

Мы продолжаем серию публикаций архивных материалов из наследия Р.Г. Назирова (см. «Гуманитарные исследования...» за 2010 год, № 4). Публикуемая в этом номере работа в полной мере отражает характерный для статей Р.Г. Назирова «учебный» модус изложения материала – порой тональность напоминает лекционную (здесь уместно сказать, что верно и обратное: лекции Назирова по-своему напоминали законченные научные труды), соединенную с установкой на масштабные историко-литературные обобщения, вызывающие ассоциации с монументальной «Историей всемирной литературы» (не случайно среди цитируемых авторов присутствует заместитель главного редактора этого издания Ю.Б. Виппер). В методологическом отношении этот текст является небезынской попыткой отдать дань времени социологичностью подхода, примирив его с методом А.Н. Веселовского.

Р. Г. Назиров

ЭФФЕКТ ПОДЛИННОСТИ, ИЛИ САМООТРИЦАНИЕ АВТОРСТВА

I

Подобно тому, как история знает несколько открытий Америки, в развитии романа мы также видим несколько «открытий» жанра.

Рыцарский роман не был еще романом в современном значении термина. Средневековое мышление вообще не могло создать романа в силу своей корпоративности, невыделенности личности из неподвижно замкнутых социальных организмов. Первый шаг к роману – это пикареск, антагонистичный рыцарскому роману.

Плутовской роман (пикареск, в немецкой традиции «шельменроман») – это буржуазная революция в литературе. Недаром аристократы называли всех участников буржуазных революций плутами, шельмами, гезами, санкилотами. Повествовательный модус пикареска – первое лицо, рассказ героя о его собственной жизни или его воспоминания. Пикареск однолинеен и развивается строго хронологически. Центральный герой – плут, аморальный проходимец, но его аморализм героичен, ибо феодальная мораль не создана для бедняка, в рамках корпоративного повиновения и богобоязненности ему не прожить, а иной морали еще нет: отсюда – протестантский характер плутовского аморализма. Вызывающая поза всемирного пройдохи в отношении вековых кумиров означает первый в истории восходящего класса отказ в повиновении феодальному правопорядку. «Непочтительность» плута подрывает устои старой Европы. От знаменитого Ласарильо до Жиль Блаза бездомный бродяга пикаро по всей Европе поднимает свое знамя, сшитое из ворованных салфеток, и на знамени написано: «Личная инициатива».

Пикареску родствен и великий роман Сервантеса, как об этом совершенно справедливо говорит В.В. Ко-

жинов¹. «Дон-Кихот» – наполовину ренессансная эпопея, наполовину пикареск; черты собственно романа – в зародыше.

В 1616 г. в Стрэтфорде на Эйвоне умер почтенный олддермен Шекспир, а в Мадриде – нищий монах, носивший в миру имя Мигеля де Сервантеса. Одновременный уход этих двух гениев подчеркивает конец эпохи. Пикареск, «Дон-Кихот» и романизированный театр Шекспира заложили основу для современного романа.

Классицизм презирал роман, что в известной мере отражало реальное положение вещей: эстетическая ценность трагедии классицизма намного превосходит и пикареск, и враждебный ему роман барокко.

История последнего связана с ренессансной поэзией, с пасторалью, с «Аркадией» Саннадзаро. Еще в 1607 г. начал публиковаться огромный роман Оноре д'Юрфе «Астрея», подлинный левиафан пасторального жанра. Действие перенесено в первые века нашей эры, на берега Линьона (Южная Франция), где томный пастух Селадон вздыхает по пастушке Астрее. Повествование этой бесформенной и манерной книги служит лишь канвой для бесконечных дискуссий на темы добродетельной любви. Главенствующее место занимает анализ чувств – сама форма противоречит пафосу активности и движения.

Напротив, при самом отчаянном движении, в самой гуще приключений пикаро оставался внутренне неподвижен: плутовской роман не знал динамики характера, не занимался анализом психики героя, поскольку у плута нет времени для такого анализа (ни в жизни, ни в литературе). А вот созерцательный роман барокко создал свой психологизм – пусть манерный и «кастовый». Последующие галантно-героические романы варьируют психологические тонкости «Астреи». Анализ

НАЗИРОВ Ромэн Гафанович (1934–2004), доктор филологических наук (Башкирский государственный университет, Уфа)

¹ Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М.: Наука, 1964. С. 112.

© Подготовка публикации. Орехов Б.В., 2011

чувств и эпизодная структура возобновляются у Ла Кальпурнеда в десятитомной «Кассандре» с Александром Македонским в качестве главного героя и в «Клеопатре» (12 томов). Эти романы имели успех, Лафонтен отмечал в них увлекательную интригу. Герой «Клеопатры» Артабан вошел в пословицу («горд, как Артабан»). Персонажи из древней истории сохраняли пасторальную изысканность чувств.

Популярнее всех прециозных писателей была мадемуазель де Скюдери, начавшая в эпоху Фронды свой 10-томный роман «Артамен, или Великий Кир», где персидский завоеватель галантнейшим образом ухаживает за мидийской принцессой. Девушка Скюдери брала в героини идеализированных придворных Людовика XIV, портретировала своих современников. То было в обычае эпохи: так, картина Лебрена «Александр входит в палатку Дария» изображала короля Людовика, а картина Лемуана «Юпитер и Ио» демонстрировала всему свету прелести герцогини де Лавальер. К своей 10-томной «Клелии» девушка Скюдери приложила аллегорическую карту Страны Нежности, словно к описанию кругосветного плавания. Ее роман стал учебником галантной любви.

Авантюрно-любовные сюжеты подобных романов, манерность и рафинированность стиля, бесконечное любование благороднейшими чувствами, нагроможденными в колоссальных количествах, – все это вызвало резкую критику со стороны таких разных людей, как Скаррон и Буало. Но эти романы читались и множились.

Поражение Фронды и тайное осмеяние феодального величия, развитие буржуазии и меркантилизм Кольбера способствовали упадку аристократических идеалов и закономерной реакции на этот всемирный потоп прекрасных чувств: люди постепенно перестали читать романы. В расцвете века Людовика XIV общество прониклось отвращением к выдуманным чувствам. Восторжествовала документальная литература: книги о путешествиях, мемуары и письма.

Настоящих приключений и настоящих людей хотел читатель, обвешанный Кирами и Артабанами. Париж сбегался на парадные въезды восточных посольств, особенно понравился турецкий посол Сулейман-ага (1669). Повсюду открывались кофейни, этот напиток вывез из Азии путешественник Жан Тевено, и напрасно мадам де Севинье уверяла, что мода на кофе пройдет, как и мода на Расина. Франсуа Бернье, придворный врач Великого Могола (Ауренгзеба), описал чудеса Востока в своих «Путешествиях». Люди поглощали «Путешествия в Персию и Ост-Индию» Жана Шардена, описания Нового Света и нравов дикарей, отчеты об экспедициях: Отцы-Пилигримы высадились в Америке, голландцы основали Капскую колонию, испанцы все еще искали Эльдorado, а Кавелье де Ла-Саль исследовал Миссисипи.

Наряду с путешествиями, громадным успехом пользовались мемуары. В 1665–1666 гг. в Голландии,

чьей типографии служили отдушиной для всей запретной литературы Франции, были напечатаны мемуары Брантома. Посмертный успех этого великого сплетника породил массу подражаний. Мемуары писались генералами, дипломатами, королевскими фаворитками и купцами. Описания путешествий часто выходили в форме мемуаров мореплавателей. Мемуары оправдательные (?) нравоописательные, политические, военные – все это не пыталось быть поэзией.

В одном современном исследовании совершенно упущено это качество мемуаров, что искажает историческую перспективу. Л. Гинзбург лишь в сноске заметила: «Существует, понятно, множество документальных произведений, не притязующих на эстетическое значение»¹. Но было время, когда интерес мемуарного свидетельства вообще отрицал эстетическую позицию.

Особое место заняла тогда частная переписка. С древности эпистолярный жанр был полифункциональным, преследовал научные, политические и другие цели, описывал нравы (письма гетер, паразитов, крестьян у Алкифрона). В XVII в. письма отчасти заменяют газету, которая только народилась на свет и еще не стала массовой. Письма читаются сообща, с них снимают копии. Переписка начинает рассчитываться на широкую аудиторию, и ее публикация (обычно посмертная) становится характерным явлением эпохи. Наступает золотой век французской эпистолографии (Гез де Бальзак, Вуатюр, мадам де Севинье и мн. др.). В письмах выражается характер самих авторов, тогда как в романах выражается только хорошее воспитание и знание этикета – придворного и литературного.

В 1672 г. на сцене Бургундского отеля поставлен «Баязет», драма сераля. Расин нарушил традицию; актеры играют в турецком платье. На одном из спектаклей в числе зрителей находится соперник этого модерниста Расина – великий Корнель. Он говорит Жану де Сегре:

– Я остерегся бы, конечно, сказать это еще кому-либо 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, знамение времени! Кому бы в голову пришло упрекать Тассо в фантастичности его сарацин? Времена переменились. Мемуары, книги о путешествиях и частная переписка внесли в литературное развитие новый фактор – критерий достоверности.

Все великие переломные эпохи литературы отмечены требованием доподлинной жизни (например, раннее Возрождение с Чосером и Боккаччо). Но всякий раз экспансия литературы на действительность совершается по-новому.

¹ Гинзбург Л. О документальной литературе // Вопросы литературы. 1970. № 7. С. 62.

Происходит интересное явление: рождаются подложные путешествия, фиктивные мемуары, вымышленные письма. При этом именно в нехудожественных жанрах описательной географии, эпистографии, исторических и нравоописательных воспоминаний.

Одной из популярнейших книг в жанре путешествий во Франции XVII в. были «Знаменитые путешествия господина Венсана Леблана, совершенные 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 1648 и 1658, английский перевод в 1660 г. – успех первоклассный! Однако современные историки географической науки путем кропотливого анализа установили, что эта книга – фальсификация. «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»¹.

Эта книга – «компиляция из знаний эпохи, и мы оставляем за Пьером Бержероном лишь славу ловкого романиста»². Но в том-то и дело, что Бержерон не стремился к этой славе! Он писал именно «путешествия», хотел добиться полной иллюзии – и преуспел.

Знаменитые «Мемуары шеваля д'Артаньяна» вовсе не были написаны историческим д'Артаньяном, маршалом Франции. Их написал отставной офицер Куртиль де Сандра, живший значительно позже изображенных им событий. Фривольная хроника «Мемуары шеваля де Грамона» написана не Филибером де Грамоном, а братом его жены-англичанки Энтони Гамильтоном. Здесь речь уже идет не о фальшивых мемуарах, эксплуатирующих интерес к личности мемуариста, а о талантливой литературной мистификации. Это уже почти условные мемуары – в будущем законный литературный прием.

Подобно мемуарам и путешествиям, частные письма тоже привлекают внимание писателей в их поисках эффекта «подлинности». Трагическая переписка Абельяра и Элоизы растрогала даже жестокий XII век. Почему не рассказать о подлинных страстях сегодняшних людей?

В 1668 г. в Париже выходят анонимные «Португальские письма» в переводе Гийерага. Очень скоро было установлено, что их адресатом является маркиз де Шамильи, который волонтером воевал в Португалии против испанцев. Установили и личность португальской монахини, написавшей эти пламенные письма к бросившему ее возлюбленному – французскому офицеру: историки согласились, что это должна была быть

Марианна Алькофорато, умершая аббатисой того монастыря, о котором говорится в письмах. Только в нашем веке, после открытия оригинала писем, установлено, что их написал мнимый переводчик – Габриэль де Лавернь де Гийераг, друг Мольера и Расина. Психологическая правдивость этих пяти писем снискала им неслыханный успех. После «Португальских писем» началось Смутное время в литературе: еще стремились доказать подлинность вымышленных драм и любовных историй в письмах, но публика все меньше заботилась об этом, принимая «документальность» на веру.

Итак, мистификация. Во всех приведенных нами примерах мистифицированных мемуаров, путешествий, писем обнаруживается тенденция к романизации, причем в центре – всегда личность современника: Венсана Леблана, д'Артаньяна, монахини сестры Марианны. Мистификация «подлинного» документа отвергала литературность прежних, канонизированных форм художественной прозы. Но она их отвергала не умея еще заменить другими романскими формами, а потому отвергала художественную – вымышленную – литературу в о о б щ е . Новые романские формы родились из литературы факта. Эффект «подлинности» – необходимое качество становящегося жанра.

Мистификаций было гораздо больше, чем мы здесь показали (здесь приведены самые громкие примеры). Шел процесс накопления количественных изменений. Эффект «подлинности» навязывал себя литературе, и тогда произошел переход количества в качество – самый настоящий скачок.

II

Графиня де Лафайет, некрасивая умница, сначала звезда знаменитого голубого салона отеля Рамбуэ, потом хозяйка собственного салона, узаконенная уважением света любовница герцога Ларошфуко, автора «Максим», начинала литературную деятельность галантными романами. Как и другие дамы-писательницы, под своим именем она не печаталась. Девица Скюдери пользовалась именем брата, но все знали, кто настоящий автор ее романов. Мадам де Лафайет издавала свои романы (например, «Зайду», 1670) под именем Жана де Сегре, бедняка-академика, жившего в ее доме. Но «Принцесса Клевская» вышла из печати анонимно (в Париже, у Барбена, 1678).

Этот первый подлинно психологический роман, сжатый и драматичный, отчасти напоминающий трагедии Расина, отличается от слащавой прециозной литературы своей глубокой серьезностью и благородной меланхолией. В изображении характеров мадам де Лафайет следует за Паскалем и Ларошфуко.

Отрицая свое авторство, она писала 30 апреля 1678 г.: «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

¹ Пирен Ж. Открытие Аравии. М.: Наука, 1970. С. 46.

² Там же.

тонкость чувства... а главное, я нахожу в ней превосходное изображение придворного общества и его жизни; тут нет ничего натянутого и выспренного – следовательно, это не роман; собственно говоря, это мемуары, и я слышала, что таково и было прежде название книги, но потом его изменили». Из этого письма явствует, что название «Принцесса Клевская» придумано типографом Барбеном. Можно себе представить досаду мадам де Лафайет: она не хотела этого типично «романного» названия. Она пытается поправить дело, утверждая (и возможно, не только в этом письме): «тут нет ничего натянутого и выспренного – следовательно, это не роман; собственно говоря, это м е м у а р ы». Роман понимается как жанр необходимо выспренный, искажающий правду. Мадам де Лафайет написала мистифицированные мемуары, наивно полагая, что такое замечательное, тщательно продуманное и организованное литературное произведение может быть принято за «сырой» человеческий документ.

Следы ее намерения сохранились в самом романе, где внешняя характеристика героев и двора выдержана в типично мемуарном стиле. Подобные мемуары она и в самом деле написала: «История мадам Генриетты Английской» и «Мемуары французского двора за 1688 и 1689 годы» (опубликованы посмертно).

Советский исследователь «Принцессы Клевской» В.Р. Гриб пронизательно отметил связь романа с предшествующей традицией галантно-рыцарского жанра, но подчеркнул, что мадам де Лафайет полностью трансформировала все литературные источники. Он объясняет это влиянием материализма Ларошфуко¹. На наш взгляд, объяснение это чисто внешнее – из философии в литературу. Главной причиной трансформации жанра, которую произвела мадам де Лафайет, были не советы любовника-философа (некоторые даже считают его соавтором романа), а глубинные процессы, протекавшие в недрах французской литературы того времени. Писательница поняла, что романы мадемуазель Скюдери, да и ее собственные – это вчерашний день, что злой насмешник Мольер был в чем-то прав и что писать романы (в старом смысле слова) действительно смешно. Создавая «Принцессу Клевскую», она сделала принципиальную поправку на эффект «подлинности», пытаясь создать мемуары с устранившимся автором. Модус повествования – рассказ в третьем лице, как и в галантных романах, но точный, информативный стиль связывает эту книгу с мемуарной литературой – единственной, которой верили читатели.

Историки литературы много спорили, почему «Принцесса Клевская» не подписана вообще, хотя бы именем Сегре, как «Заида». Но разгадка содержится в цитированном выше письме: мадам де Лафайет не хотела, чтобы к этой книге относились как к роману, то есть как к чему-то несерьезному. Как все настоящие

писатели, она хотела не славы, а успеха своих идей, а это не одно и то же. Стремясь выдать свое творение за подлинные мемуары, она не хотела какой бы то ни было подписью разрушать эффект «подлинности».

Ю.Б. Виппер в статье «О преемственности и своеобразии реализма Ренессанса и Просвещения в западно-европейской литературе» отмечает в просветительской литературе «увлечение документальным жизненным материалом»: в частности это выражается во все возрастающем значении жанра мемуаров. «Многие романисты XVIII века или широко используют в своих произведениях жизненный материал, почерпнутый ими в воспоминаниях реально существовавших лиц (например, Дефо в «Робинзоне Крузо», Лесажа в «Приключениях капитана Бошена»), или же стремятся создать впечатление, что так поступают (например, Древо в «Записках знатного человека», тот же Дефо и т.д.)». Исследователь отмечает также, что жанр подлинной автобиографии все более беллетризуется². Нас интересует в особенности выделенное нами указание Виппера: «стремятся создать впечатление». По сути дела, речь идет об эффекте «подлинности», хотя это понятие ученым не употребляется.

Очень скоро авторы перестают скрывать свое авторство, и их маскировка издателями, нашедшими подлинными документы, душеприказчиками или переводчиками становится все более и более условной. Роман в условно-мемуарной форме, как и эпистолярный, надолго сохранит эту формальность комментирующего «издателя».

«Жиль Блаз» Лесажа не имел установки на подлинность, его «испанская» сценерия – откровенный маскарад, среди фигур которого французские читатели узнавали министров Регентства. Книга восходит к плутовской традиции.

Зато аббат Прево написал «Историю шевалье де Грие и Манон Леско» (Лондон, 1731; Париж, 1733) как органическое слияние психологизма «Принцессы Клевской» с традициями пикареска и облек это целое в гибкую и лиричную условно-мемуарную форму. В этой бессмертной книге примирились две враждовавшие традиции: демократичный пикареск слился с психологизированным и очищенным от манерности галантным романом, наследницей которого была мадам де Лафайет. Это двойное происхождение «Манон Леско» чрезвычайно показательное для эпохи становления романа.

Изысканно-остроумный Мариво начинал как оригинальный продолжатель той же галантно-авантюрной традиции, для него «Принцессы Клевской» как будто не существовало. Пресловутый «мариводаж» прямо противоположен классически четкому стилю мадам де

¹ Гриб В.Р. Избранные работы. М.: ГИХЛ, 1956. С. 354–355.

² Виппер Ю.Б. О преемственности и своеобразии реализма Ренессанса и Просвещения в западноевропейской литературе // Проблемы Просвещения в мировой литературе. М.: Наука, 1970. С. 48.

Лафайет. В период моралистических эссе (под прямым влиянием английских эссеистов) Мариво все более обращается к «документальным» формам. В последующем развитии его творчества происходит романизация очерковой формы, из которой возникают и «Жизнь Марианны», и, особенно, «Удачливый крестьянин»¹.

Эти романы Мариво написаны как мемуары, но автор модифицирует, «расшатывает» (по выражению А.Д. Михайлова) жанр романа-воспоминания. Характерна настойчивость, с какой Мариво подчеркивает, что это не роман, а правдивая исповедь человеческого сердца. Для мистифицированных мемуаров такие подчеркивания не были нужны, там сама форма имитировала документ и отрицала «сделанность» вещи – отрицала авторство. На титульном листе романа Мариво напечатано: «Удачливый крестьянин, или Мемуары г-на ***, par M. de Marivaux...». Мемуарность вполне условна.

Итак, Лесаж, Прево д'Экзиль и Мариво используют повествование от лица героя: если у первого оно связано с традицией пикареска, то два последних настойчиво держатся за иллюзию документальной исповеди. Эффект «подлинности» дает обоснование психологического анализа, делает для читателя приемлемой интроспекцию героев. В этом состояла тогдашняя «мораль литературной формы»: писатель не чувствовал себя вправе просто описывать мысли и чувства вымышленного героя, он был обязан предварить вступительным пояснением недоверчивый вопрос: «А откуда вы это знаете, сударь?» Мораль формы требовала эффекта «подлинности». Лесаж тоже заплатил ему дань в «Положениях господина Робера Шевалье, прозванного Бошеном, капитана флибустьеров в Новой Франции» (1732), где утверждает, что в основе романа лежит подлинный дневник известного канадского флибустьера Бошена-Гуэна.

Но власть эффекта «подлинности» распространяется далеко за пределы собственно романа. Интересен пример литературного ориентализма. Его расцвет до сих пор нередко связывают с галлановским переводом «Тысячи и одной ночи»; между тем ориентальная мания возникла значительно раньше и сама стимулировала труд Галлана. Но, конечно, этот перевод имел большое значение для судеб традиции, возникшей еще в эпоху Возрождения (восточные новеллы «Декамерона», турецкие эпизоды у Рабле, «Освобожденный Иерусалим», упомянутая выше драма Расина «Баязет» и др.) и захватившей умы европейцев в ту эпоху, когда Кольбер предпринимал бешеные усилия для развития колониальной торговли и основывал компании с экзотическими названиями. Антуан Галлан только начал публикацию французского перевода «Тысячи и одной ночи» (1704), как уже посыпались мистификации и подделки, эксплуатировавшие стиль его перевода. В 1707 г. Пети де ла Круа выпустил «турецкие

сказки» – «История персидского султана и его визирей», а в 1710, в сотрудничестве с неутомимым Лесажем, – «Тысячу и один день, персидские сказки» (имена авторов, конечно, не указывались), затем появились «татарские», «китайские» сказки и прочие компиляции и мистификации, за которыми уже теснились вечные мародеры моды – пародии. Ориентализм был мгновенно освоен просветительской литературой, уже никто не предъявлял к нему требований, подобных тем, какие Корнель предъявлял к «Баязету». Место более или менее удачных мистификаций заняла ироническая трактовка ориентальной фабулистики и стиля, маскирующая философскую сатиру (Монтескье и Вольтер). Естественно, что литературная преемница сказок сохранила свойственный им эпический модус повествования. Просветительская восточная повесть – один из популярнейших прозаических жанров XVIII в., но он находится на периферии развития романа. Дидактизм противоречит природе жанра романа; даже если романист задается дидактическими целями, жанр предают его или разваливается.

III

Сходные процессы происходили за Ламаншем. В 1719–1720 гг. Дефо издал «Жизнь и приключения Робинзона Крузо из Йорка, моряка». Сюжет он почерпнул из документального источника – «Путешествия вокруг света с 1708 по 1711 год капитана Вуда Роджерса», где рассказывалось, как матрос Селкирк прожил свыше четырех лет на необитаемом острове. Дефо извлек совершенно неожиданный эффект из деловой документации, с гениальной дерзостью введя в роман поэзию судового журнала и бухгалтерской книги. Деловитая бухгалтерия Робинзона, его знаменитая роспись благ и несчастий по рубрикам прихода и расхода так правдиво отражала мышление английского буржуа, что сама по себе произвела впечатление неслыханной «подлинности».

Все романы Дефо строятся как автобиографические рассказы авантюрного характера в форме мемуаров, дневников, деловых бумаг рассказчиков: так сказать, «коммерческие» мемуары, мемуарно-деловая форма. Псевдодокументальный роман «Дневник чумного года» стремится к впечатлению, будто автор действительно находился в Лондоне во время эпидемии и фиксировал в дневнике все ее события (чего не могло быть). Искусство Дефо заключается в умении «убежать от искусства», достичь впечатления правды простейшими средствами, удерживая рассказ в стиле малокультурного рассказчика и в стиле его мышления. Дефо эксплуатирует о б а я н и е н е и з я щ е с т в а .

Свифт в «Путешествиях Лемноэля Гулливера» внес в сатиру приемы нарождающейся маринистики, фикцию морского документа. Он описывает кораблекрушение в стиле судового журнала или даже вводит настоящую инвентарную опись содержимого карманов Человека-Горы в стиле «бюрократической тупости».

¹ Михайлов А.Д. Комментарий // Мариво. Удачливый крестьянин. М.: Наука, 1970. С. 322–325.

Комизм рождается в столкновении самой безудержной фантазии с прозой делового документа.

Эпистолярный роман окончательно утвердился с «Памелой» С. Ричардсона (1740–1741). В самом заглавии романа, которое мало кто имеет отвагу процитировать во всей его длине, сообщалось: «сочинение это основано на истинном происшествии». Ричардсон не скрывал, что написал роман, но подчеркивал его фактическую основу. Позже, в одном из писем 1752 г., он гордо заявил: «Вы думаете, я пишу роман? Разве вы не видите, что я копирую Природу?» И впрямь – эпически детальное изображение мещанского быта произвело на читателей впечатление неслыханной правдивости. Новаторский материал и «дерзкая» идея превосходства буржуазной добродетели заслонили все слабости романов Ричардсона. Его Кларисса воспринималась как живое лицо, он получал письма с угрозами расправы в случае, если мисс Клери «умрет». Такого эффекта «подлинности» никто не достигал открытым способом, т.е. не маркируя вымышленности изображаемых событий. Все знали, что Ричардсон печатает роман с продолжениями, но всё же дрожали за здоровье Клариссы.

Эпистолярный роман, основанный на «подлинном происшествии», стал канонической формой семейного романа XVIII века. Так литература факта убила роман-историю с псевдоисторическим сюжетом и повествованием в третьем лице («Клеопатра», «Артамен» и пр.), а затем после полосы мистификаций уступила место новым романским формам, освоившим приемы частной переписки, мемуаров, дневников, путевых описаний и делового документа. Вместо псевдоистории, которая у прециозных писателей была на деле романизированной галантной хроникой, недостоверным рассказом о подлинных фактах (например, о романах короля), родился роман о современности – достоверное повествование о вымышленных фактах, применяющее повествовательный модус первого лица (рассказ героя) или двух и более «первых лиц» (диалог в письмах). Во всей художественной прозе торжествует личность, преобладает «Ich-Form», драматизацией которой является и эпистолярная форма: в «Португальских письмах», например, еще не было диалога, только пять писем героини без ответов (как при обычной публикации настоящих писем).

Повествование в третьем лице мало характерно для эпохи. Оно применяется Филдингом, сознательным врагом романа, который рассматривал свои произведения как комический эпос, и Вольтером в его философских повестях, а точнее говоря – сказках (contes). Для комического эпоса (Филдинг прямо следовал «Дон-Кихоту») и для сказки эпический модус повествования является естественным. Характерно, что Дидро написал «Нескромные драгоценности» в форме философской сказки-сатиры, в третьем лице; «Монахиню» – в форме записок героини (первое лицо), а для своих знаменитых повестей «Жак Фаталист» и «Племянник Рамо» изобрел форму диалога, где «автор»

как участник спора есть художественный тип и где авторская концепция всего произведения включает как необходимый элемент отрицание позиции этого «автора».

Реакция против «фактичности» (наивной объективности) возникла в тот же век Просвещения, в виде литературы, враждебной духу Разума.

Готический роман возродил эпический модус повествования – рассказ в третьем лице. Гораций Уолпол публикует свой «Замок Отранто» (1764) без подписи, как перевод с итальянского сочинения, созданного в эпоху крестовых походов, т.е. в момент действия романа. Готический роман с рождения претендует на роль «предания». Имя вымышленного итальянского автора – каноника Муральто – есть перевод имени «Уолпол». Таким образом, первый готический роман был опять-таки попыткой мистификации (говорят, автор не рассчитывал на успех). Порожденная им школа восстановила в правах эпический модус, что выражало одновременно всевластие рока (грозная насмешка над оптимизмом частной инициативы буржуазной личности) и ностальгию по «эпическому» прошлому аристократии. Готический роман антибуржуазен и антирационален, он был политической реакцией в литературе и в определенной мере возрождал традицию романа барокко: траурный вариант традиции, утратившей прежнее аристократическое самолюбование.

Еще важнее были другие явления английской литературы. Через год после «Замка Отранто» Томас Перси издал свои знаменитые «Памятники старинной английской поэзии»; кстати, среди этих прекрасных реликвий оказались подражания и подделки. На титульном листе сборника была изображена арфа, прислоненная к сломанному дереву на фоне живописных руин – наглядный символ возрастающего увлечения прошлым. Кроме Перси были и другие собиратели. Еще в 1760 г. шотландец Макферсон издал «Отрывки старинных стихотворений, собранных в Горной Шотландии и переведенных с гэльского языка». В 1762 г. он публикует героическую поэму «Фингал», в 1763 – «Темору», а в 1765 (в один год со сборником Перси) выходят одной книгой и «Отрывки», и обе поэмы под названием «Сочинения Оссиана, сына Фингала, переведенные с гэльского языка Джеймсом Макферсоном». Недоверчивый голос доктора Джонсона тонет в буре восторгов, меланхолическими песнями Оссиана зачитывается вся Европа, Наполеон (в душе романтик) ставит их выше Гомера и берет с собою в Египет. Мистификация раскрылась только после смерти Макферсона. Он был выдающимся поэтом, но его, как во в с е х подобных случаях, не интересовала слава. Он добивался эффекта «подлинности»! Только на сей раз – не подлинности современного документа, а подлинности древних эпических песен и сказаний. Ибо уже близится царство романтизма с его культом народной поэзии, и Макферсону дороже не лавры творца, а честь о т к р ы в а т е л я . Собиратель, первооткрыватель древних

фольклорных сокровищ становится новой маской самоотрицающегося автора. Вскоре после «Оссиана» трагический вундеркинд английской поэзии Томас Чаттертон публикует свое «открытие» – поэмы средневекового поэта Роули. Тоже мистификация. Эпичность Оссиана и Роули – всего лишь форма предромантического лиризма: тон важнее рассказа, древнее «содержание» рассказа является лишь мотивировкой тона.

Романтизм породит еще целый ряд аналогичных мистификаций (вспомним хотя бы Проспера Мериме с его «Гузлой», 1827 – еще один «перевод», на сей раз с языка, которого писатель даже не знал).

IV

Однако подлинным праотцом романтизма был не Уолпол, не Макферсон, не Чаттертон, а Жан-Жак Руссо. Завершая мирную эволюцию Просвещения, он уже романтизирует бунт личности. Как правило, говорят о значении «Новой Элоизы», о ее влиянии на «Вертера» Гете, на всю линию субъективного романа. Но это неточно. Подлинным прототипом великого субъективного романа явилась «Исповедь», написанная в 1766–1769 гг. (тут же за первым готическим романом и «Оссианом») и опубликованная посмертно, так что последняя часть вышла чуть ли не накануне взятия Бастилии. Эта книга – не мемуары, и ее напрасно включают в энциклопедические обзоры этого жанра. «Исповедь», как считает В. Шкловский, опирается на опыт английского романа. Хотя Руссо сообщил в ней массу подлинных фактов, пафос фактичности чужд «Исповеди»: определяющим является героический пафос. Герой этой книги – ожесточившийся Том Джонс, но его достоинства более не нуждаются в оправдании «тайной рождения». Том Джонс у Филдинга хорош и без благородных родителей, но подите объясните это англичанам!

Не напрасно и Генрих Гейне, и за ним Достоевский ставили под сомнение искренность вызывающе откровенных саморазоблачений автора «Исповеди»: «Я» этой книги – не документальное, а лирическое. Когда в лице Руссо литература наиболее воинственно заявила о своей полной искренности, она, по сути дела, далее всего ушла от литературы факта. Руссо не «налгал на себя из тщеславия» (как говорит «подпольный человек» Достоевского), дело гораздо сложнее: он типизировал сам себя, создав роман о собственной жизни. Художественное обобщение необходимо требует вымысла. У Руссо этот вымысел весьма тонок и неожидан: автор-герой обобщает себя не в целях большей моральной привлекательности, а в целях большей психологической эффектности, гиперболизируя свою противоречивость, героизируя собственную чувствительность и неукротимость (история доказала ограниченность этого «бунтарства» в жизни писателя, принимавшего деньги от мадам де Помпадур и столь непоследовательно наслаждавшегося восторгами аристократов). Эта чувствительность оправдывала

разрушение обветшалой морали (второй Бастилии), эта неукротимость воспитывала революционное творчество. Именно «Исповедь» явилась учебником французских революционеров. Разрушительная вольтеровская насмешка дополнилась яростным энтузиазмом Руссо, и старая Франция была обречена. Ее ожидали гильотина, отмена привилегий и гражданский брак.

Что же такое «Исповедь»? Роман-автобиография о подлинном и всемирно известном человеке, т.е. ни в коем случае не подделка, не имитация. И тем не менее, в «Исповеди» тоже скрыт элемент мистификации: писатель изображает мистифицированно свою собственную личность. Типизация героя в жанре романа-автобиографии не осознана литературой до сего дня, и в ней не признавались ни Шатобриан, ни Герцен, ни Горький, ни Илья Эренбург. Во избежание кривотолков стоит подчеркнуть, что сказанное не означает обвинения всех этих писателей в неискренности, что Руссо не «налгал на себя», как не лгали и его продолжатели в этом жанре, как не лгал даже Шатобриан. Селекция материала и типизация собственной личности происходит в этом жанре бессознательно и добросовестно, т.е. принципиально отличается от самохвальства Бенвенуто Челлини. Поэтическое вдохновение не терпит сырого факта, а художественная история своей собственной души – это зачастую самая настоящая поэзия. Но она до сего дня наиболее успешно эксплуатирует эффект «подлинности» и притязает на отказ от фикции, вымысла, что невозможно. Резкость притязаний еще более подчеркивает прием.

Романтизм революционизировал систему жанров: прославляя народное творчество, влюбленно коллекционируя волшебные сказки, героические предания, песни, народные баллады, романтики тут же принимают их мистифицировать, «подделывать», чтобы затем превратить в литературные, по преимуществу лирические жанры с чисто условной народностью. Нужно поистине чудо искусства, чтобы вновь возвысить эти жанры до подлинной народности, не снижая их литературной ценности (без «опрошения»). Таким чудом является стремительный рост Пушкина, в лице – подражателя Оссиана, затем – соперника Жуковского и наконец – создателя оригинальной народной сказки, баллады, песни.

В творчестве Пушкина мистификация занимает важное место. Переводя (вернее, вольно перелагая) книгу Мериме в полной уверенности, что она подлинна, Пушкин ввел в «Песни западных славян» две настоящих сербских песни из сборника Вука Караджича и три песни своего собственного сочинения. В «Путешествие в Арзрум» вставлена известная мистификация «Стамбул гяуры нынче славят», которую Пушкин подает как перевод с турецкого, называя даже имя поэта-янычара. Заголовок маленький трагедии «Скупой рыцарь» полностью звучит: «Скупой Рыцарь (сцены из ченстоновой трагикомедии The Covetous Knight)». Как известно, ничего подобного нет ни у Шенстона,

ни у какого бы то ни было иного автора. Иногда Пушкин приписывал знаменитым писателям сочиненные им «цитаты» для эпиграфов, как, например, известный эпиграф к одной из глав «Пиковой дамы», якобы взятый из Сведенборга. На одном из списков «Моцарта и Сальери» стоит подзаголовок «с немецкого». Мистификация «Из Пиндемонта» обусловлена цензурными соображениями, но это исключение из правила. Пушкин в этих мистификациях руководствовался иными соображениями. Вбирая весь мир и все исторические эпохи в поле зрения русской литературы, он порою ощущал необходимость эффекта «подлинности» как требование морали формы. Переводил он сравнительно немного, больше перерабатывал (с большой свободой вымысла), еще больше – создавал сам. Но ссылок разного рода на иностранных авторов у него множество, да и сами сюжеты, разработанные вполне независимо, как бы отсылают к известным иностранным источникам («Каменный гость», «Русалка» и др.). Наконец, мистифицирующий характер имеет и заявление: «Письмо Татьяны предо мною...» Пушкин выдал этот шедевр эпистолярной поэзии за перевод с французского подлинника.

Но, конечно, для эпохи романтизма наиболее характерно воспроизведение народного творчества или «предания». Романтические мистификации уничтожали старую литературность во имя новой литературы, которая поначалу (как у Гийерага или Дефо) притворялась н е л и т е р а т у р о й !

В эпоху позднего романтизма «нелитературой» притворялись новеллы Эдгара По. Например, «Тайна Мари Роже» написана в жанре «частного расследования» и восходит к уголовной хронике; «История с воздушным шаром» – это сенсационный газетный репортаж, напоминающий знаменитую «утку» тех времен о том, что Гершель в новый телескоп разглядел жителей Луны; «Фон Кемпелен и его открытие» – жанр «научной сенсации» (по сей день отравляющий жизнь ученым в прессе всего мира). Обманчивая точность газетных отчетов у этого великого журналиста-мистификатора служила маской его фантазии: ему доставляло удовольствие с серьезной миной разыгрывать читателя. Порою же Эдгар По, как ранее Пушкин, прибегал к мистификации переводного «предания» или легенды (американской литературе тоже нужно было осваивать мир). Его прославленный детектив возник из уголовной хроники – жанра весьма «малохудожественного». Когда

же читаешь упомянутого «Фон Кемпелена», невольно думается, не написан ли он к 1-му апреля (напечатан в газете 14 апреля 1849); ведь до сего дня пресса сохранила специфический жанр первоапрельской шутки. О стремлении По «документировать» самые невероятные события и тем придать им вид реальности, о связи его новеллистики с сенсациями американских газет того времени интересно рассказал А.Н. Николюкин¹.

Развитие литературы происходит путем ее отрицания – точнее самоотрицания. Склеротические литературные эпохи и окостенелые 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 grâce* агонизирующей литературе. Она убита. Но затем исподволь подлинность переходит в эффект «подлинности» и через полосу мистификаций, через самоотрицание авторства переживает новую литературу. Литература не умирает никогда, «рукописи не горят», традиции воскресают. Переход подлинности в новую литературную условность есть отрицание отрицания.

Итак, эффект «подлинности» (самоотрицание авторства) является важной чертой становящихся жанров. Жанровые системы обновляются и з в н е – из устного и анонимного народного творчества, из нехудожественной письменности или из резко чуждых жанровых систем (удаленных «географически» или исторически). Всякий дряхлеющий жанр завершается пародией, уничтожается приливом «нелитературных» (реже – экзотически чуждых) форм, а из них формируются новые жанровые системы – путем мистификации этих «нелитературных форм» и последующего превращения их безусловности в литературную условность нового типа, которая становится обоснованием новых способов изображения жизни.

Эти закономерности распространяются и на искусства, близкие к литературе, в особенности – на кинематограф. В XX в. потрясающего эффекта «подлинности» добивались Дзига Вертов в кино и Орсон Уэллес в радиокomпозиции. Но это выходит за пределы нашего обзора.

— — — — —

¹ По Э. Полное собрание рассказов. М.: Наука, 1970. С. 721.