этот ~~екентик~~ насмешник сам оказался объектом пародии! Поистине в Англии той эпохи происходит цепная реакция пародий (признак ускоренного развития литературы). Догоняя континентальную литературу, английский роман вырвался вперёд. Сочетание разных идейных тенденций (результат революции и компромисса 1688 года) привело к тому, что буржуазная культура развивалась под непрерывной критикой аристократической культуры, которая отнюдь не спешила интегрироваться в общий поток. В плюрализме английской культуры консервативная оппозиция буржуазному прогрессу парадоксально сливалась с революционными тенденциями. Расцвет романа выразился в быстрой смене очередных фаз развития и уже в середине XVIII века привёл к первому кризису романа.

Английский роман XVIII века пользуется заслуженной славой. Его богатая материальность сочеталась с мифом «естественного человека» (поисками нового Адама) и социальным энциклопедизмом характеров: здесь и тупые сквайры, и которые охотятся на лис, и пронырливые стряпчие, и надменные лорды, и трактирные служанки, и работающие фермеры, и разбойники, и солдаты, и моряки, и благодушные священники с сизыми носами. Знаменитый Хогарт — воспитанник этой крепкой и полнокровной литературы; серийность его гравюр — литературный приём. Но в этой богатой прозе, полной юмора и социальной критики, исчезла проблема личности. Абстрактный рационализм английского романа и привёл к кризису.*

В этом кризисе отразился ранний закат Просвещения. Мы часто говорим о единстве европейского литературного процесса в новое время. Действительно, одни и те же стадии развития проходятся почти всеми национальными культурами. Но картина примет искажённый вид, если мы забудем о национально-исторических особенностях и разновременности наступления этих стадий в каждой стране. Актуальное в предреволюционной

* Этот абзац представляет собой позднейшую рукописную вставку на обороте машинописного листа. — С. Ш.

Франции, просветительство в промышленной Англии начинало изживать себя. Историческое развитие всё яснее и беспощаднее обнажало *ложь* конструктивной программы буржуазии. Это раскрывалось в литературе как несостоятельность позитивной социальной критики, либерально-воспитательных программ и прогрессивных романских форм, обусловленных идеей примата среды над характером. Филдинг в конце жизни капитулировал и примирился с мещанством. Смоллет, более острый и язвительный, не чуждавшийся гротеска и карикатуры, преклонявшийся перед Сервантесом и переведший на английский язык «Жиль Бласа» (1749), воспринимал жизнь более *страдальчески*, чем Филдинг. Его романы написаны в форме «мемуаров» или переписки. Его «Приключения графа Фердинанда Фэтома» (1753) предвещали готический роман. Но в целом Смоллет всё же оставался просветителем. Затем пришёл Стерн и осмелял всякую просветительскую веру в возможность рационального исправления общества: да и нужно ли исправлять машину? Не лучше ли заняться починкой машиниста?

Молодой В. Шкловский назвал «Тристрама Шенди» Стерна «самым типичным романом всемирной литературы». Не разделяя эту оценку, мы должны принять, что «Тристрам» — великий пародийный роман, роман о писании романа и остроумнейшая деструктивная пародия на литературу Просвещения. В этой литературе воспитание «всецело формирует» человека, а посему история героя начинается с пелёнок. Стерн спрашивает: почему бы в таком случае не начать ещё до пелёнок, так сказать, *abovo*, но не с яйца Леды, а буквально с яйца? Таков юмор книги, герой которой всё никак не может народиться на свет. Стерн осмелял и Филдинга, и просветительский роман вообще.

Стерн по бедности не мог окончить простую «граммер-скулу» и в 23 года стал сельским священником. Долгие годы он просидел в бедном приходе, занимаясь хозяйством и читая Рабле, Шекспира и Сервантеса. В синкретизме ренессансного гуманизма он нашёл живые ключи, из которых забыло испить слишком логичное Просвещение. «Тристрам Шенди» (1760) опрокидывает каноны просветительского романа, показывая, как чудесно можно и

жить, и писать не по правилам. Второстепенные композиционные средства становятся главными, а бывшие главные не успевают развернуться. Стерн поучает: «Надо бороться с дурной привычкой читать, не думая, страницу за страницей, больше интересуясь приключениями, чем стремясь почерпнуть эрудицию и знания». Сюжетность у него страшно ослаблена, действие — одно из средств характеристики, микроанализ человеческой психики стал самоцелью, характеры строятся на основе «хобби», и вся книга — наслаждение анализом, чистая игра. Происходит разрушение эпичности. «Крузо открыл, что он сам, один, сумел одержать победу над миром. Стерну и Руссо осталось открыть только, что человек сам, один, — это и есть целый мир».²⁹ Из этого разрушения должен был родиться так называемый субъективный (или «персональный») роман.

«Тристрам Шенди» — пик первого кризиса романа. Он указывал и выход из этого кризиса. Успех Стерна во Франции был едва ли не большим, чем у него на родине. Жан-Жак Руссо, столь же похожий на весёлого английского священника, явился его главнейшим продолжателем. Великие традиции развиваются только через непохожих наследников.

Но массовая литература века оставалась просветительской, сохраняла конвенции «найденного документа» и эпистолярного романа, то есть конвенцию фактичности. Свежий блеск первый произведений, эксплуатировавших эффект подлинности, был утрачен. Руссо в подзаголовке «Новой Элоизы» (1761) обозначил: «Письма двух любовников, живущих в городке у подножия Альп. Собраны и изданы Жан-Жаком Руссо». Но тут же, в предисловии к роману, мнимый издатель вопрошает: «А может быть, я сам всё сочинил, и эта переписка — лишь плод воображения?».

Но осознание условности эпистолярной формы ничуть не мешало успеху романа. Когда вышла «Новая Элоиза», книготорговцы не могли удовлетворить запросов публики. Книгу давали читать за плату: когда она только появилась и была ещё сенсацией, требовали по 12 су за чтение одного тома, причём на

²⁹ Ральф Фокс. Роман и народ, М., 1960, стр. 103.

прочтение его отводили один час. Вскоре уже путешественникам стали показывать то место, где покончил с собой несчастный Сен-Прё. У Филдинга восхищали занимательные и поучительные приключения в общем-то обыкновенных людей. Стерн и Руссо с этим покончили. Если для просветителей, начиная с Дефо, героем стал обыкновенный человек (представитель третьего сословия, героический бухгалтер, куртизанка, вор, моряк, найдёныш), то критики этой литературы Стерн и Руссо (критики «с оружием в руках») сделали вновь героя необыкновенным. Но этим исключительным героем был уже не принц и не светская дама, а тот же представитель третьего сословия. В этом смысле они продолжили литературу, которую уничтожали.

В основном Руссо уничтожал социально-авантюрный роман (он был поклонником Ричардсона). Во втором предисловии к «Новой Элоизе» он спорил с воображаемым оппонентом: «Стало быть, вам нужны заурядные люди и необыкновенные события? А по-моему, лучше наоборот». Автор, аналитически изображающий великие характеры, ~~и исключительные переживания~~, тем самым претендует на ~~их знание~~ равенство с ними.

Для читателей «Вертера» и «Опасных связей» фикция подлинного документа стала уже чистой условностью, но одновременно возникла новая фикция — «герой из жизни». Немецкая молодёжь устраивала ночные шествия со свечами на могилу философа Иерузалема, полагая, что этот самоубийца и есть Вертер (хотя в Вертере больше самого Гёте). После «Опасных связей» стали разыскивать прототипов Вальмона и маркизы де Мертей; указывались конкретные лица, назывались громкие имена. Автора обвинили в «клевете», и военный министр выслал его в гарнизон (Шодерло де Лакло был офицером).

Реакция против мнимой объективности литературы Просвещения и конвенция фактичности складывались — как ни странно — тоже в формах подлинности. Это был готический роман.

Глава V. Реставрация поэтичности

Вряд ли нужно подробно рассказывать, какие великие события свершались в Англии первых трёх Георгов. Конструкция прялки «дженни» и паровой машины Уатта, завоевание Индии, расцвет торговли, медленная агония крестьянства и рост пролетариата — то шла промышленная революция. Триумф буржуазии вызывал ожесточённую реакцию. В литературе она отразилась прежде всего в форме готического романа.

Лидер вигов Роберт Уолпол был одним из творцов колониальной империи, а его сын Гораций Уолпол, утончённый интеллеktуал с неприлично большим состоянием, создал готический роман. В 1764 году вышел «Замок Отранто», изданный как анонимный перевод итальянского сочинения, написанного в эпоху крестовых походов каноником Муральто (перевод фамилии «Уолпол»). Историки литературы говорят, что автор боялся провала и потому скрылся под анонимом. Гораздо вернее иное соображение: Гораций Уолпол, аристократ до мозга костей, просто боялся прослыть писателем. Но все эти субъективные моменты не могут конкурировать с могущественным требованием достоверности нового жанра. С момента рождения готический роман претендует на роль «предания» и восстанавливает эпический модус повествования, третье лицо. «Замок Отранто» — мистификация, эксплуатирующая эффект подлинности, только уже не подлинности переписки или мемуаров, а подлинности древнего документа.

Восстановление в готике эпического модуса, противоположного пафосу личности, выражало одновременно веру во всевластие рока (грозная насмешка над оптимизмом частной инициативы) и ностальгию по героическому прошлому аристократии. Готика антирациональна и антибуржуазна; этот роман восходит к кровавой драме барокко, и его театральность бросается в глаза. Эпоха испытывала потребность в трагическом и одновременно — совершенно некрофильскую тягу к развалинам. Роберт Вуд и Доукинс издали два труда с рисунками, сделанными с натуры: «Развалины Пальмиры» (Лондон, 1753) и «Развалины Геолиполиса» (Лондон, 1757). Тогда же начинаются помпейские раскопки.

В 1765 году Перси издаёт «Памятники старинной английской поэзии» (среди этих реликвий оказались подражания и подделки). На титульном листе изображена арфа, прислонённая к сломанному дубу, на фоне живописных руин. Были и другие собиратели. В 1760 году Макферсон издал «Отрывки старинных стихотворений, собранных в Горной Шотландии и переведённых с гэльского языка», в 1762 — «Фингала», а 1763 — «Темору», а в 1766 выпустил одной книгой и отрывки, и обе поэмы под заглавием «Сочинения Оссиана, сына Фингала, переведённые с гэльского языка Джеймсом Макферсоном».

Они произвели фурор, заглушивший скептические возражения доктора Джонсона. Ими зачитывалась Европа, романтический генерал Бонапарт ставил их выше Гомера, Пушкин подражал им в лице. Мистификация полностью раскрылась после смерти Макферсона. Он был талантливым поэтом, но его, как во всех подобных случаях, не интересовала слава. Он добивался эффекта подлинности — на сей раз подлинности древних сказаний (как Уолпол). Честь открывателя ему дороже лавров поэта. Собиратель фольклорных сокровищ стал новой формой самоотрицающегося автора*, наряду с душеприказчиком, случайным находчиком чужой рукописи и т. п. (Эта новая форма станет любимой игрой Н. С. Лескова).**

В 1768 году трагический вундеркинд английской поэзии Чаттертон публикует своё «открытие» — цикл средневековых поэм

* Сказанное относится не только к литературе. Знаменитый «киноглаз» Дзиги Вертова, положивший начало известному течению «*cinéma-vérité*» в киноискусстве XX века, наивно претендовал на «точное» воссоздание действительности. Казалось, всякие остатки литературщины изгнаны из кино. Однако сама селекция материала и выбор ракурса съёмки эстетически значимы: точность и беспристрастность оборачиваются новой условностью художественного языка. (Об этом есть у Лотмана) и у Ильфа-Петрова.

У Кулиша в «Ком. 19» не сплелись документ и игровой материал, так как документ случаен, не относится к сюжету (конкурс уродов), а игровой материал вовсе не документален, а мелодраматичен (солдат с автоматом за занавеской, как недавно араб в «Ночи на ... параллели»). Этого не было в М. сезоне.

** Это предложение вписано Назировым от руки. Вероятно, позднее, чем создавалась машинопись. — С. Ш.

Роули. Мистификация разоблачена специалистами, и осмеянный гений покончил с собой в 18 лет.

Причиной бегства в прошлое было прогрессирующее отчуждение личности, вытеснение поэзии прозой буржуазной практики. Просветительский рационализм обнаруживал свой мещански-самодовольный характер, счастливые концовки романов становились интеллектуально непристойными, эпоха требовала трагики. А роман, в котором найдёныш непременно должен оказаться сыном сквайра ~~неди~~, отвечал торговому преуспеянию и могучим фабрикам: самой формой приключений, которые завершаются торжеством «добродетели», он льстил буржуазии. Просвещение выявляло свою органическую связь с промышленной революцией. Макферсон и Чаттертон во имя поэзии отрицали действительность с её бездушным оптимизмом победоносных паровых машин. Характерно, что Вольтер в ослеплении своей технолатории славил эту самую английскую действительность и её индустрию: машинный век для Франции был ещё впереди.

Мелкобуржуазный бунт против пролетаризации перекликался с аристократической оппозицией, порождая феодальный социализм. Фольклор и готический роман станут истоками романа Вальтера Скотта, славящего союз Ричарда Львиное Сердце с вольным йоменом Робин Гудом.

Древний бард Оссиан и средневековый монах Роули или Муральто — это маски; эпичность приписанных им произведений — форма романтического лиризма: тон важнее рассказа, а «древнее» содержание служит мотивировкой тона. Романтизм породит длинный ряд таких мистификаций.

В 1817—1823 для поддержки идеи национального возрождения чехов под видом народного эпоса были обнародованы «Краледворская рукопись», «Либушин суд» и другие произведения, списки которых якобы обнаружил филолог Ганка. Борьба вокруг «Краледворской рукописи» в середине 19 века приняла политическую окраску, вследствие чего отдельные учёные, не желая ослаблять чешское национальное движение, заглушали свои подозрения, а скептики подвергались обвинениям в антипатриотизме; лишь через 70 лет после появления

«памятника» фальсификация была неопровержимо доказана. — в «Краледворской летописи» не сказалося влияние христианства.

Виднейшие учёные Франции занимались изучением изданных в 1803 стихов труверессы XV века Клотильды де Сюрвиль, спор о подлинности которых так и остался неразрешённым. В этих стихах есть упоминание о спутниках Сатурна, открытых гораздо позже XV века.

Мистификация Пушкина «Последний из родственников Иоанны д'Арк» (1837) содержит сочинённые самим поэтом письма Вольтера и др.

В 1789 году вышла книга «Correspondance secreete de Ninon de l'Enclos»: автором её был граф Жозеф-Александр де Сегюр (с 1788 маршал, во время революции заключён в тюрьму).

Но успех готики обусловлен не только ностальгией по феодальному прошлому. Готика оказалась злободневнее просветительского романа. В воздухе эпохи пахло грозой: сельская хижина или мещанский дом сами становились местом бегства от действительности. Была своя большая правда в тюремно-монастырской топике готического романа.

Мир пикареска, мир Дефо, Лесажа, Филдинга — это большая дорога, харчевни, притоны разбойников, открытый мир и всегда сквозное движение. Люди не только плавают по морям, не только пересекают Татарию и Сибирь, но с помощью Асмодея даже летают по воздуху. Мир готики принципиально закрыт. Герои рвутся на волю, и это титаническая задача. Проклятые замки, венецианские темницы, застенки инквизиции, таинственные аббатства составляют бессознательную метафору века. Да, метафора восстановлена в правах готическим романом. Уже в «Замке Отранто» появляется Узник, одна из главных фигур романтического героя: в башне замка томится благородный Теодор. В последующих романах лязгают цепи, обросшие бородами узники долбят стены, беглые монахи блуждают в подземных лабиринтах. Банально? Но в ту эпоху тюрьмы, узники, побег были свежей газетой.

Фридрих II в бытность кронпринцем был заточён отцом в крепость Везель, Вольтер сидел в Бастилии, Иоанн Антонович

вырос тюрьмах и был убит в Шлиссельбурге при попытке Мировича. Ломоносов, споденный прусским вербовщиком, бежал из замка Марбург; Казанова бежал из венецианской тюрьмы Пиомби; Анри де Латюд сидел в Бастилии, Венсене, Шатле и Шарантоне, не раз бежал, даже из Бастилии, снова бывал схвачен и провёл в темницах в сумме 35 лет. Фридрих фон Тренк сумел бежать из крепости Глац, но через 10 лет, опознанный в прусских владениях, был посажен в Магдебургскую крепость и по приказу короля закован в пудовые цепи. Мирабо, на которого отец выпросил у короля 16 именных указов, бежал из форта Жу вместе с женой коменданта — маркизой Монье.* Мария-Клементина Собеска, внучка венгерского героя, в 1718 году обручилась с принцем Джеймсом (Претендентом). Правительства, поддерживавшие Ганноверскую династию, стремились помешать этому браку; на пути в Италию к жениху принцесса была похищена агентами императора и заперта в монастырь в Инсбруке, но один ирландец-якобит организовал её побег, и в 1719 году она обвенчалась с Претендентом в Болонье. Трагичнее сложилась судьба другой красавицы — княжны Таракановой, погибшей в застенках Екатерины Великой.

Этот быт вторгался в литературу. Вольтер в «Веке Людовика XIV» увековечил историю Железной Маски, создав легенду о двойнике короля. Луве отправляет своего Фоблаза не только в бордель, но и в Бастилию. Но разве прежде герои романов не попадали в тюрьмы? Случалось, но то были краткие станции на дороге, вроде премилой тюремной интермедии Жиль Бласа; «перпетуум мобиле» молодого романа не задерживался надолго. Готический роман унаследовал пафос тоски о свободе, характерный для кальдероновского принца Сихисмундо («Жизнь есть сон»), но без его финального примирения. Традиции барокко оживают в этом титаническом напряжении.

* Заключённый в форт Жу, Мирабо познакомился там с женой коменданта, маркизы Монье — Софи Монье. Полубив её, он бежал с ней из тюрьмы (1776) и жил в Амстердаме, но затем оба были выданы французским властям. Мирабо был посажен в Венсенский замок, Софи — в монастырь Жиан. Из Венсенна Мирабо написал возлюбленной ряд писем, позже опубликованных.

Готический роман сделал из инквизиции и проклятого замка метафору европейского абсолютизма. Жанр двойствен по природе, он, как двуликий Янус, смотрит и вперёд, и назад. Заменяя цепь случайных приключений мощной конструкцией рока или титанической злой воли, он воспитывал чувство историзма у будущих читателей Вальтера Скотта. Социалист Годвин воспользовался готической формой для остро обличительного «Калеба Вильямса». Мэтьюрин в «Мельмоте-Скитальце» будет черпать из «Монахини» Дидро. Этот жанр был закономерным отступлением от пафоса буржуазной личности. Кризис романа преодолевался путём ложной эпичности, за которой вставал грозно предостерегающий Автор.* На готике воспитывался Байрон. Романтизму предстояло превратить готического Злодея в единственного героя.

Но был и прямой выход из кризиса романа. Для самых смелых неблагополучие личности, несоответствие её ситуации хеппиэндам просветительского романа раскрылось в ином свете: никакого рока, личность суверенна, она в праве перечеркнуть жалкий век, он вовсе не Век Разума, а век плоских благоразумий и ничтожных людишек. Происходит колоссальное возвеличивание исключительной личности на фоне актуальной действительности. Роман выходит из кризиса через лирическую свободу исповеди.

В конце предыдущей главы уже упоминалась «Новая Элоиза» (1761). Руссо сформулировал антипросветительский тезис: «Лучший человек тот, кто лучше и сильнее других чувствует». Чудак в меховой шапке, которую он почему-то называл «армянской», романтизировал бунт личности и обосновал право насилия над порочными людьми во имя общего блага. Сен-Прё на вопрос: «Вы христианин?» — отвечает: «Я стараюсь быть им». Так будет через сто с лишним лет отвечать Шатов в романе Достоевского «Бесы».

«Новая Элоиза» прямо повлияла на «Вертера» Гёте (1774), где просветительство оборачивается филистерством: «Друзья мои! Почему так редко бьёт ключ гениальности, так редко разливается

* Убиение готического романа — Джейн Остин.

полноводным потоком, потрясая ваши смущённые души? — Милые мои друзья, да потому, что по обоим берегам живут рассудительные господа, чьи беседки, клумбы тюльпанов и огороды смыло бы без следа, а посему они ухитряются заблаговременно предотвращать опасность с помощью отводных каналов и запруд». Поэзия бунтует против мудрой и удобной морали Просвещения.*

В 1781 году молодой военный врач Шиллер заканчивает «Разбойников». Из немецкого захолустья раздаётся на всю Европу яростный и чисто тевтонский голос: «Яркая искра Прометея потухла, и вместо неё обходятся вспышками канифольного порошка, этим театральным огнём, от которого не раскуришь и трубки. Люди снуют, как крысы, по палице Геркулеса и задаются вопросом, чего он стоил как мужчина...» — и т. д. Этот тевтон со своим табачно-закопчённым Плутархом клянёт хилый век скопцов и карманных энциклопедий и издевается над законами благоразумных людей: «Мне стягивать себя корсетом и шнуровать свою волю в законы! Закон неизвестно для чего заставил ползать улиткой то, что должно летать орлом. Закон не создал ещё ни одного великого человека, тогда как свобода творит колоссов и крайности. Дайте мне толпу таких парней, как я, и Германия станет республикой, перед которой Рим и Спарта покажутся женскими монастырями!» Вспомним аббата Гальяни: «Никакого героизма, прошу Вас».

Шиллер великолепен, но он не был бы настоящим немцем, если бы не привёл Карла Моора к самому плачевному крушению: «Окружённый убийцами... шипящими гадами... прикованный к пороку железными цепями... я по зыбкой жерди порока, шатаюсь, бреду к гибельному концу — среди цветов счастливого мира рыдающий Абадонна!» Ого, вот уж и «счастливый мир»! Он не любит законов, но почтителен к морали. У него, как и в образцовых готических романах, поэзия демонического бунта уравнивается абстрактной справедливостью.

* На левом поле напротив этого абзаца рукописная помета «Подробнее».
— С. Ш.

Руссо был последовательнее. Говорят о влиянии «Новой Элоизы» на «Вертера» и всю линию персонального романа. Это верно, но неполно. Началом линии стала «Исповедь» Руссо, написанная в 1766—1769 годах и изданная посмертно (1782—1789).

Жан-Жак был поклонником Ричардсона, его Юлию называли «офранцузенной Клариссой»; он вообще очень ценил английский роман, прямо следовал Стерну. В то же время в «Исповеди» мы с изумлением видим подлинные факты, напоминающие историю Тома Джонса, вплоть до связей с перезрелыми дамами (герой чувствительности всегда инфантилен). Хотя Руссо поведал в «Исповеди» о множестве подлинных фактов, пафос фактичности чужд этой книге: определяет её героический пафос. Герой её — ожесточившийся Том Джонс, но его достоинства более не нуждаются в оправдании тайной рождения. Впрочем, Том Джонс был бы хорош и без благородных родителей, но подите объясните это англичанам!

Не зря Гейне ставил под сомнение искренность вызывающих саморазоблачений Руссо: «я» этой книги — не документальное, а лирическое. Когда литература в его лице наиболее громко заявила о полной искренности, она на деле дальше всего ушла от литературы факта. Руссо не «налгал на себя из тщеславия», а типизировал сам себя, создал лирический роман. Поэтический вымысел осуществляется уже селекцией материала, системой эмфаз и умолчаний. В «Исповеди» принцип селекции неожиданный: автор обобщает себя не в направлении большей моральной привлекательности, а в направлении психологической эффектности — раздувает свою противоречивость, героизирует чувствительность, славит свою любовь к свободе. «Презренье, внушённое мне глубокими размышлениями, к нравам, правилам поведения и предрассудкам нашего века, делала меня нечувствительным к насмешкам тех, кто был подвластен этим понятиям, и я подавлял острые словечки насмешников своими приговорами, как раздавил бы насекомое между пальцев».

«Несправедливости, которых я был лишь свидетелем, приводили меня в гнев; те, которых я стал жертвой, опечалили меня; но моя печаль, лишённая жёлчи, была печалью сердца, слишком

любящего, слишком нежного, обманувшегося в тех, кому он приписывало свой собственный склад, и вынужденного замкнуться в самом себе».

«Как ненавижу я ваши титулы и как жалею вас за то, что вы их носите! Вы кажетесь мне такими достойными наслаждаться радостями простой жизни».

Тем же демонстративным презрением к доминирующим оценкам окрашены и его скоромные признания, из которых признание в краже ещё наименее шокирующее. Но всё это напоминает диалог из одного рассказа Честертона: «Где умный человек прячет лист? — В лесу». Руссо признаётся в аномалиях своей чувствительности, нас поражает правдивость этих рискованных сцен; довольно небрежно он объясняет, почему всех своих детей отдал в приют. Эти признания — «лес», где спрятан «лист» — неспособность иметь детей.

Историей доказана ограниченность бунтарства в личной жизни Руссо; он принимал деньги от мадам Помпадур и весьма непоследовательно упивался восторгами аристократии. Но для литературы это не имеет значения. Руссо «Исповеди» — литературный герой и в этом качестве привлекает величайшее сочувствие читателя. Ещё Гельвеций в трактате «О человеке» заметил: «Мне всегда казалось, что Руссо в своих сочинениях старается не только учить своих читателей, сколько пленить их». Подозрения знаменитого просветителя совершенно справедливы, особенно в отношении «Исповеди». Мучения её героя оправдывают разрушение светской ~~старой~~ морали, его неукротимость воспитывает революционную энергию. «Исповедь» стала библией революционеров. Разрушительный смех Вольтера дополнился яростным энтузиазмом Руссо, и старая Франция была обречена: её ожидали отмена привилегий, гильотина и гражданский брак. Руссо прививал каждому читателю чувство *личной* обиды — оставался один шаг до баррикад.

В «Исповеди» скрыт элемент мистификации: за истину факта выдаётся художественная правда. Жанр романа-автобиографии до сего дня претендует на полную фактичность, хотя это нереально. Он правдив как искусство, не как свидетельское

показание. Литературная условность этого жанра до сих пор осознана не полностью.

Что же такое «Исповедь»? Роман-автобиография подлинного (и притом известнейшего) лица, значит ни в коем случае не подделка. Тем не менее, в ней тоже скрыт элемент мистификации: за абсолютную истину выдается художественное произведение. Но это мистификация «добросовестная», ибо селекция материала и типизация собственной личности происходит в романе-автобиографии в основном бессознательно, что принципиально отличается от самохвальства Бенвенуто Челлини. Поэтическое вдохновение не терпит сырого факта, оно с необходимостью преобразует его своими эмфазами и ретиценциями, всем способом подачи, а ведь история собственной души — это настоящая поэзия. Но именно она по сей день наиболее успешно притязает на отказ от вымысла, что нереально. Резкость притязаний подчёркивает приём. Обнаруживая типизацию, некоторые невысокого полёта критики обвиняют «мемуаристов» в неискренности, хотя известная трилогия Горького — не мемуары, а роман, равно как известная книга Эренбурга (в последнем случае мы имеем «журналистский роман»; впрочем, Эренбург всю вторую половину жизни писал только такие). Создатели романов-автобиографий типа Шатобриана, Герцена, Горького — все они искренни, но не как свидетели, а прежде всего как художники.

Свою «Исповедь», написанной под влиянием Филдинга и Стерна, Руссо заложил основы «личного» романа, характерного для эпохи романтизма.

Первыми романтиками в самой жизни были якобинцы. Они любили драпироваться в римские тоги, клясться Брутом и копировать Гармония с Аристокитоном. Их искусство — классицизм. Но только ли классицизм? Ведь искусство Французской революции — это и Руссо, и «Вертер», и Оссиан, и «Разбойники» Шиллера, которому Конвент присвоил звание гражданина Французской республики. Накануне революции Марат писал: «Дайте мне двести неаполитанцев, вооружённых кинжалами и с муфтами на левой руке вместо щита; с ними я пройду по всей Франции и сделаю Революцию». Это язык Карла Моора!

Марат был самым настоящим романтиком. Когда-то он написал чувствительный роман; во время Революции он сделал роман из своей собственной жизни. Его подземелья, его кинжалы, испанский плащ, надвинутая на глаза шляпа, фуляр вокруг головы, как у пирата, и всегда пистолет в кармане: однажды на трибуне Конвента он приставил дуло к виску и заявил, что в случае декрета о предании его суду он пустит пулю в голову здесь же, на трибуне. Конвент в тот раз дрогнул и отменил голосование... Марат постоянно скрывается, его спасают добровольные помощники, в центре Парижа он ведёт себя, как разбойник Мандрен, и вечно раздаётся грозный голос из-под земли, посылающий проклятия предателям и угнетателям. Помните, есть на свете неуловимый Марат, роковой мститель бедняков! После его гибели была произведена опись имущества Марата: рукописи, две мелких серебряных монеты и ассигнат в 25 су!

Другим типом революционера был грубый, рябой Дантон: он жаждал наслаждений, руки его были нечисты. Но в нём жила покоряющая вера в возможность революционного творчества — до тех пор, пока события не вышли из сферы его понимания. «Чтобы победить врагов, нам нужна смелость, смелость и ещё раз смелость, и Франция будет спасена!» Практик, известный своим цинизмом, он говорил: «Революции не делаются геометрически». Это был *импровизатор*.

Робеспьер был наименее романтичен. Но и он когда-то писал пасторали, он был противником культа Разума и провёл декрет в Конвенте: «Французский народ признаёт бытие Высшего существа и бессмертие души». Он заявил с трибуны, что «величественная доктрина добродетели и равенства, провозглашённая сыном Марии», аналогична принципам Революции. Он действительно верил в это. В своей последней речи у Якобинцев он провозгласил: «Если враги восстанут против меня, я выпью чашу цикуты». Живописец Давид: «Я выпью её вместе с тобой». Общий крик: «Мы все, все выпьем!»

Революция создала свой романтический стиль, свой суровый героизм. Вот приказ Сен-Жюста: «В армии 10.000 человек босы. Нужно, чтобы вы за день разули всех аристократов

Страсбурга и чтобы завтра, в 10 часов утра, эти десять тысяч пар обуви были на пути к штаб-квартире». И приказ был выполнен.

Революция была романтизацией социальной жизни. Экономический волюнтаризм Конвента, брошенная в лицо Европе голова тирана, пламенная риторика эпохи, красные колпаки на пиках, романтика любви и смерти... Революции всегда романтичны, хотя им сопутствуют «реалисты», под шумок коллекционируя церковную утварь или коронные бриллианты. Французская революция ненавидела такой «реализм» и не простила его даже Дантону.

Что касается классицизма, то он растворился в быту, приобрёл значение национальной традиции. Но королевские лилии на знамени Франции были заменены галльским петухом, пушкам давали имена «Дева» и «Жанна», монархию обличали при помощи Варфоломеевской ночи, Австриячку называли Фредегондой и вообще вспоминали Средние века едва ли не реже, чем Афины. Пресловутый санкюлотизм (революционно-плебейский стиль жизни) ассимилировал школьную топику классицизма. «Люди Революции ведут себя в жизни, как на сцене. Когда Жильбер Ромм, приговорённый к гильотине, закалывается и, вырвав кинжал из раны, передаёт его другу, он повторяет подвиг античного героизма, известный людям его эпохи по многочисленным отражениям в театре, поэзии и изобразительном искусстве. Искусство становится моделью, которой жизнь подражает».³⁰ Такое подражание жизни искусству есть романтизм, несмотря на античный маскарад. Только с приходом этого романтизма дамы надели туники и сделали причёску «а-ля-грек», которая была бы немислима на премьере «Федры», в эпоху *настоящего* классицизма; только романтики копируют симметричные композиции Давида в своих салонах и будуарах, только романтики клянутся именем «первого санкюлота Иисуса» и называют Барера «Анакреоном гильотины» (чисто романтическая ирония). Пиком якобинского террора был 1793 год.

³⁰ Ю. М. Лотман. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века. В кн.: Статьи по типологии культуры, Тарту, 1973, с. 47.

После него началось известное ослабление этой сложной формы романтизма «а-ля-грек». Якобинский «античный» романтизм становится сомнителен для термидорианского общества: он адаптируется к этому обществу путём *дегероизации*. Нельзя не вспомнить в этой связи историю самой знаменитой картины эпохи — «Похищения сабинянок» Давида, который всё-таки не выпил чашу цикуты вместе со своим другом Робеспьером, а смиренно отсидел в тюрьме очистительный срок и вышел чрезвычайно пристыженным. Лозунгом термидорианского общества было «примирение»: они даже площадь Революции переименовали в площадь Согласия. Давид, по-прежнему крупнейший мастер своего времени, жил этой идеей «примирения». Он вложил её в свою огромную композицию «Похищение сабинянок». Могучие красавцы в шлемах, но нагие, заносащие для удара свои страшные мечи и копья, смещены во фланги полотна; центр занимают трогательные женские фигуры, ~~с великолепными формами~~, бросающие среди сражающихся свои блистательные груди и своих младенцев. Для этих фигур Давиду позировали самые модные светские дамы того времени, которые после террора так торопились обнажаться, словно боялись уже никогда не успеть... Эта картина имела неслыханный успех: Давиду заплатили за неё, выложив золотыми монетами поверхность полотна. Общество было в восторге от того, что, кроме якобинского героизма, в античных образцах можно найти и идею «примирения».

Одновременно развиваются и прямые, «немаскируемые» формы романтизма, о чём свидетельствует дикий успех романов Анны Радклиф, тогдашней королевы английского готического романа. Эти книги переводятся и вызывают многочисленные подражания. Специфической формой французской эротической готики явилось писательство маркиза де Сада, который, угодив при Робеспьере в тюрьму как «подозрительный», теперь вошёл в моду и стал публиковать роскошные издания своих ~~кровавых и кощунственных эротических~~ кроваво-похабных романов. Анна Радклиф и маркиз де Сад — вот самые главные ~~большие~~ кумиры эпохи Директории, которая продолжила и довела до крайности термидорианский режим. Несколько позднее (в 1806 году) появится

знаменитая мистификация Лагарпа «Пророчество Казотта», в которой готическая традиция прямо переходит в мрачный контрреволюционный романтизм.

Наполеон тоже был романтиком. Он всегда восхищался Оссианом, «Вертером» и романами Шатобриана.

История завоеваний знает немало примеров, когда побеждённые налагали неизгладимую печать на культуру победителей. Это произошло и в эпоху, которая непосредственно последовала за Французской революцией. И наиболее ярким примером этого явления может служить творчество Шатобриана.

Причина его триумфа в том, что он нашёл актуальный язык для контрреволюции, провозгласил свободный выбор лилий и креста — не по божественному праву и не по откровению, а по эстетическим преимуществам. Он заново эстетизировал поруганное прошлое христианства и феодализма, спорил с революцией на её языке: прямой ученик Руссо, он был её сыном-отступником.

Сам он не сразу осознал свою противоположность классицизму, но уже «Атала» (1801) знаменует новую эру. Пышный стиль романа, смелость фантазии и пренебрежение к здравому смыслу вызвали бурю негодования и пародий. Но Жоффруа ответил на них апологией романтика, которая кульминировала в классическом сравнении: «Шатобриан — это Гомер пустынь и лесов». Какой там Гомер! Индеец, принимающий христианство после гибели любимой, — это сам Шатобриан с его известным обращением от вольнодумства к вере. Его романы всегда содержат сильнейший лирический элемент. Правда, он стремился к внешне-традиционному строению крупных форм, что дало повод для таких утверждений: «Роман Шатобриана “Мученики” (1809), один из первых опытов исторического романтического повествования, построен сознательно по принципу эпоса, вплоть до того, что в начале каждой книги Шатобриан даёт “аргумент” — краткое изложение её содержания совершенно в духе поэм Мильтона. Видимо, они были непосредственным общим образцом для французского поэта, как бы ни отличались его произведения от

«Потерянного рая»».³¹ Эта категоричность ошеломляет: титанический Мильтон — и изломанный Шатобриан! Может быть, автор «Мучеников» (который перевёл «Потерянный рай» на французский язык) действительно «изучал поэтический опыт Мильтона»³², но это не значит, что пуританский эпос великого слепца был «непосредственным образцом» для Шатобриана. Думается, для таких скоропалительных выводов нет никаких оснований. Ни Гомером, ни Мильтоном нельзя объяснить творчество Шатобриана. Он говорит: «On ne peint bien que son propre soi». Или другое его заявление, не менее прямое: «Мы убеждены, что великие писатели изобразили свою биографию в своих сочинениях... лучшая часть гения — это воспоминания». Такова принципиально лирическая установка романа, идущего за «Исповедью» Руссо.

Такова была и установка Фридриха Шлегеля, опубликовавшего свою «Люцинду» в 1799 году. Вождь венских романтиков в «Люцинде» опирался на традицию Стерна, уже доведённую в Германии до крайности Жан-Полем. Шлегель противопоставил Стерна Филдингу, выступал за откровенное, иронически-свободное выражение индивида в романе. Жан-Поль ставится Шлегелем ещё выше Стерна. Наконец, автор «Люцинды» высоко ценит «Исповедь» Руссо и крайне низко — его «Новую Элоизу». В своей теории Шлегель полностью противопоставляет роман эпосу. «В хороших романах самое лучшее есть не что иное, как более или менее замаскированные личные признания автора, результат авторского опыта, квинтэссенция авторской индивидуальности».³³ И ещё точнее: «Многие превосходные романы представляют собой сводку, энциклопедию всей духовной жизни некоего гениального индивидуума».³⁴ То же самое говорил и Шатобриан. Но дело не только в декларациях.

³¹ Р. М. Самарин. «Этот честный метод...», М., 1974, с. 134.

³² Там же.

³³ Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, с. 209.

³⁴ Там же, стр. 183.

Шатобриан действительно заботился о монументальной форме, но нет нужды цитировать его творения, чтобы показать, что всё это — псевдо-эпос. Возможно, картины рая у Мильтона и ласки первых людей в раю восхитили Шатобриана и повлияли на него, однако его эпичность относится к мильтоновской как картонная декорация к саду. Абсолютно чужда эпосу шатобриановская изысканность страстей, салонные «надрывы» на фоне джунглей или мавританских дворцов. А уж «Замогильные записки» французские историки литературы читают прямо-таки читают с «Исповедью» Руссо в руках!

Картина развития скоро прояснилась. В 1804 году вышел «Оберманн (письма, изданные господином Сенанкуром)» — меланхолическая исповедь души. Отравленный безволием Оберманн — это первый лишний человек романтизма. Читатели, пожалвав плечами, отбросили эту книжку без всякого действия и без любви: вот ответ о причинах «эпичности» Шатобриана! Славу Сенанкура создали поздние романтики. Сенанкур — продолжатель Руссо, но глубокий пессимист (сам Жан-Жак в год провозглашения Империи стал бы пессимистом); он был психологом и поэтом. Его роман — это лирическая исповедь человека, отвергнутого эпохой.

Сенанкур, ученик Руссо, жил в Швейцарии, меланхолическое настроение. Вернулся во Францию при Директории.

Оберманн, который «не знает, что он такое, что он любит и чего хочет; который томится без причины и стремится, не зная цели, скитаясь в бездне пространства и в бесконечной сутолоке страданий». Глубоко искренняя исповедь пессимиста — человеколюбца, естественный удел которого — пассивные и грустные мечтания. При всём своём презрении к заурядному, обыденному делу, он по слабости воли совершенно неспособен и подвигу. Естественный выход из этого — самоубийство, оправданием которого и заканчивается дневник Оберманна. Но сам он не лишает себя жизни, а по примеру своего творца — с которого и списан — делается литератором. Оберманн — один из типичнейших образов литературы «мировой скорби», наряду с Вертером и Рене.

Изданный вскоре после «Оберманн» шатобрианов «Рене» даёт менее аналитический вариант неприкаянного романтика. При всём различии между психологизмом Сенанкура и декларативностью Шатобриана оба писали одного и того же героя времени, лично близкого авторам. Рене столь щедро наделён чертами самого автора (вплоть до рискованных аллюзий на тайную любовь сестры к герою), что имя Рене стало синонимом имени Шатобриана.

Примерно в те же годы Констан изобрёл «охлаждённую душу». Тип Адольфа был взят из жизни — это сам автор, красавец, тщеславный карточный и политический игрок, вышедший на дуэль под зонтиком: «Лучше пуля в живот, чем катар». Роман «Адольф, анекдот, найденный в бумагах неизвестного и опубликованный гномом Б. Констаном» написан приблизительно в 1805—1806 годах, но напечатан лишь в 1815 году. Анализ «охлаждённой души» блистает истинно французской ясностью и сухостью стиля, пронзительной психологической точностью. Мадам де Сталь — прототип злополучной Элеоноры. В жизни ей повезло несколько больше, чем в романе, ибо если героиня умерла от горячки, то мадам де Сталь всё же пережила разрыв с Констаном. Но роман гораздо важнее простого автопортрета: он явил миру точный диагноз романтического дуализма, имевший огромное значение (в частности для Лермонтова).

После романов Шлегеля, Сенанкура и Констана канонизируется романтическая «исповедь души», перед которой лежит широкая перспектива в туманных даях начинающегося века. Эта проза открывает новую личность. Но «портретность» этой прозы не имеет ничего общего с эффектом подлинности. Самые точные факты, растворяясь в океане лирической рефлексии, служат не документальному обоснованию жанра, а утверждению его независимости от плоской фактичности, хотя названные романы часто сохраняли остаточную конвенцию издателя «чужих бумаг».

Дефо добивался эффекта подлинности не за счёт личных признаний, а за счёт имитации стиля и мышления героя. Макферсон научно — на уровне эпохи — имитировал кельтский эпос. Творцы субъективного романа опираются на чисто литературную

традицию, культивируют свободную игру форм, навязывают читателям своё собственное понимание достоверности, не ориентированное на общий читательский опыт. Они диктуют жизни *модель своей личности*.

Персональный роман высоко поэтичен. Романист демонстрирует своё авторство, предполагая, что он интересен читателю сам по себе, что творческая личность по природе отличается общезначимостью. Читатели моментально узнавали в Юлии — самого Шлегеля, в Люцинде — страстную Доротею Фейт, которую автор увёл от её мужа-банкира, в Адольфе — Констана, в Элеоноре — мадам де Сталь, в Чайльд-Гарольде — лорда Байрона и т. п. Такое «узнавание» входило в замысел писателя и даже подготавливалось рекламой (баронесса Крюднер сама спрашивала в лавках ленты «а-ля-Валери», то есть в честь Валерии, героини только что опубликованного ею романа).

Самообнажение стало атрибутом поэтичности, позже Бенедетто Кроче остроумно издевался над «эффеминизацией» писателей XIX века. Эти писатели обнажаются в доказательство своей искренности: довольно примитивное понимание аллегии Истины! С точки зрения исторической, всё это восходит к эксгибиционизму (литературному) Жан-Жака: на всех разочарованных героях раннего романтизма криво сидит его армянская шапка. Наступает эпоха «излияний».

Кажется, ценность этой «автобиографичности» для читателей достигнет апогея при появлении «Исповеди сына века», когда спор о вине Альфреда де Мюссе или Жорж Санд выльется в небольшую гражданскую войну французской литературы. Это значит, что литература стала неслыханно агрессивной и навязала жизни свою (фиктивную) подлинность. До сего дня не выветрился пережиток той эпохи — привычка видеть в литературном герое самого автора, а в героине — его любовницу, с которой он сводит счёты перед публикой. Эта инерция вкуса говорит об эстетической отсталости.

Романтизм явился реставрацией поэтичности в царстве прозы — разумеется, реставрацией чисто фиктивной, литературной. Он весь антибуржуазен и всегда выступал против Просвещения,

против оптимистически конструктивной идеологии буржуазного прогресса.

Борьба против буржуазной действительности воплощается в стиле как борьба против прозы. Романтическая проза часто «имитировала стиховую речь, была тщательно организована в звуковом отношении речевыми тропами и украшениями».³⁵ Для этой прозы, как и для романа барокко, обычна гипертрофия авторского начала. Раздутое поэтическое «я» претендует на единственно верное выражение эпохи. Лирический тон одержал пиррову победу над эпическим повествованием.

Но рядом с этой байронической прозой поднимается, по видимости от готического романа, роман иного типа — исторический роман Вальтера Скотта, затем его ученика Бальзака, и наконец, Диккенса.* А классическая линия от полузабытой мадам Лафайет через аббата Прево и «Опасные связи» Шодерло де Лакло ведёт к Стендалю.

Где-то нужно вставить: «Принцесса Клевская» не может быть отнесена к галантно-героической линии, это уже роман. Влияние романа Сервантеса и пикареска — косвенное. Роман Mme de la Fayette стоит ещё вне магистральной линии развития романа, но он уже роман. От него линия Прево, Шодерло де Лакло, Стендаля и Толстого. У последнего Наташа — это Манон, а Анна Каренина — Принцесса Клевская (Пенелопа — Манон, Цирцея — Элен Курагина). Но старик умел хранить свои секреты

Романтизм сливает воедино два различных потока предшествующей литературной эпохи: руссоизм и готический роман. Демонический злодей раскрывается как «охлаждённая душа» — смена мотивировок при сохранении сюжетной линии.

³⁵ Н. Я. Берковский. Эстетическая позиция немецких романтиков. — В сб.: Проблемы романтизма, 2, М., 1971, с. 10.

* Диккенс: многообразие персонажей, способов их введения в повествование и выполняющих ими композиционных функций. Композиционные приёмы в большой степени обнажены. Диккенс не отличается психологической глубиной, зато он не стремится всё объяснить и мотивировать, он правдоподобен без психологизма. Авторская позиция Диккенса эклектична, в отличие от Теккерея, взвешивающего на происходящее со стороны и неизменно сохраняющего дистанцию между собой и героем, между героем и читателем.

«Естественный человек» — это теперь прелестная девушка, жертва романтического тирана, дитя природы (Иммали у Мэтьюрина, несчастные героини Байрона и Ламартина, пушкинская Черкешенка и Земфира, лермонтовская Тамара и многие другие). Байрон соединяет ориентализм с готикой, вводит романтического злодея, которого он предварительно «проиграл» в своём личном быту, в кадр ориентального пейзажа. Сперва он пил вино из черепов и таскал за собой любовницу в костюме пажа, потом стал переплывать через Геллеспонт, учиться восточным языкам и позировать портретистам в албанском костюме.

Романтизм — осознанная театральность. В романтизме понятие подлинности переместилось (подлинность моего «я» известна лишь мне, если хотите проверить на практике — следуйте моему примеру).

Отличие романтического ориентализма от просветительского, романтических индейцев и пиратов — от Вольтера и Дефо (гурон у Вольтера — естественный человек, наивный; у Купера — трагическая фигура). Пират Дефо — деловой человек, пират Купера — благородный изгой. Прежние арабы, пираты и гуроны изображались проще и порою точнее; новые — ближе к нам (читателям).

В. Скотт повернул оружие просветителей против них, указав естественного человека не на Таити, а в Шотландии — и в патриархальном прошлом Европы.

Три великих «реакционера» — Шатобриан, Вальтер Скотт и Бальзак (!)

Вальтер Скотт повернул оружие просветителей против них самих, указав «естественного человека» не на Таити, а в горах Шотландии, в патриархальном прошлом Европы. Обетованная земля оказалась *позади*. Распад критериев подлинности привёл к формулировке *осознанных* принципов «местного колорита» и повествовательной манеры, адекватной сюжету. Историческая документация сюжета и тон хроникёра или участника событий успешно развиты Вальтером Скоттом: в готике этого не было. Герой Вальтера Скотта — это как правило частное лицо: великие исторические фигуры образуют его антураж. Герой исторически пассивен, он лишь «претерпевает» историю, будучи её результатом, а не творцом. Активного героя готики (единственного возможного

героя романтизма) Вальтер Скотт не принимал как безнравственного: он был врагом Наполеона и Байрона, имена которых стали подлинными символами романтизма. Исторический роман Вальтера Скотта является совершенно особой формой новой эпики, его Квентин Дорвард порой напоминает более удачливого Кандида: кажется, шотландский бард ближе к Просвещению, чем к готике. Автор «Айвенго» хранит привязанность к тому самому благоразумию, которое было так дорого Веку Разума. Однако Вальтер Скотт — истинный поэт, ибо его традицию оплодотворил подлинный древний фольклор. Просветительского «естественного человека» (Роб-Роя, Айвенго, Квентина Дорварда) он ввёл в фольклоризованно-готический мир.*

С того момента, когда Бальзак в «Шуанах» (1829) перенёс художественные принципы вальтерскоттизма в живое и неотстранённое дистанцией веков «сегодня» (ибо события тридцатилетней давности были для французов слишком живы), когда к этим принципам присоединилась непосредственность личного наблюдения и точная передача языковых стилей и жаргонов родился реалистический роман. Герой Бальзака — тоже «результат истории», но обременённый трагическим пониманием этого. Активность героев Бальзака бесплодна (самый типичный его роман — «Шагреновая кожа»), но они либо становятся подлецами, либо гибнут в судорогах своей борьбы против истории, упорно не желая «воздвигать свой сад». Иногда они становятся подлецами, но всё же гибнут: таков Люсьен де Рюбампре.

Историческая документация у Бальзака дополняется естественно-научной, политико-экономической и технической: в «Поисках абсолюта» и «Шагреновой коже» он вступает в соперничество с энциклопедией, а «Неведомый шедевр» — наилучший трактат о живописи, когда-либо написанный. Бальзак стремится к эпической полноте. Доведённая до предела панорамность пикареска и специфическая «безгеройность» Бальзака создают обманчивое впечатление преднамеренной циклизации, хотя план «Человеческой комедии» сложился у

* Последнее предложение вписано в машинопись от руки. — С. Ш.

писателя сравнительно поздно. Бальзак не писал эпопей, а его гигантский труд — не эпос, а стихийно возникший цикл романов. Его можно назвать «эпосом нового времени» в гегелевском смысле слова.

Необычайная точность описаний Бальзака, столь характерная для реалистического романа в целом, не есть притязание на создание эффекта подлинности: Бальзак откровенно литературен, он рассуждает, он «поэтизирует» повествование, он использует романтические штампы. Его гордость в том, что он изображает подлинный Париж, подлинный Сомюр, подлинный Иссудэн, а герои могут быть вымышлены и приключения их — весьма и весьма необычны («Сарразен», «Любовь в пустыне», «Златоокая девушка» и «Тридцатилетняя женщина» — не исключения, а само правило). Эффект подлинности не нужен этой победоносной литературе.

Дело в том, что эффект подлинности, связанный с отрицанием авторства и имеющий целью подчеркнуть нефиктивный характер вымышленного, фиктивного произведения, нужен только становящимся жанрам. Зрелость жанра — это высокая литературность. Если для молодости романа характерно самоотрицание авторства, то в XIX веке становятся заурядными споры о приоритете в изобретении сюжета, складываются законы об авторстве, напоминающие буржуазное «патентное право», популярным ругательством становится слово «байронист», Александру Дюма-отцу инкриминируют целую фабрику романов, а Гончаров обвиняет в плагиате самого Тургенева.*

* Какой-то александрийский философ (александрийцы, как свойственно перезрелым культурным стадиям, были весьма догошными комментаторами) написал трактат о «плагиатах» Софокла. Трактат до нас не дошёл, как и те произведения, которые Софокл якобы обкрадывал. Вергилий на обвинения того же рода ответил: «Я лишь выискал несколько жемчужин в навозе Энния». У Шекспира нет ни одного «собственного» сюжета, а отдельные фразы заимствуются даже у Рабле. Шекспир говорил, что заимствования — это женщина, «извлечённая из дурного общества для помещения в хорошее». У Сирано де Бержерака заимствовали Корнель, Мольер, Свифт и Вольтер. Кстати, Мольер в ответ на упрёк именно по поводу Сирано произнёс свою знаменитую фразу: «Я беру моё добро, где его нахожу». Эту фразу не раз повторял Достоевский.

Но эффект подлинности не исчез из литературы. Роль его по-прежнему велика при возникновении новых жанровых разновидностей. Ареной этих процессов становятся в основном бывшие периферии европейской литературы — молодые национальные литературы Европы России и Соединённых Штатов Америки. Явлениями культурного параллелизма между Россией и США можно объяснить некоторые совпадения закономерностей в развитии их литератур. Но об этом нужно говорить особо.

Гёте сострил, что эпигон копирует, тогда как мастер просто крадёт. А всерьёз он сказал замечательные слова: «Моё дело — труд коллективного существа, и оно носит имя Гёте». Генрих Гейне сказал несколько циничнее, пародируя стиль политиков социалистов: «В *république des lettres* существует общность умственных имуществ». Кто в России хвалился своей оригинальностью и обвинял в подражательности Гоголя?

Булгарин и Сенковский, автор ~~казённого~~ эпигон изжившегося себя пикареска и творец салонного ориентализма, от которых ничего своего не осталось. Гончаров был принципиально не прав в своих напаках на иеремиады против «вора» Тургенева: «Дворянское гнездо» и «Обрыв» представляются нам совершенно несхожими. Заимствования, переделки, парафразы, реминисценции входят в самую суть литературного процесса и становятся кражей, плагиатом лишь в том случае, если к ним не добавлено ничего нового и наблюдается падение традиции. По сути дела, «плагиат» есть синоним «бездарности», и великие поэты никогда не крадут. Редуцируя и адаптируя целые комплексы, сюжеты или новые образы, они дают им новую жизнь. Поэтому Томас Стирнс Элиот столь же не прав, как и те целомудренные историки литературы, которые начисто отрицают или замалчивают связь Гоголя с немецким романтизмом или Толстого со Стерном. Важно разобраться, как гении оплодотворяют традицию. \

А для этого вернёмся к «Нечочке Незвановой», где есть блестящий пример такого творческого использования.

В повести Одоевского «Княжна Зизи» (1839), которую Пушкин, прочтя её в рукописи, назвал «славной вещью», мы находим фигуру коварного соблазнителя Владимира Городкова, эксплуатирующего любовь героини и обирающего несчастную девушку. Для характеристики этого негодяя Одоевский применил очень интересный приём, который однако более у него не встречается.

Глава VI. Мифотворец или мистификатор?

Гигантская работа, проделанная русской литературой в XVIII веке, во многом способствовала ликвидации её провинциализма.

Несмотря на победы Петра I и дипломатические успехи Екатерины II, Россия оставалась вне Европы до 1812 года. Внутреннее самосознание России было архаичным и по-китайски самодовлеющим, словно после всех трудов Петра инерция антипетровской оппозиции всё-таки одержала победу. Это было прямым следствием заржавелого крепостного права и натурального хозяйства, которое адаптировалось к обновлённым государственным формам и словно застыло, сковав льдом всё тело великой страны.

«От нас требовали полного уважения к родным и вообще к старшим. Царь был для нас вполне священным лицом. Малейшего суждения о религиозных предметах, о царской фамилии, о старших отнюдь не допускалось. Россию представляли нам первою державою; веру нашу религию выше всех прочих; русский народ — наилучшим народом. В нашей истории всё прошедшее было торжественно; одна наша земля производила святых; у нас героев всякого рода было множество; цари были благодетели. Пётр Великий — герой преобразователь; Ломоносов — герой учёный; Суворов — герой полководец».³⁶

Россия, бранная царица,
Каких в тебе героев нет!

(Г. Р. Державин).

Этот патриотизм становился формой культурной изоляции, мёртвой буквой, лишённой подлинной любви к родине. Содержание его превратилось в форму, как и само искусство классицизма.

Русские писатели от Ломоносова до Пушкина, по словам, В. Кожина, стремились к «многогранному творчеству... к ренессансной полноте».³⁷ Русский классицизм был весьма широким

³⁶ А. И. Дельвиг. Полвека русской жизни, т. 1, Academia, М.-Л., 1930, стр. 43.

³⁷ В. Кожин. О принципах построения истории литературы. — «Контекст», 1972, «Наука», М., 1973, стр. 302.

явлением, он включал и такого дерзкого словотворца, как Державин. Но первым современным писателем в России был Иван Крылов.

Журналист, комедиограф, сочинитель ориентальных повестей-сатир, он был настоящим профессионалом. Своей разносторонней деятельностью, своим юмором и простонародными остротами, всем своим сонным и неуклюжим обликом среди блестящих гостиных Крылов неуловимо напоминает доктора Джонсона — «Великого Хама» английского Просвещения. Только испытав большие превратности судьбы и став осторожнее, Крылов нашёл свой главный жанр и виртуозно разработал русское баснописание.

Писателем подлинно европейского типа явился Николай Карамзин, вождь сентиментализма. Но в соответствии с законами ускоренного литературного развития он принял на себя осуществление нескольких этапов процесса. Языковая реформа Карамзина, при всех её недостатках, подготовила почву для новой русской литературы. Карамзин выполнил работу Стерна, создав русское сентиментальное путешествие — отнюдь не подражание. «Письма Карамзина к Петрову обгоняют его же опыты в старой ораторской канонической прозе и приводят к “Письмам русского путешественника”, где путевое письмо стало жанром».³⁸ Как подчёркивает современная исследовательница Р. М. Лазарчук, «они создавали иллюзию действительного письма, иллюзию настолько сильную, что понадобились специальные исследования о литературном происхождении “Писем русского путешественника”».³⁹ Для нашей работы это очень любопытно: новый жанр, созданный Карамзиным, опять-таки нацелен на эффект подлинности.

Карамзин написал и каноническую сентиментальную повесть. После его «Бедной Лизы» начались паломничества к пруду у Симонова монастыря, где утопилась героиня повести. Так

³⁸ Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы, «Прибой», 1929, стр. 21.

³⁹ Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы. Автореферат кандидатской диссертации, Л., 1972, стр. 11.

англичане оплакивали Клариссу, так немцы устраивали ночные шествия со свечами на могилу Вертера. Карамзин прививал русскому обществу европейский и современный образ чувствований. Карамзинизм — предпушкинский этап русской литературы.

В художественно-синтетической «Истории государства Российского» Карамзин вышел за пределы сентиментализма. До Пушкина именно он полнее всех воплотил ускорение литературного процесса в России, детерминированное резким столкновением с западной культурой при Петре I.

Внешними факторами этого ускорения явились Отечественная война 1812 года, победа над Наполеоном и последующее движение декабристов, оказавшее огромное воздействие на Пушкина. Ещё Ходасевич сказал, что Пушкин в России «возродил само Возрождение».⁴⁰ В наше время эту популярную идею, поддержанную А. В. Луначарским, по-иному сформулировал Кожин: «Пушкин и его соратники, закончив и доведя до высшего художественного совершенства вековое литературное развитие, начавшееся в эпоху Петра, окончательно решили те самые задачи, которые на Западе решила ренессансная литература».⁴¹

Этим однако не исчерпывается феномен Пушкина. Мы и сегодня чувствуем, как оригинально и *ново* слово Пушкина, как современен его юмор, как живо питают нас его идеи, страсти, мечты. Он остаётся для России ориентиром нравственного роста, он не итог, а перспектива. Пушкин не стеснялся в сердцах бранить порядки своей страны: «Чорт догадал меня родиться в России с душою и талантом». Разве бывают на свете настоящие патриоты, сыто довольные своей страной? Пушкин смотрел вперёд и приучил к этому русское общество.

...творчество Пушкина было явлением ренессансного синкретизма, это редчайший случай грандиозной исторической инверсии, перестановки закономерных

⁴⁰ В. Ходасевич. Статьи о русской литературе, сб., «Эпоха», Пб., 1922, стр. 100.

⁴¹ В. Кожин. О принципах построения истории литературы, стр. 294.

стадий развития, которая была обусловлена подражательностью русского классицизма и русского Просвещения XVIII века. Подлинный, органически выработанный классицизм, сравнимый с западно-европейским, — это «Медный всадник», хотя в то же время он представляет собой символично-реалистическую повесть. Настоящее Просвещение в России достигнет своего пика только в 60-е годы, в творчестве «социалистических Лессингов» (Чернышевского и Добролюбова) и в энциклопедических популяризациях Писарева. Пушкин был для России живым эквивалентом трёх веков литературного развития Западной Европы.

Поразительна его инициативность, первое слово во всех родах новой литературы. В его судьбе воплотилась стремительность русской литературной эволюции. Благословенный «стариком Державиным», он вошёл в литературу под эгидой Карамзина, в начале 20-х годов стал величайшим в России романтическим поэтом и менее чем через 10 лет — первым великим реалистом.

Выше уже говорилось, что пародия — средство ускоренного развития литературы. Пушкин был великим пародистом: «Руслан и Людмила» пародирует Жуковского, а «Граф Нулин» — Шекспира. Но это всё же далеко не определяет своеобразия его литературной техники. Нельзя пройти мимо пушкинского применения парафразы. Он вольно трактует темы и сюжеты Шекспира, Барри Корнуолла, Яна Потоцкого и др. Но и это — не главное. В чём самая суть огромного значения Пушкина для русской литературы?

В основе всякой большой литературы лежит *национальный миф*. Так можно назвать совокупный образ нации, самопонимание народа. Этот миф состоит из отдельных мифов меньшего значения, воплощающих частные аспекты национальной жизни. Непрерывность предания вряд ли может быть абсолютной, а для России с катастрофами и переворотами её истории вовсе нельзя говорить о подобной непрерывности. Фольклорно-мифологическая основа древнерусской литературы оказалась отделена от новой русской литературы целой бездной аамифологичного XVIII века. Поэтому задачей Пушкина и его современников была и реконструкция национального мифа.

Первой задачей, конечно, был язык: Пушкин перехватил инициативу Карамзина. «Всё должно творить в этой России и в этом русском языке». И он творит новый литературный язык, полный энергии и гибкости, нежности и величия. Уже вскоре после начала своего языкотворчества он начинает реконструкцию мифа. Мы не называем это «мифотворчеством», поскольку творить миф не под силу одному человеку, как бы гениален он ни был. Миф не создаётся, а лишь оформляется писателями на основе народного творчества и народного понимания истории.

Центральной фигурой национального мифа старых западных литературы всегда был царь-родоначальник: король-Артур, Карл Великий, Фридрих Барбаросса. Вторая по значению фигура — эпический герой, защитник нации: Сид, Роланд, Беовулф, Зигфрид. Третья фигура — великодушный разбойник, а точнее — защитник социальной справедливости: Робин Гуд, Мандрен, Эль Темпранильо в Андалузии, Фра Диаволо в Калабрии. Наконец, огромное значение имеет национальная героиня, миф о которой воплощает национальный тип женщины, отвечающий историческому и культурному развитию народа. У каждой цивилизованной нации Европы есть своя трагическая героиня, очень часто — идеализированное историческое лицо: Жанна д'Арк, Франческа да Римини, Мария Стюарт, Инес де Кастро. У немцев не было такой героини, и Гёте создал Маргариту, ставшую типом немецкой женщины.

Пушкин взялся за реконструкцию национального мифа, опираясь на свежий и ещё очень активный русский фольклор,* от

* ...русский фольклор, более актуальный, более общедоступный, чем былины из сборника Кириши Данилова, или сказки из сборника Афанасьева. Он создал Царевну-Лебедь, Русалку, Попа и Балду, Спящую царевну, Золотую рыбку. Все они народнее, чем Некрасовский «Мороз — Красный нос» или птичка-пеночка. Способ Пушкина — простодушная поэтизация, способ Некрасова — стилизация фольклора. В стилизованных поэмах Некрасов говорил «не своим голосом», тогда как его песни народны: в них от пел от себя.

Пушкин воссоздал фольклорно-мифологическую базу для новой литературы. Фольклор томился без новых контактов: Пушкин spraysнул русский фольклор живой водой мирового фольклора. Сказка Перро, Вашингтон Ирвинг, Гримм...

«Слова о полку Игореве» и былин до самых новых сказок и анекдотов. В центр национального мифа он поставил героя многих сказок — царя Петра, вдохнув жизнь в картонную фигуру классицистских эпоей. Он написал его в духе фольклора, в духе сказок о встречах Петра с крестьянами и солдатами. Никакие исторические источники не являются при этом определяющими: поэт прислушивается только к мнению народа. «Царь-плотник», склонный к широкому разгулу на досуге, суровый, но добродушный, щедрый к друзьям, весельчак и остроумец, — таков его внешний облик, а суть этого образа — строитель державы. Родоначальником новой России Пушкин сделал царя-строителя. При этом исторические негативные стороны деятельности Петра в духе фольклорной традиции отступают на второй план, опускаются. Фигура не умещалась в рамки исторического романа, потому-то и брошен «Арап Петра Великого»: от «Полтавы» до «Медного всадника» Пушкин ищет сильных средств, гипербол, высокой поэзии («он весь как божия гроза»). Он мифологизирует Петра.

Эпический герой, защитник нации, не создан Пушкиным, поскольку былинные богатыри или исторический Евпатий Коловрат были уже слишком далеки от новой литературы, а Ивана Сусанина уже обессмертили Глинка и Рылеев. Для Кутузова у Пушкина не хватало эпической дистанции (вспомним хотя бы, что поэт был любовником его дочери). Тут осталась лакуна, заполненная только Толстым. Пушкин был для такого образа Кутузова слишком исторически объективен, свидетельством чем служит его стихотворение «Два полководца».

Защитник социальной справедливости — типичная фигура русского фольклора. Пушкин называл Стеньку Разина единственным поэтическим лицом русской истории и написал замечательные песни о нём. Очень показательна его симпатия к самозванцам. Одной из главных фигур национального мифа в пушкинской реконструкции стал Пугачёв, великодушный разбойник. В «Капитанской дочке» поэт нашёл такие формы мифологизации, которые сделали фигуру разбойника народного мстителя современной (что не удалось ему в «Братьях разбойниках»).

Четвёртая фигура — трагическая героиня. Русская история не была богата такими женщинами, как Жанна или Мария Стюарт, русские женщины слишком долго прятались в тереме. Характерно, что Пушкин искал Героиню в женщинах других наций, но ни цыганка Земфира, ни Мария Потоцкая, ни другая Мария, дочь Кочубея, не годились в героини национальной литературы (слишком экзотичны). Исторический подвиг жён декабристов подсказал Пушкину тот путь, на котором следовало искать русскую Героиню. Мария Волконская или Трубецкая поступали в духе русской национальной традиции: «Долго ли муки сея, протопоп, будет?» — «Марковна, до самые смерти!» — «Добро, Петрович, ино ещё побредём». Конечно, Пушкин не читал «Жития Аввакума», но он ощущал эту исконно русскую стоическую традицию женской верности и мужества. Поэтому он создал взамен трагической героини — *стоическую* героиню, Татьяну, замаскированное прославление жён декабристов. Татьяна Ларина — ~~архетип~~ модель героинь русского романа.

Своеобразие русского мифа в реконструкции Пушкина — яркая антитеза проклятого Города и вольной окраины. Трансформируя поздний (в основном петербургский) фольклор, Пушкин создал на его основе легенду о трагическом городе, живущем всегда на краю смертной пучины и потому овеванном туманом тайны. Роковой город Петербург под покровом холодной скуки скрывает ужасные драмы, он вовсе не так безмятежно и триумфально прекрасен, как это изображалось в литературе классицизма. С петербургской легендой у Пушкина связана трагедия маленького человека («Медный всадник») и романтического безумца («Пиковая дама»).

Полярно противоположна петербургской легенде кавказская легенда, сознательно созданная Пушкиным (он даже отметил, что родоначальник темы — Державин). Романтический ориентализм и миф о естественном человеке (один из самых важных мифов европейской культуры)* участвуют в создании кавказской легенды,

* Сравнение Европы и новооткрытых земель (Америки) вскоре породило теорию, что общества более близкие к природе, более справедливы.

но не исчерпывают её. Истоком легенды была русская народная утопия, типичная для больших аграрных наций: счастливые острова, Беловодье, «страна берендеев». Пушкин сначала пробовал в качестве такой утопической страны Бессарабию с её цыганами и резонансом Кирджали, но в конце концов вернулся к Кавказу, который стал для русской литературы тем самым, чем был Дикий Запад для американской: *вольной окраиной*, где ещё остаётся место для свободы личности. За «Кавказским пленником» и «Путешествием в Арзрум» следуют Лермонтов и Толстой, Полонский и Заболоцкий. Значение кавказской легенды выходит далеко за пределы романтизма: её влияние живо в сегодняшней литературе.

Пушкин реконструировал национальный миф в общих чертах*, его работу продолжила русская литература, в первую

Счастливый *bon sauvage*, свободный и прямодушный — вот важная идея, которую издал Новый Свет, а развили и трансформировали поэты и мыслители. Эразм Роттердамский подхватил её в одном из фрагментов «Похвалы глупости», а через несколько лет Томас Мор придал ей окончательную форму и одарил полным именем: УТОПИЯ. С этого момента — во многих выдающихся произведениях — Монтень, Шекспир («Буря»), Вольтер, Мармонтель, а особенно у Руссо, который трансформировал миф в политическую догму. В романтическую эпоху этот миф имел особенный успех (Шатобриан и его многочисленные последователи)...

С особой силой миф о счастливом дикаре (американский миф) взорвался в эпоху Просвещения.

Утопия Камюэнса («Лузиады», 1572). Потом «Опыты» Монтеня.

Мармонтель.

Античный миф о Золотом веке.

Дефо соединил в Робинзоне древний архетип Одиссея с новым типом Добраго Дикаря.

* Пушкин не творил мифы, а оформлял уже существующие в высокой литературной форме.

Северный миф (петербургский).

Южный миф (кавказский).

Волжский миф (Пугачёв).

Основа для русского романа — «Онегин».

Из семейной хроники, фонвизинской сатиры (Ларины),

из французского психологического романа (Онегин),

из русской фольклорной традиции (поляницы, богатырши, превосходство женщины; песни выданных за немилых крестьянок; баллада «Жених» — собственно прототип «Онегина», ср. Сон Татьяны).

очередь, Гоголь, Лермонтов, Толстой и Достоевский, причём они развивали различные стороны мифа. Пушкин заложил основу и указал путь. Он создал новый язык, основы национального мифа и оригинальную систему жанров.*

Его народная трагедия «Борис Годунов» пролагала пути Островскому и Алексею Толстому. Его маленькие трагедии предсказывали проблематику Достоевского. Пушкин создал этнографические поэмы, пародийно-бытовые поэмы, роман в стихах, символическую «петербургскую повесть», исторический роман, повесть-новеллу, стихотворную фольклорную сказку. В своих жанровых реформах Пушкин широко пользовался мистификацией.

Направленность мистификации у Пушкина показательна для эпохи. Новая литература прежде всего нуждалась в прочном освоении собственной базы — древней поэзии и живого фольклора. Второй задачей было освоение мирового литературного контекста. Не знакомство, не перевод — Жуковский уже дал русским читателям мировую поэзию «в срочном сокращении», а именно творческое овладение мировой культурой, «присвоение» Рафаэля, Моцарта и Гёте. Пушкин почти не переводил (а имеющиеся переводы его слишком неточны) — он творчески укоренял традиции иных литератур и эпох в русской почве. В силу этих двух задач, нашедших у Пушкина гармоническое равновесие, его мистификации — это главным образом мистификации фольклора и перевода.

* Бальзаковская линия (Лесаж, Вольтер, готика, Вольтер Скотт, Нодье, Бальзак, Достоевский) противостоит стэндалевской линии (m-me La Fayette, Прево, Шодерло де Лакло, Стендаль, Пушкин, Толстой).

Пушкин спародировал Готическую повесть в «Пиковой даме», бросил на полдороге свой вальтерскоттовский роман «Арап Петра Великого», написал до половины плохой социально-авантюрный роман «Дубровский» и великолепно преуспел в психологической повести «Капитанская дочка». Здесь он дал русскую классическую формулу историко-психологического романа. Истории здесь не больше, чем в «Пармской обители» Стендаля. Ни одного крупного исторического события, восстание служит фоном, а герой — меж двух лагерей. (Фрагмент заметки «Несколько слов к предыстории романа». — С. III.)

Перелагая книгу Мериме «Гузла», Пушкин ввёл в «песни западных славян» две настоящих сербских песни из сборника Вука Караджича и три песни своего собственного сочинения. Его песни о Разине трудно отличить от фольклорных. Цыганские и молдавские источники дали жизнь его чисто русским стилизациям, которые приобрели огромную популярность. Пушкинские сказки перешли в устное бытование и породили новые фольклорные варианты в глухих углах России.

В его «Путешествие в Арзрум» вставлена известная мистификация «Стамбул гяуры нынче славят», которую Пушкин подаёт как перевод с турецкого, называя даже имя поэта-янычара, разумеется, вымышленного. Стихотворение «Не пленяйся бранной славой» озаглавлено «Из Гафиза», но у персидского классика не было такого стихотворения. Оду «Не дорого ценю я громкие права» Пушкин тоже выдавал за перевод — сначала из Мюссе, потом из Пиндемонти. Данная мистификация обусловлена цензурными соображениями (рискованная тема). Но уже без всяких цензурных опасений Пушкин напечатал «Рославлева» как «отрывок из неизданных записок дамы», переведённый с французского.

Заголовок одной из лучших маленьких трагедий полностью звучит: «Скупой рыцарь (сцены из ченстоновой трагикомедии The Covetous Knight)». Установлено, что у Вильяма Ченстона такой пьесы не было. На одном из списков «Моцарта и Сальери» стоит подзаголовок «с немецкого».

Мистифицирующий характер имеет и заявление: «Письмо Татьяны предо мною...» Его он тоже подаёт как перевод с французского, поскольку эта героиня, «русская душою», «изъяснялася с трудом на языке своём родном».

Знаменитые эпитафии Пушкина содержат ряд блестящих мистификаций. «В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон В***. Она была вся в белом и сказала мне: “Здравствуйте, господин советник!”» Под этим эпитафием к 5-й главе «Пиковой дамы» поставлено «Шведенборг». Но в мистически-безумных сочинениях знаменитого ясновидца Сведенборга не нашли ничего подобного. Это шутка Пушкина. В «Капитанской дочке» встречаются эпитафии, приписанные Сумарокову и Княжнину, но

на деле представляющие собой великолепные стилизации, передающие дух и формы литературы XVIII чуть ли не лучше, чем подлинные тексты.

Но в основном, кроме столь характерных для романтизма мистификаций фольклорного типа, Пушкин создавал мнимые переводы. Цензурные соображения при этом не всегда играли значительную роль. Пушкин, втягивая весь мир в поле зрения русской литературы, ощущал необходимость эффекта подлинности как требование морали формы. Не забудем, что русские читатели того времени ставили переводное выше родного. Пушкин иронизировал над этим в «Пиковой даме», влагая в уста старой графини наивный вопрос: «А разве есть русские романы?» Но он вполне отдавал себе отчёт в состоянии русской прозы, которая дала в те годы Белинскому повод к полемическому заявлению: «У нас нет литературы». Конечно, молодой критик преувеличивал, но подобное преувеличение характерно для исключительно важного литературного периода, когда в Россию за каких-то сто лет пришли Гомер, Данте, Шекспир, Гёте, Руссо, Филдинг, Стерн, Шиллер, не говоря уж о постоянных переводах тогдашней новейшей литературы. Понятно, что на таком *совокупном* фоне молодая русская литература выглядела не так, как на пороге XX века. Выдавая свои произведения за переводы, Пушкин ставил на них «знак качества», как Макферсон — при издании «поэм Оссиана».

NB. Мистификации Пушкина обусловлены гигантской ролью переводов в русской литературе XIX века, жадной всемирного... Как ценил Жуковского! Велел держаться за Сенковского! «Переводчик — почтовая лошадь просвещения».

Мистификации По, да и всё его творчество, это незаконное дитя английского готического романа и американской журналистики, молодой, дерзкой, крикливо-сенсационной.

А где понятие сентиментализма? Стернианство? Рихтер?

Он переводил сравнительно мало, в основном свободно перерабатывал оригиналы, перелагал их (как, например, баллады Мицкевича) и ещё чаще — создавал свои собственные

произведения под видом переводов. Мистификации в этом последнем случае функционально близки к «подражаниям», но Пушкин, создавая свои шедевры национально-культурного перевоплощения, с полным основанием не желал вздевать личину ложной скромности: кому, собственно, подражают «Моцарт и Сальери» или «Скупой рыцарь»? Он предпочитал мистифицировать, отрицать своё авторство или в некоторых случаях собирался так поступить. Мистификация служила страховкой поэтического эксперимента.

Итак, Пушкин создавал мистификации на основе фольклорного и инокультурного материала. Но как обстояло дело с «документом»? Этот вид мистификации у Пушкина встречается редко. Видимо, тут сыграло свою роль подключение русской литературы к зрелой уже стадии развития европейского романа. Выше уже упоминался «Рославлев» — отрывок из мнимых записок. В «Дубровском» использовано подлинное судебное дело. Пушкин действительно очень интересовался литературой факта вроде записок кавалерист-девицы Дуровой, опубликованных им в «Современнике», но сам творил зрелую прозу, не повторяя приёмов, которые были уже устаревшими для Западной Европы. «Повести Белкина» написаны стилем самого Пушкина, и формальная конвенция издателя трактуется иронически. В «Капитанской дочке» стилистические приметы XVIII века искусно окрашивают явно современное повествование. «Пиковая дама» не связана с конвенцией подлинного документа. Ведь эффект подлинности нужен только становящимся жанрам: поэтому прозе Пушкина он в целом не свойствен.

Тем не менее, мы находим у него два примера изумительной литературной мистификации, ведущей к созданию *нового жанра* художественной прозы.

В апреле 1830 года на бешеный пасквиль Булгарина Пушкин ответил анонимной статьёй «О записках Видока», в двадцатом номере «Литературной газеты», в отделе «Смесь». Эта маленькая статья имела реальный предлог: в те годы бывший вор, а затем шеф парижской Сюртэ Эжен Видок уже вышел в отставку и начал торговать своими воспоминаниями. Но Пушкин, конечно, имел в

виду не парижского проходимца, а петербургского. Искусно *выбирая*, слегка *дополняя* и группируя факты из жизни Видока, Пушкин набрасывал портрет Булгарина, намекал на прошлое его жены, на его службу Наполеону в 1812 году, на его хвастовство дружбой Грибоедова, на его политические доносы и прочее; с уничтожающим презрением он оголял большое честолюбие и литературные претензии Булгарина. Всё время говорится о Видоке, но в глаза читателям бросается поразительное сходство между вором-сыщиком и главным сикофантом российской словесности. Но тон мнимой рецензии на «записки Видока» — самый невинный, стиль — деловитый, окрашенный добродетельным негодованием по поводу публикации этих записок, вредных для нравов публики. Этот стиль короткой журнальной рецензии (одного из самых массовых жанров тогдашней прессы) маскирует жесточайшую сатиру, даже личные выпады; стиль функционально смещён.

Статья «О записках Видока» — мистификация, сатира в форме короткой рецензии на книгу. Элемент пародии полностью отсутствует: Пушкин нигде не утрирует, не осмеивает форму рецензии. Эта статья действительно могла бы относиться к мемуарам Видока, то есть могла бы читаться и в прямом смысле. Пушкин написал целый ряд рецензий на самые разные книги.

Подобная мистификация — не единственная у Пушкина. Уже после его смерти друзья напечатали в «Современнике» (1836, V) его статью «Последний из свойственников Иоанны д'Арк».* Эта

* Пушкин и Эдгар По похожи! Они мистифицируют (поддельвают) переводы и газету. У Пушкина одна мистификация под газету (свойственник Жанны д'Арк), у По естественно больше (не сравнить, насколько больше развиты американские газеты эпохи, и верят им больше). Сходные условия России и Америки (по разным причинам они выступают в XIX веке как новые нации, отсюда явления культурного параллелизма: По и Пушкин, Торо — Толстой, Мелвилл — Достоевский). Это во 2-ую половину главы, перед По, а сначала дать о новой России. Несмотря на победы Петра и Екатерины, она оставалась вне Европы до 1812 года. Русские взяли Париж, и Европа открыла Россию. А Россия (во всяком случае декабристы и Пушкин) заново открыла Европу.

Неприменно цитату из Маркса о мифах буржуазной прессы. Это в «книгопечатании и газетах». Найти в собрании сочинений Маркса и Энгельса.

Почему кончаю реализмом? Потому что эффект подлинности вошёл в основные принципы метода, был переосознан... Потом выветрился. Каждый

удивительная пастишь содержит только вымышленные факты: письмо оскорблённого «Девственницей» потомка Жанны, ответ Вольтера и комментарий английского журналиста — всё вымышлено Пушкиным, сочинено с блестящим знанием дела, в частности — характера Вольтера, с абсолютной достоверностью и тончайшей иронией. В своём комментарии к этой статье Б. В. Томашевский делает такое заключение: «Возможно, что он хотел напечатать это в “Современнике”, но преследовал ли он цели мистификации или хотел выдать статью за беллетристическое произведение, утверждать невозможно». Сказано очень неясно, но смысл в том, хотел ли Пушкин выдать эту пастишь за действительно разыгравшуюся курьёзную историю или подать как собственное (художественное) произведение, за своей подписью.

На наш взгляд, Пушкин явно не собирался печатать эту шутку под своим именем. Она задумана и рассчитана как мистификация. Однако столь же бесспорно, что это — художественное произведение, вид сатирического рассказа в форме журнальной статьи. В прессе того времени большое распространение получили культурно-исторические информации, анекдоты, курьёзы, пересказы забавных дискуссий иностранной прессы и т. п. Пушкин имитирует эти жанры в целях осмеяния раздутой фамильной чести той аристократии, которая ещё недавно пасла овец или «торговала блинами»: ведь персонаж его сатиры, ссылаясь на пергаменты, утверждает, что Жанна была знатной девицей. Кроме того, Пушкин осмеивает примитивное понимание поэзии, при котором поэма Вольтера трактуется как историческая реляция об осаде Орлеана. Наконец, он очень точно воспроизводит ханжескую морализацию английской викторианской прессы. Пушкин писал не «утку», а тонкую и оригинальную сатиру нравов.

русский гений начинался с автобиографической фактичности («Записки охотника», «Севастопольские рассказы», «Записки из Мёртвого дома», «Детство», «В людях» и т. п.).

История всех новаторов — история «неудавшихся» пародий и мистификаций. Чехов подделал жалобную книгу и пародировал Июкаи и детектив лучше оригинала... «Драма на охоте».

Счесть её пародией невозможно: имитация чересчур совершенна, чересчур неотличима от подлинных образцов и внешне абсолютна серьёзна. Может даже показаться, будто именно Вольтер — объект осмеяния и осуждения в статье: совершенно в его характере испуг перед потенциальной дуэлью и ответ оскорблённому «свойственнику» (известно, что Вольтер несколько раз отрицал авторство своих памфлетов). Как и в статье «О записках Видока», насмешка здесь замаскирована чисто информативным стилем. Она выявляется *самим фактом вымышленности* этой информации. Искусство здесь «возникает» для того читателя, который *знает*, что всё сообщённое не имело места в действительности, не могло иметь места по анекдотичности глупых опровержений «последнего свойственника». Читатель не знающий этого и принимающий статью за точную информацию, искусства не обнаружит и не поймёт насмешки Пушкина. Пушкин создал в данном случае новый жанр *фиктивной информации*, фиктивного журналистского комментария — жанр, доступный лишь искущённому современному читателю.^{42*} Сходство заметки «О

* Новеллы Эдгара По притворялись «нелитературой». Так, например, «Тайна Мари Роже» написана в жанре «частного расследования» и восходит к приёмам уголовной хроники. «История с воздушным шаром» — это сенсационный газетный репортаж, напоминающий знаменитую газетную «утку» тех времён о том, что Гершель в новый телескоп разглядел жителей Луны. «Фон Кемпелен и его открытие» написан в жанре «научной сенсации» (этот жанр по сей день отравляет жизнь всем учёным в мире). Обманчивая точность газетных отчётов у этого великого журналиста-мистификатора служила маской фантазии: ему нравилось с серьёзной миной разыгрывать наивного американского читателя. Порою же По, как раньше Пушкин, прибегал к иллюзии переводного «предания» или легенды: американской литературе тоже нужно было осваивать мир. Тут у По и Пушкина был общий образец — Вашингтон Ирвинг. Прославленный детектив Эдгара По возник из уголовной хроники — жанра весьма мало художественного. Когда же читаешь упомянутого «Фон Кемпелена», невольно думается, не написан ли он к 1-му апреля (напечатан в газете от 14 апреля 1849), ведь и поныне пресса чуть не всего мира сохранила жанр «первоапрельской шутки», «prima aprilis». О стремлении Эдгара По документировать самые невероятные события и тем придавать им вид реальности, а связи его новеллистики с сенсациями американских газет того времени интересно рассказал А. Н. Николоюкин.⁴²

И детектив Эдгара По (а он признан отцом этого жанра), и пушкинская мистификация «Последний из свойственников Иоанны д`Арк» — явления одного порядка: мы наблюдаем рождение новых жанров из нехудожественной газетной

записках Видока» и статьи «Последний из свойственников Иоанны д'Арк» позволяет говорить о том, что это — не простая случайность: в журналистике Пушкина родилась новая жанровая тенденция художественной литературы.

Эта жанровая тенденция воплотилась более или менее наглядно только в XX веке. Укажем для примера на сборник «Фикции» аргентинского писателя-мистика Хорхе Луиса Борхеса. В этом сборнике есть рассказ «Поиски Аль-Мутасима» — детальная и в высшей степени «научнообразная» рецензия на роман бомбейского адвоката Мир-Бахадура Али «Поиски Аль-Мутасима», впервые изданный в 1932 году. Ни этого писателя, ни романа никогда не существовало: Борхес использовал эту мистификацию, чтобы сжато и энергично набросать таинственный, мистический

письменности. Правда, у Пушкина только два случая такого применения эффекта подлинности. Но такое различие объясняется несравненно большим развитием журналистики в Америке по сравнению с Россией того времени, большим распространением газеты в США.

Рождение художественных прозаических жанров из газетных форм аналогично их рождению из фольклорных имитаций XVIII—XIX веков. По этому поводу нельзя не процитировать замечательное определение Карла Маркса в письме к Кугельману от 27 июля 1871 года: «До сих пор думали, что создание христианских мифов было возможно лишь в Римской империи только потому, что книгопечатание не было ещё изобретено. Как раз наоборот. Ежедневная пресса и телеграф, который в мгновение ока разносит свои открытия по всему земному шару, фабрикует больше мифов (и буржуазия верит в них и распространяет их) в один день, чем раньше можно было изготовить в сто лет».⁴² Это вовсе не запальчивая острота: буржуазная пресса действительно творит свою мифологию, которую пародируют или творчески используют большие художники новых времён. Самые знаменитые мифы буржуазной прессы: жители Луны, чистильщик сапог, ставший миллионером, заговоры масонов против всех режимов, «карьера Золушки в столице», общность жён у коммунистов, Ленин — немецкий агент. Слияние фольклорно-мифологических традиций с формами журналистики достигнет своей кульминации у Достоевского: в «Братьях Карамазовых» древняя тема Каина воплощается при помощи судебной хроники. Евангельский миф о Христе преобразуется с помощью газетной уголовщины в «Идиоте» (американская клеёнка и склянки с ждановской жидкостью взяты из отчётов прессы о хитроумном убийстве). У Германа Мелвилла в «Белом ките» научно-сенсационный жанр формирует древнюю мифологическую линию борьбы против хтонических чудовищ.

сюжет.* Вообще, для него характерны такие приёмы: жертва собственной библиотеки, Борхес «перегружен» книжной культурой.

Недавно на русский язык переведён блестящий сатирический рассказ Станислава Лема «Группенфюрер Луи XIV»:

* На этом прервём исторический обзор добросовестных мистификаций. Дешёвые подделки коммерческого типа не входят в наш обзор, равно как и упражнения графоманов. Здесь рассматривались случаи, когда отрицали своё авторство настоящие писатели. Чем обусловлено это явление?

Развитие литературы происходит путём её отрицания — точнее самоотрицания. Склеротические литературные эпохи и оостенелые тиранические формы отвергаются не во имя новых правил и форм, а во имя «нелитературы» — во имя документальной фактичности, подлинных писем, мемуаров, подлинной народной поэзии, подлинной газетной информации и хроники. Приливные волны действительно подлинного материала на важнейших переломах литературного процесса наносят *coup de grâse* агонизирующей литературе. Кажется, что литература кончилась. Жанровая система рухнула. Но затем исподволь подлинность переходит в эффект подлинности и через полосу мистификаций, через самоотрицание авторства переживает новую литературу. Рукописи не горят, традиции воскресают. Переход подлинности в новую литературную условность есть «отрицание отрицания».

Стремление к эффекту подлинности является важной чертой становящихся жанров *во все времена*, начиная от «Диалогов» Платона и «Священной записи» Эвгемера и кончая радиокомпозицией Орсона Уэллса о нападении марсиан на Соединённые Штаты. История не знает искусственно вызванной паники, равной той, какую вызвал среди американцев Орсон Уэллс, поставив «Войну миров» в манере экстренного сообщения, по радио.

Жанровые системы обновляются *извне* — из устного и анонимного народного творчества, из нехудожественной письменности и т. п. Стареющая система завершается пародией, затем уничтожается приливом нелитературного материала, а из него формируется новая система — путём мистификации этого нелитературного материала и последующего перехода его безусловности в литературную условность нового типа, которая становится новым принципом изображения жизни.

Все жанры исторически возникли из эстетически неорганизованного социального общения (хотя оно могло быть ритуально организованным) — из «нелитературы». Они продолжают развиваться и изменяться за счёт того же социального общения, которое является массовым и анонимным. Поэтому в переломные моменты литературного процесса происходит самоотрицание авторства, наглядно выражающее скачкообразную динамику развития. Литературный процесс тесно связан с общим историческим процессом, но имеет свои собственные закономерности. Саморазвитие жанров — это их периодическое самоотрицание с последующим обновлением извне. В целом этот процесс носит экстенсивный характер.

это фантастическая рецензия на книгу, которую мог бы написать сам Лем. Развернув довольно обстоятельно замысел романа и набросав некоторые детали, Лем сжато доносит до читателя свою главную мысль. Он экономит на штампах современной беллетристики. Романский сюжет дан в «деловой», конспективной форме.

Жанр фиктивной книжной рецензии эксплуатирует эффект подлинности, обусловленный информационной, газетной формой подачи. «Непоэтичность», сухая деловитость, так сказать «алитературность» нового жанра призвана внушить читателю доверие к сообщаемому факту. Но при этом сам факт взят из сферы литературы, апеллирует к этой сфере. Таким образом, эффект подлинности здесь — *вторичный*.

«Зародыш» жанра фиктивной рецензии мы находим в двух вышеуказанных мистификациях Пушкина. Этот жанр связан с вымышленными эпиграфами его повестей.

Иных пуристов может шокировать сделанное нами сопоставление аргентинского мистика Борхеса и польского фантаста Лема с Пушкиным. Но ничего удивительного в этом нет: Пушкин весь — Сегодня.

Приложение

1.

Комментарии и размышления к «Эффекту подлинности»

I. О Чехове (7-я глава, «Как умирают сюжеты»)

Высокая литературность Чехова. Осмеяние традиционной сюжетности (сперва с помощью снижающих концовок, потом с помощью *нулевых*, zero-endings).

Чеховские миниатюры — тайные пародии и опровержения русской и мировой классики либо развёртка застывших метафор на живом (будничном) материале («Попрыгунья»)⁴³

Опровержения — структурные парафразы:

? «Онегин» → «Дама с собачкой». Она *согласилась*, но это *лишь начало*...

Амур и Психея → «Душенька» Богдановича → «Душечка». Американец прав, но промежуточное звено...

«Шинель» → «Смерть чиновника» (осмеян сюжет Гоголя, где герой умер от «распекания»).

«Сильфида» → «Чёрный монах».

«Скверный анекдот» Достоевского → водевиль «Свадьба».

«Дворянское гнездо» → «Дом с мезонином» (пародия на Лизу Калитину и вообще идейных женщин Тургенева).

«Труженики моря» → «В море» Чехова.

Пародии на Жюль Верна, Иокаи, детектив.

Чехов *пародирует жанры* (например, документальный или эпистолярный жанр в «Жалобной книге»).

Гениальное осмеяние сюжетных штампов и перевёртывание шаблонных образов.

Чехов не просто сжимает, он *выжимает* сюжеты, концентрируя их суть, их «идею», их застоявшееся *противоречие* и потом расправляясь с ними по заслугам со своей (новой) точки зрения. Он вскрывает алогизм привычных сюжетов и почтенных идей.

II.

Жизнь *НЕ ТВОРИТ* сюжетов. Каждый из них может быть прослежен до древнейших фольклорно-эпических истоков, до мифа, ритуала, метафоры. Но жизнь творит новые трансформации сюжетов.

⁴³ Такою же развёрткой «покинутой Ариадны» является рассказ «Ариадна».

Сюжет «Анны Карениной» взят из «Принцессы Клевской» (иной вариант решения). «Война и мир» есть наложение *одиссеи* Пьера на *илиаду 1805—1812 годов* с Наташей-Пенелопой и Ахиллом-Андреем (вспомним, как Александра I все называли Агамемноном).

Жизнь создаёт новые точки зрения. Происхождение сюжета не имеет значения (для произведения оно не важно, оно нам нужно для понимания трансформации). Важнее всего оригинальная авторская позиция (point of view), отвечающая задачам эпохи.

Фактически, восходя по родословному дереву сюжета к его историческим корням, мы продолжаем в более широких масштабах работу текстолога, последовательно сличающего все черновые редакции произведения в целях изучения творческого процесса. Но мы выходим за пределы творческого процесса одного автора в совокупный «творческий процесс» нескольких поколений писателей и далее — в общемировой литературный процесс. Разница в масштабах, но количество, конечно, переходит в качество.

III.

Мистификация *всегда* открывает новый жанр или жанровую разновидность. Новый обращается к позавчерашнему, через голову вчерашнего («Робинзон Крузо» к шекспировской драме «Буря» через голову романа эпохи барокко). «Плохой вкус — это вкус предшествующей эпохи» (Флобер). Мистификация скрывает в себе скрытую парафразу забытой традиции. Это не значит, что *nil novi sub Soli* и что «новое — это хорошо забытое старое». Нет, не так. Парафраза содержит принципиально новое. Когда оно восторгается, эффект подлинности уступит место литературности.

Перелом отмечается пародиями и подражаниями. Пародия уничтожает «непосредственное» восприятия жанра, создаёт дистанцию, делает его «историческим».

Подражания — вот подлинные враги великих текстов: они-то и истогают большую традицию.

Итак, историческая последовательность: мистификация, пародия, подражание.

Недостатки статьи.*

Ушёл от проблемы реализма, от физиологического очерка, Бальзак и от стендалевской революции. В конце статьи роман исчез...

Конец нужно переделать. До Достоевского, Тургенева, Толстого. А Гоголь? Сказ?

В «Бедных людях» Достоевский попытался обновить эпистолярный роман при помощи гоголевского сказа. Возмущение критиков вызвала устная характерность письма (так не пишут даже в черновиках, так лишь говорят). Проблема сказа.

Сказ порождён романтическим фольклоризмом (братья Гримм).

Толстой — «Севастопольские рассказы», «Набег». Тургенев — «Записки охотника»} подлинность.

3.

Гомеровская эпопея — явление высокой культуры, мастерства, фантазии, словом: искусство.

Но до него была масса сказаний о Троянской войне, которые считались подлинными, носили исторический характер.

Данте — художник, мастер. Но древний жанр «видений» в Средние века имел документальный характер: вещие сны великих людей даже записывались в хрониках. Сон всегда имел реальный смысл.

4.

И Платон, и Данте писали, подчиняясь критерию подлинности. Данте мистифицировал жанр «видения», который был документальным (ему тогда верили, все сны были вещими).

5.

! Классицизм и барокко: перевес автора над героем. *Сюжет.*

! Роман XVIII века: перевес героя над автором. *Характер.*

* Авторская заметка к машинописи статьи «Эффект подлинности, или Самоотрицание авторства» (Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2011. № 2. С. 137—144). — С. III.

! Романтизм: автор *САМ* становится героем своего романа. Первым это сделал Руссо. — Романтическая эпика Гоголя.

Реализм: физиологические очерки, Севастопольские рассказы, Записки из Мёртвого дома, Губернские очерки, Пошехонская старина, Записки охотника...

6.

Бальзак — сын готического романа и энциклопедии, как Лесаж — сын пикареска и газетной хроники.

7.

Купер — Гоголь

Пушкин — По.

Торо — Толстой.

Мелвил — Достоевский.

Марк Твен — Чехов («Степь» ↔ «Гек Финн»).

8.

Задачи для 6-й редакции работы об эффекте подлинности.

Общая задача. Углубить теоретически, одновременно усиливая иронию, смех, шутку, занятный и непринуждённый язык. — Расширять введением дополнительных глав, одновременно сокращая то, что не идёт к делу. Сделать большие сноски, в которые упрятать разъяснительный материал, вроде истории эпистолярного жанра. Разделить на главы с названиями. Веселее!

Конкретные задачи.

1) Сделать первую главу, кончая мадам Лафайет. Дополнить её с помощью предисловия к «Португальским письмам». Задуматься над вопросом: кто же был Колумбом романа? Сервантес. Но он, как и Колумб, не знал, что открыл Америку. — Большая переделка, начиная со стр. 30.

2) Перед готическим романом: цепная реакция пародий. Стерн contra Филдинг. «Самый типичный роман» — одновременно это антироман. В высшей степени игра, разрушение эпичности, отрицание эффекта подлинности.

3) Нужно убедительнее дать Французскую революцию. Прощальная речь Робеспьера — не классицизм? Осознанная театральность — вот романтизм! Лионелло Вентури — о Давиде.

Игровой характер искусства, искусство становится в эпоху романтизма образом жизни. (Панэстетизм). «Люцинда» — смесь интимных признаний и философии. — Да, перед революцией подробнее Руссо. «Господин Руссо, оставьте женщин и займитесь математикой». Разобрать эпизод? [NB. В готическом романе тюремная топика].

4) Россия. Карамзин — первый писатель нового европейского типа. Он пробивался как частное лицо, в отличие от адмиралов и сенаторов екатерининского века. Нет, первый писатель ново-европейского типа: это Крылов. Похож на доктора Джонсона, только добродушнее. — Карамзин похож, конечно, на Ричардсона и Стерна. После «Бедной Лизы» начались паломничества к пруду — и слёзы, и охи (как «Кларисса»).

Тут в воду бросилась Эрастова невеста.

Топитесь, девушки, в пруду довольно места!

Пушкина подробнее дать. Он и пародист, и мистификатор.

5) Где же дать Гёте и Рихтера? Явно до России, но после Французской революции!!! — От Руссо и Стерна...

6) Последняя обобщающая глава. Эффект подлинности — вечное требование искусства в момент обновления. С древних времён! Эвгемер, Платон... Данте опирался на мистификации жанра «видений», который был первоначально документальным (все сны были вещими, жанру верили, как документу; святой Брендан).

Необычайно силой подлинности отличалась народная книга — сборник живых анекдотов. Это опора для Рабле. — Маяковский втянул в поэзию самые документальные вещи: реклама, агитка, плакат, частушка (бытовая поэзия).

Улица корчится безъязыкая — ей нечем кричать и разговаривать.

(Вот программа — дать язык улицы).

Реклама. Хорошо, когда брошенный в зубы эшафоту, крикнуть: «Пейте какао Ван-Гутена!»

Частушка: Ешь ананасы, рябчиков жуй...

Ножичком по горлу чик лютого помещика, господин помещичек, собирайте вещи-ка!

Даже шансонетка (Цыплёнок пареный) →

Мы только мошки,

Мы ждём кормёжки,

Закройте, время, вашу пасть!
Мы обыватели,
Нас обувайте вы,
(После слов: «Нас не трогайте, мы цыплёнки!»)
И мы уже за вашу власть.

Орсон Уэллс: «Война миров».

Трумен Капоте — документальный роман.

А. Хейли, «Аэропорт»: мистификация документального романа.

Зонина о «народном романе».

Не реалистический тип творчества: по сути дела, это у Тимофеева псевдоним всякого зрелого искусства, а эффект подлинности, который освящает молодость всех стилей.

9.

Истоки литературы

Истоки поэзии — трудовая магия, заклинания etc.

Прозы — устная история.

Истоки драмы — ритуальные игры.

Ядром современных жанровых систем является опыт традиций, имеющих древнее (трудовое, ритуальное или историко-информативное) происхождение.

Все жанры возникли из эстетически неорганизованного социального общения (из «нелитературы») и продолжают развиваться или изменяться за счёт того же общения.

Саморазвитие жанров есть их периодическое самоотрицание с последующим обновлением извне.

Конец — пародия, начало — мистификация.

10.

Размышляя о причинах популярности произведений типа «Былого и дум» Л. Н. Толстой сказал, «что со временем вообще перестанут выдумывать художественные произведения... Писатели... будут не сочинять, а только рассказывать то значительное или интересное, что им случилось наблюдать в

жизни» (А. Б. Гольденвейзер. *Вблизи Толстого*, М., Гослитиздат, 1959, стр. 181).

Г. Н. Пospelов считает: «Поэма продолжает в литературном развитии стихотворного эпоса повествовательную песню».

«Повесть (роман) генетически связаны с народной сказкой (преданием)». (Это Пospelов, Проблемы исторического развития литературы, «Просвещение», М., 1972).

11.

Все великие периоды искусства предшествуют социальным революциям или национально-освободительным движениям (не совпадают, но предшествуют). Елизаветинская драма предшествовала Английской революции, русский роман — Октябрьской революции; Гердер, ~~Дессинг~~, Гёте, Шиллер, Вагнер — объединению Германии (германским революциям).

Пикареск предшествовал испанской революции: она произошла в Нидерландах, но она была не национальной, а буржуазной революцией, возникшей в наиболее промышленно (торгово) развитой и наименее католической части империи.

Чему ж тогда предшествовал Сервантес? Вопрос некорректен: весь 17 век в Испании (Сервантес, Лопе де Вега, Кальдерон, Рибера, Сурбаран, Веласкес) выражает подъём к формированию единой нации, до этого слепленной только потребностями реконкисты (á rgoros: формирование единой нации в Испании не завершилось до сих пор).

Гойя — буревестник революций: испанской и латиноамериканской. Его ужас, когда пришли французы, которым он втайне сочувствовал, и что получилось.

12.

<Из заметки «Несколько слов к предыстории романа»>

Взаимоналожение структур авантюрного романа и «Принцессы Клевской» дало роман «Манон Леско», своего рода второй «Дон Кихот» в миниатюре.

После великих наложений предшествующие структуры отмирают не сразу. Они сходят постепенно, долго агонизируют. Они могут иметь успех, но закатный: выше порождённой ими

структуры уже никогда не поднимутся. Сохраняя читаемость, они утрачивают творимость.

«Дон Кихот» убил не только рыцарский роман. По сути дела, он убил и пикареск. (С Гашеком — особый случай). Пикареск заменён авантюрным романом.

В каждой структуре ищи следы прежних структур.

Внутренняя противоречивость структуры — знак её молодости и залог дальнейшего восхождения (перспективность). Внутренне непротиворечивые структуры автоматизированы, это всегда нисхождение традиции.

Все великие произведения внутренне противоречивы, сведены с тяжёлым усилием, и только эпигоны заглаживают противоречия избранных ими образцов.

13.

<Из заметки «Рыцарский роман и пикареск»>

Очень противоречива «Война и мир»: эпическая мифология и романная мифология. В эпическом плане написаны Кутузов и Пьер (Одиссей), в романном — Наполеон и Андрей Болконский. Эпос преобладает.

Очень противоречив «Онегин»: линия «Адольфа» (романтико-психологическая) + линия светской хроники (реалистическая). Роман + живой фольклор (быт, анекдот, текущая история). Подумать.

14.

<Из заметки «Рыцарский роман и пикареск»>

Взаимоналожение структур порождает новую структуру. Через какое-то время возникают контрструктуры, окружающие её оппозициями. Без них структура № 1 не ощутима.

Большое взаимоналожение порождает резонансы в процессе развития: малые наложения. Пикареск и рыцарский роман породили «Дон-Кихота». Французский галантный роман + мемуары = «Принцесса Клевская».

Авантюрный роман не есть простое продолжение пикареска. Он тоже результат взаимоналожения 2-х структур: пикареск + скандальная хроника. Таков Лесаж.

Пикареск есть повесть о бедствиях. Скандальная хроника — галантно-политический французский быт. «Жиль Блаз». Условность благополучной концовки, остро сознаваемая и иронически подчёркнутая Лесажем. Кроме галантной хроники — сказочные арабские архетипы, тоже предшественники пикареска. В «Тысяча и одной ночи» плут и рыцарь порою сливались: это и есть тенденция авантюрного романа.

15.

Генетическая связь сюжета и композиции.

1. Ступенчатая композиция возникла из ритуала мистерии и генетически связана с мифом об умирающем и воскресающем боге (трагедия). На месте катарсиса раньше было ликование апофеоза.

Древнейшая? 2. Линейная композиция возникла из дорожной песни погонщика (перечисление всего увиденного) и генетически связана с путешествием. Веселовский — о Ливингстоне.

3. Параллельная композиция возникла из состязаний певцов разных племён и родов (мирное продолжение древних войн) и генетически связана с сюжетом национальной победы, национального утверждения.

4. Охватная композиция возникла из древнего обычая застольной беседы (симпосион Платона, узбекское требование рассказать что-нибудь) и генетически связана с сюжетом воспитания. Энциклопедия мудрости. Сказка.

Роман восходит не к «Илиаде», а к диалогам Платона и животному эпосу. Главная фигура роман — охват.

Главная фигура драмы — климакс.

Главная фигура повести о бедствиях (путешествия, пикареска) — повтор.

У Достоевского: климакс и контрастный параллелизм.

У Толстого: охват и параллелизм (война в охвате мира).

Жанры, наиболее родственные роману, суть сказка, басня и новелла.

Роман не есть эпос. Он стал заменой эпоса, но его природа не эпична, а сказочна.

Необходимый финал всякого великого роман — примирение героя с жизнью (Дон-Кихот, де Гриё, Раскольников, Жюльен

Сорель, Григорий Мелехов, Мастер с его Маргаритой). Это и есть фигура воспитания: бунт юности → адаптация зрелости (победа над эдиповым комплексом).

Пародия идёт только по свежим следам! NB → *Канонизация низших жанров!* Но они всегда внешне внехудожественны.

Сначала структура и конструкция. Их автоматизация.

Потом их взаимоналожение. Роль решающего импульса здесь играет внешний (внелитературный) материал. Материал, ещё не освоенный искусством. На языке профанов: «Жизнь».

Новый жанр всегда мистификация (диалоги Платона — это сначала поддельные мемуары о Сократе в оригинальной художественной форме).

Потом идёт цикл единой традиции — пародизация, автоматизация, канонизация. Последнее — «вечное» (переживает смену структур). Канонизированные формы готовы к слову и вечной жизни. Но ломается не сама каноническая форма, а её автоматизированное подражание.

16.

Интеграция и дифференциация жанров. «Дон-Кихот» — интеграция жанров, но от него расщепляются новые жанры: роман, эпопея, героическая комедия. Одни вошли, другие вышли.

Новые жанры всегда создаются с участием внехудожественных форм. И наоборот, полная автоматизация выводит жанры из искусства. Конец авантюрного романа — *la bande dessinée*, комикс. Конец политического памфлета — современный газетный фельетон, состоящий полностью из штампов. Газета — кладбище жанров. Пример эпитафии. Конец мифа — катехизис.

«Как рождаются жанры».

«Как умирают жанры».

Указатель имен и названий

- Абеляр, П. (1079—1142). 21
Аввакум Петров (1620—1680). 105
 «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное». 105.
Аддисон, Дж. (1672—1719). 40, 43, 52
Ариосто, Лудовико (1474—1533). 16
 «Неистовый Роланд». 16
Байрон, Дж. Г. (1788—1824). 81, 95, 96,
 «Чайльд-Гарольд». 81
Бальзак, О. де (1799—1850). 49, 50, 51, 58, 95, 96, 97, 107, 119, 120.
 «Златоокая девушка». 97.
 «Любовь в пустыне». 97.
 «Неведомый шедевр». 96.
 «Поиски абсолюта». 96.
 «Сарразэн». 97.
 «Гридцатилетняя женщина». 97.
 «Утраченные иллюзии»,
 «Человеческая комедия». 49, 50
 «Шагреновая кожа». 96
 «Шуаны». 96
Батлер, С. (1613—1680). 35.
 «Гудибрас». 35.
Бахтин, М. М. (1895—1975). 8, 44,
Бержерак, Э. С. С. (1619—1655). 59, 97.
Бернье, Ф. (1620—1688). 20, 54.
Брантом, П. де Бурдейль (1540—1614). 20, 30, 58.
Бокаччо, Дж. (1313—1375). 29.
Борхес, Х. Л. де (1899—1986). 57, 114, 115, 116.
Буало-Депрео, Н. (1636—1711). 17, 19.
Булгарин, Ф. В. (1789—1859). 98, 110, 111.
Ватто, А. (1684—1721). 52.
Вега, Л. де (1562—1635). 123.
Веласкес, Д. (1599—1660). 123.
Верн, Ж. Г. (1828—1905). 45, 117.
 «Таинственный остров». 45.
Веселовский, А. Н. (1838—1906). 16, 125.
Вильгельм III Оранский (1689—1702). 37, 38, 39.
Вожла, К. Ф. де (1585—1650). 58
Волконская, М. Н. (1805—1863). 105.
Вольтер (Франсуа-Мари Аруэ, 1694—1778). 30, 31, 35, 44, 50, 52, 55, 58,
59, 61, 78, 79, 80, 84, 95, 97, 106, 107, 112, 113,

- «Век Людовика XIV». 80.
 «Орлеанская девственница». 79, 112,
 «Очерк эпической поэзии». 61.
- Галлан, А. (1646—1715). 54.
 «Тысяча и одна ночь». 54, 125.
- Георг I (1660—1727). 38, 64, 76.
- Гамильтон, Э. (1646—1720). 24, 25.
 «Мемуары графа Грамона». 24, 25.
- Гей, Дж. (1685—1732). 64
 «Опера нищих». 64.
- Гейне, Г. (1797—1856). 83, 98.
- Гельвеций, К. А. (1715—1771). 66, 84.
 «О человеке». 66.
- Гёте, И. В. (1749—1832). 75, 81, 98, 103, 107, 109, 121, 123.
 «Страдания юного Вертера». 75, 81.
 «Фауст». 103.
- Гийераг, Г.-Ж. (1628—1685). 24, 25.
 «Португальские письма». 24, 25.
- Гильен, К. (1924—2007). 12.
- Глинка, М. И. (1804—1857). 104.
- Гоголь Н. В. (1809—1852). 41, 43, 45, 98, 107, 117, 119, 120.
 «Мёртвые души». 43.
 «Ревизор». 41.
 «Старосветские помещики». 45.
 «Шинель». 117.
- Годвин, У. (1756—1836). 81.
 «Калеб Уильямс». 81.
- Гойя, Ф. (1746—1828). 64, 123.
 «Капричос». 64.
- Гольбах, П. А. (1723—1789). 60.
 «Галерея святых». 60.
- Голдинг, У. (1911—1993). 45.
 «Повелитель мух». 45.
- Голдсмит, О. (1730—1774). 55, 63.
 «Письма китайца». 55.
 «Гражданин мира». 63.
- Голосовкер, Я. Э. (1890—1967). 50.
- Гомер. 31, 33, 45, 46, 58, 77, 89, 90, 109, 119.
 «Илиада». 31.
 «Одиссея». 33, 45, 46.
- Гончаров, И. А. (1812—1891). 50, 97, 98.
 «Обрыв». 98.

- Горький, А. М. (1868—1936). 85.
Герцен, А. И. (1812—1870). 85, 122.
 «Былое и думы». 122.
Грибоедов А. С. (1795—1829). 111.
Гримм, Я. (1785—1863) и В. (1786—1859). 103, 119.
Давид, Ж. Л. (1748—1825). 86, 87, 88, 120.
 «Сабинянки, останавливающие битву между римлянами и сабинянами». 88.
Д'Аламбер, Ж. Л. (1717—1783). 59.
Дюдеффан, М. (1697—1780). 60.
Данте Алигьери (1265—1321). 109, 119, 121.
Державин, Г. Р. (1743—1816). 99, 100, 102, 105.
Дефо, Д. (1660—1731). 36, 38—47, 53, 58, 63, 64, 68, 70, 75, 79, 92, 95, 106, 118.
 «Дневник чумного года». 41.
 «Записки кавалера». 42.
 «Кратчайший путь разделаться с диссентерами». 39.
 «Молль Флендерс». 42.
 «Обозрение французских дел». 40.
 «Робинзон Крузо». 40, 41, 43—47, 53, 58, 63, 64, 70, 106, 118.
Джеймс, Г. (1843—1916). 43.
Джойс, Дж. (1882—1941). 16, 43.
 «Улисс». 16, 43.
Джонсон, С. (1709—1784). 44, 66, 77, 100, 121.
Дзига Вертов (Кауфман, Д. А., 1895—1954). 77.
Дидро, Д. (1713—1784). 30, 67, 81.
 «Монахиня». 81.
Дизраэли, Б. (1804—1881). 68.
Диккенс, Ч. Д. Х. (1812—1870). 57, 94.
 «Большие ожидания». 57.
Достоевский, Ф. М. (1821—1881). 7, 50, 81, 97, 107, 111, 112, 114, 117, 119, 120, 125,
 «Бедные люди». 119,
 «Бесы». 81,
 «Братья Карамазовы». 114.
 «Записки из Мёртвого дома». 7, 112, 120.
 «Пушкинская речь». 50.
 «Скверный анекдот». 117.
Драйден, Дж. (1631—1700). 34, 35, 39.
Дюма, А. (отец; 1802—1870). 51, 97.
 «Граф Монте-Кристо». 51.
Дюфрени, Ш.-Р. (1648—1724). 54, 55.

- «Серьёзные и комические приключения одного сиама». 54.
 Екатерина II Великая (1729—1796). 80, 99, 111.
 Жан Бургундский (1231—1267). 23.
 «Путешествия сира Жана де Мандевиля». 23.
 Жанна д'Арк (1412—1431). 103, 105, 112.
 Жан-Поль (И. П. Ф. Рихтер; 1763—1825). 90, 109, 121.
 «Жизнь Ласарильо с Тормеса, его невзгоды и злоключения». 12, 14.
 Жорж Санд (А. А. Л. Дюпен; 1804—1876). 93
 Жуковский, В. А. (1783—1852). 57, 102, 107, 109.
 Ирвинг, В. (1783—1859). 103, 113.
 Кальдерон де ла Барка, П. (1600—1681). 34, 80, 123.
 «Жизнь есть сон». 80.
 Камознс, Л. де (1524—1580). 106.
 «Лузиады». 106
 Кальпренед, Г. де ла (1609—1663). 18.
 «Кассандра». 18
 «Клеопатра». 18.
 Карамзин, Н. М. (1766—1826). 100, 101, 103, 121.
 «Бедная Лиза». 100, 121.
 «История государства Российского». 101.
 «Письма русского путешественника». 100.
 Карл I Великий (742/747—814). 34.
 Карл II. (1630—1685). 34—36.
 Кастро, И. де (1325—1355). 103.
 Кеттл, А. (1913—1979). 65, 67, 70, 71.
 Клуэ, Фр. (1515—1572). 18.
 «Купанье Дианы». 18.
 Кожин, В. В. (1930—2001). 43, 53, 99, 101.
 Констан, Б. (1767—1830). 92, 93, 124.
 «Адольф». 93, 124.
 Корнель, П. (1606—1684). 21, 22, 34, 35, 97.
 «Пертарит». 21.
 Корнуолл Барри (Проктер, Б. У.; 1787—1874). 102.
 Корсак, Фр. (Борд Фр., 1919—1981). 46.
 «Робинзоны космоса». 46.
 Кроче, Б. (1866—1952). 93.
 Круа, Фр. П. де ла (1653—1713). 54.
 Крылов, И. А. (1769—1844). 100, 121.
 Крюднер, В. Ю. (1764—1824). 93.
 «Валери». 93.
 Купер, Дж. Ф. (1789—1851). 95, 120.
 Кутузов, М. И. (1747—1813). 104, 124.

- Лабрюйер, Ж. де (1645—1696). 6.
Лагарп, Фр. С. (1754—1838). 89.
 «Пророчество Казотта». 89.
Лакло, П. Ш. де (1741—1803). 75, 94, 107.
 «Опасные связи». 75, 94.
Ламартин, А. де (1790—1869). 95.
Ларошфуко, Фр. VI де (1613—1680). 26, 27.
 «Максимы». 26.
Лафайет, М. М. де (1634—1693). 25—29, 30, 31, 51, 52, 58, 94, 118, 120, 123, 124.
 «Заида». 26.
 «История мадам Генриэтты Английской». 27.
 «Мемуары французского двора за 1688 и 1689 годы». 27.
 «Принцесса Клевская». 26—29, 31, 32, 51, 52, 58, 94, 118, 123, 124.
Лафонтен, Ж. де (1621—1695). 18, 19, 24, 58, 59.
 «Раготен, или комический роман». 19.
Лебрэн, Ш. (1619—1690). 18.
 «Александр входит в шатёр Дария». 18.
Лем, С. (1921—2006). 115, 116.
 «Группенфюрер Луи XIV». 115.
Лемуан, Фр. (1688—1737). 18.
 «Юпитер и Ио». 18.
Лермонтов, М. Ю. (1814—1841). 92, 95, 106, 107.
Лесаж, А. Р. (1668—1747). 30, 33, 48—53, 54, 58, 59, 73, 79, 80, 120, 124, 125.
 «История Жиль Блаза из Сантильяны». 48—52, 73, 80, 125.
Лесков, Н. С. (1831—1895). 77.
Лессинг, Г. Э. (1729—1781). 102, 123.
Ломоносов, М. В. (1711—1765). 80, 99.
Луве де Кувре, Ж. Б. (1760—1797). 80.
 «Приключения кавалера Фоблаза». 80.
Людовик XIV де Бурбон (1638—1715). 18, 20, 24, 28, 30, 32, 34, 36—38, 80.
Макферсон, Дж. (1736—1796). 77, 78, 92, 109.
 «Сочинения Оссиана, сына Фингала». 77, 78, 109.
Марат, Ж.-П. (1743—1793). 85, 86.
Мариво, П. де (1688—1763). 52, 58, 65.
Маркес, Г. Г. (1927—2014). 43.
 «Сто лет одиночества». 43.
Маркс, К. (1818—1883). 111, 114.
Марло, К. (1564—1593). 54.

- «Гамерлан великий». 54.
Мармонтель, Ж.-Фр. (1723—1799). 106.
Маяковский, В. В. (1893—1930). 121.
Мелвилл, Г. (1819—1891). 111, 114, 120.
Мериме, П. (1803—1870). 114.
 «Гузла». 114.
Мильтон, Дж. (1608—1674). 34, 35, 44, 45, 46, 89, 90, 91.
 «Потерянный рай». 35, 44, 90, 91.
Миримский, И. В. (1908—1962). 40—45, 69,
Мольер (Поклен, Ж.-Б.; 1622—1673). 19, 20, 24, 27, 54, 58, 97,
 «Мещанин во дворянстве». 54.
 «Смешные жеманницы». 19.
Монтальво, Г. Р. де (1450—1505). 19.
 «Амадис Галльский». 19.
Монтемайор, Х. де (1520—1561). 16.
 «Диана». 16.
Монтень, М. де (1533—1592). 6, 106
 «Опыты». 106.
Монтескьё, Ш.-Л. де С. (1689—1755). 55.
 «Персидские письма». 55.
Мор, Т. (1478—1533). 106.
 «Утопия». 106.
Мэтьюрин, Ч. Р. (1782—1824). 50, 81, 95.
 «Мельмот Скиталец». 81, 95.
Мюссе, А. де (1810—1857). 93, 108.
Наполеон I Бонапарт (1769—1821). 89, 101, 111, 124.
Некрасов, Н. А. (1821—1877). 103.
 «Кому на Руси жить хорошо». 103.
 «Мороз, Красный нос». 103.
Нокс, Р. (1641—1720). 38.
 «Пленение на Цейлоне». 38.
Овидий (Публий Овидий Назон; 43 до н. э. — 17/18 н. э.). 58.
 «Об искусстве любви». 58.
Остин, Дж. (1775—1817). 100.
Островский, А. Н. (1823—1886). 107.
Паскаль, Б. (1623—1662). 21, 28, 55.
 «Мысли». 28.
 «Письма к провинциалу». 21.
Перро, Ш. (1628—1703). 103.
Перси, Т. (1729—1811). 77.
 «Памятника старинной английской поэзии». 77.
Пётр I Великий (1672—1725). 99, 101, 104, 107, 111.

- Петроний, А. (14—66). 29, 71.
Пиндемонте, И. (1753—1828). 108.
Платон (428/427—348/347 до н. э.). 45, 115, 119, 121, 125, 126.
По Э. А. (1809—1849). 7, 109, 111, 113, 120.
Полонский Я. П. (1819—1898). 106.
Поп (Поуп) А. (1688—1744). 30, 58, 60,
 «Дунсиада». 39.
Потоцкий Я. (1761—1815). 102, 105.
Поспелов Г. Н. (1899—1992). 123.
Прево, А. Фр. (1697—1763). 51—53, 58, 59, 63, 94, 107.
 «История кавалера де Гриё и Манон Леско». 51—53.
 «Мемуары и приключения знатного человека, удалившегося от
света». 53,
Пушкин, А. С. (1799—1837). 7, 50, 61, 71, 77, 79, 95, 98, 99, 101—116, 120,
121.
 «Арап Петра Великого». 104, 107.
 «Братья разбойники». 104.
 «Борис Годунов». 107.
 «Граф Нулин». 102.
 «Два полководца». 104.
 «Дубровский». 107.
 «Евгений Онегин». 107.
 «Из Пиндемонти» («Не дорого ценю я громкие права...») 108.
 «Кавказский пленник». 106.
 «Капитанская дочка». 107, 108, 110.
 «Маленькие трагедии». 107, 130.
 «Медный всадник». 102, 105.
 «О записках Видока». 110, 111, 113, 114.
 «Повести Белкина». 110.
 «Полтава». 104.
 «Последний из свойственников Иоанны д`Арк». 79, 111, 113, 114.
 «Рославлев». 108, 110.
 «Руслан и Людмила». 102.
 «Пиковая дама». 105, 107, 108, 109, 110.
 «Путешествие в Арзрум». 106, 108.
 «Цыганы». 105.
Рабле, Фр. (1494—1553). 54, 73, 121
Радклиф, А. (1764—1823). 88.
Расин, Ж. (1639—1699). 19—22, 24, 26, 28, 30, 51, 52, 54, 58, 87.
 «Андромаха». 21.
 «Баязет». 22, 54.
 «Федра». 87.

- Рассел, Б. (1872—1970). 60.
«История западной философии». 60.
- Рембрандт, Х. ван. Р. (1609—1669). 54.
- Рец, Ж. Фр. П. де Гонди (1713—1679). 20.
«Мемуары». 20.
- Ренодо, Т. (1586—1653). 56.
- Римини, Фр. да (1255—1285). 107.
- Ричардсон, С. (1689—1761). 41, 65—70, 75, 83, 121.
«История сэра Чарльза Грандисона». 67.
«Кларисса Гарлоу». 66, 67, 69, 83.
«Памела». 65, 69, 70.
- Ришельё, А. Ж. дю Плесси (1585—1642). 21, 23, 28, 56, 58.
- Робеспьер, М. (1758—1794). 86, 88, 120
- Роджерс, В. (1671—1732). 40, 44.
«Путешествия вокруг света с 1708 по 1711 год капитана Вудса Роджерса». 40.
- Руссо, Ж. Ж. (1712—1778). 60, 61, 74, 75, 81, 83—85, 89, 90, 91, 94, 106, 109, 120, 121.
«Исповедь». 60, 61, 83—85, 89, 90, 91, 94.
«Юлия, или Новая Элоиза». 74, 75, 81, 83.
- Рылеев, К. Ф. (1795—1826). 104.
«Иван Сусанин». 104.
- Сад, Д. А. Фр. де (1740—1814). 88.
- Салтыков-Щедрин, М. Е. (1826—1889). 120.
«Губернские очерки». 120.
«Пошехонская старина». 120.
- Самарин, Р. М. (1911—1974). 5, 32, 90.
«Этот честный метод...» 5, 32.
- Сандра, Г. де Куртиль (1644—1712). 24, 25.
«Мемуары господина д'Артаньяна». 24.
«Политическое завещание мессира Кольбера». 24.
- Сведенборг, Э. (1688—1772). 108.
- Свифт Дж. (1667—1745). 41, 42, 63—66, 68, 69, 70, 97.
«Путешествия Гулливера». 42, 64, 68, 69.
- Севинье, М. де (1626—1696). 20, 21, 28.
«Письма». 21.
- Селкирк (Селкёрк), А. (1676—1721). 40.
- Сенанкур, Э. П. де (1770—1846). 91, 92.
«Оберманн». 91, 92.
- Сенковский, О. И. (1800—1858). 98, 99.
- Сервантес, М. де (1547—1616). 12, 15—17, 19, 43, 45, 46, 48, 51, 52, 58, 69, 70, 73, 94, 120, 123, 124, 125, 126,

- «Странствия Персилеса и Сихисмунды». 17.
 «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». 12, 15—17, 19, 43, 45, 46, 48, 51, 58, 69, 120, 123, 124, 125, 126.
 Скаррон, П. (1610—1660). 19, 22, 26, 32, 48, 58,
 «Комический роман». 19.
 Скотт, В. (1771—1832). 49, 58, 78, 81, 94, 95, 96, 107.
 «Айвенго». 96.
 «Квентин Дорвард». 96.
 «Роб-Рой». 96.
 «Песнь последнего менестреля». 58.
 «Слово о полку Игореве». 104.
 Смолетт, Дж. (1721—1771). 73.
 «Приключения графа Фердинанда Фэтома». 73.
 Скюдери, М. де (1607—1701). 18, 26, 27, 54, 66.
 «Артамен, или Великий Кир». 18.
 «Ибрагим, или Великий паша». 54.
 «Клелия». 18.
 Сорель, Ш. (1599/1602—1674). 19, 32, 126.
 «Антироман, или экстравагантный пастух». 19.
 «Правдивое комическое жизнеописание Франсиона». 19.
 Сталь, А. Л. Ж. де (1766—1817). 92, 93.
 Стендаль (Бейль, М.-А.; 1783—1842). 52, 94, 107, 119.
 «Пармская обитель». 107.
 Стерн, Л. (1713—1768). 73—75, 83, 85, 90, 98, 100, 109, 120, 121,
 «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена». 73, 74.
 Стил, Р. (1672—1729). 40, 43, 45, 52.
 Стюарт, М. (1542—1587). 27, 103, 105.
 Сумароков, А. П. (1717—1777). 108.
 Сурбаран, Фр. де (1598—1664). 123.
 Тассо, Т. (1544—1595). 22, 54.
 «Освобожденный Иерусалим». 54.
 Твен М. (Клеменс С., 1835—1910). 120.
 «Приключения Гекльберри Финна». 120.
 Тимофеев, Л. И. (1904—1984). 122.
 Толстой, А. К. (1817—1875). 98.
 Толстой Л. Н. (1828—1910). 16, 43, 94, 98, 101, 106, 107, 111, 112, 118, 119, 120, 122, 123, 125.
 «Анна Каренина». 94, 118.
 «Война и мир». 16, 43, 101, 118, 124, 125
 «Детство». 112.
 «Набег». 119.
 «Севастопольские рассказы». 119.

- Торо, Г. (1817—1862). *112, 120*,
 Томашевский, Б. В. (1890—1957). *115*.
 Тургенев, И. С. (1818—1883). *50, 97, 119*,
 «Дворянское гнездо». *98, 119*.
 «Записки охотника». *119*.
 Уолпол, Г. (1717—1797). *50, 76, 77, 79*.
 «Замок Отранто». *50, 76, 79*.
 Уолпол, Р. (1676—1745). *38, 64, 69, 76*.
 Урнов, Д. М. (1909—1993). *42, 43, 63, 64*.
 Уэллс, О. (1915—1985). *115, 122*.
 Фенелон, Фр. (1651—1715). *30—33, 58*.
 «Письмо к Академии». *32*.
 «Приключения Телемака, сына Улисса». *30—33*
 Филдинг, Г. (1707—1754). *16, 57, 69—71, 73—75, 79, 85, 90, 109, 120*,
 «Джозеф Эндрюс». *69, 70*,
 «История Тома Джонса, найденыша». *70, 71*
 Фокс, Р. (1900—1937). *74*.
 Фюретьер, А. (1619—1688). *22, 29, 32*.
 Хейли, А. (1920—2004). *122*.
 «Аэропорт». *122*.
 Ходасевич, В. Ф. (1886—1939). *101, 110*.
 Чаттертон, Т. (1752—1770). *77, 78*.
 Челлини, Б. (1500—1571). *53, 85*.
 «Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини,
 флорентийца, написанная им самим во Флоренции». *53*.
 Честертон, Г. К. (1874—1936). *84*.
 Честерфилд, Ф. С. (1694—1773). *66*.
 Чехов, А. П. (1860—1904). *7, 41, 78, 112, 117, 120*
 «Драма на охоте». *112*.
 «Жалобная книга». *117*.
 «В море». *117*.
 «Степь». *120*.
 Шарден, Ж. (1643—1713). *20, 54*.
 «Дневник путешествия кавалера Шардена в Персию и Восточную
 Индию через Чёрное море и Колхиду». *24*.
 Шатобриан, Фр. Р. де (1768—1848). *85, 89—92, 95, 106*,
 «Атала». *89*.
 «Замогильные записки». *91*.
 «Мученики». *89, 90*.
 «Рене». *91, 92*.
 Шекспир, У. (1564—1616). *17, 43, 73, 97, 102, 106, 109, 118*,
 «Буря». *43, 106, 118*.

- Шиллер, И. К. Фр. фон (1759—1805). 82, 85, 109, 123.
«Разбойники». 82, 85.
- Шкловский, В. Б. (1893—1984). 48, 73.
- Шлегель, Фр. (1772—1829). 90, 92, 93,
«Люцинда». 90, 92, 93.
- Шолохов, М. А. (1905—1984). 16, 126.
«Тихий Дон». 16, 126.
- Энгельс, Фр. (1820—1895). 111.
- Эразм Роттердамский (ок. 1460 — 1536). 106.
«Похвала глупости». 106.
- Юрфе, О. д` (1568—1625). 17—19.
«Астрейя». 17—19.

Содержание

Предисловие к публикации	3
Глава I. Ученичество романа	12
Глава II. Английский эквивалент	35
Глава III. Молодость жанра и революция чтения	49
Глава IV. Цепная реакция пародий	64
Глава V. Реставрация поэтичности	77
Глава VI. Мифотворец или мистификатор?	101
Приложение	119
Указатель	129