

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО МОПАССАНА

Ю. ДАНИЛИН

Ю. ДАНИЛИН

*Жизнь и творчество*  
**МОПАССАНА**  
*Ю. Д.*





Ю • Д А Н И Л И Н

*Жизнь и творчество*  
МОПАССАНА

*ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ ДОПОЛНЕННОЕ*



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

*Москва 1968*

8И(Фр)  
Д18

*Оформление художника*  
А. ЛЕПЯТСКОГО

7-2-2  
236-68

## ОТ АВТОРА

*Настоящая книга представляет собою второе, значительно переработанное издание нашей книги «Мопассан» (Гослитиздат, М. 1951).*

*Многочисленные новые материалы (статьи и письма Мопассана), опубликованные во Франции и вошедшие в последнее советское Полное собрание сочинений Мопассана (изд-во «Правда», М. 1958), позволили нам существенно дополнить и уточнить суждения о писателе.*

*Перестроена и композиция прежней книги. Материал ряда ее глав частью сокращен, частью разнесен по другим главам; все оставшиеся заново пересмотрены, а частью переработаны.*

*Введен и ряд новых глав, посвященных проблеме натуралистических влияний (сборник «Заведение Телье»), освобождению Мопассана от этих влияний и, наконец, важнейшему вопросу о новеллистическом мастерстве Мопассана.*

*После выхода прежней книги автор получил немало устных и письменных читательских отзывов, в частности, деловых критических замечаний, и, перерабатывая книгу, старался учесть эти читательские пожелания.*



## *Глава первая*

### ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ МОПАССАНА

Анри-Рене-Альбер-Ги де Мопассан родился в Нормандии 5 августа 1850 года.

По отцовской линии Мопассан происходил из обедневшего дворянского рода, переселившегося в XVIII веке из Лотарингии в Нормандию. Дед писателя, Жюль де Мопассан, умерший в 1875 году, еще владел поместьем в Невиль-Шан-д'Уазель, но, не умея вести хозяйство, продал свое имение, а впоследствии совершенно разорился. Отец писателя, Гюстав де Мопассан (1821—1899), уже вынужден был служить и был биржевым маклером в Париже. Он обладал репутацией изысканного дворянина, щеголя, мота и волокиты, но вместе с тем любил искусство, писал акварели, выставлял их, водил дружбу с художниками. Под влиянием отца у Мопассана развился вкус к изобразительному искусству: он рисовал, ценил общество художников, интересовался вопросами живописи и архитектуры.

В 1846 году Гюстав де Мопассан женился на своей подруге детства, Лоре Ле Пуатвен (1821—1904), происходившей из старинного и культурного рода нормандской буржуазии; она была сестрою поэта-романтика Альфреда Ле Пуатвена, ближайшего друга юности Флобера. Тонкая ценительница литературы, горячая поклонница и друг автора «Госпожи Бовари», мать Мопассана поощряла первые литературные опыты своего сына,

руководила его чтением, а впоследствии передала его заботам и попечению Флобера.

Писатель нежно любил мать, вполне доверял ее литературному вкусу, держал ее в курсе своих творческих замыслов. Она была самым близким его другом, советником, снабжала его сюжетами для новелл, обсуждала с ним новые его произведения.

Брак Лоры де Мопассан не был счастлив. Легкомысленный характер и измены Гюстава де Мопассана приводили к бурным семейным ссорам, обострившимся из-за ее плохого здоровья. На двенадцатом году брака родители Мопассана разошлись, и мать поселилась с обоими сыновьями, с Ги и его младшим братом Эрве (1856—1889), в приморском нормандском городке Этрета, на принадлежавшей ей вилле Верги.

Детские годы писателя прошли в Нормандии. «Я вырос,— сообщает он в очерке «Города рыбаков и воителей»,— на берегу моря, серого и холодного северного моря, в маленьком рыбацком городке, вечно бичуемом ветрами, дождями, мелкими брызгами волн, вечно полным запахов рыбы; то пахла сваленная на набережной свежая рыба (на улицах всюду валялась, поблескивая, рыба чешуя), пахла соленая рыба в бочках, пахла рыба, которую коптили в коричневых домах с кирпичными трубами; валивший из них дым уносил далеко в поле крепкий запах селедки».

Мать не стесняла свободы детей. Маленький Ги напоминал, по ее словам, «вырвавшегося на волю жеребенка». В компании фермерских сыновей он бегал по полям и лесам, лазил по прибрежным утесам, уходил в море с рыбаками, научился ловить рыбу и управлять парусами; он знал все местные обычаи, жизнь крестьян и рыбаков, прекрасно говорил на нормандском наречии.

Лора де Мопассан была землевладелицей, но ни дворянского поместья, ни усадебного дома, пышно именуемого во Франции «замком», у нее не было: «замок Миромениль», фигурирующий в акте о рождении Мопассана, не принадлежал его родителям,— они только нанимали его для жилья. Земельные владения Лоры де Мопассан ограничивались несколькими фермами, которые она сдавала в аренду крестьянам.

Довольно многочисленная мопассановская мелкопо-

местная родня частью проживала в своих имениях, где нередко гостил будущий писатель, частью тоже владела лишь фермами и сдавала их арендаторам, к которым наезжала главным образом осенью, в охотничий сезон.

Тринадцати лет Ги был отдан матерью в семинарию городка Ивето. Мальчику, почти не знавшему до той поры над собой узды, оказалась не по душе суровая семинарская дисциплина. Он несколько раз убегал домой, притворялся больным, враждовал с учителями. Деятельное участие в ночной пирушке на крыше семинарии привело в 1866 году к его исключению. Сыграло свою роль здесь и стихотворное послание Мопассана к одной кузине, где юный поэт воспевал ее свадьбу и с мирской суетностью уверял, что не забыл о радостях жизни под безрадостным стихарем семинариста.

В 1867 году Лора де Мопассан определила сына в руанский лицей. Он и тут находился в закрытом учебном заведении, но никто уже не мешал ему писать стихи и не преследовал за них. Более того: одним из его преподавателей оказался поэт-парнасец Луи Буйле (1822—1869), близкий друг Флобера. Заметив литературные склонности своего ученика, Буйле заинтересовался им, водил его с собою в гости к Флоберу, в Круассе, и там оба зрелых писателя внимательно слушали стихи школьника, серьезно разбирали их, критиковали, прививали юноше художественную взыскательность и понимание задач искусства.

«Буйле,— пишет Мопассан,— (...) заставил меня понять, что непрерывная работа и глубокое знание ремесла способны— в минуту особой прозорливости, подъема и увлечения, при удачно найденном сюжете, вполне соответствующем всем склонностям нашего ума,— привести к рождению небольшого, единственного в своем роде и самого совершенного произведения, какое мы только способны создать».

Весной 1870 года, по окончании руанского лицея, Мопассан поступил на юридический факультет в Кане (Нормандия); но в июле этого года началась франко-прусская война, и он попадает на военную службу как солдат очередного призыва.

Период 1870—1871 годов, сыгравший чрезвычайно важную роль в духовном формировании Мопассана,

плохо изучен с биографической стороны. Какие-либо непосредственные отклики Мопассана на падение Второй империи и на провозглашение Третьей республики пока неизвестны.

Один из родственников Ги де Мопассана, муж его тетки, Шарль Корд'ом, был участником революции 1848 года, республиканцем, другом Бланки и Барбеса, членом I Интернационала. Западными биографами Мопассана, упоминаящими о Корд'оме лишь иронически, наглухо замалчивается то немаловажное обстоятельство, что в 1871 году, в дни Парижской коммуны, он оказался главою заговора, подготовлявшего провозглашение Коммуны в Руане. Полиция успела раскрыть руанский заговор и арестовала его участников, но они были судимы не военным, а гражданским судом и отделались сравнительно легким приговором: Корд'ом получил два года тюрьмы<sup>1</sup>, после чего эмигрировал в Бельгию, где пробыл до общей амнистии 1880 года.

Во время войны Мопассан служил в интендантстве 2-й дивизии, находившейся в Руане, а затем познакомился с походной жизнью, сводившейся, впрочем, к одним отступлениям, причем однажды чуть не попал в плен. Затем он находился в осажденном Париже, но оставался ли там в период Парижской коммуны, пока не выяснено.

События войны, поражение французской армии, насилия прусских захватчиков, осада столицы, позорное равнодушие высших классов к трагическому положению родины и неоченимому героизму народного сопротивления врагу разрушили множество иллюзий Мопас-

---

<sup>1</sup> Нам удалось разыскать некоторые данные о деле Корд'ома. О предстоящем судебном процессе сообщалось во втором издании газеты «Голуа» (№ 1041 от 14 мая 1871 г. и № 1043 от 16 мая 1871 г.). Суд состоялся 15 ноября 1871 г., и отчет о нем появился в газете «Раппель» (№ 731 от 21 ноября 1871 г.).

«Голуа» сообщал: «Корд'ом, главный обвиняемый,— богатый собственник и оптовый виноторговец. Он был избран генеральным советником для одного из предместий Руана на выборах 1870 г. По своим политическим убеждениям он довольно любим в городе. Это — честный человек, но всегда слишком поддававшийся революционной мании» («Le Gaulois», № 1043). Вторым из главных обвиняемых был бельгиец Воган, литератор, «очень влиятельный и очень активный член Интернационала»; по-видимому, это тот самый Эрнест Воган, который в 80-х годах стал видным и влиятельным сотрудником газеты Анри Рошфора «Энтранзжан».

сана. Будущему писателю пришлось быть свидетелем крушения многих дотоле незыблемых общественных верований, например, той «крепкой и хвастливой убежденности шовиниста, которой был проникнут каждый французский буржуа до рокового 1870 года» («Анжелюс»).

Послевоенный экономический кризис сильно ухудшил имущественное положение родителей Мопассана. Писатель уже не имеет возможности получить университетское образование: нужно работать и жить своим трудом. Ему хотелось бы посвятить себя литературе, но Флобер советует поступить на службу. Уже 7 января 1872 года Мопассан подает прошение в морское министерство (выбор этого министерства определялся знакомствами Мопассана-отца), а 20 февраля обращается со вторичным прошением. После долгих хлопот он наконец принят 20 мая 1872 года, но при условии, что не будет получать жалованья, пока не освободится вакансия. Она освободилась лишь 17 октября, однако только с 1 февраля 1873 года Мопассану был назначен оклад в 110 франков.

Расходы Мопассана в это время были следующие:

Привратнику за месяц	10 фр.
Починки	3 50
Уголь	4
Дрова	1 90
Растопка	— 50
Прачка	7 —
Письма	— 40
30 завтраков	36 —
30 обедов	48 —
Стрижка волос	— 60
2 серные ванны	2 —
Сахар	— 40
Молотый кофе	— 60
Спирт для лампы	5 50
Булочки	3 —
Источнику	5 —
Мыло	— 50
	<u>Итого: 128 90<sup>1</sup></u>

<sup>1</sup> Henri Amic et l'auteur d'«Amitié amoureuse». Jours passés..., P. 1908, p. 238—239.

Жалованья, как видим, не хватало на покрытие самых насущных расходов, и Мопассан мог сводить концы с концами только потому, что получал маленькую помощь от отца. Позже жалованье было немного повышено: 127 франков в месяц и наградные в конце года — 150 франков.

Унизительны были условия поступления на службу (объяснявшиеся послевоенной безработицей и крайней трудностью получить место). Унизительны и тяжелы были и общие условия нудной и отупляющей канцелярской работы. Мопассан находился на этой, по его выражению, «каторге» до конца 1878 года. В министерстве было известно, что молодой человек мечтает быть писателем: литературные интересы, отдалявшие его от сослуживцев, вызвали к нему подозрительное и неприязненное отношение начальства<sup>1</sup>.

В конце 1878 года Мопассану удалось перевестись на службу в министерство народного образования. Он был прикомандирован к личной канцелярии министра Барду, друга Флобера, и работал здесь, пока успех «Пышки» не открыл перед ним литературную дорогу.

Социально-политическая действительность 70-х годов пробуждала в Мопассане резко оппозиционные настроения. То были годы ожесточенной буржуазной и католической реакции, последовавшей за гибелью Парижской коммуны, начальные годы существования Третьей республики, о которой первый ее президент, ярый реакционер Тьер, выразился так: «Республика будет консервативной, или ее не будет вовсе». Франция была республикой без республиканцев, ее президентом с 1873 года стал маршал Мак-Магон, отъявленный монархист. Дворянско-помещичьи и клерикальные круги вели активную монархическую пропаганду, а легитимисты, орлеанисты и бонапартисты открыто рекламировали своих претендентов. Однако затевавшийся в 1873 году монархический заговор потерпел неудачу.

Это реакционное, убогое, безыдейное, застойное время вызывало ненависть Мопассана. Особенно возмутила его попытка Мак-Магона произвести государственный переворот: 16 мая 1877 года Мак-Магон грубо уволил в отставку Жюля Симона, умереннейшего рес-

---

<sup>1</sup> Georges Normandy, Guy de Maupassant, P. 1926, p. 67.

публиканца, главу кабинета министров, а затем распустил палату, отказавшуюся иметь дело с вновь назначенным реакционным министром де Брольи. Франция снова стояла на пороге восстановления монархии, но Мак-Магон убедился, что армия его не поддержит.

В письме к Флоберу от 10 декабря 1877 года Мопассан излил свое возмущение по поводу «преступной глупости этого кретина» Мак-Магона, который, «под тем предлогом, чтобы глупые были управляемы более разумными людьми, чем они сами, разорил бедных (единственных, которых разоряют), остановил всякую умственную работу страны, ожесточил мирных людей и подстрекнул соотечественников на гражданскую войну». Мопассан пишет далее в этом письме: «Я требую уничтожения правящих классов — этого сброда красивых тупоумных господ, которые копаются в юбках старой, набожной и глупой шлюхи, именуемой лучшим обществом. Да, я нахожу теперь, что 93-й год был мягок, что сентябристы милосердны, что Марат это ягненок, Дантон — невинный кролик, а Робеспьер — голубок. Поскольку старые правящие классы остаются ныне так же неразумны, как и тогда, — нужно уничтожить ныне правящие классы, как и тогда, и утопить красивых господ-кретинов вместе с их красивыми дамами-потаскушками. О радикалы, хотя у вас часто вместо мозга — прокисшее вино, освободите нас от спасителей и военных, у которых в голове только ритуфель да святая вода!»

В молодости Мопассан, по-видимому, веровал в старинность и знатность отцовского дворянского рода. В письме 1874 года он сообщает матери об одном своем высокопоставленном предке Ж.-Б. де Мопассане и подробно выписывает все его титулы. Нет ничего удивительного в том, что у юноши из дворянской среды мог быть интерес к фамильному родословному дереву. Флобер сказал однажды о Мопассане: «Он вместе со мной исповедует презрение к глупости массы, но обладает дворянскими предрассудками и, несмотря на свой крестьянский вид, держится за свое «де»<sup>1</sup>. То же под-

---

<sup>1</sup> M - me J. A d a m, *Après l'abandon de la Revanche*, P. 1910, p. 454.

тверждает и один из первых литературных друзей Мопассана: «Некоторые поговорки, вырвавшиеся у него, его высказывания о прошлом позволяли угадывать в глубине его души следы дворянских предрассудков»<sup>1</sup>.

«Следы дворянских предрассудков» молодого Мопассана остались и в его творчестве 70-х и начала 80-х годов (об этом ниже). Однако они принадлежали скорее к области поэтической мечты. Жизнь освобождала Мопассана от них. Дворянин без состояния, скромный служащий, начинающий писатель, связывавший свои надежды только с литературным трудом, он превращался в представителя трудовой интеллигенции. И тут флорберовский кружок людей искусства и другие литературные друзья Мопассана должны были сыграть решающую роль в формировании его мировоззрения.

Свое неслужбное время Мопассан посвящал литературе и страстному увлечению гребным спортом.

«Я служил, у меня не было ни гроша, — вспоминал впоследствии он в «Мушке». — (...) В сердце моем было много скромных и неисполнимых желаний, и они скрашивали мое существование всевозможными фантастическими надеждами. (...) Как просто, хорошо и трудно было жить так, между канцелярией в Париже и рекой в Аржантейе! Целых десять лет моею великой, единственной, всепоглощающей страстью была Сена. (...) Как другие хранят воспоминания о ночах любви, так я храню воспоминания о восходах солнца среди утренних туманов, этих легких блуждающих дымках, мертвенно-бледных перед зарею, а при первом луче, скользнувшем на луг, начинающих восхитительно розоветь; я храню воспоминания и о луне, серебрящей трепетную текучую воду таким блеском, от которого расцветали все мечты».

В летнее время Мопассан жил в предместье Парижа и вставал с зарею, чтобы покататься по Сене; в десять утра он на службе, вечером опять на реке. Лодочному спорту он отдавал и воскресные дни. У него было немало речных приключений: он вытащил из Сены одиннадцать утопленников и спас жизнь двоим тонувшим. Друзьями Мопассана по гребному спорту были

---

<sup>1</sup> Henry Roujon, La Galerie des bustes, P. 1909, p. 8.

Робер Пеншон, Леон Фонтен, А. де Жуэнвиль и другие, оставившие воспоминания об этих днях своей молодости.

Беспечная, брызжущая веселость была спутницей Мопассана в те годы. Любимец своих друзей, он был неистощим в изобретении всякого рода насмешек и мистификаций, особенно когда они преследовали цель «эпатировать буржуа».

Мениаль рассказывает об одной из таких мистификаций, происходившей в атмосфере взволнованных газетных сообщений о террористической деятельности русских народовольцев 70-х годов: в переполненном богатыми буржуа дачном поезде Мопассан начал говорить с русским акцентом, изображая собою нигилиста, везущего бомбу. «Шутка удалась как нельзя лучше. Мопассан и его друзья были по остановке поезда арестованы, обысканы и допрошены наскоро призванным комиссаром. Таким образом, день удался на славу»<sup>1</sup>.

Литературным учителем Мопассана теперь стал строгий, требовательный и осторожный в своих оценках Флобер. «Не знаю, есть ли у вас талант,— сказал он, ознакомившись с произведениями Мопассана.— В том, что вы принесли, обнаруживаются некоторые способности, но никогда не забывайте, молодой человек, что талант, по изречению Бюффона, есть только длительное терпение. Работайте».

Флобер старался приучить Мопассана к ежедневному регулярному литературному труду<sup>2</sup>, которому все

---

<sup>1</sup> Э. Мениаль, Мопассан, его жизнь и творчество, М. 1910, стр. 37—38.

<sup>2</sup> В письме от 23 февраля 1873 г. Флобер писал Лоре де Мопассан: «Нужно поддержать твоего сына в его любви к стихам — ведь литература утешает столько несчастливцев; кроме того, кто знает, может быть, у него будет талант. Он пока написал еще немного, чтобы я мог составить его поэтический гороскоп; да и кому дано решать чью-либо будущность? Я считаю нашего молодого человека немножко лентяем и не очень-то склонным к усидчивому труду. Мне хотелось бы, чтобы он взялся за какое-нибудь большое произведение, хоть бы оно и вышло отвратительным. То, что он показывал мне до сих пор, несколько не хуже печатаемого парнасцами. (...) Со временем он достигнет оригинальности, способности индивидуально видеть и чувствовать (потому что в этом — всё); что же касается результата, успеха, — это не так важно. Главное в этом мире — держать душу в высокой сфере, подальше от буржуазной и демократической грязи».

прочее должно быть принесено в жертву. «Нужно, слышите ли, молодой человек, нужно больше работать. Я начинаю подозревать, что вы порядочный лентяй». Мопассан чувствует призвание к литературе? В таком случае «от пяти часов вечера и до десяти утра все ваше время должно быть посвящено Музе». Потому что «для художника существует только один принцип: жертвовать всем для Искусства».

Мопассан последовал советам Флобера и целых семь лет пробыл в его суровой школе. Другим его учителем оказался И. С. Тургенев, друживший с Флобером и привязавшийся к его ученику.

Флобер долгое время запрещал Мопассану печататься, находя это преждевременным и не желая делать из него «неудачника». Между тем скудость материальных средств Мопассана заставляла его стремиться к побочному литературному заработку. В 1875 году появляется в печати, под псевдонимом Жозеф Прюнье, его первая новелла «Рука трупа», опубликованная, вероятно, без ведома Флобера. Но в 1876 году, уже при содействии самого Флобера, в журнале парнасцев «Литературная республика» напечатана поэма «На берегу», подписанная псевдонимом Ги де Вальмон. Попытки Мопассана печататься в качестве литературного критика оказались почти безуспешными.

Сотрудничество в «Литературной республике» позволило Мопассану познакомиться с начинавшими писателями — Леоном Энником, Ж-К, Гюисмансом, Анри Сеаром, Полем Алексисом и Октавом Мирбо. Эти молодые писатели, получившие затем название меданцев, первые литературные соратники Мопассана, считали своими учителями Флобера, Тургенева, Эмиля Золя и Эдмона де Гонкура.

В 1879 году Золя и его молодые друзья (исключая Мирбо) решили издать сборник рассказов на темы минувшей франко-прусской войны и рассказать правду о войне, о французской армии и о французском тыловом обществе. Книга эта, «Вечера в Медане», вышла в свет 15 апреля 1880 года. Имя Мопассана, автора повести «Пышка», признанной лучшей вещью сборника, сразу приобрело известность. Почти одновременно — 20 апреля — вышла из печати и его книга «Стихотворения», посвященная Флоберу.

Литературный успех Мопассана был последней радостью Флобера. Автор «Госпожи Бовари» умер 8 мая 1880 года. Это был огромный удар для Мопассана: Флобер, с которым он так тесно сжился за последние годы, стал его духовным отцом. Но как ни был подавлен Мопассан, ему нужно было думать о работе, не давать остынуть успеху «Пышки». Его приглашают к сотрудничеству в газете «Голуа», и он печатает в ней летом 1880 года цикл новелл-очерков «Воскресные прогулки парижского буржуа». В сентябре и октябре 1880 года он совершает путешествие по Корсике, плодом которого явился ряд газетных очерков, а позднее — целая глава в романе «Жизнь». Путешествует он и в следующем году, изучая Алжир, где происходили в то время восстания арабского коренного населения против насилий и злоупотреблений со стороны французской колониальной администрации.

После смерти Флобера упрочились отношения Мопассана с Золя, который был, в сущности, третьим из его литературных друзей и покровителей. Высоко оценив «Пышку», Золя оказывал Мопассану множество драгоценных для начинающего писателя услуг, вводя его в редакции некоторых газет, рецензируя его первые чины. Вдобавок Золя очень любил Флобера, которому посвятил прекрасный этюд в своих «Романистах-натуралистах», а это много значило для Мопассана: он был крайне недоволен высказываниями «Дневника» Гонкуров, где его учитель был изображен в сниженном, бытовом и анекдотическом плане.

Круг литературных связей у Мопассана был весьма обширен. Многие его новеллы посвящены писателям — либо тем из них, с которыми вместе он входил в литературу (Полю Алексису, Анри Сеару, Леону Эннику, Ж.-К. Гюисмансу, Октаву Мирбо, Полю Бурже), либо некоторым поэтам-парнасцам (Леону Дьерксу, Х.-М. Эредиа), либо другим писателям (Дюма-сыну, Эдуарду Роду, Жоржу де Порто-Риш, Полю Жинисти, Гюставу Тудузу, Рене Мезруа, Полю Арно и др.). Ряд новелл посвящен Мопассаном и его друзьям-художникам (Луи Ле Пуатвену, Камиллу Удино, Морису Лелуару, Гиллеме). Но хотя Мопассан и был человеком, способным на преданную дружбу, настоящих, близких друзей, с которыми постоянно общаешься, у него почти не было,

а необходимость уезжать из Парижа в путешествия, на курорты или уединяться для работы не содействовала поддержанию и тех дружественных отношений, которые имелись<sup>1</sup>. Известная нелюдность, развивавшаяся у Мопассана из-за его прогрессирующей болезни, содействовала распространению сплетен на его счет. «Где вы? Что вы делаете? Почему вы исчезли, не сообщив, куда едете? С кем вы прячетесь?» («На воде»), — такие письма Мопассан получал неоднократно.

Успех Мопассана у женщин, особенно у его читательниц, был отлично известен в писательской среде, вызывая недоброжелательство и зависть его собратьев. Из всех легенд, которыми окружено имя Мопассана, самая распространенная и живучая — легенда о нем, как о неустоимом донжуане.

Читая публичные лекции о Мопассане, автор этих строк обычно получал записки с просьбой рассказать что-нибудь об его «интимной» жизни. Но что можно было бы рассказать? Почти никто из биографов писателя и мемуаристов<sup>2</sup>, помимо общих слов об его любовных связях, не останавливается подробно на каком-либо частном эпизоде и не называет никаких женских имен. Глухи упоминания и о предполагавшейся около 1883 года, но по каким-то причинам расстроившейся женитьбе Мопассана. И тоже никаких имен. Словом, «донжуанский список» Мопассана еще не опубликован. Нет, наконец, ясных сведений и о том, что тот или иной эпизод любви писателя отразился в его творчестве или послужил толчком к созданию какого-либо произведения.

Всего более известны случаи влюбленности в Мопассана со стороны его читательниц. Яркий пример —

---

<sup>1</sup> В 80-х годах существовал кружок молодых писателей, пытавшихся объединиться вокруг Мопассана (Марсель Прево, Абель Эрман, Рене Мезруа, Гюг Ле Ру и др.), но тесному общению Мопассана с этими писателями препятствовали его постоянные отъезды из Парижа и плохое состояние здоровья.

<sup>2</sup> Среди этих мемуаристов наибольшего доверия заслуживает слуга писателя, Франсуа Тассар. Его книга «Souvenirs sur Guy de Maupassant par François, son valet de chambre», P. 1911, была издана и в русском переводе: Ф. Тассар, Воспоминания о Гюи де Мопассане его слуги Франсуа, М. 1915. Тассар находился на службе у Мопассана восемь лет, с ноября 1883 г.

письма Марии Башкирцевой<sup>1</sup>. Поль Бурже в новелле «Кладис Арвей» тоже рассказывает о девушке, страстно полюбившей Мопассана (у Бурже он назван Жаком Моланом) по его книгам, но так и не имевшей возможности увидеться с ним. Нередки были и такие случаи, когда писателя буквально преследовали всякого рода искательницы приключений. Вот чем объяснялось его недоверие к письмам Марии Башкирцевой.

Словом, ясности в этой стороне биографии Мопассана пока не существует. И, несомненно, потому, что соответствующим поискам и уточнениям препятствует не раз высказывавшаяся писателем воля.

Дело в том, что по мере роста своей известности Мопассан всячески старался прятать от назойливого любопытства публики свою личную жизнь, негодовал на появление в газетах всяких слухов о себе, запрещал печатать свои портреты, публиковать свою переписку и т. д. Нескромность некоего критика, упомянувшего в статье о нем одно женское имя, чуть не привела Мопассана в июне 1888 года к дуэли. «Если я когда-нибудь стану достаточно известным для того, чтобы любопытное потомство заинтересовалось тайной моей жизни,— писал Мопассан в письме 1890 года к неизвестной,— то одна мысль о том, что тень, в которой я держу свое сердце, будет освещена печатными сообщениями, порождает во мне невыразимую тоску и непреодолимый гнев».

Особенностью Мопассана было стремление никого не пускать в свой внутренний мир. «У меня бедное, гордое и стыдливое человеческое сердце, то старое человеческое сердце, над которым смеются»,— говорил писатель в письме 1890 года к другой неизвестной. И он желал это сердце скрывать. «Меня, без сомнения, считают одним из наиболее равнодушных людей на свете. Я же скептик, что не одно и то же, скептик, потому что у меня хорошие глаза. Мои глаза говорят сердцу: спрячься, старое, ты смешно! И сердце прячется».

---

<sup>1</sup> Мария Башкирцева (1860—1884) — русская девушка, проживавшая во Франции, автор интересного «Дневника» (СПб. 1910), где она с большой искренностью рассказывала о себе, о своих увлечениях, исканиях и вечной неудовлетворенности. Стремясь стать художником, Башкирцева училась во Франции живописи и оставила несколько ценных картин.

Мопассан так хорошо прятал себя и свою личную жизнь от всех друзей, знакомых и мемуаристов, что, в сущности, его биография исчерпывается пока историей его книги. Регулярный труд, завещанный Флобером, стал первейшим условием его творчества. Мопассан работал с семи до двенадцати утра, успевая в среднем написать не менее шести страниц. Вечером, перед сном, у него была привычка записывать все, что его поразило за день (эти лабораторные материалы и записные книжки до сих пор не изучены и не изданы). Шесть страниц и вечерние заметки — очень большая писательская норма. Как в своих спортивных и других увлечениях, Мопассан и тут доводил себя до постоянного переутомления.

Успех Мопассана растет от книги к книге. В 1881 году выходит его первый сборник новелл «Заведение Телье», вызвавший шумные отклики критики. В 1882 году — сборник «Мадемуазель Фифи». В 1883 году — роман «Жизнь» и сборник «Рассказы вальдшнепа». В 1884 году — сборники «Лунный свет», «Мисс Гарриет», «Сестры Рондоли» и очерковая книга «Под солнцем». Появление в 1885 году романа «Милый друг» укрепляет всеевропейскую известность Мопассана; в том же году выходят сборники новелл «Иветта» и «Сказки дня и ночи». В 1886 году печатается роман «Монт-Ориоль» и изданы сборники «Туан», «Господин Паран» и «Маленькая Рок».

Биографы Мопассана высчитали, что за 1885 год он написал 1500 печатных страниц, то есть оказался плодовитей Бальзака, Диккенса и даже Дюма-отца. Но тут подсчитаны только страницы художественной прозы и не приняты во внимание те «хроники» — очерки и статьи, которые Мопассан печатал еженедельно в газете «Жиль Блас».

Стараясь как-либо согласовать этот гигантский труд с представлением о донжуанствующем писателе, на Западе придумали еще одну легенду — о некоей моцартианской легкости творческой работы Мопассана. Современников поражало то, что новелла «Мушка» была написана всего за три часа, и они возводили такой факт в постоянный закон его творчества. Но Мопассан принимался за писание новеллы обычно лишь тогда, когда она была им полностью выношена и оформля-

лась в его голове во всех деталях, вплоть до отдельных фраз. Новелла, шутя говорил Мопассан, должна прыгнуть на землю, как кошка, сразу и прочно став на все четыре лапки. Впрочем, бывали и такие случаи, когда из-за газетных сроков Мопассану приходилось писать наспех и впоследствии перерабатывать новеллу для помещения в книге.

Мопассану была присуща очень большая творческая требовательность. Свой первый роман «Жизнь» он переделывал пять раз, доходя до изнеможения, до отчаяния. «Я видел, как он буквально боролся со своими персонажами,— сообщает его друг Леон Фонтен.— Никогда у него не было чувства удовлетворенности. Он собирался даже отказаться от публикации этого романа. Зайдя однажды к нему, я застал его в полном унынии: он готов был уничтожить рукопись». К сожалению, западные биографы Мопассана обычно совершенно не способны представить себе его как великого труженика, упорно, напряженно, до изнеможения борющегося за воплощение своих художественных замыслов.

Буржуазная действительность 80-х годов углубляла пессимизм писателя, вызывала его отвращение к ней, непримиримый протест. Становятся понятными многие его резкие высказывания, крайне раздражавшие буржуа. Мопассан говорил, например, что писатели обещивают три вещи: печатание в журнале «Ревю де Дё Монд», получение ордена Почетного легиона и членство во Французской Академии. Выпад против «Ревю де Дё Монд», как центра респектабельной буржуазной литературной пошлости, понятен. Что касается ордена, то в «Милом друге» и в новелле «Награжден!» Мопассан расказал, за что и как получается иной раз такая награда при Третьей республике. Он ничего не преувеличивал, чему свидетельство огромный скандал 1887 года, когда оказалось, что депутат Вильсон, зять президента республики, организовал в Елисейском дворце настоящую торговлю орденами. И когда в 1888 году правительство Третьей республики предполагало наградить Мопассана орденом Почетного легиона, писатель предпочел уклониться. Что касается членства в Академии — Мопассан рассматривал его как пребывание на правительственной службе, но он не хотел слу-

жить правительству буржуазных республиканцев-оппортунистов. И в 1889 году он отвечает отказом на предложение войти в Академию.

Стремясь щепетильно охранять свою писательскую независимость, как справедливого и неподкупного судьи своего времени, Мопассан желал держаться в отдалении от всяких общественных воздействий. Он утопически мечтал занять позицию над схваткой и судить свое время с этой иллюзорной высоты. «Тот, кто хотел бы, — написал он в «На воде», — сохранить абсолютную цельность своей мысли, гордую независимость своего суждения, кто хочет смотреть на жизнь, на человечество и на мир как свободный наблюдатель, стоящий выше всех предрассудков, всяких предвзятых мнений, всяких догматов, то есть выше всяких опасений, — тот должен был бы совершенно устранить себя от так называемых светских отношений, ибо всеобщая глупость настолько заразительна, что он не сможет общаться с подобными себе, видеть и слышать их, не оказавшись, вопреки своей воле, захваченным со всех сторон их убеждениями, их мыслями, их суевериями, их традициями, их предрассудками, ударяющими рикошетом, их обычаями, их законами и их моралью, поразительной по своему лицемерию и подлости».

Прочитав первую часть этой фразы, советский читатель, конечно, вправе пожалть плечами. «В обществе, основанном на власти денег, — учит Ленин, — в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей, не может быть «свободы» реальной и действительной. Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, господин писатель? от вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии в рамках и картинах, проституции в виде «дополнения» к «святому» сценическому искусству?.. Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя»<sup>1</sup>.

Но как бы ни было иллюзорно желание Мопассана отстаивать свою писательскую независимость, оно лишней раз говорило о его презрении к буржуазной действительности, всесторонне характеризующейся «лицемерием и подлостью».

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 103—104.

Отношения Мопассана с современным ему революционно-демократическим лагерем остаются еще неосвещенными. Писатель не питал к нему особых симпатий, находя его позиции догматическими и узкими. Из представителей этого лагеря он ценил лишь Жюля Валлеса, восхищаясь едкой правдивостью его «Бакалавра» и цельностью общего облика писателя-коммунара<sup>1</sup>.

Но самые идеи Валлеса его не очаровывали. В своих оценках Парижской коммуны Мопассан обнаруживал колебания (далее мы подробнее остановимся на этом), а в статье «Общественная опасность» (1889) он выступил, по сути дела, против революционно-демократического лагеря, резко протестовавшего против постановки пьесы Коппе «Патер» (она давала искаженное представление о Коммуне): этот протест, приведший к запрещению пьесы на сцене Комедии Франсез, казался Мопассану посягательством на свободу искусства, не менее нежелательным, чем действия правительственной или буржуазной цензуры, против которой он ополчался в других случаях.

Тем не менее Мопассан не препятствовал тому, что газеты революционно-демократического лагеря перепечатавали его новеллы и даже целые романы, причем никакого гонорара в этом случае он не получал (в опровержение еще одной легенды о нем как о жаднейшем «коммерсанте в литературе», якобы разорявшем своих издателей). Это говорило о каких-то его связях с революционным лагерем, которые пока невыяснены.

Напряженнейшая творческая деятельность первой половины 80-х годов не могла не отразиться на здо-

---

<sup>1</sup> Мопассан, впрочем, особенно пленялся тою «независимостью» Валлеса, которая являлась следствием его прудонистско-анархических пережитков. «Пройдя шагов двадцать, я столкнулся лицом к лицу с бывшим коммунаром, острый ум которого, признаюсь, мне очень по душе,— писал Мопассан в очерке 1881 г. «Черта с два!» — К тому же он одарен незаурядным талантом: это крупный писатель. Он дрался как одержимый за дело Коммуны, но благодаря независимости своих взглядов и презрению к готовым формулам и рецептам стал казаться подозрительным даже своим единомышленникам». Уточним, что к концу своей жизни, к середине 80-х годов, Валлес изменил свои взгляды, сблизившись с гедистами и предоставив им влиятельную роль в своей газете «Крик народа». Со своей стороны, Валлес из всех меданцев «по-настоящему ценил только одного Мопассана» (Gaston Gille, Jules Vallès. Sources, bibliographie, iconographie, P., s. a., éd. Flammarion, p. 125).

ровье Мопассана. Болезнь глаз вынуждает его уже в 1883 году взять себе секретаря. Все больше и больше приходилось ему проводить времени в путешествиях и на курортах. В январе—марте 1885 года он ездит по Италии. Летом того же года живет в Оверни и лечится на курорте Шатель-Гюйон. Летом 1886 года он в Англии, но через несколько дней покидает ее, жалуясь на холод и туманы. В октябре—декабре 1887 года путешествует по Алжиру и Тунису и пользуется местными минеральными водами. Путешествия и поездки Мопассана отразились во многих его произведениях, в частности, в книге путевых очерков «Бродячая жизнь» (1889)<sup>1</sup>. Остальное время он проводит то в Париже, то в Этрета, но главным образом на Средиземноморском побережье Франции— в Канне, в Антибе или на борту своей яхты «Милый друг».

Вечная мысль о болезни и о необходимости лечиться начинает проникать и в его творчество. Роман «Монт-Ориоль» повествует о курортной жизни в Оверни и о глубоком разочаровании Мопассана в медицине.

Начиная с 1887 года Мопассан выпускает уже только по одному сборнику рассказов в год: «Орля» (1887), «Избранник г-жи Гюссон» (1888), «С левой руки» (1889) и «Бесполезная красота» (1890). Преподобной продуктивности у него больше нет. В 1888 году, помимо романа «Пьер и Жан», он издает книгу «На воде», якобы написанную в этом году, как явствует из предисловия, но на самом деле почти целиком составленную из хроник начала 80-х годов.

По мере того как Мопассан «вошел в моду», им сильно заинтересовалось светское общество.

Литературные недруги Мопассана (Эдмон Гонкур и др.) издевались над его «светскими успехами», называли его «снобом» и рассказывали, что он якобы приказал слуге величать себя «господином маркизом». Все это не подтверждается ни мемуарами Франсуа

---

<sup>1</sup> Необычна судьба этой книги, представляющей собою лишь небольшой остаток рукописи, первоначально посвященной Италии, ее культуре, ее прошлому и ее искусству. Когда после вступления Италии в Тройственный союз (с Германией и Австрией) вполне ясно определилась враждебность правительства Криспи к Франции, Мопассан сжег большую часть этой рукописи.

Тассара, ни другими источниками. Если Мопассан до конца своих дней не прерывал отношений со светскими людьми, если знакомство с их средой дало ему материал для двух последних романов — «Сильна как смерть» (1889) и «Наше сердце» (1890), то никаких иллюзий относительно светского общества у него не имелось.

В обоих названных романах, в книге «На воде», в ряде новелл, в своих письмах Мопассан дал множество уничтожающих характеристик светскому обществу — космополитическим представителям титулованной знати и буржуазной аристократии. За внешним лоском этого замкнутого мирка, за его кастовым высокомерием острый взгляд Мопассана разглядел духовное убожество, умственную пустоту, пошлость и паразитарность. «В обществе, которое называется высшим, — писал он 13 марта 1889 года графине Потоцкой, — мало остроумия, мало ума, мало чего бы то ни было. (...) Эти люди производят на меня впечатление отвратительных полотен в богатых рамах». В этом обществе писатель не нашел и следа той высокой духовной культуры, той человеческой красоты, по которым он так томился.

Период сближения Мопассана со светским обществом совпадает со временем участившихся исчезновений писателя из Парижа. Он тоскливо ищет, куда бы убежать от той, по его выражению, «каторги успеха», которая мешает ему жить и работать. Очень характерны строки из последнего (ноябрь 1891 г.) письма к Л. Богдановой: «Я стараюсь никому не показывать свою жизнь, и никто ее не знает. Я скептик, отшельник и дикарь. Я работаю — и только, и живу так уединенно, что месяцами одной лишь моей матери известно, где я нахожусь. Никто обо мне ничего не знает. Я слышу в Париже непонятным, чудным человеком, я связан только с несколькими учеными, ибо обожаю науку, и с несколькими художниками, которыми восхищаюсь; я (...) хочу быть свободным от всяких пут, от всяких обязанностей и не дорожить ничем на свете, кроме работы».

«Обожаю науку»... Эти слова заставляют нас снова вернуться к тем легендам, которыми буржуазное общество старалось всячески умалить значение критического реализма и самой личности Мопассана. Чего

только не говорили о нем! Если его и не решались прямо обвинить в невежественности, то не раз утверждали, что он ничего не читал, да и думать не умеет, что он далек от умственных исканий современности и от всякого интереса к научному движению<sup>1</sup>. Приведем поэтому следующие слова Мопассана:

«Современная наука благодаря великим новаторам нашего времени отличается той особенностью, что открывает нам новые чудесные миры. Она изменяет наши представления, взгляды, нравы, историю и самую природу нашего ума; она переделывает человеческий род. Романист должен читать только научные книги, потому что, если он умеет понимать, то узнаёт из них, что с нами станет через сто лет, какие будут тогда у людей мысли и чувства. Исследования и открытия Герберта Спенсера, Пастера и других делают нас более наблюдательными, чем чтение величайших поэтов, ибо ставят перед нашим умом неожиданные, но реальные и точные гипотезы, которые завтра станут непреложными истинами, хотя впоследствии и будут заменены другими» (статья «Император», 1890).

Но уже давно чувствовал Мопассан растущую утрату трудоспособности, сковывающую его непреодолимую и непроходящую усталость. Многолетнее мучительное творческое перенапряжение, которым характеризовалась вся его деятельность в 80-х годах, принесло свои роковые плоды.

Эта творческая усталость своеобразно отразилась в возобновившемся интересе писателя к драматургии, столь привлекавшей его в юности. Поняв, как необъятен запас драматических сюжетов в его новеллистике,

---

<sup>1</sup> Неделю спустя после смерти Мопассана профессор Эмиль Фаге снисходительно писал о нем: «Это один из самых некипжных умов. Он смотрел вокруг себя и изображал только то, что видел». Фаге намекал на отсутствие у Мопассана мировоззрения. А своим предисловием к «Пьеру и Жану» Мопассан, по мнению Фаге, «доказывает единственно то, что он ничего не читал» («La Revue bleue», 15 juillet 1893). Вторя этим словам, критик Поль Невё в предисловии к изданию Конара утверждал, что если Мопассану знакомы книги Шопенгауэра и Спенсера, «о которых он часто говорит», то он «не слишком глубоко проникнул в них», и что во всем своем творчестве он цитирует только «отрывок из труда сэра Джона Леббока о муравьях» (*Oeuvres complètes de Guy de Maupassant. Boule de Suif*, P. 1908, p. XXXIX).

он решил заняться инсценировками своих новелл, что казалось ему теперь более легкой формой творческой работы. В сотрудничестве с драматургом Жаком Норманом он написал трехактную комедию «Мюзотта» (инсценировку новеллы «Ребенок» из сборника «Лунный свет»), поставленную на сцене парижского театра Жимназ 4 марта 1891 года и оказавшуюся последним его крупным успехом. Другая такая пьеса — «Семейный мир» (инсценировка новелл «У постели» и «Новогодний подарок») осталась им не вполне законченной и была доработана любившим его Александром Дюма-сыном<sup>1</sup> (постановка — 6 марта 1893 г. в Комеди Франсез)<sup>2</sup>.

Трагично зрелище двух последних лет творческой жизни Мопассана. Он чувствует себя больным, тяжело больным. Врачи предписывают ему полный покой, полное прекращение работы. «Вы ведете трудовую жизнь, которая убила бы десяток обыкновенных людей, — сказал ему один врач в 1891 году. — Вы опубликовали двадцать семь томов за десять лет, и этот безумный труд пожрал ваше тело. В данный момент тело мстит, парализуя вашу мозговую деятельность...»

Помимо всего, Мопассан боится сойти с ума, по примеру своего брата Эрве, сумасшествие которого, пребывание в психиатрической больнице и смерть были для него страшным ударом — подтверждением висевшего над ними наследственного недуга. Опасаясь той же участи, мучительно волнуясь, он помышляет о самоубийстве. Романы «Сильна как смерть» и «Наше сердце» даются ему с величайшей трудностью, а далее его творческая активность совершенно иссякает. В августе 1891 года Мопассан встречается с поэтом Огю-

---

<sup>1</sup> Указание «Revue Encyclopédique» N 121, tome V, novembre 1895.

<sup>2</sup> По сообщению одного французского театроведа, разными драматургами после смерти Мопассана были поставлены на сцене инсценировки ряда его новелл: «Мадемуазель Фифи» (Театр Либр, 10 февраля 1896 г.), «Иветта» (Водевиль, 20 октября 1901 г.), «Пышка» (Театр Антуана, 6 мая 1902 г.), «Эта свинья Морен» (Гран Гиньоль, 21 октября 1905 г.), «Дядюшка Милон» (Руанский театр, 16 апреля 1907 г.) и др. Автор добавляет: «Было сделано, наконец, несколько инсценировок «Милого друга», но ни одна из них еще не попадала на сцену» (Eugène Héros. Le Théâtre apocryphique, première année, 1911, P. 1912, pp. 125—126).

стом Доршеном и показывает ему рукопись нового романа, говоря:

— Вот первые пятьдесят страниц моего романа «Анжелюс». В течение целого года я не мог написать больше ни одной страницы. Если через три месяца книга не будет написана, я покончу с собой!

Осенью 1891 года в жизни Мопассана случилось одно происшествие, крайне болезненно воспринятое писателем в его общем тяжелом нервном состоянии. Нью-йоркская газета «Звезда» совершила литературный подлог, напечатав летом этого года за подписью Мопассана некую повесть, состряпанную какими-то американскими литературными халтурщиками на основе сюжета его новеллы «Завещание».

Мопассан решил привлечь жуликов к судебной ответственности. «Я возбуждаю обвинение одновременно в воровстве и в подлоге (а может быть, и в двух подлогах) — и потому следует увеличить штраф и требовать тюремного заключения, — писал он своему адвокату. — Они настаивают на том, что существует договор, и приводят его дату в своей газете. Это подлог. Пусть мне пришлют фотографию с текста и с моей подписи. Хотел бы я знать, как они это сделают. Но если воспользовались одним из моих сюжетов, занимающим две странички, и сделали из него повесть на двести страниц, о чем я совершенно не знал, это еще серьезнее. Они не имели никакого права подписываться моим именем. (...) Это чистейшее мошенничество, воровство и подлог. (...) Я научу этих американских мошенников уважать мое имя» (письмо Жакобу от 5 ноября 1891 г.).

К этому времени имя Мопассана пользовалось уже всемирной известностью. Его книги переводились на все языки и в одной только Франции достигли огромного для конца прошлого века тиража, приближавшегося к 400 000 экземпляров. Несмотря на это, американские судьи отказались рассматривать иск Мопассана, объявив его «малоценным, малоизвестным и малооплачиваемым писателем» (первое письмо Жакобу от 5 декабря 1891 г.).

Вся эта грязная история, в которой так ярко выразились нравы американской буржуазной прессы и высокомерное презрение американского «правосудия» к пи-

сателю другой страны, глубоко оскорбила Мопассана.

Тем временем у него начали проявляться некоторые странности, уже не укрывавшиеся от посторонних глаз. Буржуазная пресса, жадная до сенсаций, далекая от мысли пощадить больного писателя, поспешила поднять шум. Выйдя однажды из дому, Мопассан увидел на улице газетный заголовок: «Ухудшение здоровья г-на де Мопассана; заключение его в ближайшем будущем в психиатрическую больницу». Это произвело на писателя страшное впечатление.

Такая газетная сенсация не была единичным случаем. Надо помнить, как ненавидела Мопассана французская желтая пресса за его «Милого друга», и тогда станет понятно все ее дальнейшее поведение. «В течение двух недель дом Мопассана был осажден какими-то молодцами, не то репортерами, не то кем-то еще, приходившими узнавать новости. В течение двух недель он получал газеты (ему присылали их даже якобы по ошибке), где на первой странице, в рубрике последних новостей, обсуждалось, не сошел ли он с ума»<sup>1</sup>.

Первого января 1892 года Мопассан находился днем в Ницце в гостях у матери. У него начался бред, и он пожелал уехать в Канн. Мать тщетно пыталась успокоить его. «Я вцепилась в него, молила его, бесильно тащила за ним на старых коленях,— рассказывала потом Лора де Мопассан.— Но он следовал за своей настойчивой мечтой. И я видела, как мой больной ребенок исчез в ночи, возбужденный, безумный, охваченный бредом, направляющийся неизвестно куда». Ночью Мопассан пытался покончить с собою, нанеся себе глубокую рану в горло ножом. Попытка самоубийства произошла в приступе безумия.

Дневник Франсуа Тассара, явно смягчающий события последующих дней, утверждает, что Мопассан затем пришел в сознание. Это не соответствует истине.

Первый биограф писателя Альберт Лумброзо сохранил трогательный рассказ о надежде друзей Мопас-

---

<sup>1</sup> Georges Normandy, *La fin de Maupassant*, P. 1927, p. 127. На основании этой книги И. А. Бунин написал очерк «Конец Мопассана» (И. А. Бунин, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 9, М. 1967).

сана спасти его: «Они подумали, что зрелище любимой яхты, может быть, пробудит его угаснувшую память, как бы подстегнет его сознание, некогда столь ясное и угасшее теперь. Связанного, с руками, стянутыми смирительной рубашкой, несчастного повели на берег. «Милый друг» тихо покачивался в море... Синее небо, ясный воздух, изящные очертания любимой яхты — все это, казалось, успокоило его... Его взгляд смягчился... Он долго рассматривал свой корабль меланхолическим и нежным взором... Губы его зашевелились, но не произнесли ни слова. Его увели. Он много раз оборачивался взглянуть на «Милого друга». У всех, кто тогда окружал Ги, на глазах были слезы»<sup>1</sup>.

Седьмого января 1892 года Мопассан был привезен в Париж под вой газетчиков, упоенных новой сенсацией. Его поместили в психиатрическую лечебницу. Первое время надежда на его выздоровление не покидала близких. Многие друзья навещали больного, но он не приходил в сознание. Смерть наступила 6 июля 1893 года.

Мопассан погребен в Париже, на кладбище Монпарнас.

## *Глава вторая*

### УЧИТЕЛЯ МОПАССАНА

Одна из важных сторон биографии Мопассана заслуживает особого рассмотрения. Мы говорим о долголетней литературной учебе начинавшего писателя, главными руководителями которого были Гюстав Флобер и И. С. Тургенев.

Несмотря на близкое общение с такими мастерами и на воспринятые от них влияния, могучее дарование Мопассана позволило ему стать вполне оригинальным писателем. Из школы этих своих учителей он вынес главным образом общие принципы критического реализма. Иные из художественных советов Флобера и Тургенева были им усвоены сразу, другие он воспри-

---

<sup>1</sup> А. Lumbroso, Souvenirs sur Guy de Maupassant, Rome, 1905, p. 78.

нимал не без внутреннего сопротивления, в третьих же впоследствии усомнился или вовсе отказался от них.

В широком смысле учителями Мопассана были и многие французские классики: Рабле, Лабрюйер, Монтень, Вольтер, Бальзак и другие. Мопассан сложился в национально-своеобразного писателя именно под влиянием традиций французской литературы.

Из всех писателей прошлого особенно восхищали его Рабле и Бальзак. Мопассан утверждал, что в Рабле «навсегда воплотился наш национальный гений»: «Он создал грандиозных героев, подобных героям Гомера, но совершенно самобытных. Наряду с непревзойденным стилем он проявил исключительный ум, трогательную простоту, универсальные знания и мудрость философа» (статья «Французские поэты XVI века», 1877). Высоко ценил Мопассан и ту непримиримую борьбу, которую вел великий сатирик-гуманист с феодальным гнетом и церковным аскетизмом, защищая человека таким, каким его создала природа.

Бальзака Мопассан именовал «отцом французского романа». «Про него нельзя сказать, — писал он в статье 1889 года «Эволюция романа в XIX веке», — что он был только наблюдателем или что он лишь точно воспроизводил картину жизни, как делали некоторые романисты после него; нет, он обладал такой гениальной интуицией и так правдиво воссоздал целое человечество, что все поверили в последнее и оно ожило перед нами. Его замечательные создания изменили мир, вторглись в общество, утвердились в нем и из вымышленных превратились в реальные. Персонажи Бальзака, до него не существовавшие, казалось, вышли из его книг и вступили в жизнь, ибо он создал полную иллюзию реальных людей, страстей и событий».

Преклоняясь перед реализмом Бальзака, Мопассан, однако, отмечал в той же статье, что «плодоносная, бьющая через край, чрезмерная, ошеломляющая творческая сила, свойственная разве что богу», сочетается у Бальзака с недочетами формы, композиции — «с торопливостью, необузданностью, небрежностью, непродуманностью концепций, и непропорциональностью частей, — чертами, свойственными творцу, которому некогда останавливаться, чтобы добиваться совершенства».

Основным учителем Мопассана был Флобер. Мопассан усвоил от него многие положения его эстетики и художественного метода.

Творчество Флобера, оцененного в ту пору лишь немногими, посаженного буржуазным обществом на скамью подсудимых за «Госпожу Бовари», деятельность Флобера как редкого эрудита и неутомимейшего труженика литературы, его поза, как судьи всех заблуждений человечества в прошлом и в настоящем, его независимое и уничтожающе-презрительное отношение к буржуазной современности — все это импонировало Мопассану. Вдобавок в его глазах Флобер как писатель представлял собою совершенство: Мопассан находил у него то, чего, по его мнению, не хватало Бальзаку и Стендалю, — полное соответствие формы и содержания.

Мопассан учился у Флобера принципам реалистического искусства, хотя точка зрения Флобера на реализм была весьма своеобразной. Флобер даже не считал себя реалистом — по двум причинам. Во-первых, он не хотел, чтобы его относили к так называемой «реалистической школе» Дюранти и Шанфлери, которые являлись предшественниками натурализма и «поставили себе за правило всего-навсего точно копировать жизнь»<sup>1</sup>. Эти писатели, отмечает Мопассан, «просто рассказывают о поступках разных заурядных личностей, которых они знали и наблюдали», в то время как метод Флобера прежде всего заключался в создании типов и в выборе главного, характернейшего, а вовсе не в регистрации решительно всех мелких событий жизни героя. Во-вторых, Флобер, уже испытывавший влияние декаданса, склонялся к субъективному идеализму, к солипсизму. «Неужели вы когда-нибудь верили в существование действительности? — писал он однажды Мопассану. — Разве все в мире не иллюзия? Существуют только соотношения, иными словами, — наш способ восприятия действительности». «Какое ребячество, — вторит ему Мопассан в предисловии к «Пьеру и Жану», — верить

---

<sup>1</sup> Эта цитата, как и все другие, специально не оговоренные в данной главе высказывания Мопассана о Флобере, равно как и мысли самого Флобера, взяты нами из статьи Мопассана «Гюстав Флобер» (1884).

в реальность, если каждый из нас носит свою собственную реальность в своей мысли и органах чувств. Различие нашего зрения, обоняния, вкуса создает столько истин, сколько людей на земле». На этом основании Мопассан считал, что «талантливые реалисты должны были бы скорее называться иллюзионистами».

Общая ошибочность этих высказываний очевидна. «Человек не мог бы биологически приспособиться к среде, если бы его ощущения не давали ему *объективно-правильного* представления о ней» — указывает Ленин<sup>1</sup>.

Но если Флобер и Мопассан, по недоразумению, не считали себя реалистами, то их задачей было точно воспроизвести в искусстве ту «иллюзию», которую они себе создали о мире и которая на деле была не чем иным, как итогом тщательно наблюдаемой и глубоко познанной окружающей действительности.

Флобер считал остро развитую наблюдательность залогом оригинальности художника, его способности ярко воспроизвести свою «иллюзию». «Необходимо, — говорил он, — достаточно долго и с достаточным вниманием рассматривать все то, что желаешь выразить, чтобы обнаружить в нем ту сторону, которая до сих пор еще никем не была подмечена и показана». «Установив, далее, ту истину, — сообщает Мопассан, — что во всем свете не сыщешь двух песчинок, двух мух, двух рук или двух носов, которые были бы абсолютно одинаковы, Флобер заставлял меня описать несколькими фразами какое-нибудь живое существо или предмет, и притом так, чтобы четко определить его своеобразие, чтобы выделить его из числа всех других живых существ и всех других предметов той же породы или того же вида» (предисловие к «Пьеру и Жану»).

Разочарование Флобера в революции 1848 года, влияние буржуазной реакции 50-х годов и позитивизма оказали немалое воздействие на его эстетику. Если начало социальной критики и оставалось у него ведущим, то он уже отчасти склонялся к искусству, свободному от социальных поучений, — к «искусству для искусства». Он желал служить только «Прекрасному» и счи-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 185.

тал, что искусство находится в противоречии с практическими интересами, с обществом, с его предрассудками и моралью.

Каковы же задачи писателя? Флобер учил Мопассана, что писатель призван лишь честно наблюдать правду жизни и талантливо изображать ее. Задача писателя — «наблюдать, стараться проникнуть в глубину душ и сердец, понять их сокровенные свойства, их наклонности, постыдные или возвышенные, весь сложный механизм человеческих побуждений».

При этом Флобер требовал, чтобы искусство было объективным, безличным, то есть не выражающим авторских оценок, ибо дело писателя быть только изобразителем правды жизни. Здесь проявлялась прежде всего борьба Флобера против той тенденциозной «поучительной» литературы, которая одинаково раздражала его, являлась ли она пропагандой буржуазной морали или идей утопического социализма. Но само собой разумеется, что отсутствие прямо выраженных «поучений», обращенных автором к читателю, не означало полной свободы автора от всяких идей. А тут особенностью Флобера было то, что своим авторским идеям он придавал потаенную форму: они выражались индифферентно — языком изображаемых им жизненных фактов и ситуаций, языком взаимоотношений его персонажей, но чуткий читатель должен был их понять. Эту особенность мастерства Флобера усвоил и Мопассан.

Вот почему если Мопассан и заявляет, что его учитель «считал недопустимым, чтобы читатель мог хотя бы смутно догадываться о том, что думает автор», ибо «ни на одной странице, ни в одной строке, ни в одном слове не должно быть ни крупинки взглядов самого автора, ни намека на какие-либо его намерения», то это нельзя понимать буквально: говоря о флюберовском романе «Воспитание чувств», Мопассан указывает, что «его философия (...) неотделима от содержания, (...) тщательно скрыта за фактами» и что «лишь особо острые и наблюдательные умы схватили замысел этой единственной в своем роде книги». Таким образом, если писателю не следует открыто и прямо поучать, то и его потаенные мысли должны быть выражены в самой ненавязчивой форме.

Политическая реакция 50-х годов запрещала художникам критиковать действительность, предоставляя им только созерцательно и безоценочно регистрировать жизненные факты. Но буржуазная действительность отталкивала писателей своей низменностью и уродливостью, и тут эта безоценочность порою оказывалась (как у Флобера и затем у Мопассана) также формой отгороженности писателей от буржуазной морали, формой их борьбы с нею.

Мопассан указывает, что Флобер не объяснял в пространных описаниях психологию своих героев, а «просто раскрывал ее через их поступки». Этот экономный прием, особенно ценный для короткого жанра, Мопассан унаследовал от Флобера, хотя в конце своего творческого пути, в психологических романах, перешел именно к пространным описаниям переживаний персонажей.

Флобер преподавал Мопассану и свои правила композиции, заключающиеся в умении отбирать главное — в том, что писатель «показывает лишь самую суть событий, следующих в жизни одно за другим», что он «выбирает одни только характерные черты и сочетает, опоставляет их так, чтобы наилучшим образом содействовать искомому эффекту, отнюдь не преследуя цели какого-нибудь поучения». Усвоил Мопассан от Флобера и его искусство находить форму, адекватную содержанию: «Основная идея произведения неотвратимо определяет единственное и верное выражение, размер, ритм и все свойства формы».

Мопассан жадно учился у Флобера и его стилистическому мастерству, ритму прозы, умению создавать размеренные и гармонические фразы и основе флюберовского стиля — поискам единственно точных слов. Флобер «был непоколебимо убежден в том, что какое-нибудь явление можно выразить только одним способом, обозначить только одним существительным, охарактеризовать только одним прилагательным, оживить только одним глаголом, — и он затрачивал нечеловеческие усилия, стремясь найти для каждой фразы это единственное существительное, прилагательное, глагол». Об этих требованиях своего учителя Мопассан говорил и в предисловии к «Пьеру и Жану».

Необычайно высоко ценил Мопассан во Флобере его бескорыстную преданность искусству. Равнодушный к славе, деньгам и другим соблазнам жизни, «Флобер любил литературу так беззаветно, что в его душе, переполненной этой любовью, ни для каких других устремлений уже не оставалось места». Это бескорыстие Флобера, по сравнению с коммерческими наклонностями других художников буржуазного общества, восхищало Мопассана, казалось ему характерной чертой настоящего таланта, в такой высокой сфере человеческой деятельности, как искусство.

Убежденный и страстный враг капиталистической культуры, Флобер передал Мопассану свою — унаследованную от Бальзака — традицию социальной критики. Он не мог не повлиять на Мопассана, усиливая те стороны его мировоззрения, — социальный скептицизм, неверие в человека, — которыми Мопассан, подобно ему, был обязан окружающей действительности. Он передал Мопассану также свое представление о суверенной и независимой роли искусства, как области Прекрасного, и свой культ формы. На этом пути Мопассану угрожала перспектива уклониться к искусству для искусства, но непобедимая ненависть к буржуазной современности и воля к разоблачению ее «лицемерия и подлости» сделали его одним из крупнейших представителей французского критического реализма второй половины XIX века.

Множеством примеров засвидетельствовал Мопассан глубокую любовь к своему учителю. Еще в 1876 году он напечатал в «Литературной республике» первую статью о Флобере. Свой сборник стихотворений он посвятил «знаменитому Гюставу Флоберу, отечески расположенному другу, которого я люблю со всей нежностью, которым я более всего восхищаюсь», — посвящение, заставившее его учителя разрыдаться. А в новом издании «Стихотворений», вышедшем уже после смерти Флобера, Мопассан писал, что Флобер унес с собою, «конечно, самую живую любовь, которую я испытываю к какому-либо человеку, самое великое восхищение, которое я выражу какому-либо писателю, самое совершенное уважение, которое когда-либо внушит мне какое бы то ни было живое существо». После смерти Флобера Мопассан опубликовал о нем в прессе целый

ряд статей<sup>1</sup>, а в 1884 году большую статью, приложенную к книге «Переписка Флобера и Жорж Санд». Он подготовил к печати текст последнего, не вполне законченного романа своего учителя «Бувар и Пекюше» и с исключительной настойчивостью добился его издания. Неумолимо работал он и как член комитета по постановке памятника Флоберу, а когда памятник этот был наконец в ноябре 1890 года открыт в Руане, напечатал последнюю статью о Флобере, сжигающем письма былых своих корреспондентов. Мопассан энергично защищал память своего учителя от нескромных мемуаристов типа Максима дю Кана и Эдмона де Гонкура. Во всей этой любви к Флоберу выказалось большое, благородное и верное сердце Мопассана, которое знали только самые близкие его друзья, но эта прекрасная преданность породила среди пошляков Запада легенду о том, что Мопассан был внебрачным сыном Флобера...

В 1885 году в письме к Морису Вокеру Мопассан кратко изложил свои взгляды на писательское искусство.

Вот основные положения этого письма:

Писатель должен быть «наделен поэтическим даром, а также восприимчивым умом, который чуток ко всем впечатлениям и не оказывает противодействия предметам и идеям, в него проникающим». Но писателю необходимо обладать «интенсивностью мысли для того, чтобы использовать полностью свои способности». В отличие от бюфоновско-флоберовской формулы «талант есть длительное терпение», Мопассан уточняет: «Талант есть не что иное, как длительное размышление, так как дарован он тем людям, которые обладают умом». Под «длительным размышлением» Мопассан подразумевает, во-первых, правильное и независимое понимание художником жизненных явлений: «Для того чтобы творить, не надо слишком много рассуждать, но нужно во многое вглядываться и раздумывать над тем, что видел. Все дело в том, чтобы видеть, и видеть правильно. Под словами «видеть правильно» я разу-

---

<sup>1</sup> Это статьи: «Днем у Гюстава Флобера» («Голуа», 23 августа 1880 г.), «Гюстав Флобер в своей переписке» («Голуа», 6 сентября 1880 г.), «Гюстав Флобер в интимной жизни» («Нувель ревью», 1 января 1881 г.), «Бувар и Пекюше» («Голуа», 6 апреля 1881 г.).

мею — видеть собственными глазами, а не глазами учителей». Во-вторых, «длительное размышление» — залог отчетливой ясности мысли художника в самом творческом процессе: «Надо избегать туманных вдохновений. Искусство — математично; великие эффекты достигаются простыми и хорошо скомбинированными средствами».

Эти положения связаны у Мопассана с реалистической теорией наблюдения: «Материалом для шедевров служили самые незначительные мелочи и самые обычные предметы. Нужно находить в вещах такое значение, которое не было еще открыто, и попытаться выразить его по-своему. Тот, кто удивит меня, говоря о булыжнике, стволе дерева, крысе, старом стуле, найдется, конечно, на пути к искусству и будет способен позднее к работе над большими темами». Писатель должен быть оригинальным: «Особенно следует избегать так называемых поэтических мыслей и надо искать поэзию в конкретном или даже в тех пренебрегаемых темах, которых удостаивали своим вниманием лишь немногие художники». «Слишком много воспевали утренние зори, звезды, росу и луну, молодых девушек и любовь, для того чтобы последующие поэты не подражали всегда кому-нибудь из тех, кто прежде них касался этих тем». Наконец, писатель должен избегать всяких влияний, бережно охраняя свою художественную независимость. «Не подражайте, не вспоминайте ничего из того, что вы читали, забудьте все, и... я сейчас выскажу чудовищную, но, по-моему, абсолютно верную мысль: не восхищайтесь никем, если хотите стать вполне самостоятельным».

Многое тут от уроков Флобера (сознательность творчества, теория наблюдательности, точность композиции, отвращение к банальным «поэтическим мыслям»), превратившихся, как нечто аксиоматичное, в собственные эстетические принципы Мопассана. Но тут имеются и такие советы, как «не восхищайтесь никем», и требование «видеть собственными глазами, а не глазами учителей». Конечно, эти пожелания носят общий характер, но не означали ли они и того, что Мопассан несколько отходит от заветов Флобера?

Менее всего хотел бы сказать Мопассан именно это. Однако он не мог предаться в полное подчинение учителю, сколько бы ни любил и ни почитал его, и, как

увидит читатель далее, следование Мопассана некоторым из флюберовских требований не осталось неизменным до конца.

Другим учителем Мопассана был И. С. Тургенев.

Вопрос этот полон тем большего интереса, что в лице Тургенева Мопассан встретился с облагораживающим идейно-художественным влиянием русской классической литературы.

Тургенев половину жизни прожил во Франции, где пользовался широкой известностью и где еще в 50-х годах познакомился, а позже сблизился с Флобером. Обоих писателей объединяла принадлежность к реалистическому направлению, близость многих общественных, эстетических и литературных воззрений. Сближало их и критическое отношение к натурализму.

Тургенев не был учителем Мопассана в том смысле, как Флобер, читавший все его первые опыты. Мопассан учился принципам критического реализма Тургенева как по его сочинениям, так и в непосредственном общении с ним.

В ряде случаев художественные уроки Тургенева вполне совпадали с флюберовскими: Тургенев тоже требовал отбирать главное и характерное, создавать типы и объективированно изображать человеческую психологию. В предисловии к «Пьеру и Жану» Мопассан говорил, что «объективные романисты» не выставляют напоказ психологию героя, а «делают из нее остов произведения, подобный тем невидимым глазу костям, которые составляют скелет человеческого тела; художник, рисуя наш портрет, не показывает же нашего скелета». Взгляд, очень близкий к высказыванию Тургенева о том, что «психолог должен исчезнуть в художнике, как исчезает от глаз скелет под живым и теплым телом, которому он служит прочной, но невидимой опорой»<sup>1</sup>.

Мопассан высоко ставил разоблачительный пафос Тургенева как автора «Записок охотника». С большим сочувствием говорил он о том, что Тургенев, «молодой, пылкий, свободолобивый», видевший тяжелую жизнь крепостного крестьянина, был исполнен «негодования к

---

<sup>1</sup> И. С. Тургенев, Собр. соч. в 12-ти томах, т. 11. Гослитиздат, 1956, стр. 142.

его угнетателям и ненависти к тирании» и «с такой силой, правдой, страстью» описал мучения крепостных, что «каждая его страница разила в самое сердце помещичью власть и ненавистный принцип крепостного права» (статья «Изобретатель слова «нигилизм», 1880).

Мопассан считал большой ценностью художественного метода Тургенева умение предвидеть будущее. В некрологе «Иван Тургенев» (1883) он писал: «Благодаря могучему дару наблюдательности, которым обладал Тургенев, ему удалось заметить пробивающиеся ростки русской революции еще задолго до того, как это явление вышло на поверхность. Это новое состояние умов он запечатлел в знаменитой книге «Отцы и дети».

В том же некрологе Мопассан с вниманием чуткого ученика говорил о новаторских воззрениях Тургенева в области литературного мастерства. «Несмотря на свой возраст и почти уже законченную карьеру писателя, он придерживался в отношении литературы самых современных и самых передовых взглядов, отвергая все старые формы романа, построенного на интриге, с драматическими и искусными комбинациями, требуя, чтобы давали «жизнь», только жизнь — «куски жизни», без интриги и без грубых приключений». Мопассан приводил и другие мысли Тургенева о том, что роман в настоящее время «освобождается от приемов феерии, которыми пользовался вначале», что все эти «низшие средства» занимательности должны быть отброшены и роман должен «упроститься, возвыситься» и «стать историей жизни».

Это требование Тургенева надо понимать именно как требование художественной правды, связанной даже как реакция на прежнюю «власть интриги» — с отрицанием подчеркнутой роли сюжета. Но Тургенев был, конечно, врагом той натуралистической бессюжетности и бессодержательной болтовни, которую так ядовито пародировал Салтыков-Щедрин в «За рубежом».

Наиболее ценным в творчестве Тургенева Мопассан считал его рассказы и своему новеллистическому искусству в значительной степени учился именно у него.

«Однако оригинальность этого писателя, и в первую очередь мастерского рассказчика, — пишет Мопассан о Тургеневе, — пожалуй, прежде всего проявилась в его коротких новеллах. Психолог, физиолог и первоклас-

сный художник, он умеет на нескольких страницах дать совершенное произведение, чудесно сгруппировать обстоятельства и создать живые, осязаемые, захватывающие образы, очертив их всего несколькими штрихами, столь легкими и искусными, что трудно понять, как можно добиться подобной реальности такими простыми по видимости средствами. И от каждой из этих коротких историй исходит, подобно облачку меланхолии, глубокая и скрытая в существе вещей печаль. Воздух, которым дышишь в его произведениях, всегда можно узнать: он наполняет ум суровыми, горькими думами и, кажется, даже насыщает легкие странным и своеобразным благоуханием. Наблюдатель реалистический и в то же время полный чувства, Тургенев привносит в литературу единственную в своем роде ноту, принадлежащую только ему, и никому другому. Она звучит со всей силой в таких коротких шедеврах, как «Несчастливая», «Степной король Лир», «Три встречи», «Дневник лишнего человека» и другие («Изобретатель слова «нигилизм»).

Мопассан восхищался Тургеневым и как «блестящим рассказчиком фантастических историй», признавая его образцом для себя в области фантастического жанра. Тургенев в его глазах стоял выше романтиков Гофмана и Эдгара По, любящих «пугать читателя теми естественными фактами, в которых, однако, есть доля необъяснимого и даже невозможного». Не то у Тургенева, где «сверхъестественное преподносится так туманно, так завуалированно, что вряд ли кому-нибудь придет в голову заподозрить автора в сознательном желании внушить страх. Он просто передает то, что сам пережил, предоставляя читателю угадывать испытанное им смятение, мучительную тревогу перед неведомым и леденящий душу непонятный ужас, словно вызванный дыханием потустороннего мира» (статья «Фантастическое», 1883). Таким образом, Мопассан подчеркивал, что Тургенев оставался реалистом в фантастическом жанре, ставившим себе художественной задачей изображать не «неведомое» или «невозможное», а взбудораженную страхом душу человека. Этому тургеневскому принципу Мопассан долгое время следовал в своих фантастических новеллах. Один из таких устных рассказов Тургенева Мопассан воспроизвел в новелле

«Страх» (из сборника «Мисти»), тему другого изложил в очерке «Фантастическое».

Весь тон высказываний Мопассана о Тургеневе говорит о вдумчивой оценке одним мастером другого мастера, достижениям которого следует только учиться. Французская критика давно уже признала наличие тургеневских влияний у Мопассана. Рене Дюмениль писал, что Мопассан усвоил тургеневскую эстетику, «которая столь близка к флоберовской, но «левее» ее, как сказали бы в политике. Это «кусочек жизни» без веревочек, без драматических и искусных комбинаций, без чрезмерных стилистических исканий (в чем она разнится от флоберовской поэтики и от чистой доктрины искусства для искусства). Тургенев чудесного романа «Вешние воды» — это Мопассан «Жизни»<sup>1</sup>. Новейший исследователь Мопассана, Андре Виаль, так же считает Мопассана учеником Тургенева, устанавливая прямое и бесспорное влияние тургеневских «Живых мощей», «Первого свидания» и «Вешних вод» на ряд сторон первого мопассановского романа «Жизнь»<sup>2</sup>.

Обнаруживаются и другие случаи близости тем, сюжетных ситуаций, мыслей, манеры изображения персонажей. Известно сходство некоторых мотивов в новелле Мопассана «Мадемуазель Кокотка» и повести Тургенева «Муму». В новеллах «Мисс Гарриет», в размышлении рассказчика у гроба героини новеллы, возрождается базаровская мысль о «лопухе». Показательна и только что упомянутая новелла «Страх»<sup>3</sup>. Один старый русский критик С. А. Андреевский говорил о новеллах «Сумасшедший» (из сборника «Господин Паран») и о «Муароне» как о «двух оригинальных рельефных вариациях на тему, которую взял Тургенев для своих «Призраков», где он изображает смерть как ненавистную владычицу всего существующего»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> René Dumesnil, Guy de Maupassant, P. 1933, p. 174.

<sup>2</sup> André Vial, Maupassant, héritier de Balzac, de Tourguéniév et de quelques autres, «Europe», 1963, septembre.

<sup>3</sup> Излагаемый в этой новелле устный рассказ Тургенева должен был, по словам Н. Л. Бродского, войти в «Записки охотника», но остался ненаписанным (см. сборник статей «Тургенев и его время», ГИЗ, 1923, стр. 314).

<sup>4</sup> С. А. Андреевский, Литературные очерки, СПб. 1902, стр. 365.

Исключая прямые примеры влияния, установленные Виалем в «Жизни», в других перечисленных случаях следует видеть скорее реминисценции. Нечто поразило Мопассана у Тургенева, запало в память и объявилось затем как невольная «вариация» тургеневской мысли. Подобного рода реминисценции встречаются в литературе постоянно, и у Мопассана они говорили лишь о том, насколько глубоко вошел он в атмосферу тургеневского творчества. Но не исключено, конечно, что иная сюжетная ситуация, напоминающая тургеневскую, могла приходиться к Мопассану из живой действительности.

Однако вопрос о влиянии Тургенева еще не исчерпывается ни примерами с «Жизнью», ни случаями реминисценций. Влияние это проявилось в широком общем воздействии тургеневского критического реализма, в котором Мопассан почерпал многое такое, чего не мог дать ему Флобер. Но дело здесь не только во влиянии более «левой», чем у Флобера, поэтики Тургенева, на что указал Дюмениль. Влияние Тургенева имело огромное значение для развития и углубления гуманистических взглядов Мопассана. Можно сказать, что именно Тургенев поднимал Мопассана над его «приземленностью», над его безотрадным скептицизмом, над его представлением о животности человека, над всем, что было внушено Мопассану впечатлениями современности и влиянием позитивизма. Тургенев учил Мопассана видеть власть духовного, облагораживающего начала в человеке.

Под впечатлением французской действительности 70—80-х годов Мопассан усвоил себе о человеке самое скептическое, самое безотрадное представление. Мужчина-буржуа был для него разновидностью проститутки, буржуазная женщина — продажной, хитрой самкой. И в то же время в творчестве Мопассана имеется ряд других, по большей части женских образов, пленительных и светлых. Мопассан, конечно, находил и наблюдал их в самой жизни, но научиться замечать их и воспроизводить в искусстве их духовное благородство ему помог Тургенев.

Влияние «Записок охотника» позволило Мопассану преодолеть свой первоначальный, огрубленный натуралистическими воздействиями подход к крестьянской

теме и создать ряд светлых образов людей из народа.

Внушая Мопассану более высокое представление о человеке, Тургенев, а через него и русская культура обогащали его критический реализм, открывая ему — даже в теме любви — новые художественные возможности, в то время как французская литература тех лет была порабощена изображением сексуального начала в человеке.

Салтыков-Щедрин иронизировал по поводу французского реализма 70-х годов (подразумеваемая под ним деятельность натуралистов): «Слово это небызвестно и у нас, и даже едва ли не раньше, нежели во Франции, по поводу его у нас было преломлено достаточно копий. Но размеры нашего реализма несколько иные, нежели у современной школы французских реалистов. Мы включаем в эту область *всего* человека, *со всем* разнообразием его определений и действительности; французы же главным образом интересуются торсом человека, и из всего разнообразия его определений с наибольшим рачением останавливаются на его физической правоспособности и на любовных подвигах»<sup>1</sup>.

Как известно, Мопассан отдал немалую дань изображению «физической правоспособности» человека, и в этом смысле противостоял урокам Тургенева. Но тут необходимо учитывать силу тех особых, старинных и стойких национальных литературных традиций, идущих от Рабле, от авторов фавль, от писателей Возрождения и особенно XVIII века, тех традиций, которые сильно дали себя знать во французской литературе 70—90-х годов прошлого века.

Мопассан посвятил Тургеневу сборник новелл «Заведение Телье» как «дань глубокой привязанности и великого восхищения», напечатал о нем три статьи и оставил ряд отдельных высказываний.

Весь тон этих статей и высказываний неизменно говорит о преклонении Мопассана перед русским писателем, который импонировал ему не только своим реалистическим мастерством, не только обширными зна-

---

<sup>1</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. 14, Л. 1936, стр. 200—201.

ниями, не только передовыми воззрениями на литературное искусство, не только, наконец, личными качествами («великий», «мягкий и добрый»), но обаянием богатой духовной культуры другого народа, представителей которого, графиню Марию Баранову и ее загадочного дорожного спутника,— быть может, русского революционера,— Мопассан с таким уважением обрисовал в новелле «В пути» (из сборника «Мисс Гарриет»).

Тургенев широко познакомил Мопассана с русской литературой, и Мопассан, как он пишет в статье «Изобретатель слова «нигилизм», полюбил светлый гений Пушкина, полюбил Лермонтова, которого ставил выше Байрона, оценил Гоголя как «романиста из семьи Бальзака и Диккенса». Льва Толстого он называл «одним из великих писателей нашего времени». Он восхищался «знаменитым русским критиком Белинским», который «оказывал решающее влияние на литературное движение в России, и его авторитет был значительно выше, чем какого-либо другого критика когда-либо и где-либо».

Великая русская литература мощно содействовала развитию и углублению в Мопассане его поразительной, неумолимой правдивости, его воли к мужественному разоблачению всякой лжи. Мопассан всю жизнь стремился говорить «беспощадную, страшную и святую правду, которой не знают или делают вид, что не знают, люди, живущие на земле» («Покойница»). И относительно скольких из своих произведений он мог бы повторить слова Льва Толстого об истинном герое рассказа «Севастополь в мае»: «Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его и который всегда был, есть и будет прекрасен,— правда»<sup>1</sup>.

Прекрасное для Мопассана тоже было прежде всего правдой. Вот его слова: «Кажется, Платон сказал: «Прекрасное есть отблеск истинного». Я вполне согласен с этим и если настаиваю, что писатель должен всегда видеть правильно, то только потому, что считаю это необходимым, дабы его интерпретация была ори-

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 4 (Юбилейное издание), М. 1935, стр. 59.

гинальной и поистине прекрасной» (письмо от 17 января 1877 г. к неизвестному). А «правильно видеть» значило для Мопассана «честно наблюдать правду жизни».

Боборыкин, лично знавший Мопассана, пишет: «Но и этот выученик Флобера, его духовный питомец — один из первых признал русских романистов своими образцами; сначала Тургенева, а вскоре потом Толстого. Когда вышел в Париже первоначальный французский перевод «Войны и мира», Мопассан и мне, и, вероятно, многим другим повторял часто фразу: «Нам всем следует учиться у графа Толстого, автора «Войны и мира»<sup>1</sup>.

Мопассан оценил русскую литературу, когда она была еще мало известна французам. Его интерес к ней не остывал и в конце 80-х годов, в пору «повального увлечения» во Франции русскими писателями: в 1889 году он дал предисловие к переводу рассказов Гаршина, а в 1891 году собирался написать большую мемуарную статью о Тургеневе.

В конце 80-х годов Мопассан ознакомился во французском переводе с новой повестью Толстого — «Смерть Ивана Ильича» и, кончив читать ее, сказал: «Я вижу, что вся моя деятельность была ни к чему, что все мои десятки томов ничего не стоят»<sup>2</sup>. Эти слова, произнесенные зрелым художником на склоне его творческого пути, свидетельствуют не только о силе его эстетического восхищения, но и о глубоком понимании им величия русской литературы, впервые открытого ему Тургеневым.

## Глава третья

### «ПЫШКА»

Творчество Мопассана делится на три периода. Первый из них, ранний (1863—1879), — это время ученичества и начальных литературных опытов, характеризующихся в целом идейной и художественной не-

---

<sup>1</sup> П. Боборыкин, Столицы мира, М. 1911, стр. 196.

<sup>2</sup> «Литературное наследство», т. 37—38, М. 1939, стр. 447.

зрелостью. Второй период (1880—1886) — пора утверждения и полного расцвета критического реализма Мопассана, появления на свет его значительнейших произведений. Третий период (1887—1891) — годы нарастания кризисных явлений мопассановского реализма.

Первый период творчества — поиски начинающим писателем своего пути. Мопассан еще не знает, быть ли ему поэтом, драматургом, новеллистом и не стать ли литературным критиком. Это время, когда он воспринимает и воспроизводит в своем творчестве самые разнообразные литературные влияния: и романтиков, и парнасцев, и реалистов, и натуралистов. Его пленяют Рабле и Вольтер, Буйле и Готье, Бальзак и Золя, Доде и Э. Гонкур, не говоря уж о постоянном его преклонении перед Флобером и Тургеневым.

Возможности серьезного изучения первого периода творчества пока ограничены: то, что было опубликовано из ранних произведений самим Мопассаном, а также после его смерти, слишком разбросано, а частью и случайно по своим темам, а все остальные его литературные материалы этих лет французскими биографами не изучены<sup>1</sup>. Между тем значение первого периода не только в том, что опубликовано, но и в том, что было в этот период задумано, набросано в виде плана, первого черновика, и т. п. Необходимо, следовательно, изучение всей творческой лаборатории Мопассана 70-х годов, всех его ранних рукописей, всех замыслов, тем и сюжетов, вплоть до тех, которые были разработаны им позднее в области новеллистики, а также, как свидетельствует творческая история «Жизни», и в романе.

Но все это пока не исследовано. Скажем поэтому о первом периоде лишь несколько слов. Наиболее ценным из созданного за этот период является сборник «Стихотворения». Наряду с характерной для молодого Мопассана акцентировкой любовно-эротических мотивов в его стихах обнаруживается некоторое влияние парнасской школы с ее эстетизмом, аполитичностью

---

<sup>1</sup> Остается неизданным многое из эротических произведений Мопассана: стихотворения (кое-что из них опубликовано в сборнике «Le Nouveau Parnasse satirique du XIX siècle», Bruxelles, 1881) и фарс «На лепестке розы; турецкий дом» (1875).

и уклоном к «искусству для искусства». Усвоение Мопассаном этих влияний, несомненно, поощрялось стареющим Флобером. Немногочисленные социальные мотивы поэзии Мопассана связаны частью с антибуржуазными выпадами, частью с темой трагического земного удела Красоты, неизменно обреченной на гибель, то ли из-за вульгарности, пошлости и глупости буржуа, то ли, как в «Сельской Венере», из-за ненависти темных и озлобленных общественных низов.

Нельзя отрицать силы, свежести и своеобразной, хотя и грубоватой прелести многих стихотворений Мопассана. Неправы были те французские критики, которые называли их «стихами прозаика». Нет, их автору присуще и поэтическое мироощущение, и власть над формой. Критикам не нравилось отсутствие у Мопассана всякого рода «поэтических» штампов и банальностей; по отзыву Флобера, Мопассан «поэт без звезд и без птичек». Соответственно своей «манере обнаруживать поэзию в реальной жизни», Мопассан стремился находить свои собственные темы и соответствующий способ их разработки, в том числе и язык. Без всякого колебания упомянул он, например, в поэме «Последняя шалость» о жабе — образе, который привел в негодование некоторых его читателей, показавшись им совершенно «непоэтическим». В письме к матери от 21 марта 1878 года Мопассан сообщал, что характер его поэзии объясняется желанием следовать «за литературным течением своей эпохи», а также присущей ему «оригинальной манерой видения и выражения».

В 70-х годах, уже сближаясь с меданцами, Мопассан еще не терял надежды остаться поэтом: все его ранние литературные опыты начиная с 1863 года были ведь стихотворными, а не прозаическими. Его опубликованная драматургия 70-х годов — тоже вся стихотворная. Очень удачны его одноактные пьесы в стихах «Репетиция» и «В старые годы»: они полны изящества, движения, написаны выразительным, гибким стихом. Но громоздка и натянута романтическая драма «Измена графини де Рюн», навеянная, возможно, как кое-что и в стихах Мопассана, влиянием Луи Буйле; впрочем, версификаторская уместность Мопассана проявляется и в ней.

Совсем, однако, слабы были первые прозаические

опыты Мопассана, такие новеллы, как «Рука трупа» (1875), «Кропильщик» (1877), «Женитьба лейтенанта Ларе» (1878) и «Коко, коко, холодный коко!» (1878). Не похож на себя Мопассан и в повести «Доктор Ираклий Глосс» (1875—1877), написанной в той субъективной манере, от которой он затем совершенно отказался. Единственное исключение — такой его шедевр, как новелла «Папа Симона», созданная в 1877 году.

Никто из членов кружка Флобера в 70-х годах не предвидел писательской будущности Мопассана — ни Золя, ни Доде, ни Жюль Леметр<sup>1</sup>. По свидетельству Леона Энника, Тургенев еще в 1879 году сказал: «Бедный Мопассан!.. Как жаль, что у него никогда не будет таланта!»<sup>2</sup> Известно, что Тургеневу случалось ошибаться в своих оценках, но «Измена графини де Рюи», с рукописью которой по просьбе Мопассана он познакомился, действительно давала ему право только жалеть ее автора...

Значение раннего периода творчества Мопассана вовсе не в том, что за этот период было создано: это было время трудного, медленного, незаметного созревания мастера, время пробы им своих сил во всех жанрах. В конце 70-х годов определился поворот Мопассана к художественной прозе, и некоторые написанные им тогда новеллы частью вошли впоследствии в сборник «Заведение Телье».

Обратимся ко второму периоду творчества Мопассана. Оно развивалось в 1880—1886 годах, когда во Франции все больше нарастало и обострялось общественное недовольство деятельностью Третьей республики. Циничные преступления правящей республиканско-оппортунистической верхушки, представители которой во главе с Гамбеттой превратились в прислужников банковского капитала, ведших в его интересах, тайком от общественного мнения, захватнические колониальные войны, вызывали резкий общественный протест. Пресса

---

<sup>1</sup> См.: Léon Deffoux et E. Zavier. Le Groupe de Médan, P. 1926, p. 66.

<sup>2</sup> René Dumesnil, Guy de Maupassant, P. 1933, p. 183.

всех оппозиционных лагерей ежедневно и страстно нападала на правительственные мероприятия. Длительный аграрный, промышленный и финансовый кризис 80-х годов, со своей стороны, обострял настроения народного недовольства, сопровождаясь массой забастовок и стачек, принимавших иной раз весьма острую форму, как, например, забастовки углекопов в Монсоле-Мин (1882), в Анзене (1884) и в Декавиле (1886). Возвращение из эмиграции и ссылки многочисленных бывших участников Парижской коммуны, после общей амнистии 1880 года, усиливало и укрепляло революционно-демократический лагерь, голос которого в борьбе против буржуазных заправил Третьей республики звучал весьма внушительно.

Вся эта атмосфера общественной возбужденности ясно отражалась во втором периоде творчества Мопассана, когда писатель был полон готовности бороться с общественным злом. Начало острой социальной критики в его произведениях все больше нарастает. Усиливается политический протест Мопассана: роман-памфлет «Милый друг» (1885) резко бичует Третью республику, гнилость и преступность ее правящей верхушки, атмосферу всеобщей продажности. Не менее энергично разоблачает затем Мопассан в «Монт-Ориоле» (1886) хищническое капиталистическое предпринимательство.

Второй период характеризуется относительным равновесием таких противоположных тенденций творчества Мопассана, как жизнерадостность и пессимистические настроения. В начале этого периода мопассановская жизнерадостность особенно сильна, и в его творчестве оживает традиция веселых и нескромных средневековых фавль, обличающего и наступательного фавльезианского смеха. Но пессимистические настроения тоже дают себя знать и к концу периода усиливаются.

Второй период творчества в особенности интересен тем, что Мопассан не только отрицает бесчеловечие капиталистического мира, но в поисках положительных образов находит их в народной массе, и они все отчетливее противостоят атмосфере общественной коррупции, насаждаемой правлением республиканцев-оппортунистов, миру дворянского паразитизма и жадного буржуазного стяжательства.

«Пышка» Мопассана интересна прежде всего как свидетельство огромного идейного и художественного скачка по сравнению с его сборником «Стихотворения».

Чем объяснить этот скачок?

То, что Мопассан неожиданно для всех окружающих создал произведение выдающееся, было, конечно, плодотворным результатом долголетней терпеливой литературной учебы, настойчивого упорного творческого труда и созревавшего самобытного таланта. А если в «Пышке», вытесняя прежние эстетско-эротические настроения сборника «Стихотворения», так уверенно вышла на первый план острая и широкая демократическая критика, то эта критика прочно опиралась на все мировоззрение Мопассана как представителя того поколения французской интеллигентной молодежи 1870—1871 годов, которому выпало быть очевидцем трагических событий франко-прусской войны и Парижской коммуны, а затем долгие годы жить в условиях буржуазной и монархическо-клерикальной реакции 70-х годов.

Каков был духовный облик и круг интересов Мопассана накануне войны? По-видимому, все сводилось к тому «умственному багажу», которым наделяли своих воспитанников лицеи Второй империи, внушавшие им представление о разумности существующего общественного уклада, о незыблемости Империи и хвастливую идею о непобедимости французского оружия.

Военный разгром Франции, падение Империи, события Парижской коммуны обрекли на полную гибель эти детские верования мопассановского поколения интеллигенции. Чрезвычайно ценны в данной связи следующие высказывания меданца Анри Сеара.

«Они видели несчастья, постигшие их родину в последнее время,— пишет Сеар о молодых современниках войны и Парижской коммуны,— они (...) видели, как постоянно губит Францию риторика, как постепенно расшатывается ее величие несбыточными утопиями (...). Они видели измену, капитуляцию, кровавую оборотную сторону того, что им выдавали за славу; они научились распознавать ничтожество своих начальников, узнали, что личный интерес всегда составлял подкладку даже в самых жгучих вопросах (...). Мечты их при первом же вступлении в жизнь были разбиты первыми пушечными выстрелами: они сразу освободились от необходимости

верить на слово, так как ничто не оказывалось настолько прочным, чтобы можно было верить (...)»<sup>1</sup>.

Действительно, поколение Мопассана очутилось как на великом пожарище. Выжжены были все бывшие верования этих молодых людей, весь груз усвоенных ими истин. Им столько толковали о славе военных побед, а французская армия прославилась в эту войну лишь капитуляцией под Седаном, изменой маршала Базена и сдачей Парижа,— причем позор Седана был продиктован личным решением Наполеона III сложить оружие, измена Базена объяснялась нежеланием этого маршала-бонапартиста служить Третьей республике, а сдача Парижа и унижительный мир — страхом Тьера перед вооруженным парижским пролетариатом. Только как лживую «риторику» оценивало теперь мопассановское поколение все прежние торжественные и пышные заявления Империи, все бахвальство ее генералитета, и только «риторикой» же, «несбыточными утопиями» казались ей великие лозунги Парижской коммуны, столь недолго существовавшей и столь кроваво разгромленной. И верить этой молодежи как будто было уже не во что. Разве только в правоту своего разочарования, в свой скептицизм, в то, что всюду и у всего на свете имеется грязная изнанка вещей; разве только в то, что все великое и прекрасное может быть предметом обмана, предательства и самого подлого торгашества; разве, наконец, в то, что сама любовь к родине, воспламеняя одних людей к героизму, подвигам, самопожертвованию, может в то же время оказаться только средством эксплуатации их энтузиазма другими людьми, поглощенными своими выгодами, своими эгоистическими интересами.

Меданцы были одним из таких кружков молодежи. Присущие им пессимистические настроения определялись и последующими событиями 70-х годов — всею обстановкой буржуазной реакции, шатким положением республики, недавно так торжественно провозглашенной, заговорами монархистов и клерикалов, двукратной попыткой государственного переворота. Кричащие социальные противоречия и контрасты современности тоже бросались в глаза меданцам, оскорбляя их чувство

---

<sup>1</sup> А н р и С е а р, Парижская молодежь, «Слово», август 1879 г., стр. 95—96.

справедливости; не случайно вырвались у Мопассана слова о том, что бедняки — «единственные, кого разоряют». Позже он писал в «Бродячей жизни»: «У нас есть только бедные и богатые. Никакая иная классификация не в силах установить различие между социальными ступенями современного общества».

Упрочившись к концу 70-х годов, Третья республика стала строем полного буржуазного владычества. Салтыков-Щедрин с иронией писал о французском буржуа: «Теперь у него *своя собственная* республика, республика спроса и предложения, республика накопления богатств и блестящих торговых балансов, республика, в которой не будет больше ни «приключений», ни... «горизонтов». Эта республика обеспечила ему все, во имя чего он некогда направо и налево расточал иудины поцелуи и с легким сердцем предавал свое отечество в руки первого встречного хищника. А именно, обеспечила сытость, покой и возможность собирать сокровища»<sup>1</sup>. Третья республика способствовала окончательному превращению Франции во властного фатовщика Европы, так что к концу XIX века, по образному выражению Горького, гербом Франции стал «жирный желудок буржуа, с изжеванной фригийской шапкой внутри его»<sup>2</sup>.

Меданцы убеждались, что типичным представителем современного общества стал человек-собственник, буржуа. Его господствующее положение в обществе вызывало их недовольство, но проявления этого недовольства были у них различны. Большинство меданцев ограничивалось огорченным созерцанием этого неприятного явления, но, в общем, смирялось с ним, как и с другими невзгодами бытия. Совершенно другим было отношение Мопассана — резкая, непримиримая критика, отчетливо выделявшая его среди других меданцев.

Эта позиция Мопассана объяснялась страстностью его любви к справедливости и красоте, страстностью отворачивания ко всем уродствам жизни, да в немалой степени была внушена и Флобером, ненавидевшим вульгарность и тупоумие буржуа. Человек — собственник,

---

<sup>1</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. 14, Л. 1936, стр. 200.

<sup>2</sup> М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 7, М. 1950, стр. 65.

господствующий в современном обществе и накладывающий на него печать своих влияний, вызывал вражду Мопассана как существо, чуждое всяких высших духовных, бескорыстных, гуманистических стремлений. Мопассан убеждался, что единственной религией этого человека является частный интерес, а единственной, но уж подлинной его страстью — алчная воля к обогащению любыми, хотя бы самыми грязными и подлыми способами. Он видел, как жестоко калечит и уродует людей эта неукротимая и ненасытная страсть, заставляя их забывать всякий свой долг перед обществом, перед родиной, превращая их в беспощадных эксплуататоров, в отвратительные и в то же время самодовольные существа.

«Мы живем в буржуазном обществе. Никогда еще, может быть, взгляды не были более ограничены и менее гуманны», — писал Мопассан в статье «Любовь втроем» (1884). Эти слова можно было бы поставить эпиграфом ко всему его творчеству.

Нараставшее презрение Мопассана к «старым правящим классам», уничтожения которых он готов был требовать в 1877 году, усиливавшаяся враждебность к господству буржуазии побудили его наконец отойти от позиций созерцательного эстетизма, присущих поэме «Сельская Венера», и обратиться к той резкой социальной критике, которая так характерна для «Пышки».

Сборник «Вечера в Медане», проникнутый патристической ненавистью к пруссакам-захватчикам, возник как протест против той низкопробной сусально-шовинистической буржуазной литературы 70-х годов, которая сентиментально воспевала «доблестную» французскую армию, много раз битую пруссаками, и «доблестный» французский генералитет, постыдно проигравший войну.

Для сборника Золя дал повесть «Осада мельницы», опубликованную до этого в русском журнале «Вестник Европы». Опубликованы уже были новелла Гюисманса о трусливом ополченце и новелла Сеара о тыловых нравах. Эннику, Алексису и Мопассану надо было написать по новелле. Эникки взял темой осаду публичного дома и избиение девушек. Алексис думал было рассказать о пруссаках, осквернявших трупы, но, встретив протест товарищей, написал о некоей знатной даме, отправившейся на поле боя подобрать тело убитого мужа

и не устоявшей перед трогательным видом некоего раненого солдата. Мопассан дал «Пышку».

По сравнению с нею, а также с повестью Золя, обладавшей большими художественными достоинствами, произведения других авторов сборника в той или иной мере отличались натуралистической фотографичностью, анекдотизмом, были лишены широких обобщений и в этом смысле составили своеобразный отрицательный фон, великолепно оттенивший достоинства мопассановской новеллы.

Флобер долгое время не знал о работе Мопассана над «Пышкой» и с некоторой ревностью спрашивал, что же представляет собою эта «руанская новелла». В письме от 5 января 1880 года Мопассан писал ему по поводу сборника «Вечера в Медане»: «У нас не было при составлении этой книги никакой антипатриотической идеи и никакого предвзятого намерения: мы хотели только попытаться дать в наших рассказах правдивую картину войны, очистить их от шовинизма в духе Деруледа, а также от фальшивого энтузиазма, почитавшегося до сего времени необходимым во всяком повествовании, где имеются красные штаны и ружье. (...) Эта добросовестность, проявленная нами при оценке военных событий, придает всему сборнику своеобразную физиономию, а наше сознательное беспристрастие в вопросах, в которые каждый бессознательно вносит страстность, в тысячу раз сильнее ожесточает буржуа, чем лобовые атаки. Это не будет антипатриотично, а будет попросту правдиво, и то, что я говорю о руанцах, гораздо слабее подлинной правды».

Флобер был восхищен «Пышкой» и писал своей племяннице: «Новелла моего ученика «Пышка», корректуру которой я прочел сегодня утром,— шедевр; я настаиваю на этом слове— это шедевр композиции, комизма и наблюдательности». И он тотчас же написал Мопассану, поздравляя его и не скрывая своей гордости: «Мне не терпится сказать вам, что я считаю «Пышку» шедевром. Да, молодой человек, это не более не менее, как мастерское произведение. Это очень оригинально по концепции, прекрасно взято в целом и великолепно по стилю. Пейзаж и персонажей видишь ясно, а психология обрисована сильно. Короче говоря, я в восхищении: два или три раза я громко хохотал... Этот маленький

рассказ останется, будьте уверены. Какие прекрасные физики у ваших буржуа! Все персонажи удались. Корнюде неизмерим и правдив. Монахиня в рубцах от оспы превосходна, а граф и его «мое дорогое дитя», а конец! Бедная девушка, которая плачет, когда тот, другой, поет марсельезу,—это прекрасно!» Флобер сделал только несколько мелких стилистических замечаний, и Мопассан внес нужные исправления<sup>1</sup>.

«Пышка»<sup>2</sup> — замечательное произведение критического реализма, полное широких социальных обобщений.

Сатирический талант Мопассана разносторонне проявился в этой повести — и в ее острых сюжетных конфликтах, и в забавных соотношениях действующих лиц, и в авторских характеристиках последних. Рукою мастера рельефно, лаконично обрисованы фигуры персонажей, каждый из которых вполне самобытен и типичен.

Таков прежде всего прусский офицер-захватчик. Патристическое негодование усиливает здесь сатиру писателя, и его обычная ирония переходит в сарказм. Офицер напоминает ему «осу в мундире», а ведет себя «с наглостью всемогущего человека». Когда трое спутников Пышки явились к нему для переговоров, «офицер принял их, развалившись в кресле, задрвав ноги на камин, покуривая длинную фарфоровую трубку и кутаясь в халат огненного цвета, несомненно украденный в покинутом доме какого-нибудь буржуа, не отличавшегося вкусом». «Он не встал, — продолжает Мопассан, — не по-

---

<sup>1</sup> См. об этом в книге: Éd. Maunial, *La Jeunesse de Flaubert*, P. 1913, pp. 328—330.

<sup>2</sup> «Пышка» долгое время переиздавалась вместе со всем сборником «Вечера в Медане», выпущенным издателем Шарпантье. Лишь в 1885 г. Мопассан включил ее в свой неканонический сборник «Contes et nouvelles», изданный тем же Шарпантье и составившийся из новелл, уже включенных в разные другие мопассановские сборники.

Современные французские библиографы, изучающие Мопассана, тщетно стараются дознаться, где была напечатана «Пышка» до ее появления в сборнике «Вечера в Медане» (см., например, G. Delaisement, *Maupassant journaliste et chroniqueur*, P. 1956, pp. 290, 292), странным образом позабыв о письме Мопассана к Флоберу от 5 января 1880 г., где автор «Пышки» указывал, что написал ее специально для этого сборника.

здоровался с ними, не посмотрел на них. Он выказывал великолепный образец хамства, свойственного победоносному воину».

Ярко звучит сатира Мопассана и в изображении других персонажей повести. Вот, например, авторская характеристика графа и графини Юбер де Бревиль: «Граф, пожилой дворянин с величественной осанкой, старался ухищрениями туалета подчеркнуть свое природное сходство с королем Генрихом IV, от которого, согласно лестному фамильному преданию, забеременела некая дама Бревиль, а муж ее по сему поводу получил графский титул и губернаторство». Столь же иронически охарактеризована графиня: она «обладала величественными манерами, принимала лучше всех и даже слыла за бывшую возлюбленную одного из сыновей Луи-Филиппа».

Не менее язвителен Мопассан, представляя читателю фабриканта Карре-Ламадона, владельца трех бумагопрядилен: он «во время Империи возглавлял благонамеренную оппозицию с единственной целью получить впоследствии побольше за присоединение к тому строю, с которым он боролся, по его выражению, оружием учтивости». Его жена «служила утешением для назначенных в руанский гарнизон офицеров из хороших семей».

Едет здесь со своей «половиной» и виноторговец Луазо, бывший приказчик, купивший дело у обанкротившегося хозяина и наживший состояние. «Он по самой низкой цене продавал мелким провинциальным торговцам самое дрянное вино и слыл среди друзей и знакомых за отъявленного плута, за настоящего нормандца — хитрого и жизнерадостного».

Как видит читатель, Мопассан не скрывает своего открыто-иронического отношения ко всем этим персонажам и следующим образом заканчивает общую их характеристику: «Эти шесть человек занимали глубину кареты и представляли собою богатый, уверенный в себе и могущественный слой общества, слой людей порядочных, влиятельных, верных религии, с твердыми устоями. (...) Несмотря на разницу в общественном положении, они чувствовали себя братьями по богатству, членами великой франкмасонской ложи, объединяющей всех собственников, всех, у кого в кармане звенит золото».

Тут же ехали две монахини, казалось, целиком ушедшие в свои молитвы. В дальнейшем развитии повести они оказываются сообщницами богатых собственников, равнодушных к войне, к бедствиям родины, буржуазных космополитов вроде Карре-Ламадона, который «заблаговременно озаботился перевести в Англию 600 тысяч франков», и проницательных торгашей вроде Луазо, ухитрившегося «продать французскому интендантству весь запас дешевых вин, хранившийся в его подвалах, так что государство было должно ему огромную сумму». Это лагерь трусов и тайных сообщников врага, в любую минуту готовых с ним сотрудничать.

Не какие-либо патриотические соображения, а только мотивы личной выгоды заставляют этих спутников Пышки уезжать из оккупированного пруссаками Руана, где буржуазные слои населения полностью склонились перед захватчиками. Одни лишь неуловимые народные мстители продолжали по ночам в окрестностях Руана партизанскую войну, уничтожая пруссаков и бросая тела убитых в реку: «Речной ил окутывал саваном эти жертвы тайной, дикой и законной мести, безвестного героизма, бесшумных нападений, более пагубных, чем сражения среди бела дня»,— кратко и взволнованно отмечает Мопассан.

Так и среди этих, едущих в дилижансе титулованных, или богатых, или настойчиво рвущихся к богатству собственников и их шепчущих молитвы союзниц,— носительницей бескорыстного и самоотверженного патриотизма является презираемая этим «могущественным слоем общества» содержанка Пышка.

Отношение Мопассана к персонажам собственнического лагеря — явно критическое и открыто ироническое. Более сложно его отношение к Пышке. Писатель не без иронии обрисовывает вульгарность ее внешнего облика, неуклюжие мещанские манеры, но с симпатией отмечает ее положительные черты — отзывчивость, искренность, доброту, неподдельный патриотизм. И если его враждебность к другим спутникам Пышки остается открытой и неизменной до конца, то ироническое отношение к Пышке принимает особую, скрытую форму, а впоследствии исчезает вовсе.

Прием скрытой иронии играет чрезвычайно большую роль в творчестве Мопассана. В этом случае Мопассан

уже не высмеивает своего персонажа и его поступки путем собственных о нем и о них высказываний, но ставит его в такую ситуацию или в такие взаимоотношения с другими персонажами, что объективный язык этой ситуации и этих взаимоотношений оказывается ироническим и тем самым передает отношение писателя к изображаемому. Так, в этой новелле скрытая ирония особенно выразительна в той ситуации, когда Пышка, профессионально-продажная женщина, не желает уступить гнусным домогательствам пруссака, в то время как другие ее спутницы, так называемые «порядочные женщины», были бы готовы удовлетворить его вожделения.

Ирония этой ситуации многопланна. Она разоблачает не только «порядочных женщин», но и дипломатические подходы графа и других спутников Пышки, пытающихся ее «урезонить». Она позволяет Мопассану высмеять и монахинь, исподволь благочестиво назидających в том же духе Пышку; ирония несколько витает и над самою одурачиваемой Пышкой. Лишь став жертвой заговора своих спутников — этих «честных мерзавцев», как титурует их Мопассан, — Пышка перестает быть предметом иронии: ее образ, как подло обманутой женщины, вырастает, апеллирует к сочувствию читателей, а образы «честных мерзавцев» приобретают завершающие отрицательные черты.

С исключительной остротой показана в повести эксплуататорская роль «собратьев по богатству»: спутники Пышки использовали ее патриотизм, который возвышал их самих в собственных глазах, использовали к своей выгоде ее профессию — «принесли ее в жертву, а потом отшвырнули как ненужную грязную тряпку».

В повести есть еще образ «демократа» Корнюде. Прототипом этого образа является не кто иной, как дядя Мопассана, руанец Шарль Корд'ом, о котором мы уже упоминали. Сюжет «Пышки» Мопассан получил именно от Корд'ома, принимавшего личное участие в описываемой поездке. Шаржированный образ Корнюде был, по словам биографов, причиной ссоры между Мопассаном и его дядей после публикации «Пышки».

Образ Корнюде нуждается в самом внимательном рассмотрении. Автор этих строк ранее истолковывал его неправильно, упустив из виду, что в его лице Мопассан желал изобразить революционера, по духу своему —

коммунара (события, описываемые в «Пышке», лишь немногим предшествуют по времени Парижской коммуне), и выразить его отношение к войне и нашествию врага.

Мопассан обособляется от Корнюде и открыто иронизирует над ним: «Уже целых двадцать лет окунал он свою длинную рыжую бороду в пивные кружки всех демократических кафе. Он прокутил со своими братьями и приятелями довольно большое состояние, полученное от отца, бывшего кондитера, и с нетерпением ждал прихода республики, чтобы получить наконец место, заслуженное столькими революционными возлияниями».

Казалось бы, Мопассан в плену обычной буржуазной точки зрения на коммунаров как на «пьяниц». Однако вся прочая характеристика Корнюде позволяет видеть колебания писателя в оценке этого персонажа. С одной стороны, Мопассан как бы хочет сказать, что, не сбейся Корнюде на «революционную» дорогу, он был бы неплохим человеком, и называет его «в общем, добрым малым, безобидным и услужливым». Далее Мопассан говорит о том, что Корнюде, при приближении пруссаков к Руану, «с бесподобным рвением принял за организацию обороны», и что уехал он из Руана по тем же побуждениям, что и Пышка,— из ненависти к прусскому нашествию. Помимо того, Корнюде — враг всяких попыток к примирению, к сделкам с врагом, и он «возмущен сердечным согласием», которое установилось между крестьянками и помогающими им по хозяйству прусскими солдатами. Мопассан, правда, иронизирует над «длиннобородыми демократами», которые стали «монополистами в делах патриотизма», высмеивает «поучительный тон» Корнюде и его «пафос, почерпнутый из прокламаций». Тем не менее именно в уста Корнюде он вкладывает одну из своих заветных мыслей (высказанную позже в «На воде»): «Война — варварство, когда нападают на мирного соседа, но это священный долг, когда защищают родину». Резкость и прямота Корнюде не враждебны Мопассану.

При всем том писатель не склонен видеть в Корнюде человека, всецело преданного своей революционной идее, и явно снижает его образ, иронически изображая «демократа», пристающего к Пышке ночью в коридоре гостиницы.

Корнюде, разумеется, не принял бы участия в заговоре спутников Пышки (они и сами сторонились его, как «красного»), а он молчаливо осуждает Пышку после ее свидания с пруссаком. Но слезы Пышки, вызывающие лицемерное презрение и злорадство ее спутников, заставляют его решительнее определить свое отношение к людям, вступившим в сделку с врагом. Улыбнувшись, «как будто придумав удачную шутку», и скрестив руки, он принимается демонстративно насвистывать марсельезу. Ту самую марсельезу, которая с первых дней войны страстно призывала французов к защите отечества, к непримиримой борьбе с врагом и так резала ухо всем капитулянтам, а в дни Парижской коммуны жарко звала коммунаров на бой с монархическим Версалем и не менее раздражала реакционеров. «Все нахмурились. Народная песня была, видимо, вовсе не по душе его соседям». Угрожающие и мстительные интонации марсельезы, которую Корнюде затем начинает и напевать, становятся длительной пыткой для едущих, «принуждая усталых и раздраженных спутников следить за песней от начала до конца, припоминать соответствующие слова и сопровождать ими каждый такт».

Скрытая ирония этого эпизода высмеивает людей, которым некуда деться от неприятной для них песни, но ирония эта не обращена ни против плачущей Пышки, ни против удовлетворенного своей мезью Корнюде.

Таким образом, в финале повести Корнюде призван произнести приговор над представителями «богатого, уверенного в себе и могущественного слоя общества» и над всеми его союзниками. Здесь и обнаруживается итог сложного отношения Мопассана к революционеру, каким тогда мог быть только будущий коммунары: какого бы мнения писатель ни был о коммунарах, он готов признать за ними и бескорыстный патриотизм, и право на вражду к «высшим классам» общества с их эксплуататорской повадкой, с их подлой, лицемерной и самодвольной моралью.

Успех «Пышки» объясняется тем, что Мопассан в яркой и оригинальной образной форме, независимо, иронически и вызывающе высказал правду о проигранной войне, правду о неодинаковом отношении к ней различных слоев французского общества и признал за «демократами» 1871 года право хотя бы лишь на ненависть к

гогдашним капитулянтам и лжепатриотам из «высших» классов, которые ради сохранения своего классового господства продали Францию Бисмарку, подобно тому как спутники Пышки продали ее ради своих выгод прусскому офицеру...

«Пышка» — типичная для мопассановского искусства новелла, заставляющая читателя глубоко вдумываться в повествование, в смысл его иронических и острых ситуаций. Буржуазная критика встретила ее, как и весь сборник, враждебно, объявив, что, «исключая новеллы Золя», все прочие вещи сборника «до последней степени посредственны» (Альбер Вольф, «Фигаро», 19 апреля 1880 г.), что «молодые люди, которых рекламирует Золя, усвоили только его зазнайство, а не талант» (Ле Ребуйе, «Ган», 7 мая 1880 г.), что авторы сборника — грубияны, «охваченные горячкой тщеславия» (Леон Шапрон, «Эвенман», 19 апреля 1880 г.). Несмотря на все эти запальчивые приговоры, читательская масса, покоренная силою правды Мопассана, сразу же выделила его из числа прочих молодых «меданцев» и создала широкую популярность его имени.

Многочисленные отзывы о «Пышке» французской прогрессивной критики 1950 года, опубликованные в связи со столетним юбилеем писателя, подтвердили исключительную силу мопассановского реализма.

Журнал «Эроп» подчеркивал напряженную борьбу вокруг Мопассана, продолжающуюся и ныне, приводя как пример ожесточенную читательскую полемику на полях экземпляра «Пышки» в Национальной библиотеке. «Для буржуазии, как класса, — пишет журнал, — «Пышка» нестерпима не тем только, что разоблачает и бичует этот класс, но тем, что она ставит ему в пример: она отражает и превозносит борьбу Соппротивления со всем его величием»<sup>1</sup>.

В статье критика-коммуниста Гастона Монмуссо, напечатанной во «Франс нувель», органе ФКП, говорилось о той же «Пышке»: «Как великолепно эта повесть, показывающая нам проститутку, которая неизмеримо выше буржуа и буржуазок, проклинающих ее за то, что она отказывается быть проституткой для захватчика... Мопассан выказал здесь свое национальное чувство и

---

<sup>1</sup> «L'Еurope», 1950, № 55—56.

презрение к буржуазии; он поступил как прогрессивный писатель»<sup>1</sup>.

Русские читатели не замедлили узнать о повести Мопассана. Парижский корреспондент «Отечественных записок» в майском номере 1880 года уже упомянул о выходе книги «Меданские вечера», написанной «Золя и его новыми последователями»<sup>2</sup>, а в июньском номере уточнял дело, называя Мопассана, автора «Пышки» — «одним из самых талантливых учеников Флобера»<sup>3</sup>.

Мопассана стали переводить по-русски с начала 1881 года, когда был напечатан перевод одного из его очерков о Флобере («Голос», 10 января 1881 г., № 10). Затем появился перевод новеллы «В весенний вечер» (озаглавленной «Весенняя прогулка»; «Русские ведомости», 20 августа 1881 г., № 225). Первый перевод «Пышки» появился в журнале «Дело» (1881, № 11), а не в «Слове», как очень конкретно, казалось бы, указал И. И. Ясинский<sup>4</sup>; в следующем, № 12 «Дела» за тот же 1881 год появился и перевод «Истории одной батрачки»<sup>5</sup>.

К «Пышке» тесно примыкает группа новелл<sup>6</sup> Мопас-

---

<sup>1</sup> «France nouvelle», 26.VIII.1950.

<sup>2</sup> «Отечественные записки», 1880, № 5, стр. 79.

<sup>3</sup> «Отечественные записки», 1880, № 6, стр. 157.

<sup>4</sup> «Из Парижа, по рекомендации Тургенева, были присланы нам рассказы двух деютирующих авторов — Алексиса и Мопассана. При особом письме Мопассан просил, чтобы его рассказ «*Voile de Suif*» («Пышка». — Ю. Д.) был посвящен одному из редакторов «Слова». Коропчевский предложил, чтобы было выставлено на посвящении мое имя. Я отказался и предложил, чтобы Коропчевский выставил свое имя. Жемчужников благоразумно предложил вычеркнуть посвящение. Таким образом, Мопассан начал свою литературную деятельность в «Слове» (И. Ясинский, Роман моей жизни, Л. 1926, стр. 150).

<sup>5</sup> Указаниями на первые русские переводы произведений Мопассана мы обязаны любезности его украинского исследователя М. Н. Гресько, автора ценного библиографического указателя «Творі Гі де Мопассана на Україні», Львів, 1960.

<sup>6</sup> В 1882 г. — «Мадемуазель Фифи», «Помешанная»; в 1883 г. — «Святой Антоний», «Тимбукту», «Приключения Вальтера Шнаффса», «Дуэль», «Дядюшка Милон», «Два приятеля»; в 1884 г. — «Тетка Соваж», «Взгляды полковника» (переделка раннего рассказа «Женитьба лейтенанта Ларе»), «Пленные», «Койка № 29», «Ужас»; в 1887 г. — «Крещенский сочельник».

сана, связанных с событиями франко-прусской войны и напечатанных в прессе 1882—1887 годов. Позднее Мопассан вернулся к этой теме только в неоконченном романе «Анжелюс».

Мопассан, вообще говоря, был враг войн и в этом отношении присоединялся к пацифистским заявлениям вовсе не любимого им Гюго. Разрушительное начало и ужасы войны Мопассан противопоставлял созидательному человеческому труду, знанию, науке, прогрессу. На войне, говорил он, «в полгода генералы разрушают двадцать лет усилий, терпения и таланта». Его возмущали слова немецкого милитариста Мольтке, объявившего, что «война — святая вещь, божественное установление» и что она якобы не дает людям «впасть в самый омерзительный материализм».

«Вторгаться в чужую страну, — негодуяще писал Мопассан в «На воде», — убивать защищающего свой дом человека, (...) сжигать жилища несчастных людей, у которых больше нет хлеба, ломать мебель, а то и красть ее, пить вино, находимое в погребах, насиловать женщин, встречаемых на улицах, тратить на миллион франков пороха и оставлять позади себя нищету и холеру.

Вот что называется не впасть в самый омерзительный материализм».

Мопассану была еще неясна неразрывная связь захватнических войн с капиталистическим строем: он все еще объяснял их традицией «хищных воззрений наших варваров-предков» («На воде»), а отчасти произволом правительственных решений. И ненависть к этим войнам и к их зачинщикам приводила писателя к мысли о праве народа на свержение существующей власти: «А самое удивительное то, что народ не восстает против правительств. Какая же разница после этого между монархиями и республиками? Самое удивительное то, что общество в целом не подымает восстания при одном только слове «война».

(...) Почему бы не судить правительства за каждое объявление войны? Если бы народы поняли это, если бы они сами расправлялись с кровожадными властями, если бы они перестали позволять убивать себя без всяких причин, если бы они воспользовались оружием, чтобы обратить его против тех, кто им дал его для

избиения, — в этот день война умерла бы...» («На воде»).

В обстановке капиталистической действительности конца XIX века благородная мечта Мопассана обречена была остаться только тоскливой и несбыточной мечтой. Мопассан еще не мог представить себе, что народы способны взять в свои руки дело сохранения мира и до конца отстаивать его. Но простые люди наших дней уже поняли, что за мир борются, что его завоевывают.

В антивоенных высказываниях Мопассана отразилось влияние современного ему революционного лагеря Франции. Призывая общество судить милитаристские правительства и даже свергать их, Мопассан высказывал мысли, типичные для французской революционной демократии и ее поэзии 70—80-х годов. Достаточно вспомнить в этой связи знаменитую пятую «антимилитаристическую» строфу «Интернационала» («Довольно, королям в угоду, дурманить нас в чаду войны!»), столь часто приводившую французских издателей песни Эжена Потье на скамью подсудимых.

Это не единственный из тех случаев, когда обнаруживаются явные влияния народного и революционного лагеря на Мопассана, хотя бы эти влияния и не могли изменить общих воззрений писателя.

Другой пример — статья «Черта с два!» (1881), где, под впечатлением беседы с Жюлем Валлесом, Мопассан высказывает убеждение, что из всех войн «логична только одна война — война гражданская; тут я, по крайней мере, знаю, за что дерусь».

Нет сомнения, что именно влияния революционной демократии побуждали Мопассана пересмотреть свое первоначальное колеблющееся (в «Пышке») или даже иронически-отрицательное отношение к коммунарам<sup>1</sup>. Путешествуя в 1881 году по Алжиру и печатая свои кор-

---

<sup>1</sup> См. образы бывшего эмигранта Корню («Воскресные прогулки парижского буржуа», 1880), лекаря Шеню и сапожника Бро («В лоне семьи», 1881). См. также очерк «Современная Лизистрата» (1880), где призывы коммунаров к новой революции, сопровождавшиеся угрозами сжечь Версаль, казались Мопассану «возрождением средневековья» и некоей «извращенной религиозностью».

респонденции (составившие позже книгу «Под солнцем»), Мопассан рассказывал в одном месте, что арабская страна Мзаб представляет собою «республику или коммуну, вроде той, которую пытались основать в 1871 году парижские революционеры». Он поясняет далее, что Мзаб — республика с общим и обязательным для всех трудом, где «нет ни бедных, ни богатых», где «почти все умеют читать и писать», где неустанный труд людей превратил самую дикую и безотрадную часть Сахары в цветущий край» и т. д.

Если Мопассан и ошибался (во Мзаб не было социалистического строя), то глубоко интересно видеть, что писатель решительно расходился здесь с воззрениями буржуазной реакции, в глазах которой участники Парижской коммуны были только «анархическими разрушителями». Нет, он признает за ним и творческую инициативу, и созидательное начало, и готовность установить трудовое общество, в котором (как много значила для писателя эта мысль!) «нет ни богатых, ни бедных»... Мопассан, казалось бы, подошел к пониманию глубокой обоснованности действий Парижской коммуны. Казалось бы, он ступил на порог нового, волнующего мира, понять правду которого ему помогли влияния революционной демократии. Но... так далеко стоял Мопассан от этого лагеря и его борьбы! Он только полюбозыствовал — и прошел мимо: в последующем у него уже более нет упоминаний о Парижской коммуне. Как знать, впрочем, что думал в глубине души этот правдивый и не успевший до конца высказаться художник? Но он не стал пропагандистом того строя, к которому стремилась Коммуна. Существующие социальные отношения, сколько бы он их ни ненавидел, по-видимому, казались ему слишком несокрушимыми, если сумели выдержать могучий натиск пролетарских революционеров 1871 года.

Возвратимся к военной теме. Признавая, несмотря на свой пацифизм, необходимость войны оборонительной как гражданского «священного долга», Мопассан удостоверил в своих военных новеллах, что в годину великих испытаний, выпавших на долю Франции, в годину военного разгрома и оккупации только у простых людей была настоящая воля к защите своей родины, поруганной немецким захватчиком. Возможно, что и в

этой точке зрения у писателя проявились некоторые народные влияния.

С иронией и печалью описывает Мопассан незадачливую французскую армию, то блокированную в какой-нибудь крепости («Тимбукту»), то бесконечно и бестолково отступающую («Взгляды полковника») и подверженную при этом паническим опасениям измены и шпионажа («Ужас»). И что удивительного, если проститутка плюет в лицо франтоватому красавцу офицеру, только и умевшему отступить («Койка № 29»)?

У Мопассана нет ненависти ко всему немецкому только за то, что оно немецкое. Он резко отличает немецких солдат от немецких офицеров, и первых из них изображает почти сочувственно: в его глазах это обыкновенные крестьянские парни в военной форме, простые, трудолюбивые, не злые, но беда в том, что под влиянием прусской палочной дисциплины они автоматически выполняют отвратительно-жестokie приказы своих офицеров. Немецкие же офицеры — это прежде всего тупые и ограниченные люди, надменно презирающие Францию и заносчиво стремящиеся к мировому господству.

С неподдельным возмущением оскорбленного художника-патриота говорит Мопассан о грубых издевательствах немецких офицеров над мирным населением, о варварском отношении к культурным ценностям. Чего стоят одни взрывы «мины», которые устраивает в переполненной ценностями искусства гостиной замка Ювиль немецкий лейтенант, белокурый прусский зверь мадемуазель Фифи!

В новелле «Помешанная», в романе «Анжелюс» Мопассан рассказывает, как глумились захватчики над мирным французским населением, как оскорбляли женщин, как выгоняли их из дому, чтобы они умирали в лесу или разрешались от бремени сыном-калекой.

Графиня де Бремонталь, оскорбляемая наглым немецким солдафоном, в своем человеческом и женском достоинстве неизмеримо выше своих подлых обидчиков («Анжелюс»). Но она может противопоставить их оскорблениям лишь свой стоицизм. Вести же настоящую борьбу с чужеземным врагом способны только простые люди.

По поводу осады Парижа, где военную оборону воз-

главлял бездарный реакционер Трошо, мопассановский полковник говорит: «Парижу нужен был не Трошо, а святая Женевьева» («Взгляды полковника»). Мопассан полностью подписался бы под этими словами. Как в старину Францию спасла крестьянская девушка Жанна д'Арк, так она нужна родине и теперь.

Старая крестьянка, поджегшая свой дом с прусскими солдатами («Тетка Соваж»), молодая «лесная дева», дочь лесника, Беттина, хитростью захватившая в плен целый отряд пруссаков («Пленные»), проститутка Рашель, вонзившая нож в горло прусскому офицеру, когда он стал порочить французских женщин («Мадемуазель Фифи»), — вот те безвестные героини, в которых, как и в Пышке, живет цельное, живое и бескорыстное чувство любви к родине. Во имя патриотизма они просто и смело совершают героические поступки, даже и не подозревая, что это подвиг, — в полную противоположность той буржуазной национальной гвардии, которая, вооружившись до зубов и дрожа от страха, приходит забрать пленников Беттины и рвущегося сдаться в плен Вальтера Шнаффса.

Мопассан создал яркие образы простых людей Франции, геройски сопротивлявшихся врагу. Таков, например, старый крестьянин Милон, одинокий партизан, беспощадно истреблявший немецких уланов и гордо отказавшийся принять от врага какую-нибудь милость («Дядюшка Милон»).

Героями оказываются у Мопассана и другие простые люди, в душе которых живет любовь к родине. Так, в «Дуэли» мирный коммерсант Дюбуи убивает немецкого офицера, оскорблявшего Францию. Так, в «Двух приятелях» два рядовых парижанина, нечаянно попав в плен, предпочитают умереть, но не выдать врагу военную тайну.

Гитлеровское зверье, поработив Францию в минувшую войну, как известно, сжигало на кострах книги Мопассана. Вишийцы, коллаборационисты и прочий синклит предателей родины подхалимски аплодировали этим кострам. Прогитлеровский литератор Поль Моран издал тогда книгу «Жизнь Ги де Мопассана», где гнусно издевался над писателем, над французской демократией, над всем, что было дорого сердцу каждого француза...

И тогда произошло нечто замечательное: в покоренной, смолкнувшей, терроризованной Франции на защиту Мопассана поднялись лучшие силы французского общества, представители трудового народа. Полон великого значения тот факт, что в 1941 году в подпольной коммунистической печати, в тогдашней «Юманите»<sup>1</sup>, был напечатан призыв Французской коммунистической партии распространять новеллу «Дядюшка Милон», изданную отдельной брошюрой. Защитником Мопассана стала и пресса героического Сопротивления. Подпольная газета «Леттр франсэз», с презрением давая отпор морановскому пасквилю, славил Мопассана как великого национального писателя-патриота. «Мопассан тем виновен в глазах немцев, — писала она, — что он был очевидцем и зорким наблюдателем захватчиков 1870 года. Он восславил патриотизм крестьян, сопротивляющихся нашествию, и нацисты не прощают ему ни дядюшки Милона, (...) ни старой крестьянки, которая сжигает свою лачугу вместе с солдатами, (...) ни «Пышки», ни всех других новелл, где звучит ненависть к угнетателю. Они не прощают ему того, что он воспевал вольных стрелков и партизан своего времени и что он тем самым является примером для французских писателей наших дней»<sup>2</sup>.

Но наряду с этими героическими фигурами Мопассан показывал, как собственническое начало ограничивает патриотизм людей и пробуждает в них одни низменные чувства. Вот зажиточный крестьянин, хитрый нормандец. Он любил издеваться над врагом исподтишка, а случайно убив немецкого солдата, до ужаса струсил и допустил, чтобы немцы выместили убийство на ни в чем не повинных людях («Святой Антоний»).

Так снова и снова утверждал Мопассан, что существуют две Франции, что богачам, собственникам, часто неведомо патриотическое чувство и что только народная Франция, Франция простых людей, отстаивала свободу и независимость родины с бескорыстным и самоотверженным героизмом.

---

<sup>1</sup> «L'Humanité», 7 août, 1941, N 123.

<sup>2</sup> «Les Lettres Françaises clandestines», octobre, 1942, N 2, p. 3.

## Глава четвертая

### «ЗАВЕДЕНИЕ ТЕЛЬЕ»

В сборнике новелл «Заведение Телье», снова привлекая к себе обостренное внимание критики, обнаружилась своеобразная болезнь роста молодого писателя — наличие натуралистических влияний<sup>1</sup>.

Усваивая в 70-х годах как основу своей эстетики и художественного метода наставления Флобера и Тургенева, начинавший Мопассан оказывался причастен и к деятельности современных писателей, связанных с натуралистической школой. Флобер и Тургенев укрепляли в нем критическое отношение к этой школе, но после смерти автора «Госпожи Бовари» Мопассану пришлось самостоятельно «переварить» те воздействия со стороны натурализма, которые он в 70-х годах в какой-то мере воспринимал.

Этими влияниями Мопассан в первую очередь был обязан меданцам, которые, по его словам, сблизилась «в силу сходства темпераментов, общности взглядов и одного и того же философского направления» (статья «Вечера в Медане»).

Указав на разочарования, безверие и скептицизм мопассановского поколения молодежи, меданец Анри Сепар отмечал, что оно не могло принять и воззрений буржуазной реакции, восторжествовавших после раз-

---

<sup>1</sup> При рассмотрении вопроса о натурализме не следует забывать о некоторых историко-литературных заслугах этой школы. Опираясь на развитие естественнонаучных знаний, на роль научного опыта, натурализм боролся против спиритуализма, мистики и религиозного сознания. Особенно решительна была его борьба против романтического художественного метода, совершенно исключавшая возможность сотрудничества с ним. Беспощадно высмеивая и изгоняя романтическую идеализацию, высокопарность, риторичку и власть чувства, натуралисты до некоторой степени становились соратниками критического реализма. Но внутренние разногласия этих обеих школ были весьма резки. Поддавшись было отчасти натуралистическим влияниям в сборнике «Заведение Телье», но уже и здесь пытаясь порою использовать натуралистический прием в целях критического реализма, Мопассан в дальнейшем решительно освободился от различных требований натуралистической эстетики — от фетишистского представления о непререкаемой власти «человеческого документа», от преувеличенного понимания роли физиологического начала в человеке и т. д.

грома Коммуны: «Тот идеал, который им предлагали, был до того жалок, что им поневоле представлялся вопрос (...), не следует ли променять гипотетический синтез на тщательный анализ». Молодые люди пошли именно этим путем недоверчивого, пытливого и самостоятельного анализа явлений действительности. «Покуда они (...) только наблюдают. В этой роли они исследуют тысячи болезненных явлений той великой язвы, которая называется существованием (...); они откинули от себя все общественные, нравственные и философские предрассудки, составляющие наследие прошлого (...). Они высоко ставят голос науки, но (...) убеждены в том, что всякая истина имеет относительное значение, что нет неизменяемых научных принципов (...), и их главная задача состоит в том, чтобы всегда быть на высоте научного движения (...). Чуждые пока и политике с ее игрою в прятки и с постоянным возвышением и падением удовлетворенных и алчущих удовлетворения самолюбий, они живут весьма уединенно (...) и относятся со скептическим презрением ко всем решительно партиям»<sup>1</sup>.

Стремясь опираться на данные современной науки и проявляя вместе с тем аполитизм и даже «презрение» к борьбе реакционных и революционных политических партий<sup>2</sup>, меданцы оказались в подчинении у философии позитивизма, на базе которой и покоилось развитие натуралистической литературы.

Позитивистская философия приобрела популярность во французском обществе в пору реакции после революции 1848 года. Опираясь на успехи научного естествознания, эта философия пыталась подчинить законы общественной жизни законам эволюционного развития природы и рассматривать человека исключительно как физиологическое, а не социальное существо. «Общественные явления, как явления человеческие, без сомнения, должны быть отнесены к числу явлений физиологических», — писал, например, один из идеологов позитивиз-

---

<sup>1</sup> Анри Сеар, указ. соч., стр. 96—97.

<sup>2</sup> Это утверждение Сеара, справедливое для деятельности меданцев в 70-х годах, впоследствии не вполне подтвердилось: Поль Алексис стал в 80-х годах сотрудником социалистической газеты Валлеса «Крик народа», а Мопассан — неумолимым разоблачителем буржуазного общества и правящих кругов Третьей республики.

ма, Огюст Конт. Позитивисты учили, что человеком движут не столько его сознание и ум, сколько инстинкты — требования пола, голода, самосохранения и т. д.

Позитивизм без конца толковал о «бессилии» человека, о «несовершенстве» человеческого знания, об относительности достижений науки, о «непознаваемой сущности явлений». В результате позитивисты сводили опыт к совокупности субъективных ощущений и представлений, а научное теоретическое познание — к простому описанию или регистрации фактов.

При этом позитивизм приковывал внимание писателей к судьбе отдельного индивидуума как изолированного и разобщенного человеческого существа, бесконечно слабого, биологически хрупкого и неотвратимо идущего к своему физическому концу. Настаивая на том, что этот человек-одиночка, бессильный мыслить, вечно топчущийся на одном месте, не способен создавать что-либо новое и, в частности, как-либо улучшить существующие общественные отношения, позитивизм учил писателей, что искусство должно быть аполитично, так как его главная задача — изображение законов человеческой физиологии, как якобы единственно вечных, неизменных и характерных свойств человека.

Позитивистская философия окончательно укрепилась во Франции в пору реакции 70-х годов, когда появился французский перевод сочинений английского ученого Герберта Спенсера и когда философия эта обрела нового талантливую пропагандиста в лице Ипполита Тэна. Книги Спенсера Мопассану были знакомы, а Тэна он знал и лично, как постоянного члена флоревского кружка писателей и ученых.

Мопассан поддавался влияниям позитивистской философии, потому что они отвечали общим основам его мировоззрения, покоившимся на основе естественнонаучного материализма. В зрелую пору своего творчества он чуждался религиозных и спиритуалистических теорий, вынесенных из семинарии<sup>1</sup>.

Мопассан полагал, что жизнь на земле возникла са-

---

<sup>1</sup> В ранних стихотворениях Мопассана еще нередок мотив о божестве как создателе вселенной и всех живых существ — людей, животных, птиц, насекомых и т. д., являющихся на свет для воспроизведения рода. Но в стихотворениях, отобранных в сборник 1880 г., тема божества уже на втором плане (бог только любитесь

мопроизвольно, в результате каких-то природных химических процессов. Описывая в «На воде» закат на болоте и необыкновенное богатство красок пейзажа, он добавлял: «В болотах на закате солнца есть и еще нечто. Я чувствую его, как смутное обнаружение какой-то непознаваемой тайны первобытной жизни, которая возникла, может быть, из газового пузырька, всплывшего к исходу дня на каком-нибудь болотце». Писатель повторяет здесь известную мысль Ламарка о самопроизвольном зарождении жизни из неорганической природы.

Вместе с тем влияния позитивистской философии шли навстречу собственным повседневным жизненным впечатлениям писателя и как бы лишь их оформляли. Но если одни из этих влияний (представление о биологической хрупкости человека, об его вечном и трагическом одиночестве и т. п.) были восприняты Мопассаном безоговорочно и надолго укрепились в его творчестве, то другие вызвали с его стороны сомнение, спор, борьбу. Мы видели это уже на примере отношения Мопассана к Парижской коммуне, первоначальное непонимание которой сменилось затем, по поводу Мзаба, стремлением в какой-то степени осознать разумность революционно-творческой инициативы коммунаров. Другим примером неподчинения писателя позитивистской догме является его суждение о мысли (связанное с присущими ему тоскливыми поисками красоты), как о «самом великом, самом любопытном, самом тонком и самом интересном из того, что есть в человеке» (статья «Гюстав Флобер», 1884). Сколько ведь сам Мопассан встречал людей «торжествующей мысли» — и Флобера, и Тургенева, и смелых новаторов современной науки! Как ценил мыслителей прошлого — Рабле, Монтеня, Вольтера, Шопенгауэра! В письме к графине Марии Потоцкой от 13 марта 1889 года, с презрением

---

любовью, которой он наделил все земные существа, и скорбит в своем одиночестве о том, что не может принимать в ней участия), уступая место много раз повторяемой теме любви и продолжения рода, как универсального закона природы. Однако идея божества еще таилась где-то в уголке сознания Мопассана — следы ее сказались в представлении о божестве как носителе мирового зла и безжалостном истребителе людей — в богоборческих мотивах «Муарона», «Бесполезной красоты», «Анжелюса».

упомянув о кретинизме принцев и современной титулованной знати, Мопассан добавлял: «Я только что читал Дидро. Вот это гений! И насколько он до сих пор выше нас! С какой ясностью и глубиной мыслит этот удивительный интеллект, проникая в глубину самых темных, самых далеких и самых высоких понятий!»

Отвергая, следовательно, крайние утверждения позитивистов о неспособности человека мыслить, Мопассан, однако, во многих случаях высказывал именно такие утверждения. Но тут он шел не от школьной позитивистской догмы, а от жизненного опыта, от впечатлений окружающей действительности. И если он вообще оспаривал позитивистский тезис о животности человека, как о неотъемлемом его качестве, то, наблюдая современных буржуа, приходил именно к заключению об их животности, столь очевидно проступавшей сквозь поверхностный слой их «культурного лоска».

Современный буржуа ужасал Мопассана своей безнадежной умственной ограниченностью, «всей своей плоской сутью». Настоящий крик боли рвется со страниц книги «На воде», где писатель говорит о своих соседях по табльдоту:

«Право, нужно принудить себя к высшей степени безразличия, чтобы не заплакать от горя, отвращения и стыда, слушая, как говорит (...) обыкновенный человек, состоятельный, известный, почтенный, уважаемый, ценимый, довольный самим собою, (...) он ничего не знает, ничего не понимает (...).

«Нужно быть слепым, надо захмелеть от глупого выскомерия, чтобы считать себя чем-то иным, а не животным, едва возвышающимся над другими животными!»

«...Все доказывает, что они (эти люди — Ю. Д.) попали в этот столь ничтожный мир единственно для того, чтобы пить, есть, рожать детей, сочинять песенки и для времяпрепровождения убивать (на войне. — Ю. Д.) себе подобных».

Именно у буржуа, как у типичного представителя современной западной цивилизации, писатель постоянно констатировал явный перевес «физиологического», животного начала над духовным, пассивность или атрофию интеллекта.

Идеал Радвена, Пасьянса, Марамбо, Блеро, Бомбара и многих других изображаемых Мопассаном буржуа, несложен. «Хорошая жизнь, хороший стол, хороший сон; ем и сплю — вот в чем мое существование», — самодовольно объявляет Радвен («Семейка»). И если его глаза «поблескивали весело и дружелюбно, то в них больше не было того свечения ума, которое не меньше, чем речь, свидетельствует о силе интеллекта». Особенность Бомбара в том, что «ум его не был способен к напряжению и даже к вниманию» («Бомбар»). Патиссо «преисполнен того благоразумия, которое граничит с глупостью» («Воскресные прогулки парижского буржуа»). Сакреман, автор бездарных и никому не нужных брошюрок, — образец духовной импотенции буржуа («Награжден!»). Какие-либо убеждения буржуа неустойчивы, и вольнодумство франкмасона быстро улетучивается всего лишь по причине расстройства желудка («Мой дядя Состен»).

Меданцы, молодое поколение натуралистической школы, уже печатались во второй половине 70-х годов: Гюисманс издал романы «Марта» (1876) и «Сестры Ватар» (1879), Энник — роман «Преданная» (1878), Сеар и Алексис опубликовали ряд повестей и новелл.

Позитивистские влияния, созерцательность и аполитичность меданцев привели к тому, что их пессимизм приобрел метафизический характер, — возможно, не без влияния Шопенгауэра. Стремясь изучить существование, как «великую язву», они анализировали не формы общественного бытия, но тот механический, повседневный ход жизни, «растительной» жизни, где лишь случайные и мелкие бытовые происшествия значимы для поведения и настроений человека-одиночки.

Недовольство меданцев буржуазной действительностью находило себе выход лишь в обрисовке унылой монотонности, пошлости и скуки существования, давящих на человека, беспомощного горемыку, фатально обреченного на всевозможные неудачи и страдания. Но это недовольство не переросло в социальную критику, а, напротив, носило характер покорного признания неустранимости невзгод бытия.

Меданцы считали своею заслугой то, что они пишут

лишь о достоверных фактах, наблюдаемых ими в действительности, и фетишизировали значение «человеческого документа»<sup>1</sup>, отрицая всякую роль творческой фантазии. На этом пути они превращались в изобразителей бытовой жизни, поглощенных старательным воссозданием самых ничтожных ее мелочей. В результате этого господства мелочей, произведения меданцев бессюжетны и в них ничего, в сущности, не происходит: так в романе Сеара «Прекрасный день» действие идет к тому, что молодая женщина вот-вот изменит своему мужу, но этого так и не случается.

Избирая своим героем страдающего человека, изображаемого обычно вне всяких социальных и политических интересов, а лишь как физиологическое существо, меданцы постоянно говорили об его подвластности своим инстинктам, об его недомоганиях или болезнях. Одной из их задач, по выражению Гюисманса, было анализировать «механизм добродетелей и пороков, анатомировать любовь, ненависть и безразличие»<sup>2</sup>. Персонажи их убоги, бесцветны и печальны, подобно господину Фолантену из повести Гюисманса «По течению»<sup>3</sup>. Меданцы порою придавали такому герою различные патологические черты, превращая его в исключительное существо («Преданная» Эника, «Наоборот» Гюисманса).

Если Мопассан преодолел влияния натурализма, то все же общение с меданцами сказалось в некоторых сторонах его художественного метода. Мы имеем в виду не только сборник «Заведение Телье», но и кое-какие

---

<sup>1</sup> Братья Гонкур, выдвинувшие положение о роли «человеческого документа», в сущности, навязывали художественной литературе метод ученого-историка (они — авторы многих исторических трудов), в противовес казавшейся им произволом творческой фантазии писателя. Так, по поводу «Человека-зверя» Золя Эдмон Гонкур заявил, что здесь «все от начала до конца плод выдумки, измышления, сочинительства» и что такой роман не представляет «никакого интереса» (Эдмон и Жюль де Гонкур, *Дневник*, т. II, М. 1964, стр. 495).

<sup>2</sup> З. Потапова, *Писатели меданской группы.* — «История французской литературы», т. III, Изд-во АН СССР, М. 1959, стр. 186.

<sup>3</sup> Мопассан высоко ценил раннее творчество Гюисманса и в статье «За чтением» (1882) с большой похвалой отозвался о повести «По течению», отмечая ее «бесхитростную и надрывающую сердце жизненную правду»,

Следы их влияния, более или менее уловимые в дальнейшем, хотя и угасающие. Эти влияния сказались в интересе Мопассана к случаям психопатологии, в теме израненности впечатлительного человека жизненными ударами и в долгом еще наличии в его творчестве отдельных физиологических ноток; уловимы они и в тех сторонах мопассановского пессимизма, которые носили характер общего отвращения к неизменности и однообразию процесса жизни. Но все подобные натуралистические пережитки, не окончательно исчезнувшие у Мопассана, растворялись в господствующих приемах его критического реализма.

Литературный путь меданцев сложился не без влияния братьев Гонкур, основоположников натурализма. Мопассан тоже не избежал некоторого воздействия со стороны этих писателей.

Позитивистские влияния определяли собою и художественную деятельность братьев Гонкур. Натуралистический метод предстал в их творчестве в типичном для него аспекте: явления жизни изучались этими художниками с помощью «беспристрастного анализа»<sup>1</sup>, лишь в своей «физиологической» сути, в узкой, специфической сфере медицинско-клинических наблюдений, вне выхода к социальным обобщениям и социальной критике. Братья Гонкур сами считали, что их «талант (...) состоит из странного и уникального сочетания: мы одновременно физиологи и поэты»<sup>2</sup>.

В предисловии к роману «Жермини Ласерте» (1864) братья Гонкур ратовали за изображение народа на равных правах с представителями высших классов. Но это пожелание не свидетельствовало о демократизме писателей: чуждые интересы к обрисовке человека, как социальной личности, они изображали своих народных персонажей (служанок и проституток) лишь в физиологическом плане и стремились привить именно такой подход к изображению народа и вообще человека. Правда, такой подход казался молодому Мопассану (и меданцам) новаторским (особенно как отрицание романтической идеализации), и его воздействие кое в

---

<sup>1</sup> Эдмон и Жюль де Гонкур, Дневник, т. II, М. 1964, стр. 249.

<sup>2</sup> Там же, т. I, стр. 614.

чем проявилось в сборнике «Заведение Телье». Мопассан отчасти поддался этому влиянию, признав, что именно вслед за Эдмоном Гонкуром стал интересоваться «побудительной причиной каждого поступка, которая тайно движет человеческой волей, и особенно побуждениями, свойственными всем людям, их инстинктивными импульсами» (статья «Ответ Франсиску Сарсэ», 1882). Сказано это как раз по поводу натуралистических влияний, обнаружившихся в сборнике «Заведение Телье».

В позднейшей статье «Эволюция романа в XIX веке» (1889) Мопассан называл братьев Гонкур, в частности, «наиболее своеобразными из современных писателей, которые внесли самое тонкое и глубокое мастерство в поиски и использование документа». Тем не менее он здесь же оспаривал это требование их эстетики, утверждая, что именно из-за того значения, которое эти писатели придают «человеческому документу», их большое «влияние на современное поколение (...) может стать даже опасным». Опасным — вследствие неизбежной вульгаризации приемов мастера его учениками, у которых переоценка значения «подлинного документа» приводит к тому, что «их романы оказываются лишь мозаикой из фактов, происшедших в разных местах, фактов, причины которых несходны и значение различно, что лишает роман, где они собраны, правдоподобия и того единства, к которому прежде всего должен стремиться писатель».

Меданцы предпочли, однако, объединиться не вокруг Эдмона Гонкура, а вокруг Золя, считавшегося в 70-х годах главою новой литературной школы.

Несмотря на свои шумливые натуралистические теории и на некоторую подчиненность им, Золя по всему характеру своего могучего дарования в основном и главном принадлежал к критическому реализму.

Мопассан любил Золя как писателя и человека, но весьма независимо относился к его литературным манифестам и никак не собирался становиться последователем его теорий. В переписке с Флобером он постоянно критиковал высказывания Золя об экспериментальном романе, о «научной» драме, о важности «человеческого документа», иронизировал над тем, что Золя называет себя в литературе «ученым» и т. д. В письме 1877 года к одному из своих друзей-меданцев Мо-

пассан мягко, но решительно отвергал натуралистическую теорию, заявляя, что «натурализм так же ограничен, как фантастика». Все дело, считал Мопассан, в таланте художника, а вовсе не в принадлежности к той или иной школе. Свои несогласия Мопассан оговорил и в написанной о Золя статье, где отмечал, что «его теории и его творчество находятся в вечном противоречии» («Эмиль Золя», 1883).

Однако в том же письме 1877 года Мопассан заявлял: «В настоящее время Золя — великолепная, блестящая и необходимая личность». Подчеркнем это слово — «необходимая». Оспаривая натуралистические теории Золя, Мопассан постоянно пленялся мужественным и щедрым талантом создателя эпопеи о Ругон-Маккарах. Пленяло его и то, что Золя был отважным, напористым и громогласным публицистом, открытым врагом всего лагеря реакции и косной обывательщины, — черта, которой не было у Флобера. Золя возвышал в глазах Мопассана достоинство независимого писателя, а тем самым и достоинство литературы, которую, по словам Флобера, не умело ценить и даже «ненавидело» буржуазное общество.

Если у Мопассана и Золя было много общего в их отношениях к задачам литературы и в их реалистическом искусстве и если Мопассан отвергал у Золя именно его натуралистические теории, то, по-видимому, он менее всего подвергся каким-либо натуралистическим влияниям со стороны Золя. Однако он не осуждал некоторые натуралистические крайности Золя, который хотя и учитывал, в отличие от Гонкуров, социальную сторону деятельности человека, но не раз акцентировал роль физиологических, здоровых или больных начал. Мопассан не выразил никакого несогласия с романом «Земля», назвав его в письме 1888 года «прекрасным и высоким произведением», хотя сам к этому времени уже отошел от тех приемов изображения деревенского люда, которым Золя придал в этом романе гипертрофированную форму, вызвавшую столько протестов. Большой успех романов «Западня» и «Нана» мог содействовать интересу Мопассана в «Заведении Телье» к изображению жизни общественных низов. Но все же мировоззренческая близость обоих писателей позволяет в ряде случаев думать не о влиянии Золя, а о простой

общности точек зрения. Однако немало было у Мопассана случаев существенного расхождения с Золя. К той медицинской науке, перед которой Золя преклонялся, Мопассан в «Монт-Ориоле» выразил самое скептическое отношение, а если для Золя так много значила теория наследственности, то Мопассан не уделил ей никакого внимания, изобразив в «Жизни» три поколения одной семьи.

Натуралистические влияния, проявившиеся в сборнике «Заведение Телье», были, по-видимому, неизбежны, но им пришлось вступить в борьбу с принципами критического реализма, уже прочно усвоенными молодым писателем в школе Флобера и Тургенева.

Сборник «Заведение Телье»<sup>1</sup> вышел из печати в мае 1881 года. Он был целиком (а не только его заглавная новелла, как иногда ошибочно считают) посвящен И. С. Тургеневу, который знал некоторые вещи еще в рукописи и давал автору советы по поводу иных деталей. Тургенев не придавал значения натуралистическому привкусу книги; он был прежде всего восхищен та-

---

<sup>1</sup> Книга была издана Виктором Аваром, который впоследствии долгое время был издателем Мопассана, и состояла из восьми новелл. Когда в 1891 году эту книгу переиздал Оллендорф, писатель дополнил сборник девятой новеллой — «Плакальщицами».

В 1881 г. у Мопассана еще не было за плечами того большого запаса уже напечатанных в газетах новелл, из которых он конструировал свои последующие сборники. В первый его сборник вошли две новеллы, напечатанные еще в 70-х годах («Папа Симона» и «На реке»), три новеллы, опубликованные в прессе 1881 г. перед выходом сборника («В лоне семьи», «История одной батрачки» и «Поездка за город»), а остальные три новеллы впервые появились в самом сборнике («Заведение Телье», «Подруга Поля» и «Весною»). Кроме «Папы Симона» и «На реке», в книге, по-видимому, использованы многие сюжеты, которые Мопассан, первоначально обрабатывал еще в 70-х годах. В письме к матери от 29 июля 1875 г. он писал: «Я все еще работаю над сценками из лодочной жизни, о которых тебе говорил, и полагаю, что из них получится довольно забавная и правдивая книжка, если выбрать лучшие истории из жизни знакомых мне гребцов, дополнив их, приукрасив и т. д. и т. п.». К этим «сценкам из лодочной жизни», по-видимому, имеют отношение не только «На реке», но «Подруга Поля» и «Поездка за город». Словом, кроме заглавной новеллы, многие вещи сборника, по их замыслу или даже по исполнению, относятся ко времени 70-х годов и творчески предшествуют «Пышке».

лантливостью Мопассана, стремился поскорее организовать русские переводы ряда новелл<sup>1</sup> и привез книгу Мопассана в подарок Льву Толстому. Золя, со своей стороны, стараясь преодолеть созданное французской критикой враждебное отношение к этой книге Мопассана, напечатал о ней летом 1881 года в «Фигаро» положительную рецензию.

Французская критика 1881 года, восприняв сборник Мопассана как документ воинствующего натурализма, обрушилась на автора, обвиняя его в пристрастии к изображению «подонков», главным образом проституток, и в «безнравственности» из-за наличия некоторых фривольных эпизодов, и из-за казавшегося ей равнодушия Мопассана к изображаемому.

Одною из самых замечательных вещей сборника является повесть «Заведение Телье».

Литературное новаторство Мопассана в этой повести сказалось в том, что здесь, как и в «Пышке», не было никакой сюжетной интриги, никакой внешней занимательности. Просто был взят «кусочек жизни» и с вызывающим спокойствием, с иронически деловитой простотой обрисован во всем его своеобразии. Повесть Мопассана смело сдергивала покровы с того уголка жизни, о котором все знали, но говорить о котором, тем более в литературе, буржуазное лицемерие запрещало.

---

<sup>1</sup> Рекомендую М. М. Стасюлевичу напечатать в его газете «Порядок» перевод «Истории одной батрачки» с рукописи, еще до опубликования ее во Франции, Тургенев заявлял в письме к нему от 9 марта н. с. 1881 г., что эта вещь представляет собою «маленький *chef d'oeuvre*» и что «надо будет постараться перевести его изящно,— так как по слогу (он) достоин пера Флобера» («М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке», т. III, СПб. 1912, стр. 193). Перевод «Истории одной батрачки» в «Порядке» не появился; несколько позднее газета Стасюлевича напечатала перевод новеллы «В лоне семьи», отрекомендовав в редакционном примечании русским читателям Мопассана как «ученика и последователя» Золя, но с оговоркой, что «у него нет и следа той утрировки, которою страдают иногда даже и самые талантливые представители реальной школы» («Порядок», №№ 169—170 от 22—23 июня 1881 г.). Высоко оценил Тургенев и новеллу «В лоне семьи», сообщая Мопассану, что прочитал ее «с огромным наслаждением» и что «наши друзья с улицы Дуэ (которые очень требовательны) вполне разделяют мое мнение» (E. Halpérine-Kaminsky. Ivan Tourgueneff d'après sa correspondance avec ses amis français, P. 1901, p. 275). «Друзья с улицы Дуэ» — члены комитета по постановке памятника Флоберу (Золя, Э. Гонкур и др.).

Именно в этой смелости подхода к теме проявил себя реалистический и полемический характер повести, несмотря на отдельные присущие ей черты натурализма. Мопассан вызывающе показывал ту грязь, которая таится на задворках буржуазного общества. Отверженных этим обществом проституток он изображал не как каких-то чудовищ разврата или слабоумных истеричек типа гонкуровской Элизы, а, напротив, как самых обыкновенных женщин, способных плакать и смеяться, еще сохранивших в низменном убожестве своей жизни какие-то человеческие чувства. И он показывал, что эти «белые рабыни» буржуазного строя в своем роде естественнее и честнее тех лицемерных и трусливых «почтенных» буржуа, которые, под благовидным предлогом удрав из дому, прокрадывались в ночной темноте к домику с красным фонарем.

Подобно многим другим произведениям Мопассана эта повесть раздражала его буржуазных читателей своей объективностью и внешней безоценочностью, но эти черты, казалось бы, очень сближавшие Мопассана с натурализмом, носили у него совсем особый характер. Мопассан воздерживался здесь от всяких авторских оценок, ведя повествование с эпическим спокойствием и как бы только стараясь не пропустить ни одной детали изображаемого им специфического мирка; но скрытая ирония, таившаяся в глубине его объективности и определявшая собою его отношение к происходящему, свидетельствовала, что писатель не только не равнодушен к изображаемому, но внутренне относится к нему со страстной оценочностью. Словом, объективность Мопассана не имела ничего общего с объективизмом. Скрытая ирония оказывалась здесь иронией ситуации, иронией самого существа вещей. Особенно ярко проявилась она в изумительной сцене в церкви: одна из проституток при виде причащавшихся детей расплакалась, вспомнив собственное детство; подруги вторят ее плачу; слезы «нарядных дам» заражают крестьянскую массу; наивный священник принимает все за чистую монету и делает торжественные благочестивые выводы... Скрытая ирония присуща и последней главе, придавая ей явный характер антибуржуазной сатиры.

Как указано, повесть не лишена натуралистических влияний. Об этом говорит не столько самый выбор те-

мы, хотя и очень характерной для натурализма, но главным образом пассивно-созерцательный оттенок в ее разработке: изображая проституток лишь в узких бытовых рамках их профессии, со всеми присущими их отупляющему существованию поступками, нравами и психологией, Мопассан пока еще не видит в этой профессии<sup>1</sup> одно из трагических явлений жизни. Лишь впоследствии стал он изображать проституток как несчастных жертв безысходных социальных условий («Одиссея проститутки», «Шкаф», «В порту»). Натуралистические влияния проявились и в животности облика девиц из заведения Телье, еще способных разрыдаться в церкви, но чуждых иным более высоким человеческим стремлениям, которые присущи Пышке или Рашель, героине новеллы «Мадемуазель Фифи».

С бóльшей определенностью натуралистические влияния выразились в некоторых других новеллах сборника. Так, например, для новеллы «В лоне семьи» характерны подчеркнутая бесперспективность, давящая безнадежность, торжество будничной пошлости и грязи; все здесь дрянно, мерзко, уродливо. Шаг за шагом с гюисмановской скрупулезной дотошностью (но опять-таки вовсе не с покорностью существующему, а с очевидным презрением) описывает Мопассан действия и поступки мелкого буржуа, чиновника Каравана. Особенно сильно прозвучали здесь характерная для натурализма акцентировка роли биологического начала, показ подчиненности человека своим физиологическим инстинктам, низменности его стремлений, ничтожества или отсутствия в нем духовных и интеллектуальных интересов. Скорбь Каравана по умершей матери рассеивается, как только он пообедает, и сознание его отяжелеет «от начавшегося процесса пищеварения», или как только он поплачет и его печаль, «так сказать, изольется в слезах», или как только он увидит зрелище лунной ночи и его сердце станет «умиротворено помимо его воли». Животности внутреннего облика персонажей новеллы соответствует и их внешняя уродливость: жена

---

<sup>1</sup> «Предрассудка о бесчестии, связанном с проституцией, столь сильного и живучего в городах, не существует в нормандской деревне,— писал здесь Мопассан.— Крестьянин говорит: «Это хорошее ремесло»,— и посылает свою дочь заведовать гаремом проституток, как отправил бы ее руководить девичьим пансионом».

Каравана «никогда не была хороша собой, а теперь стала прямо безобразна», сын ее «противен» и с «идиотским выражением лица», у сапожника Бро лицо «злое, как у гориллы», и т. п.

В некоторых других новеллах сборника тоже подчеркивается власть инстинкта в человеке. Так, в «На реке» речь идет о беспричинном жутком предчувствии, все более овладевающим персонажем, — и он в конце концов вытаскивает из реки труп старухи. Бессознательное подчинение человека инстинкту сильно прозвучало в сцене ночного бега Розы («История одной батрачки»). В новелле «Подруга Поля» Мопассан крайне преувеличивал и власть сексуальных инстинктов, казавшихся ему непонятно могучими, непобедимыми, совершенно подавляющими духовную сторону человека. Страстная оценочность, всегда присущая творчеству Мопассана, прорвалась здесь наружу: без всякой прежней сдержанной объективности, но, напротив, с негодующим осуждением изображая здесь грязь жизни, разнузданный разгул «самцов» и «самок» в загородном кабаке, Мопассан пишет о герое новеллы, полюбившем вульгарную развратную проститутку: «Вопреки своим тонким вкусам, вопреки своему разуму, вопреки даже собственной воле (...) он подчинился этим женским чарам, загадочным и всемогущим, этой таинственной силе, этой изумительной власти, неведомо откуда берущейся, порожденной бесом плоти и повергающей самого разумного человека к ногам первой попавшейся девки, хотя ничто в ней и не могло объяснить ее рокового и непреодолимого господства».

Натуралистические влияния проявились у Мопассана и в изображении им человека, роковым образом подвластного не только своим физическим инстинктам, но и воздействиям природы. В новелле «Весной» говорится, как при наступлении весны «с ее теплым расслабляющим ветром и испарениями полей, вливающими в нас смутное томление, беспричинную умиленность», человек поддается хмельной жажде, любви, порыву страсти, — но эта хитрая западня, расставленная ему природой, захлопывается, и он обманут и обречен на мучения. Та же тема затронута и в новелле «Поездка за город», иронически изображающей лавочников, выбравшихся на лоно природы,

Однако и в этой первой своей книге Мопассан не полностью подчинялся позитивистским влияниям, так как не утрачивал присущего критическому реализму представления о человеке, как существе социальном. Ничтожный, жалкий, дряблый персонаж ряда рассмотренных новелл, добыча и жертва своих инстинктов, оказался, как социальная личность, представителем буржуазной среды. В отличие от Гонкуров, Мопассан обращал оружие физиологической характеристики человека не против народа, а против буржуа, против всех этих «приличных» клиентов заведения Телье, против Каравана и его окружения, против лавочников Дюфур и т. д. Скрытая ирония или прямое презрение, с которыми он обрисовывал этих персонажей (исключая разве страдающего Поля), говорили о художнике не как о пассивном созерцателе, но как о судьбе своего времени, и не удивительно, что в «Подруге Поля» он стал возмущенным и громогласным обличителем кишашей на дне общества отвратительной порочности буржуа.

Существенно иным намечается в сборнике отношение Мопассана к народу, к людям труда. Правда, в «Истории одной батрачки» он обрисовывает крестьян такими же носителями физиологических инстинктов и не смягчает грубые, а порою жестокие краски деревенской жизни. Но свою героиню, батрачку Розу, он изображает уже не без сочувствия: ведь это не буржуа, мерзкую душонку можно только высмеивать. Он рассказывает, как Роза полюбила, как подло она обманута, как боится потерять место из-за беременности, как истязает себя, чтобы ее скрыть, и какой большой материнской любовью полно ее простое и страдавшееся сердце. Объективно изображен и фермер, женившийся на Розе. Этому собственнику страстно хочется иметь ребенка, наследника фермы, и в нем все более накапливается злоба против бесплодной жены. Но картину зверского избиения Розы Мопассан неожиданно и мастерски завершает сценой усыновления фермером ее сына. Эта замечательная по своей художественной правде сцена особенно ярко говорила о том, что герои повести свободны от условностей буржуазной морали, от подлого буржуазного лицемерия, связанного с внебрачными детьми, и что их простым взглядам и внешне грубоватым отношениям присуща истинная человечность.

В новелле «Папа Симона» Мопассан с уважением обрисовал образ швеи Бланшотты, окруженной тупым обывательским осуждением из-за того, что она «согрешила» и имеет внебрачного ребенка. Ласково и чутко написан образ страдающего мальчугана, которого жестоко дразнят другие дети за то, что у него нет отца. Правдив образ влюбленного в Бланшотту кузнеца Филиппа, сначала было помышлявшего стать ее любовником, но глубоко тронутого горем ее сынишки. Хорош и групповой портрет кузнецов, товарищей Филиппа, людей справедливых и чутких, которые хвалят ему Бланшотту, труженицу и любящую мать, оправдывают ее, как жертву обманщика, и советуют Филиппу жениться на ней и усыновить ребенка. И Филипп так и поступает, потому что он, подобно фермеру, чужд буржуазных предрассудков. Светлый, жизнеутверждающий колорит «Папы Симона» являет собою полную противоположность большинству других новелл сборника.

Буржуазная французская критика 1881 года, обрушившаяся на Мопассана за изображение им «подонков», без церемонии называла его книгу «грязной стряпней» и «пакостью».

Франсиск Сарсэ в статье «Закон против порнографических писаний» обвинял Мопассана в порнографии и осуждал его за интерес к жизни проституток, не заслуживающих внимания художника: «Эти падшие существа способны лишь на немногие, чисто животные чувства». Альбер Вольф, не так давно проявивший полную неспособность оценить «Пышку», теперь авторитетно вещал в «Фигаро»: «Для столь талантливого писателя, как г-н де Мопассан, мало чести и пользы в том, что он примкнул к отряду литераторов, очищающих сточные ямы жизни».

Этого рода обвинения и приводили к тому, что у Мопассана с течением времени создалась настоящая ненависть к тупости критики (см. его предисловие к «Пьеру и Жану»). Мопассан постоянно требовал, чтобы критик умел отличать тему произведения от характера художественного «исполнения». В статье «На выставке» (1886) он писал: «Не следует смешивать непосредственное, прямое впечатление, оказываемое на наши чув-

ства и мысли предметом или событием, с тем сложным впечатлением, какое мы получаем от произведения искусства, изображающего и истолковывающего этот предмет или событие по-своему». Мопассан был прав: критика 1881 года действительно совершенно не разобралась в характере его «исполнения». Его обвиняли в безнравственности и в равнодушии к изображению порока. Однако Лев Толстой верно отметил, что если сюжет новеллы «Заведение Телье» один из самых «безнравственных», то «весь тон» новеллы, «несмотря на грязь самого предмета, благородный»<sup>1</sup>. Именно это благородство тона звучит и во многих других новеллах, свидетельствуя, что Мопассану чуждо смакование непристойностей или скабрёзных сцен.

Буржуазная критика 1881 года, разумеется, учуяла, что истинными «подонками» в сборнике Мопассана, людьми стоящими на уровне животных, подвластными своим физиологическим инстинктам, оказывались не только проститутки и крестьяне, но — в гораздо большей степени — персонажи буржуазные. И озлобление критики лишь усиливалось, когда Мопассан противопоставлял этим подонкам человечность людей из народа, способных с такою простотой жениться на «согрешившей» девушке и усыновить ее внебрачного ребенка.

В связи с изданием сборника «Заведение Телье», Мопассан получил в марте 1882 года письмо от философа и историка Ипполита Тэна, которого он привык уважать, как человека больших знаний.

«Вы изображаете крестьян, мелких буржуа, рабочих, студентов и проституток, — писал Тэн. — Несомненно, Вы станете потом изображать и культурные классы, высшую буржуазию, инженеров, врачей, профессоров, крупных промышленников и коммерсантов. По моему мнению, цивилизация — это сила; человек, рожденный в достатке, наследник трех-четырех поколений честных, грудолюбивых, степенных людей, имеет больше шансов на то, чтобы быть порядочным, образованным и утонченным; честь и ум всегда более или менее тепличные растения. Эта доктрина довольно аристократична, но она основана на опыте, и я буду счастлив, когда Ваш

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. (Юбилейное издание), т. 87, стр. 51.

талант обратится к изображению женщин и мужчин, которые в силу культуры своего ума и чувств являются честью и силой своей страны.

...Всякое суждение зависит от идеала, который себе создаешь; Вы поместили свой идеал слишком высоко — отсюда и Ваша суровость. Великий наш учитель Бальзак был более снисходителен, потому что руководился сочувствием к людям; возьмите его «Старую деву» или возьмите малых художников-фламандцев Тенирса, Ван Остаде и Адриана Брувера; можно ведь относиться с сочувствием даже к мелким буржуа, даже к крестьянам, прикованным к своему полю, или к рабочим, прикованным к своему верстаку; Вы и сами выразили это в «Истории одной батрачки» и в «Папе Симона». Это благородно, это ободряет, и я хотел бы, для нашей радости, чтобы Вы так делали почаще.

Жму Вашу руку и благодарю Вас. Нет ничего приятнее в моем возрасте, как видеть зарю большого таланта».

Письмо Тэна было довольно настоятельной попыткой влиятельнейшего буржуазного критика предначертать Мопассану направление и рамки его художественной деятельности. Тэн отлично видел, что Мопассан вовсе не равнодушен к той жизненной грязи, о которой повествует, но полон к ней негодующего отвращения, осуждает ее с точки зрения своего «идеала» — «извечной справедливости» («Пышка»). Призывая писателя обратиться к изображению буржуазии и ее интеллигенции, как якобы к наиболее благодарному материалу для создания положительных героев, людей «чести и ума», Тэн, в сущности, требовал от Мопассана отказа от критического подхода к буржуазной современности, мотивируя это вдобавок необходимостью «сочувствия к людям».

При всем своем уважении к Тэну, Мопассан отказался внять его советам, требовавшим от него отречения от всех основ критического реализма. И если он в последующем расширил круг своих тем, то вовсе не из-за советов Тэна. Первый его роман «Жизнь» был задуман им и начат еще в 70-х годах, с благословения Флобера. А в последующих романах, где Мопассан изображал капиталистических хозяев Франции — Вальтера («Милый друг») и Андерматта («Монт-Ори-

оль»), или политических заправил Третьей республики, вроде Лароша-Матье («Милый друг») и графа де Гильруа («Сильна как смерть»), он мог создать только резко отрицательные типы. Демократической направленности своего дарования Мопассан остался верен до конца.

В своих статьях «Ответ Франсиску Сарсэ» и «Ответ Альберу Вольфу», напечатанных в «Голуа» в июле 1882 года, Мопассан отвечал не только обоим этим критикам, но и Тэну. Отстаивая прежде всего право писателя на свободу в выборе сюжета, Мопассан отстаивал и право художника-реалиста изображать жизнь такую, какой он ее видит. Он признавал, что интерес современной литературы к изображению «подонков» уже истощается<sup>1</sup> и что она неминуемо обратится к изображению других общественных слоев, но вовсе не соглашался при этом с мыслью, что «бесконечно труднее, по словам Эдмона де Гонкура, проникнуть в (...) сердце, души и намерения» представителей высших классов, например, великосветской среды. «Представители высших классов, — заявлял Мопассан, — отличаются от более простых людей главным образом тем, что истинные причины их поступков всегда завуалированы условностями, фальшью, лицемерием и притворством. Итак, перед романистом встает альтернатива: либо изображать мир таким, каким он его видит, сорвать с него покровы изящества и благопристойности, показать, что под ними скрывается (ведь человеческая натура всегда одна и та же, если отбросить показную красоту), или же изображать мир привлекательным и условным, как это делали Жорж Санд, Жюль Сандо и Октав Фейе».

Слова об одинаковости человеческой природы представляли собою как бы ответ Тэну, отрицавший какую бы то ни было особенную утонченность и избранность

---

<sup>1</sup> Интерес современной ему литературы к изображению «подонков» Мопассан объяснял «реакцией против преувеличений предшествовавшей ей идеалистической литературы», которая воображала, «что имеются какие-то особенно благородные и поэтичные чувства и явления и что только эти чувства и явления могут быть источниками сюжетов для писателей». В настоящее время, утверждал Мопассан, для искусства стали равноценны все стороны жизни, но «сделав это открытие, писатели принялись — быть может, в силу инстинктивной реакции — изображать противоположное тому, что восхваляли до сих пор». Мопассан добавлял, что «этот кризис... уже близится к концу».

представителей высших классов. Не согласился Мопассан и с «аристократической доктриной» Тэна, если не в отношении «ума», то хоть в отношении «чувства чести». В конце своего ответа Франсиску Сарсэ Мопассан привел рассказ одной представительницы «высшего общества», которой, вопреки ее предубеждению, пришлось на деле удостовериться в том, что «в низах общества неподдельно благородные, честные чувства встречаются чаще, чем в верхах».

Как мы видели, сборник «Заведение Телье» был противоречив: он состоял из новелл, написанных то в объективной, внешне безоценочной манере (повесть «Заведение Телье»), то, напротив, в открыто и резко оценочной («Подруга Поля»), то проникнутых безотрадным взглядом на человека («В лоне семьи»), то, напротив, верой в его лучшие благородные стороны («Папа Симона»). Эта внутренняя двойственность книги была не замечена и непонята французской критикой 1881 года, поспешившей объявить Мопассана натуралистом. Между тем дело объяснялось не только исканиями молодого художника, который еще не полностью овладел своей реалистической манерой, но и тем, что часть новелл сборника, несомненно, восходила к замыслам конца 70-х годов. Многие стороны сборника «Заведение Телье» уже позволяли предугадать дальнейший путь Мопассана. И, быть может, самым демонстративным свидетельством внутренней верности молодого писателя заветам реализма было посвящение им книги И. С. Тургеневу, но не Эмилю Золя, ни тем более Эдмону Гонкуру.

## *Глава пятая*

### ОСВОБОЖДЕНИЕ ОТ НАТУРАЛИСТИЧЕСКИХ ВЛИЯНИЙ

В сборниках новелл 1882—1884 годов, в «Мадемуазель Фифи», «Рассказы вальдшнепа», «Лунный свет», «Мисс Гарриет» и «Сестры Рондоли» Мопассан окончательно преодолевает натуралистические влияния.

В письме от 17 апреля 1877 года к неизвестному (одному из меданцев), излагая свои литературные

взгляды, Мопассан упоминал о своем несогласии с «узостью» натурализма. Не следует «замыкаться» в той или иной школьной доктрине: «Я люблю широту неожиданных горизонтов, открывающихся порою перед меланхоликами, равно как искреннюю, жгучую и зачастую ограниченную страсть чувственных людей». Мы уже указывали, что Мопассан в основном следует объективной манере в искусстве, завещанной Флобером, но отнюдь не становится сторонником натуралистического бесстрастного объективизма. Именно в борьбе с последним он ратует за право для художника на эмоциональную окраску изображаемого, отвергая один лишь холодный и бесстрастный «научный» анализ со скальпелем в руке.

Мопассан не соглашался и с представлением натуралистов об исконной животности человека. «Во всяком существе есть начало духовное и начало физическое, — писал он. — Постоянно одно из них преобладает над другим». Эта мысль утверждается в сборнике «Мадемуазель Фифи», где художник обрисовывает в человеке не только (и уже не столько) «физическое начало» его существа («Маррока» и др.), но и его светлые привлекательные черты. Проститутка Рашель, в новелле «Мадемуазель Фифи», предстает теперь уже не как оупевшее от своей профессии существо, но как героиня, убивающая прусского офицера, оскорбителя Франции и французских женщин: начало социальной критики, социальный характер конфликта становятся ведущими. Социальные конфликты лежат и в основе ряда других новелл этого сборника. Мопассан создает образы персонажей, для которых любовь к родине дороже жизни («Два приятеля»), которые благородны и великодушны, подобно Полю Амо («Г-жа Батист»). Некоторым образом символична для всего сборника новелла «Парижское приключение», героиня которой, наивная провинциалка, окунувшись в грязь парижских соблазнов, испытывает отвращение и приходит в себя.

Новым качеством сборника является юмор, почти отсутствующий в сборнике «Заведение Телье». Натуралисты, как известно, смеяться не умели: достаточно вспомнить романы Э. Гонкура или унылую тональность произведений меданцев, особенно Гюисманса.

Далекий от «научного» бесстрастия в оценке явлений действительности, несмотря на свою объективную

манеру, Мопассан с самого начала занял в группе мѣданцев особое место благодаря этой способности смеяться. Его смех чрезвычайно разнообразен и широк по диапазону. Он добродушен и горек, нежен и ироничен, весел и грустен. Он бывает и беззаботен, но гораздо чаще оценочен — презрителен, насыщен иронией, сарказмом, ненавистью.

Современные Мопассану читатели часто его не понимали, и именно в эту пору сложилось довольно устойчивое мнение о нем, как писателе «забавном» и «легковесном». То было мнение буржуазных обывателей, может быть, намеренно не желавших замечать многие не столь приятные для них стороны творчества Мопассана. Правда, в искусстве Мопассана поначалу очень ярко проявилась та жизнерадостная стихия, которая еще сильно спорила с развивавшимся у него пессимизмом, но юмор Мопассана даже в таких безудержно веселых, с быстрой сменой смехотворнейших ситуаций новеллах, как «Эта свинья Морен», — отнюдь все же не «легковесен».

Юмористические новеллы Мопассана столь же веселы, сколь и печальны; за их забавными ситуациями вскрывается мрачная ирония жизни, человеческое страдание или уродство. Смех Мопассана социально осмыслен, ибо для писателя обычно смешны не столько какие-нибудь нелепые жизненные случаи, не столько какая-нибудь физическая неполноценность человека, сколько те благопристойные личины, за которыми современный человек-собственник пытается скрыть свою внутреннюю низость. Комизм у Мопассана вытекает из самого существа вещей или из ситуаций, в которой находятся персонажи, но он вовсе не в языке рассказчика и не в его желании смешить.

Мопассановский смех не преминул обеспокоить некоторых реакционных критиков. Так, Рене Думик, стараясь извратить сатирическую направленность творчества Мопассана, писал, что он «в сущности, подобно нашим неиспорченным предкам, просто-напросто рассказывает о забавных похождениях, о смешных шутках, цель которых вызывать лишь смех, простой, звучный, без задней мысли смех»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См.: Мопассан, Собр. соч., т. XII, СПб, 1898, стр. 291.

Нет, смех Мопассана именно не прост, а как раз имеет «заднюю мысль», и он в большинстве случаев обличает, разоблачает и посрамляет. Смех Мопассана — его сильное оружие в борьбе с буржуазной современностью.

Мопассановский смех с течением времени утрачивал первоначальное добродушие и все более приобретал интонации разоблачающей сатирической гневности. Объяснение этой эволюции — в крепнущем отрицательном отношении писателя к буржуазному строю вообще и к правящей клике республиканцев-оппортунистов. Еще в статье «Современная Лизистрата» (1880) Мопассан писал: «Наше общество сверху донизу бесконечно смехотворно, но смех во Франции угас — тот едкий, мстительный, смертоносный смех, который в прошлые века убивал людей наповал вернее, чем пуля или удар шпаги. Да и кто может смеяться? Все сами смешны. Наши удивительные депутаты похожи на актеров кукольного театра, и, подобно античному хору старцев, добродушные сенаторы качают головами, ничего не делая и ничему не препятствуя. Теперь уже больше не смеются». Смех Мопассана, унаследованный им от средневековых авторов фавль и «Сотни новых новелл», от Рабле, от рассказчиков Возрождения, от Вольтера, все более превращался к середине 80-х годов в «едкий, мстительный, смертоносный смех».

В юморе Мопассана ожила и старинная национальная традиция «галльского духа», специфическая форма французского смеха, зачастую связанная с различного рода фривольностями. Эротическая тема, отяжеленная и огрубленная физиологическими мотивами в сборнике «Заведение Телье», приобретает теперь жизне-радостное, задорное звучание, пленительное изящество рисунка.

Фавль, старинные рассказы в стихах, вообще говоря — лишь самые далекие предки мопассановского искусства. Примитивизм и анекдотичность их комических сюжетов, незамысловатость приемов развития действия и обрисовки характеров — не идут в сравнение с высоким новеллистическим мастерством Мопассана. Но писатель верен самому сатирическому духу фавль и, начиная со сборников «Мадемуазель Фифи» и «Рассказы вальдшнепа», охотно воспроизводит характерные для фавль мотивы победоносной ловкости и хитрости, за-

забавных супружеских измен, изобретательного женского коварства, оправдания чувственности. Особенно важно, что он следует народной мудрости фавль, славивших человеческий ум, хитрость и изворотливость в борьбе равных между собою или слабого против сильного, но осуждавших эти качества, когда ими пользовался сильный для угнетения слабого. Связь мопассановского искусства с фольклором непосредственно выразилась в новелле «Легенда о горе св. Михаила».

В сборнике «Сестры Рондоли», где господствует эротическая тема, трактованная в духе юмора и сатиры, люди смешны для Мопассана главным образом как носители уродливых отношений и предрассудков буржуазного общества. Эротическая новелла Мопассана, в которой он с веселой иронией повествовал о смешных альковных происшествиях, проявляя, по выражению Золя, «род здоровой, великодушной и всех покоряющей откровенности»<sup>1</sup>, обычно представляет собою вызов буржуазному лицемерию, причем писатель стремится обрисовать характеры и социальное лицо персонажей, пользуясь фривольными мотивами ради разоблачения хитрых, корыстных расчетов людей, постоянно стремящихся обмануть друг друга («Хозяйка», «Болезнь Андре», «Дело г-жи Люно», «Мудрец», «Встреча»).

В сборниках новелл 1882—1884 годов принципы критического реализма торжествуют. Укрепляется социальный характер критики, разоблачающей отношения буржуазного общества, представители которого являются отрицательными фигурами уже не в силу смешного или уродливого физиологизма, но исключительно как носители владеющей ими хитрой и жадной погони за наживой, связанной с отвратительным лицемерием и притворством. Ярким примером является повесть «Наследство», где ее персонажи, чиновник Лезабль и его жена Кора, изо всех сил стараются добиться миллионного наследства, завещанного их будущему ребенку. Однако, несмотря на все усилия, на все ухищрения супругов, брак их остается бесплоден. Взаимное недовольство, насмешки тестя, ядовитые намеки сослуживцев Лезабля. Один из последних, красавец Маз, славящийся

---

<sup>1</sup> Речь Золя на могиле Мопассана (см.: Мопассан, Новеллы, М.—Л. 1927, стр. 278).

любовными удачами, становится, с молчаливого согласия Лезабля, «другом дома». Но как только вождеденная беременность Коре обнаруживается, Маз неожиданно для себя получает отставку. Повесть заканчивается торжественным домашним праздником при участии самого начальника Лезабля, министерского громовержца Торшбефа.

Но Коре и Лезаблю все же не по себе. «Увидев мужа, она отшатнулась: внезапное волнение перехватило ей горло. Лезабль стоял перед нею бледный, с искаженным лицом. У него был вид судьи, у нее — преступницы».

Ликующий тесть их выручает:

— Да поцелуйтесь же вы, черт вас побери! Право же, стоит того!

С гневным презрением, с покоряющей ненавистью обрисовал Мопассан этот буржуазный мирок, где люди достигают желанного им счастья ценой утраты человеческого достоинства, ценою подлости и отказа от супружеской чести.

Социальные конфликты становятся теперь все более господствующими и порою принимают уже исключительную остроту. Характер злой политической сатиры в особенности присущ новелле «Государственный переворот».

Одновременно все яснее становится и одна из замечательных черт творчества Мопассана, почти не проявившаяся в сборнике «Заведение Телье» и особенно резко разнящая Мопассана с натуралистами — его поэтическое чувство.

В поэтическом чувстве Мопассана выражалась его воля к поискам красоты. Писатель искал ее в стремлениях, верованиях, радостях и страданиях человека, а порою и в природе, где человек является частицей ее величавого целого. Это поэтическое чувство так сильно дает себя знать в торжественной симфонии новеллы «Лунный свет», так разнообразно проявляется то в печальной и мятежной мелодии «Завещания», то в скорбно-мечтательных мотивах «Вдовы», то в меланхолическом «Менуэте». Сколько раз оно будет и дальше уловлено читателем в грустном и суровом рисунке «Мисс Гарриет», в фериическом видении «Счастья», в порывистой окрыленности человеческих надежд в «Продается», в гордом одиночестве героини «Г-жи Парис» и т. д.

Это поэтическое чувство часто присуще и жанру лирической новеллы, которой вовсе не было в «Заведении Телье» и в которой Мопассан выражает свои заветные воззрения, утонченность и нежность интимных настроений, связанных с тою же тоской по красоте («Кровать», «Наши письма и др.).

Элементы лиризма, которых чуждалась натуралистическая школа, широко присущи и всему творчеству Мопассана. Они были связаны с его стремлением вглядываться во внутренний мир человека, в его духовное существо, глубоко и чутко постигать его переживания. «Иные встречи,— писал Мопассан в «Менуэте»,— иные едва подмеченные или угаданные события, иные потаенные горести, иные вероломные удары судьбы, пробуждая в нас целый рой печальных мыслей, внезапно приоткрывая перед нами таинственную дверь нравственных страданий, сложных, неисцелимых, тем более глубоких, чем они кажутся безобиднее, (...) оставляют в нашей душе некий след печали, привкус горечи, ощущение разочарования, от которого мы долго не можем освободиться». Чутким пониманием этих переживаний человека всегда согрето творчество гуманиста Мопассана.

Но следствием этих интересов писателя, постоянного изобразителя человеческих страданий, было развитие элегической тональности его творчества, настроений меланхолии, грусти, даже подавленности. Эти предвестия нарастающего пессимизма, особенно присущего третьему периоду творчества, являлись как бы тайным неверием художника в успех той борьбы, которую в середине 80-х годов он так энергично вел против гнусной, позорной, унижавшей национальное достоинство власти республиканцев-оппортунистов.

Элегическая тональность господствует<sup>1</sup> в сборнике «Мисс Гарриет». Смех Мопассана приобретает здесь форму желчного разоблачительного сарказма повести

---

<sup>1</sup> По мере того как увеличивалось количество новелл Мопассана, печатавшихся им предварительно в прессе, писатель получал возможность конструировать свои сборники, придавая им (или некоторым из них) известное внутреннее единство. Так, сборник «Рассказы вальдшнепа» призван был объединить истории, написанные в духе рассказчиков XVII—XVIII вв., сборник «С левой руки»—новеллы о любовных связях. В других сборниках новеллы объединяются общностью господствующего настроения — меланхолического в «Мисс Гарриет», жизнерадостно-фривольного в «Сестрах Рондоли» и т. п.

«Наследство». Печальный тон других новелл определяется изображением различных безрадостных сторон человеческого существования — внезапного открытия горестной изнанки жизни, мучительной утраты иллюзий, обрушивающихся на человека несчастий, осознания им коварства и злобы жизни, сожаления о неотвратимом беге времени и об упущенном счастье; присоединяются сюда и картины всяческих жестокостей и стяжательского безумия («Гарсон, кружку пива!», «Мой дядя Жюль», «Веревочка», «Крестины», «Сожаление», «Осел», «Дени»).

Мопассан и далее писал об «ужасающей горечи бытия, всеобщей разобщенности, ничтожности всего земного и непроглядном одиночестве сердца, убаюкивающего и обманывающего себя до самой смерти» («Счастье»). Он писал о затаенном горе незаметных и никому не нужных людей, об ужасе жизни, внезапно открывшемся молоденькой Иветте, о бедном старом бухгалтере, вдруг понявшем безнадежность своего существования, об одиноких женщинах, никогда не знавших счастья, о людях, приговоренных болезнью к смерти...

Элегическая грусть сближала Мопассана с Тургеневым (читатель помнит мопассановские слова об «облачке меланхолии», о «глубокой и скрытой в существе вещи печали», присущих рассказам Тургенева). Французская критика недаром отметила близость «Вешних вод» Тургенева творчеству Мопассана, и действительно, следующая цитата из этой повести Тургенева звучит очень в тон многим мопассановским высказываниям: Санин «размышлял о суете, ненужности, о пошлой фальши всего человеческого... Везде все то же вечное переливание из пустого в порожнее, то же толчение воды, то же, наполовину добросовестное, наполовину сознательное, самообольщение — чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало, — а там вдруг, уж точно как снег на голову, нагрянет старость — и вместе с нею тот постоянно возрастающий, все разъединяющий и подтачивающий страх смерти... и бух в бездну!»<sup>1</sup>

Юмор и сатира, господствовавшие в сборнике «Сестры Рондоли», и грусть, отличающая сборник «Мисс Гар-

---

<sup>1</sup> И. С. Тургенев, Собр. соч. в 12-ти томах, т. 8, М. 1956, стр. 39.

риет», свидетельствовали о широком диапазоне мопассановского творчества, об его страстном, глубоко заинтересованном, порою воинствующем отношении к действительности — качествах, которые в сочетании с поэтическим чувством Мопассана и с его влечением к социальной критике освобождали его от влияния натурализма.

Рассматриваемые сборники новелл Мопассана уже позволяют видеть, что центральной темой его творчества является тема любви. В характере разработки этой темы особенно ясно выразилось расхождение писателя с натурализмом.

Остановимся поподробней на этой теме. Глубоко органичная для Мопассана, она всегда волновала его и побуждала постоянно и в разных аспектах к ней возвращаться. Большому развитию этой темы в его творчестве благоприятствовали и условия времени. В 70—80-х годах вопросы любви, брака и семьи поглощали внимание французского общества (вспомним, как прогремели в 1872—1873 годах призывы Дюма-сына в его памфлетах и пьесах к убийству неверной жены, как долго и страстно обсуждался в салонах, в прессе и в палате депутатов принятый наконец в 1884 году закон о разводе<sup>1</sup>): в пору господства реакции после гибели Парижской коммуны интерес к «проблемам пола» был, как всегда в подобные эпохи, не случаен.

Как известно, натуралисты не создали ни одного великого произведения на тему любви. Холодный анализ, жажда разъять жизненное явление на его составные части, представление о любви, как о вспышке сексуального инстинкта человека, побуждали натуралистов видеть в любви своего рода клиническое явление, одну из лишних бед горемычного человека-одиночки.

Полную противоположность такому подходу являет реалистическое искусство Мопассана, для которого любовь — великая радость человека, дарованная ему природой. Если люди нередко бывают в любви несчастливы,

---

<sup>1</sup> Французская революция XVIII в. ввела в 1792 г. закон о разводе, но Реставрация отменила его в 1816 г. как противоречащий принципу нерасторжимости католического брака.

Мопассан объясняет это тем, что их любовь встречает могущественные посторонние препятствия, обычно — социальные, которые уродуют ее или губят.

Мопассан считал, что человек приходит в мир главным образом для продолжения рода. Философское обоснование этой мысли он выразил в воззрениях одного из своих положительных героев, барона де Во («Жизнь»).

Ученик Руссо, деист, барон верит в существование некоего «всемогущего Творения», которое воплощает все существующее — «жизнь, свет, землю, мысль, растение, скалу, человека, воздух, зверя, звезды, бога, насекомое». Это Творение наделено неустанной и неистощимой созидательной силой: оно, в свою очередь, творит «и производит бесцельно, беспричинно, бесконечно, во всех направлениях и во всех видах, в беспредельности пространства, следуя влечению случая и соседству солнц, согревающих миры (...). Для барона, следовательно, воспроизведение было великим и всеобщим законом, священным, достойным уважения, божественным актом, выполняющим неясную, но постоянную волю вездесущего существа».

Мопассан вполне разделял мысль барона о вечном, повсеместном и священном акте «воспроизведения». Подобно всему на свете, человек должен и даже обречен выполнять эту «постоянную волю», природы к продолжению рода, которая проявляется в любви всех живых существ.

У Мопассана имеется маленькая новелла «Любовь»; ее внутренний рассказчик однажды на охоте подстрелил чирка. «Ты убил самку, самец теперь не уйдет», — сказал другой охотник. И действительно, самец «не улетал, он все кружил над нами и плакал». Он боялся ружья и, казалось, вот-вот готов был исчезнуть, «но не мог решиться и снова возвращался за своей самкой». И когда убитую птицу положили на землю, чтобы его приманить, «он подлетел, презирая опасность, ослепленный любовью, любовью одного существа к другому, убитому мной». И он был убит тоже.

«Я положил обеих птиц, уже остывших, в ягдташ... и в тот же день уехал в Париж».

Так Мопассан хотел сказать, что любовь — это могучий, всевластный инстинкт, самая прекрасная страсть,

дарованная природой живому существу, и что в любви раскрываются все лучшие стороны этого существа — верность, бесстрашие, героизм.

Как помнит читатель, барон де Во видел в акте «воспроизведения» священную волю «вездесущего существа». С этой мыслью Мопассан соприкасается в новелле «Лунный свет». Персонаж новеллы, целомудренный и суровый аббат, с возмущением узнает о том, что у его племянницы объявился поклонник и что они тайком встречаются по ночам. Но, выйдя в залитый луною спящий сад, аббат взволнован и умилен волшебной красотой ночи, пением соловья, легкой дымкой тумана над рекой. «Для кого же сотворено это величественное зрелище, эта поэзия, нисходящая с небес на землю?» — думает он. И когда он увидел влюбленную чету, «ему казалось, что пред ним библейское видение, нечто подобное любви Руфи и Вооза, воплощение воли господней на лоне прекрасной природы». И он безмолвно отступил перед влюбленными, говоря себе: «Значит, господь дозволил людям любить друг друга, если он окружает их любовь таким великолепием».

Всю силу своего поэтического чувства вложил Мопассан в эту новеллу, чтобы показать, в какой дивной гармонии любовь находится с природой как частица ее прекрасного целого.

Новелла эта, одно из драгоценнейших творений Мопассана, замечательна и во многих других отношениях. Писатель-гуманист защищает здесь красоту человеческой любви не только от изуверских представлений католицизма, привыкшего видеть в женщине лишь извечно греховное существо. Эта новелла — свидетельство резкого разрыва писателя с тем грубым, унылым, уродливым натуралистическим пониманием любви, следы которого в некоторых новеллах сборника «Заведение Телье». Да, любовь это инстинкт, но она уже не уподобляет человека поющему петуху, как в «Истории одной батрачки», не подавляет, не унижает, не бросает в грязь человека, как в «Подруге Поля»; нет, она — залог проявления присущей человеку одухотворенности и красоты.

Воля Мопассана к преодолению натуралистических влияний проявлялась — на другой лад — и в тех новеллах, где наличествуют эротические эпизоды. Здесь Мо-

пассан весело оправдывает силу, здоровье и жизнерадостную красоту плотской человеческой страсти, как бы бросая вызов, бестемпераментному, унылому, скучному натуралистическому анатомированию любовного чувства, и эти его новеллы заставляют вспоминать о задорно-чувственных, полных такого блеска жизни полотнах французских художников XVIII века Буше, Фрагонара и других.

В отличие от натуралистов, считавших, что поведение человека всегда неизменно в соответствии с неизменностью его биологической природы, Мопассан полагал, что взгляды человека и его поведение в вопросах любви изменяются под влиянием культурных и исторических условий. Несколько варьируя известную формулу Тэна о влиянии расы, среды и исторического момента, Мопассан писал: «Все живое подчинено суровой необходимости в зависимости от эпохи, климата и материи» («Лунный свет»).

Особенно учитывал Мопассан влияние «эпохи». Заслуживает большого интереса его статья «Любовь в книгах и в жизни» (1888), своего рода конспект книги, которую он мог бы написать. Появление этой статьи было симптоматично: натуралистическое понимание любви уже донельзя приелось современникам, требовался иной подход к вопросу.

Мопассан утверждал в этой статье, что «литературные взгляды эпохи почти всегда определяют и взгляды на любовь». Он указывал здесь, что «после периода строгих нравов», обязанных писателям XVII века, появилась «эра галантности, открытая регентом», а далее, в конце XVIII века, «Жан-Жак Руссо во многом изменил отношение людей к любви». Позже, в пору романтизма, отношение к любви опять изменилось: Ламартин «обратил души к новому виду любви — любви восторженной и риторической», а Дюма-отец, Виньи, Сю и Сулье, «певцы трагических и необузданных страстей или мрачной любви, сводящей героев в могилу, повергли современников в своего рода любовное безумие». Влияние романтизма этим не исчерпалось: «прекрасные чувственные стихи Мюссе и поэтическое неистовство Гюго, у которого героическая любовь проносится подобно урагану, привели к своеобразному обновлению национального характера, отныне совершенно непохо-

жего на стародавний французский характер, веселый, непостоянный, в меру чувствительный»<sup>1</sup>.

Отмечая далее, что романтики положили начало «склонности к экзальтации, первопричине страстных порывов или любовных восторгов», Мопассан не соглашался сводить существо любви к романтической экзальтации; взлелеянный романтиками культ чувства, их высокопарные представления об «единственной, вечной любви, казались ему такой же нелепостью, как и приводящая к диким проявлениям ревности неспособность романтически настроенных людей мириться с преходящностью любовного чувства»<sup>2</sup>. Положить конец влияниям романтической чувствительности и помочь людям разобраться в вопросах любви и ее отношения к браку, по мнению писателя, способны были бы только разум, логика, право и справедливость, равно как и достижения современной научной мысли.

Здесь Мопассан подходил к своей современности, к 80-м годам, утверждая, что и она далеко еще не раз-

---

<sup>1</sup> Писатели Второй империи, отмечает Мопассан, не оказали столь сильного влияния «на манеру любить во Франции», хотя и находились люди, любившие «по рецепту, предложенному Александром Дюма-сыном и Октавом Фейе» (та же статья). В другом месте Мопассан дополнял эту мысль, говоря, что «страстных романтических мечтательниц Реставрации сменили жизнерадостные женщины Империи, уверенные в реальности наслаждения» («Наше сердце»).

<sup>2</sup> Мопассан отрицательно относился к романтизму и к его творческому методу. Признавая, что некоторые романтики являются «искусными и обольстительными проповедниками» своих идей, как, например, Жорж Санд, он считал, что они в качестве художников «неточны и малонаблюдательны» (статья «Эволюция романа в XIX веке», 1889 г.), что они не умеют как следует работать и что присущий Виктору Гюго шумливый «романтический пафос объясняется нежеланием потрудиться» (письмо к матери, январь 1881 г.).

Особенно же ополчался Мопассан против «философских идей» романтизма, утверждая (в статье «Вечера в Медане»), что усилиями романтической литературы из французского общества не только вытеснены «старый здравый смысл и старинная мудрость Монтеня и Рабле», но «отчасти уничтожена работа Вольтера и Дидро: романтики, изменившие таким образом самый национальный характер французов, утвердили в обществе «напыщенную сентиментальность» и «принципиальное нежелание признавать право и логику». И далее: «Насаждая среди нас слащавую и всепрощающую чувствительность, заменившую разум, они подменили идею справедливости идеей милосердия».

решила вопрос о любви. В той же статье он продолжал: «Писатели современного поколения вообще отучили нас грезить о любви, низведя ее на уровень патологического явления или же естественной, но неожиданной вспышки темперамента, влияющего и на духовную природу человека». Речь идет о натуралистах, и уже самый тон этих слов говорит о несогласии Мопассана рассматривать любовь, как «патологическое явление», интересное разве для психиатра, или только как вспышку сексуального инстинкта, хотя Мопассан никогда не упускал из вида «физическую» сторону человеческого существа.

Появление подобных толкований любви Мопассан объяснял «новыми веяниями: склонностью к анализу и духом научных открытий». Но он считал, что натуралисты не правы, ограничиваясь клиническим анализом, описанием патологического случая единственно из внимания к нему самому, к логике его внутреннего развития и отказываясь «грезить о любви», то есть оставляя в стороне весь круг связанных с нею высоких чувств, всех гуманистических и социальных вопросов. Очень хорошо сказал Паустовский, что Мопассан «тяготел к нежности, как брошенный ребенок, хмурясь и стесняясь. Он поверил в то, что любовь не только вождение, но и жертва, и скрытая радость, и поэзия этого мира»<sup>1</sup>. Сколько бы ни восхищался Мопассан в 1877 году в письме к Эдмону Гонкуру «безысходной грустью», «поразительными наблюдениями» и «точностью описаний» его «Девки Элизы», сам он никогда не писал таких романов, где все сводилось бы к литературно-медицинскому «изучению» случая истерии.

Правда, в некоторых своих новеллах Мопассан сохраняет тот интерес к изображению болезненных состояний человека, который был введен в художественную литературу натуралистами. Но позиция писателя и в этом случае характеризует его как представителя критического реализма.

Остановимся на его новелле «Ребенок» (1883), не вошедшей в посмертные сборники. Следуя здесь требованиям «анализа» и «духу научных открытий», он рас-

---

<sup>1</sup> К. Паустовский, Собр. соч. в 6-ти томах, т. 2, М. 1957, стр. 657.

сказывает о страшной драме, предпосылкой которой были физиологические причины, особенности темперамента девушки, героини новеллы. Перед нами как будто типичная тема натуралистической литературы. Как же ее разрабатывает Мопассан? «Горе тем, кому коварная природа дала ненасытные чувства, — говорит врач, внутренний рассказчик новеллы. — (...) Можно ли обуздать силы природы? Нет! Чувственные влечения — это те же силы природы, непобедимые, как море и ветер».

Мопассан внимательно анализирует стихию непобедимого инстинкта, владеющую героиней, но вовсе не ограничивается одним холодным «научным» интересом, «беспристрастностью» и «документальностью». Героиня новеллы для него — глубоко мучающееся человеческое существо, жертва не только своей физиологической обреченности, но, главное, несправедливого и безжалостного общественного осуждения; всем своим существом гуманист Мопассан поднимается на ее защиту. Вот почему так сильно звучат следующие взволнованные слова врача, которые переводят тему новеллы в социальный план, объясняя происшедшее преступление единственно страхом женщины оказаться матерью внебрачного ребенка. «До чего отвратительна и презренна жизнь! — восклицает старый врач. — Гнусные предрассудки, (...) ложные понятия о чести, еще более отталкивающие, чем само преступление, целая гора лицемерных чувств, показной благопристойности, возмутительной честности — все это толкает бедных девушек на (...) детоубийство из-за того лишь, что они покорно повиновались властному закону жизни. Какой позор для человечества, что оно установило подобную мораль и объявило преступлением свободное соединение двух существ!»

Разрыв Мопассана с художественным методом натуралистов очевиден в этой новелле, где физиологическая тема превратилась в активное выступление против варварской морали современного общества.

Самое главное отличие Мопассана от натуралистов в трактовке темы любви заключалось в том, что он выводил любовь из больниц и клиник или из замкнутой сферы психопатологических состояний гонкуров-

ских героинь, живущих как бы в полной изоляции от общественной среды, — на самый широкий простор жизни. Тема эта становилась у него неустранимой стороной повседневного человеческого существования, принимала порою чистосоциальное звучание или несла на себе явственный и сильный отсвет явлений и факторов социальной жизни.

В изображении Мопассана любовь сравнительно редко оказывалась великим счастьем человека. Гораздо чаще она была его страданием — но страданием не от каких-либо физиологических причин, а главным образом от неблагоприятствующих ей общественных условий: денежного брака, предрассудков, пошлой и лицемерной обывательской морали.

Мопассан постоянно отстаивал право человека свободно следовать велениям своего любовного чувства. Не обязательно, конечно, соглашаться с его мыслью о том, что, «по мнению большинства врачей и философов, людям свойственно многобрачие, а не единобрачие», что поэтому «гарем имеет право на существование» и что утвердившееся на Западе «единобрачие» только противоречит природе, ибо «совесть людей должна все время бороться с инстинктом, со страстью» (статья «Любовь втроем», 1884). Мысль эта — лишний полемический выпад Мопассана против установлений буржуазного строя, где ему так хотелось многое сломать и изменить.

Мопассан не был противником брака вообще и признавал, что брак «имеет силу закона». Но он видел, что брак слишком часто оказывался тюрьмой для человеческого чувства. Поэтому писатель считал, что адюльтер является поступком, «свойственным человеческой природе и настолько неизбежным, что хотя с ним и борются целые века во имя религиозных и гражданских нравственных принципов — еще ничто не смогло ему воспрепятствовать» («Любовь втроем»). В браке же, основанном на имущественных или денежных расчетах и менее всего на любви, адюльтер просто неизбежен: такой брак приводит мужа и жену к взаимной ненависти, и они отстаивают свое человеческое достоинство мстительными супружескими изменами.

Мопассана глубоко возмущало и то, что существующие воззрения буржуазного общества, его законы, мо-

раль, обычаи, вкусы и предрассудки ставят себе первой задачей защиту отношений этого брака, покоящегося на полной власти мужа, главы семьи, и на семейном порабощении женщины. При этом решения судов неизменно охраняют интересы мужа, как интересы *собственника*, и оправдывают его кровавую расправу с женой, когда последнюю увлек опытный соблазнитель. «Присяжные, которые все женаты, — пишет Мопассан, — всегда снисходительно относятся к ярости оскорбленного собственника. Они оправдывают убийцу, а постоянные посетители зала суда (...) аплодируют приговору, находя, что обманутый муж кровью смыл оскорбление, нанесенное его чести, реабилитировал себя убийством. С помощью этих громких фраз нас воспитывают, на этих предрассудках основано наше образование, внушая нам эти ложные мысли, нас готовят ко вступлению в брак» («Любовь втроем»).

Именно в этой связи Мопассан говорил о «варварстве» современной западной цивилизации: «Это мы — варвары, мы, западные люди, мнящие себя цивилизованными; мы — отвратительные варвары, живущие жизнью животных» («Восток»).

По мнению писателя, в прошлом были эпохи, когда человечество умело избегать конфликта между любовью и браком. У древних греков, указывал он, женщины были или только матерями, «старательно выбранными. здоровыми и крепкими», которые производили на свет и воспитывали здоровое потомство, или же гетерами, назначением которых было «дарить радости любви» (статья «История Манон Леско», 1885 г.).

Как казалось Мопассану, не знал такого конфликта и любимый им XVIII век. В новелле «Советы бабушки» (1880) старая фрейлина двора Людовика XV, еще полная «того пленительного и здорового разума, которым благодаря галантным философам был проникнут XVIII век», уверяет свою внучку, девушку романтической эпохи, что «между браком и любовью нет ничего общего». «Брак необходим для существования общества, но он противен нашей природе», — говорит бабушка. «Священна любовь», — и только она одна. «Женятся лишь один раз, да и то потому, что этого требует свет, а любить можно двадцать раз в жизни, потому что такими создала нас природа».

Эти слова определяли взгляд Мопассана на любовь. Это был взгляд писателя-гуманиста, полного боли за человека, любовное чувство которого так часто и так трагически обречено в современности на конфликт с общественными установлениями и существующей моралью буржуазного строя.

Мопассан был одним из самых пронизательных изобразителей любви, и тема эта предстает у него во множестве аспектов. Уже в первых сборниках новелл он создал немало прекрасных, глубоко трогających картин любви — одухотворенной, возвышенной, жертвенной, героической («Плетельщица стульев», «В пути», «Вдова», «Завещание»). С великой чуткостью обрисовывал он мучительные переживания людей, которым любовь недоступна из-за обета безбрачия («Крестины») или из-за старости («Ржавчина»), людей, которые прошли в свое время мимо любви, не поняв ее («Сожаление»), или пожертвовали истинной любовью ради брака по расчету («Мадемуазель Перль»), или не сберегли ее в сумятице погони за наживой («В лесу»). Много писал он и о гибели любви — то от вечной внутренней разобщенности людей, от взаимного непонимания, от эгоизма, то от давящих условий современного брака. Такому браку Мопассан не раз противопоставлял любовную связь, поэтизируя ее участников как людей, бесстрашно бросающих вызов всем общественным условностям или же вынужденных бежать со своей любовью на далекую Корсику. Особенно нежно и с глубоким пониманием изображая любящую женщину во всех ее заботах, прихотях, капризах, во всех ее разочарованиях и мучениях, Мопассан завоевал исключительную любовь своих читательниц, хотя немало у него и отрицательных образов женщины жестокой, вероломной, порочной в любви.

Нет сомнения, что тема любви, занявшая столь большое место в творчестве Мопассана, существенно ограничивала его художественный кругозор. Тем не менее именно она помогала писателю широко осознать постоянный и трагический конфликт между человеком и современным обществом. Именно она больше всего отдаляла Мопассана от натуралистов, не умевших широко и человечно подойти к этому вопросу. Именно она, наконец обостряла борьбу Мопассана против буржуаз-

ного общества, потому что он писатель-гуманист, по очень верному замечанию одного из персонажей Бунина, носил «в своем сердце жажду счастья целого мира»<sup>1</sup>.

Если Мопассан надолго остался верен некоторым позитивистским воззрениям — мысли о человеке-одиночке, лишенном возможности понять другого человека, или идее биологического фатализма, неотвратимости постоянного физического разрушения живого существа и неизбежной смерти, то и в этих взглядах писатель не обнаруживал свойственной натурализму пассивной и созерцательной покорности: нет, в них постоянно звучала взволнованная и мятежная боль за человека. Но Мопассан видел, что человек несчастлив и в силу гнетущих общественных условий, обрекающих его на отсутствие свободы, на вечное страдание. С существованием такого порядка вещей писатель примириться не мог, покоряться ему не желал. Даже считая незыблемыми эти социальные условия, он не переставал оружием своего искусства разоблачать неправду и зло общества, невольно становясь соратником тех людей, которые мечтали такое общество полностью уничтожить.

## *Глава шестая*

### *«ЖИЗНЬ»*

Роман «Жизнь», задуманный и начатый еще в 1877 году, позволяет видеть, что во враждебности Мопассана к буржуазному обществу некоторую, хотя и не главную роль, по началу играли пережитки его дворянского сознания. Мопассан выдвигал здесь против капиталистической действительности обвинение в том, что она истребила старую патриархальную и облагороженную влиянием Просвещения культуру, которая была, по его мнению, еще присуща части дворянской поместной интеллигенции первой половины XIX века. Роман, впрочем, свидетельствует и о прощании писателя с этими иллюзорными представлениями его юности.

---

<sup>1</sup> И. Бунин, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 2, М. 1965, стр. 239.

Некоторые следы неизжитых дворянских симпатий Мопассана дают себя знать в одной из его пьес 70-х годов<sup>1</sup>, а также в ряде новелл, появлявшихся в печати в начале 80-х годов, пока шла работа над этим романом. Люди из поместного дворянства дореволюционной поры XVIII века порою представлялись писателю гигантами и силачами, носителями могучих страстей, хотя бы грубых и диких,— почти что сказочными героями («Волк»). В новелле «Вдова» поэтизируется род дворян Сантезов, которые «из поколения в поколение были во власти необузданных страстей, безудержных порывов, толкавших их на самые безумные поступки, на фанатичную преданность, даже на преступления», и которые в особенности славились, как «род (...) очаровательных сумасшедших, сумасшедших от любви». В дворянской среде прошлого Мопассан находил те могучие страсти, которых его время уже не знает.

Мопассан очень любил XVIII век. То была в его представлении «галантная эпоха, как бы оставившая после себя в мире аромат любви» («Менуэт»), эпоха литературного остроумия («Вальдшнеп»), эпоха «пленительного и здорового разума» («Советы бабушки»). Общество XVIII века представлялось ему «изысканным и испорченным, утонченным и развращенным, изысканным до кончиков ногтей, учтивым и прежде всего остроумным, для которого наслаждение было единственным законом, а любовь — единственной религией» (статья «За чтением»).

Вместе с тем Мопассан называл XVIII век эпохой «философствующих сочинений, исподволь подготовивших будущий переворот в наших древних обычаях, в наших предрассудках, в наших устарелых законах и глупой морали» («Завещание»).

В его произведениях старики дворяне, современники XVIII века, всегда являются величественными выразителями человеческих воззрений рассудительной и терпимой старины: это либо прямые ученики Руссо, освобожденные от сословных предрассудков и религиозного фанатизма, преклоняющиеся перед природой и ее зако-

---

<sup>1</sup> В пьесе «Старые годы», изображавшей дворян революционных лет XVIII в. как людей долга и верности по отношению к королю и к возлюбленной.

нами, снисходительные и мягкие люди («Жизнь»), либо последователи той эпикурейской морали Регентства, которая превращает их в своего рода гуманистов, с отвращением отрицающих бесчеловечную, лживую и напыщенную буржуазную мораль («Советы бабушки»), бросающих своим поведением вызов условностям своего класса («Маркиз де Фюмроль»). Мопассан считал, что влияние литературы просветителей еще продолжало иной раз и в XIX веке формировать среди дворянства людей выдающихся, «нежных и сильных, способных внушать страх, готовых на самые энергичные решения», вроде г-на де Бурнваля из «Завещания», который так много читал философов Просвещения и «совершенно не разделял убеждений, свойственных людям его класса».

Некоторые примеры такой своеобразной традиции Просвещения, запоздало сохранившейся в застойной и патриархальной поместной жизни, пройдут перед читателем и в романе «Жизнь».

«Жизнь» — это роман о смене двух культур: широкая, терпимая, гуманная (как казалось Мопассану) дворянская культура, облагороженная влияниями Просвещения, уступает место узкой, пошлой, антигуманной буржуазной культуре XIX века. Наступлением последней определяется изображаемый в романе процесс распада поместного дворянства: старая дворянская интеллигенция, воспитанная в традициях Просвещения, уходит из жизни, как никому более не нужная и не имеющая сил бороться за себя в условиях нового времени; другие слои дворянства либо замыкаются в кастовом высокомерии, либо дичают; наконец, часть дворянства подчиняется влияниям буржуазной культуры, склоняясь перед божеством денег.

С культурой XVIII века связан в романе барон де Во, которого Мопассан характеризует следующим образом: это был «дворянин прошлого столетия, чудаковатый и добрый; восторженный последователь Жан-Жака Руссо, он питал нежность влюбленного к природе, лесам, полям и животным». Пантеистические воззрения барона имеют нечто общее с высказываниями самого Мопассана в его сборнике стихов.

Политические взгляды барона таковы: «Аристократ по рождению, он инстинктивно ненавидел 93-й год; но философ по темпераменту и либерал по воспитанию, он проклинал тиранию с безобидной и риторической ненавистью».

Настоящим пороком барона была его доброта, заставлявшая его быть барски расточительным; в этом сходна была с ним и его жена. «Легкость, с которой они раздавали деньги, была одною из величайших радостей их жизни, и тут они прекрасно и трогательно понимали друг друга». Привычка жить выше средств заставляла их понемногу продавать свои фермы.

Баронесса, мать Жанны, воспитана литературой романтизма. Она сентиментальна, живет в мире грез и воспоминаний, увлекается историческими романами Вальтера Скотта и оплакивает уходящую жизнь. Слабостью баронессы была любовь к дворянским родословным, которую муж совершенно не разделял; но и эта черточка классовой психологии не связывалась у баронессы с какой-либо аристократической надменностью.

Жанна, добрая, гуманная, прямодушная, полная любви к миру и доверия к людям, была их достойной дочерью. В ее душе не было места никакой узости, предвзвешанности, корысти, лжи. Получив образование в монастыре, она вышла оттуда совершенно неподготовленной для жизни, для борьбы, но полной иллюзий, полной самых солнечных надежд на ожидающие ее радости.

К воззрениям семьи де Во во многом приближался аббат Пико, старый священник; у него бывали стычки с местными светскими властями, но, чуждый религиозного фанатизма, благодушный, добрый, он умел прощать и учил прощать других.

Действие романа начинается в 1819 году. Читатели обычно не замечают, что «Жизнь» — роман исторический: он написан без всяких ссылок на какие-либо исторические даты и события. Между тем его первая половина протекает в годы Реставрации, а вторая — при Июльской монархии.

По мере развития повествования, в романе появляются люди нового времени. До какой же степени они не похожи на тот круг, в котором выросла Жанна!

Вот муж Жанны — виконт Жюльен де Ламар, тип дворянина новой, буржуазной эпохи. Женитьба на Жанне для него — дело выгоды. Его любовь к ней ограничивается физическим влечением, и он вскоре изменяет жене то со служанкой Розали, то с графиней Фурвиль. Он отвратительно скуп: даже во время свадебного путешествия он отнимает у Жанны ее собственные деньги, а затем постоянно негодует на расточительность ее родителей. Чванясь своим дворянским происхождением, он пресмыкается перед титулованной знатью и требует, чтобы Жанна и ее родители поддерживали отношения с местными дворянскими «верхами». Наконец, он жесток, и ему ничего не стоит избить ребенка-кучера.

Вот аббат Тольбьяк, узкий фанатик-изувер, сменяющий дряхлого аббата Пико. В отличие от терпимого Пико, он требует от Жанны регулярного посещения церкви: это необходимо для обуздания народа. «Если церковь и замок подадут друг другу руки, хижина будет бояться нас и будет нам повиноваться», — говорит он.

В романе уже имелся пример такого «союза» церкви и замка — аббата Пико и барона де Во, но этот союз, как считает Мопассан, не был обращен против «хижины». Так думает и Жанна. Но разве мыслим союз барона де Во с Тольбьяком?

Нетерпимый к любви и к свободным нравам деревенской молодежи, аббат Тольбьяк швыряет во влюбленных камнями. Он с яростью топчет ногами щенящую собаку. Возмущенный барон выгоняет его из замка. «Надо бороться с подобными людьми, это наше право и наш долг! — восклицает барон. — В них нет человечности; они ничего, ничего, ничего не понимают. Они действуют в роковом ослеплении, они враждебны природе».

Среда дворянской поместной знати, с которою муж Жанны старается установить связи, также чужда Жанне и ее отцу: все это люди касты либо полные высокомерного аристократического чванства, либо совершенно одичавшие. В них нет ничего от культуры XVIII века, ни тем более от влияний Просвещения. Вот церемонные, напыщенные, «мумифицированные» дворяне, чета Бризвилей, поглощенная перепиской со своей многочисленной аристократической родней и тому подобными «микроскопическими занятиями». Вот маркиз и маркиза де

Кутелье, «люди этикета, у которых ум, чувство и речь, казалось, всегда стояли на ходулях». А вот граф де Фурвиль, жестокий, звероподобный ревнивец: узнав, что жена изменяет ему с Жюльеном, он убивает их, сталкивая с кручи передвижную хижину, в которой они встречаются.

Маркиза де Кутелье, претендующая, вместе с мужем, на идейное руководство местным дворянством, делает Жанне выговор за то, что она не ходит в церковь:

— Общество делится на два класса: на людей верующих в бога и на людей неверующих. Первые, насколько бы ниже нас они ни стояли,— всегда наши друзья и равные нам; вторые же для нас ничто.

Может ли согласиться с этим Жанна, свободомыслящая, правдивая, чуждая всякого лицемерия? Конечно, нет.

— Вы, сударыня, верите в бога одной партии,— негодующе отвечает она.— Я же верю в бога всех честных людей.

Однако старая дворянская интеллигенция, воспитанная в традициях просветителей, встречает вражду не только со стороны дворянских «зубров»: против нее вся окружающая действительность, уже не имеющая ничего общего с прямотушием, честностью и бескорыстием. Жанна «возмущалась в душе этим лицемерием, этими сделками с совестью, этим всеобщим страхом и величайшей подлостью, живущей во всех сердцах и прикрывающейся, когда ей нужно высунуться наружу, таким множеством благопристойных масок». У Жанны нет ничего общего с миром жадных стяжателей, будь это виконт Жюльен или расчетливый мужичок Дезире Лекко, с миром кастово замкнутого дворянства, с нетерпимыми человеконенавистническими служителями церкви. И в конце романа Жанна остается в полном одиночестве.

Это одиночество — не случайность для Жанны. Изображая гибель лучших традиций дворянской культуры Мопассан обрисовал три поколения семьи де Во, но в образе Жанны явления распада этой семьи приобретают, пожалуй, наибольший внутренний драматизм и определяют собою одиночество героини.

Тема распада дворянской семьи характерна и для многих «дворянских» новелл Мопассана. Одиночество —

типичная черта жизни многих женщин-дворянок в современном Мопассану поместном мире.

Героини новелл «Первый снег», «Вдова», «Исповедь женщины», «Гарсон, кружку пива!», «Завещание» так духовно и морально именно одиноки потому, что они живут в среде все более грубеющего, опускающегося, дичающего дворянства; их мужья уже не властительные феодальные сеньоры, а своего рода рантье, живущие на доходы от арендуемых у них ферм, это люди малокультурные, лишенные всяких духовных интересов, занятые главным образом охотой, кутежами или несложными любовными похождениями («Ржавчина», «Петух пропел», «Вальдшнеп», «Правдивая история»).

Но если поместная жизнь хоть немного скрашена для Мопассана образами страдающих женщин, вносящими в нее искорку поэзии, то таких женщин он уже не находит среди городского дворянства, распад семьи, паразитизм и праздную пустоту которого он показывает с особенной суровостью. Эти дворяне так же продажны, как буржуа, и такие же эксплуататоры,— только это не накопители, а расточители, прожигатели жизни. Вечно нуждаясь в деньгах, они всегда готовы продаться и жениться хоть на идиотке, если за ней большое приданое («Берта»), и это их жены додумываются до того, чтобы продавать свои ласки собственным мужьям («У постели»). Любви здесь нет. «В нашем круге все мужчины либо конюхи, либо дельцы. Они любят только лошадей и деньги, а женщин любят не иначе, чем лошадей, любят шегольнуть ими в гостиной, как шеголяют парой рысаков в Булонском лесу», — жалуется баронесса де Гранжеро («Признание»). Мужчины представляют здесь собою тип жуира («Незнакомка»), или салонного красавца, оказывающегося низким трусом («Трус»), или грубого и ревнивого самца вроде графа Маскаре («Бесполезная красота»), но и женщины не имеют ничего общего с облагороженным своими страданиями образом поместных дворянок: мстя своим грубым мужьям супружескими изменами, они живут в вечной атмосфере чувственной похоти («Роза», «Избавилась», «Знак», «Иосиф», «Встреча», «Реванш»).

Дворяне — пугливые и консервативные рабы условностей, предрассудков, принятой морали и общественного мнения. Это они в особенности спешат избавляться

от внебрачных детей («Брошенный», «Отцеубийца», «Плутня», «Дюшу»). Это они так опасаются, что старый маркиз умрет без церковного напутствия («Маркиз де Фюмроль»). Это они побоятся жениться на очаровательной женщине, если у нее «унизительная» профессия актрисы («На водах»). Жалкие, вырождающиеся, безвольные, охающие бездельники, скованные отжившими традициями, они проводят время, «кратко сожалея о прошлом, жалуясь на современные нравы и учреждения», потому что «по традиции» им «известно, что надо прежде всего чтить папу и короля» («Приятель Жозеф»).

Дворянская тема приобрела в творчестве Мопассана после «Жизни» окончательно антидворянское звучание, свидетельствуя о всестороннем осуждении художником этого класса и о полном внутреннем разрыве с ним.

Как уже указывалось, в мопассановской новеллистике начала 80-х годов немало рассказов элегических, проникнутых грустью, тоской и нотками пессимизма. Своего рода средоточием этих настроений является «Жизнь».

В «Жизни» Мопассан впервые показал себя чутким изобразителем женщины. С такой проникновенной нежностью описывает он надежды юной, доверчивой, радостной Жанны, ее мечты о любви, о счастье, о будущем избраннике своего сердца, что сразу же внушает читателю сочувствие к ней и желание, чтобы она была действительно счастлива.

Но весь дальнейший ход повествования связан только с утратой Жанною всех ее иллюзий. И перед читателем романа невольно возникает вопрос: что же такое жизнь? Не есть ли это только цепь вечных страданий и разочарований человека, только горечь тягостных открытий, обнаруживающейся отвратительной изнанки жизни, обрушивающихся внезапных бедствий?

Мопассан отмечал в Жанне «наследственный инстинкт мечтательной чувствительности», перешедший к ней от матери: именно поэтому Жанна воображает, что Жюльен «ниспослан на ее пути всеблагим провидением», что он «создан для нее», что она «посвятит ему всю свою жизнь».

Вступив в брак, Жанна уже вскоре испытывает глубокое разочарование в муже, в его любви, а затем с ужасом и отвращением узнает об его изменах. Как громовой удар на нее сваливается весть о его смерти, и она рождает второго, мертвого ребенка.

У нее остаются родители, казалось бы, так преданно и нежно любящие друг друга. Но вот — новый удар. Умирает баронесса. И когда Жанна хочет прочитать у гроба ее переписку, то, развернув одну пачку писем, видит чей-то незнакомый почерк и слова: «Я не могу больше жить без твоих ласк, люблю тебя до безумия». И тем же почерком в другом письме: «Приходи сегодня вечером, как только он уйдет...» Какое открытие! У ее матери был любовник!

Жанна не хочет больше помнить о матери. Теперь она будет жить для своего сына. Она постоянно с ним и мечтает для него о великой будущности.

Но цепь разочарований Жанны бесконечна, и самые горькие связаны с ее сыном. Он подрастает, начинает плохо учиться, перестает приезжать к матери. Жанна узнает, что он совсем бросил школу и сошелся с какой-то проституткой. Затем он уезжает и оказывается то в Лондоне, то в Париже, бросается в спекуляции, вечно разоряется, вечно в долгах. В его редких письмах только просьбы о присылке денег, а денег ему нужно все больше и больше. Старый барон закладывает и перезакладывает земли, продает ферму за фермой и, наконец, умирает, подавленный горем. И Жанна остается одна, без сына, без надежд.

Она не нужна этому миру, в котором обречена жить, миру скупых собственников, фанатиков и лицемеров. И жалеет ее только ее бывшая служанка Розали: возвратившись к Жанне и тронутая ее отчаянным положением, Розали берет в свои руки ее имущественные дела.

У Жанны нет больше ни замка, купленного богатым фабрикантом, ни ферм — ничего, кроме маленького кирпичного домика и скудной ренты. Жертва всяческих невзгод, она приходит к безутешной мысли о затаенном коварстве и злобе жизни: «Все в мире — лишь страдание, горе, несчастье и смерть. Все обманывает, все лжет, все заставляет плакать и страдать». Она тщетно зовет к себе сына и, дряхлая, всего пугаясь, часто пла-

ча, живет одними воспоминаниями. Даже воспоминаниями о муже, от которого она видела столько горя: теперь она «прощала ему былые страдания, чтобы вспоминать лишь счастливые минуты». Письмо от сына: его возлюбленная умирает, родив девочку. Что делать с нею? Жанна решает взять ее к себе — и внучка будет ее новой и последней надеждой.

Так прошла жизнь Жанны, состоявшая в постоянных разочарованиях, в постоянной утрате иллюзий и надежд, взамен которых появлялись новые иллюзии, снова погибали и так далее. Эти иллюзии возникали по всякому поводу — иной раз потому только, что наступила весна...

Так что же, не хочет ли сказать Мопассан, что эта жизнь Жанны и есть подлинная человеческая жизнь? Надеяться, терять надежды, опять возрождать их и снова утрачивать — не в этом ли и весь процесс человеческой жизни? Ведь так красноречиво, так участливо и нежно рассказывает писатель о горестях своей чистой, хорошей, милой героини, в образ которой он вложил заветные свои мысли о печальном земном жребии хрупкого, впечатлительного, тонко чувствующего человека, некую частицу своей души...

Да, Мопассан признавал громадную роль иллюзии в существовании человека. В статье 1884 года «Разговор о печальном» он писал: «Что же поддерживает человека? Что заставляет его любить жизнь, смеяться, веселиться, чувствовать себя счастливым? Иллюзия. Она успокаивает и баюкает нас, вечно обманывая и обольщая! (...) Чем были бы мы, что делали бы без иллюзии? Она называется вечной надеждой, вечной радостью, вечным ожиданием; она называется Поэзией, называется Верой, называется Богом! Благодаря иллюзии матери находят утешение после смерти детей. Благодаря иллюзии старики еще могут смеяться! (...) Иные утрачивают иллюзию, (...) эти люди кончают с собой».

Тем не менее основная мысль романа гораздо сложнее. Но чтобы разобраться в этом вопросе, необходимо понимать ту объективную, безоценочную манеру, в которой написан роман и которая требует от читателей активного отношения к повествованию, самостоятельных раздумий и выводов. Однако читателям этого романа

нередко кажется, что все уже ясно, что Мопассан везде и всегда полностью на стороне Жанны.

Между тем это далеко не так. Даже когда Жанна обрисована в положении жертвы, Мопассан иногда показывает — но только показывает без авторских комментариев,— что кое в чем она и сама, пожалуй, виновата. Вообще если в первой части романа более ощутимы любовь и участие Мопассана к его героине, то во второй части более дает себя знать критическое отношение к ней (особенно полон скрытой иронии эпизод поисков Жанной сына в Париже). Так, когда Жанна жалуется: «О, у меня не было счастья, все оборачивалось против меня»,— то Розали весьма основательно возражает: «Вы неудачно вышли замуж, вот и все. Нельзя выходить замуж, когда не знаешь своего жениха».

Поэтому если иным читателям романа кажется, что Мопассан одобряет все действия своей героини, то они теперь, пожалуй, согласятся, что Жанна и впрямь вышла замуж слишком неосторожно. А если эти читатели вдумаются, то увидят, что и вся-то жизнь Жанны и ее добрых родителей была достаточно бестолкова... вспомнить хотя бы, как барон и его жена по своей доброте проматывают имущество, как, ничего не узнав о Жюльене, они согласились на брак Жанны, как терпят они любовные похождения Жюльена. вспомнить, наконец, и о том, как нелепо воспитывается Пуле: в пятнадцать лет он «остаётся по своему умственному развитию невежественным и пустым ребенком, охраняемым юбками своих двух матерей и милым стариком, который уже отстал от века».

В ответ на новые жалобы Жанны Розали отвечает:

— А что бы вы сказали, если бы вам пришлось работать и зарабатывать хлеб, если бы вы должны были вставать каждый день в шесть утра и ходить на поденщину? Однако ведь много таких женщин, которые вынуждены делать это, а когда они становятся старыми, то помирают от нищеты.

Какие замечательные слова! Какая резкая и беспощадная правда! Как не вспомнить читателю, что ведь бок о бок с жизнью Жанны шла и жизнь ближайших соседей «замка» — всех этих крестьян, фермеров, рыбаков, жизнь народных тружеников, вечно поглощен-

ных борьбою за кусок хлеба, вечно работающих не покладая рук, чтобы прокормить себя и своих детей, и все же остававшихся «столь бедными, что они никогда не ели мяса»?

Загипнотизированный горестным жизненным уделом Жанны и несомненной симпатией автора к своей героине, читатель до сих пор больше думал о ее страданиях, сочувствовал им. Тем более что у нее столько светлых, чистых, хороших, человеческих черт. Недаром Лев Толстой спрашивал: «За что погублено это прекрасное существо?»<sup>1</sup>.

И, однако, ведь это правда, что Жанна ничего не делала и не делает. А человек должен трудиться. Отрицая войну, Мопассан заявлял: «Давайте-ка лучше работать, мыслить, искать. Единственная настоящая слава— это слава труда» (статья «Черта с два!», 1881).

Мопассан отмечает, что после возвращения из свадебного путешествия Жанна «спрашивала себя, что ей теперь делать, и искала занятия для своего ума, работы для своих рук». Но затем она «поняла, что у нее нет и больше никогда не будет никакого дела». В юности она мечтала об ожидающем ее счастье и не видела, как шло время; выйдя замуж, полная новых переживаний, она не имела «возможности опомниться». Но вот все ее надежды и ожидания стали «повседневной действительностью» — и «ей нечего больше было делать, ни сегодня, ни завтра, ни когда-либо; она смутно ощущала все это, как некое разочарование, как угасание грез».

Роман заканчивается словами Розали:

— Жизнь, знаете ли, не так хороша, но и не так плоха, как думают.

На первый взгляд может показаться, что такая концовка не очень удачно подготовлена, что эта мысль несколько неожиданна — как общий идейный итог романа. Но так может показаться лишь тем читателям, которые не желали вдумываться в читаемое. А Мопассан всегда мечтал о читателе внимательном и вдумчивом.

Беда Жанны была в ее пассивном отношении к

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. (Юбилейное издание), т. 30, стр. 8.

жизни. Жанна как бы ждала, что жизнь поднесет ей на золотом блюде драгоценнейшие свои дары, а жизнь только отнимала у нее одну иллюзию за другой. Дворянская праздность, бесплодная мечтательность, пассивность определили весь путь Жанны. Между тем, пока Жанна отдавалась мечтам, Розали неустанно трудилась. У нее было немало горя — связь с Жюльеном, внебрачный ребенок, изгнание из замка. Но от всех горестей ее исцеляла работа, и своего сына она воспитала не в безделье, подобно его брату Пуле, а в крестьянском труде.

Так, значит, вот что такое жизнь: это горести и утра та иллюзий у праздной Жанны, но это горести и радости у труженицы Розали. И поистине «жизнь не так хороша, но и не так плоха, как думают».

Таким образом, концовка романа — это не только мысль Розали. Это приговор самого Мопассана, основанный на народной мудрости, приговор над праздной и бездеятельной жизнью дворянства, даже той дворянской интеллигенции, которая по своим гуманным, бескорыстным, чуждым всякого лицемерия воззрениям вызвала наибольшую симпатию писателя.

Творческая история романа «Жизнь» долгое время оставалась неясной для исследователей Мопассана.

В письме к Флоберу от 10 декабря 1877 года Мопассан сообщал: «Я составил также план романа, который начну, как только развяжусь с драмой» (с «Изменой графини де Рюн»). План этот был затем представлен Флоберу на одобрение, и 21 января 1878 года Мопассан писал матери: «Флобер (...) пришел в настоящий энтузиазм от проекта романа, который я ему прочитал. Он сказал мне: «Да, это великолепно, вот настоящий роман, вот настоящая идея!» Немного спустя, 15 февраля, Мопассан извещает мать: «Я основательно работаю над романом и надеюсь к лету написать значительную его часть». Однако работа шла негладко или с перерывами, и Флобер в письме к Мопассану от 15 августа того же года задавал вопрос: «А как роман, от плана которого я пришел в восторг?»

Биографы Мопассана долго не могли понять, о каком романе шла речь, и не допускали, что дело касается

«Жизни»<sup>1</sup>. Лишь новейший французский исследователь Мопассана, Андре Виаль, в своей диссертации, посвященной этому роману, окончательно установил, что «Жизнь» является воплощением замысла 1877 года, что Мопассан «вынашивал свой роман почти шесть лет»<sup>2</sup>. Изучая недавно найденные первоначальные варианты романа, Виаль смог удостовериться, что к концу 1877 года ранняя рукопись романа насчитывала уже семь первых глав, а может быть, продвинулась и дальше и что в том, что было написано в 1878 году, содержатся основные сюжетные положения новеллы «В весенний вечер». По мнению Виалья, роман был закончен уже в мае 1882 года, но доработка его отдельных мест продолжалась и позднее, вплоть до начала его публикации в прессе.

Проделанный Андре Виалем текстологический анализ первоначальных вариантов романа «Жизни» драгоценен во многих отношениях. Любопытнейшая вещь! Оказывается, что на первых порах своего обращения от стихов к прозе в 70-х годах Мопассан больше всего тяготел к той субъективной повествовательной манере, неэкономной, даже болтливой, со множеством открытых авторских комментариев и оценок, которая проявилась в его ранней повести «Доктор Иракий Глосс». Анализ Виалья позволяет убедиться, что переработка Мопассаном первых вариантов «Жизни» отнюдь не сводилась к каким-либо композиционным переделкам или к обычной стилистической правке — к уничтожению повторений, длиннот, вялых фраз, тяжелых оборотов, лишних слов. Нет, работа над «Жизнью» потому и затянулась на целые шесть лет, что стала длительной и нелегкой борьбой молодого писателя с самим собою — за преодоление субъективизма, за уничтожение первоначальной, открыто-оценочной, лирической манеры — во имя овладения флюберовской манерой объективного «безличного» повествования, где писатель не «рассказывает», а «показывает», подобно живописцу.

Заветам флюберовского реализма Мопассан следовал и в композиции романа. В письме 1877 года к

---

<sup>1</sup> Ed. Maunial, *La Vie et l'oeuvre de Guy de Maupassant*, P. 1906, p. 152; R. Dumesnil, *Guy de Maupassant*. P. 1933, p. 187.

<sup>2</sup> André Vial, *La Gènesе d'«Une Vie»*, P. 1954, p. 26.

матери он жаловался на то, сколько трудностей возникает перед ним «из-за необходимости расположить все на своем месте и из-за переходов». Этим «переходам» он придавал большое значение, сообщая, например, в письме от 2 декабря 1878 года Флоберу, что ему не нравится композиция «Нана»: «Вместо того чтобы развить свой сюжет прямо от начала до конца», Золя подразделяет его «на главы, образующие настоящие акты, так как действие в них происходит на одном месте и содержит в себе только один эпизод: словом, он избегает всякого рода переходов, что, конечно, гораздо легче». Целью Мопассана было следовать приему флюберовской композиции, где «переходы» заключались в искусном и незаметном сцеплении описываемых событий, которое создавало картину непрерывного течения жизни. Композиция «Жизни» состоит в том, что обобщенное описательное повествование время от времени сменяется развернутым изображением конкретного эпизода, в котором персонажи подробно обрисованы в их поступках и речах, после чего следует новое обобщенное повествование, приводящее к новому эпизоду. Роман и состоит из цепи таких эпизодов среди обобщенного повествования, создающего «переходы». Так, в первой главе сначала говорится о выходе Жанны из монастыря и ее переезде в «Тополя», а затем это обобщенное повествование сменяется изображением отдельного эпизода — сценой у окна, где Жанна любит восход солнца, как бы символизирующим ее надежды на грядущее счастье. И так далее.

Вопрос об источниках романа до сих пор остается неясен. Франсуа Тассар приводил следующие, сказанные ему Мопассаном слова (запись от июля или августа 1887 г.): «Изложенные в этой книге факты имели место в Фонтенебло, и печатный отчет о них лежит у меня на письменном столе. Если я и могу о чем-либо пожалеть, так единственно о том, что слишком рано напечатал свою книгу, потому что в действительности все произошло гораздо определеннее и гораздо полнее, чем в моем романе»<sup>1</sup>.

Эти слова Мопассана остаются пока единственным авторским указанием об источниках романа. Вызывает

---

<sup>1</sup> Souvenirs sur Guy de Maupassant par François, P. 1911, p. 94.

удивление, что Виаль, такой тщательный исследователь, совершенно о них не упоминает и, напротив, явно подаваясь старым и необоснованным литературским пересядам, пытается доказать, что в основе романа, якобы лежит семейная драма родителей Мопассана. Напоминающая о свидетельстве Тассара, добавим, что родители Мопассана никогда не жили в Фонтенебло и неизвестно, чтобы об их разводе упоминалось в каком-либо «печатном отчете». Роман в первом его издании носил эпиграф «Скромная истина» и был посвящен г-же Брэнн (умершей в 1883 г. вдове видного руанского журналиста Шарля Брэнна, близкого друга Флобера); этот эпиграф и это посвящение в последующих переизданиях романа исчезли. Мопассан был еще в 70-х годах завсегдатаем парижского салона г-жи Брэнн, где хозяйка и ее друзья любили рассказывать ему всякие жизненные истории в качестве сюжета для его произведений. Шарль Лапьерр называет салон г-жи Брэнн «главным источником питания» Мопассана темами<sup>1</sup>. Возникает предположение, не был ли Мопассан обязан сюжетом «Жизни» именно г-же Брэнн?

Роман «Жизнь» печатался в газете «Жиль Блас» с 27 февраля по 6 апреля 1883 года, а в конце марта или в первых числах апреля того же года был выпущен отдельной книгой.

Французская буржуазная критика 80-х годов восприняла роман Мопассана весьма однобоко — только в плане своей борьбы против натурализма. Некоторые критики одобрили роман, усмотрев в нем свидетельство отхода Мопассана от натуралистических позиций. Критик Максим Гоше писал, например: «Г-н Ги де Мопассан предпослал своему роману такой эпиграф: «Скромная истина». Скромная — это уже прогресс. В «Заведении Телье» истина была — не правда ли? — куда менее скромна». Другие критики высказывались более недоверчиво, считая, что Мопассан отдаляется от натурализма, но не порвал с ним окончательно. В под-

---

<sup>1</sup> A. Lumbroso, Souvenirs sur Guy de Maupassant, Rome, 1905, p. 612.

тверждение этой мысли автор анонимной рецензии в газете «Тан» ссылался на ... пессимизм романа. Заклятый враг натуралистов Брюнетьер писал: «Г-ну де Мопассану присущи все недостатки, предписываемые натуралистической эстетикой, однако у него имеются и многие качества, редкие для этой школы. Так, — я едва осмеливаюсь поздравить его с этим, — у него встречаются кой-какие следы чувствительности, симпатии, волнения: в «Папе Симона», (...) в «Жизни».

Критики 1883 года беспокоились напрасно: Мопассан дорабатывал «Жизнь», уже преодолевая натуралистические влияния, присущие сборнику «Заведение Телье», и объективная манера, в которой написан роман, не имела ничего общего с безучастным, холодно-созерцательным объективизмом натуралистов.

Русские критики отлично поняли, что «Жизнь» не имеет отношения к натурализму. Тургенев сообщал Стасюлевичу 24 ноября 1882 года, рекомендуя ему напечатать перевод «Жизни»: «Известный Вам молодой романист Гюи де Мопассан, бесспорно, самый талантливый из всех современных французских писателей, написал роман, который с 15 февраля будет напечатан в «Жиль Блазе» рядом фельетонов. Содержание этого романа мне известно — оно несколько не скабрено, как некоторые другие его вещи. Он мне на днях прочел несколько больших отрывков — и я положительно пришел в восторг: со времени появления «Г-жи Бовари» ничего подобного не появлялось. Это не то, что Золя и пр. Я знаю, что за мною устанавливается репутация слишком снисходительного судьи и критика — но либо я ничего не смыслю, либо роман Мопассана из ряда вон выходящее явление, капитальнейшая вещь... Заглавие романа «Une Vie». Это целая жизнь честной, хорошей женщины, целая интимная драма, изображенная первоклассным художником»<sup>1</sup>. В другом письме к Стасюлевичу Тургенев добавлял: «Роман — прелесть и чистоты чуть ли не шиллеровской»<sup>2</sup>.

С этим мнением Тургенева во многом совпадал и отзыв о «Жизни», напечатанный в 1883 году в руково-

---

<sup>1</sup> И. С. Тургенев, Собр. соч., т. 11, М. 1949, стр. 374—375.

<sup>2</sup> М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке, т. III, СПб. 1912, стр. 222.

димых Салтыковым-Щедриным «Отечественных записках». Автор неподписанной статьи осуждал аморализм французских натуралистов, для которых «нет ни добра, ни зла, а есть только одна правда», которые «рисуют правду во всех обнаженных деталях», причем особенно тяготеют к «интересам прелюбодеяния сравнительно с массой интересов другого сорта, умственных, политических, которые существуют же и должны занять свое место в романе». Критик указывал, насколько иначе относятся к делу русские писатели, Лев Толстой, Тургенев, Достоевский, которые, «каждый по-своему обнажая жизнь, вместе с тем фактически свидетельствуют, что обнажать жизнь и поднимать полог кровати не совсем одно и то же».

Обращаясь к роману Мопассана, критик писал:

«Можно было бы думать, что этот молодой и талантливый писатель, еще недавно объявивший себя, если не ошибаемся, открыто учеником Золя, доведет приемы учителя до крайности. Но ничего подобного нет. Правда, автор «Жизни» слишком охотно становится на скользкую тему поднимания полога, но он правдив не только в смысле верного изображения деталей. Гнусность является у него без всяких поэтических ореолов. Виконт де Ламар есть не обворожительный Октав, умащенный разными добродетелями (намек на Октава Муре, героя «Накипи» и «Дамского счастья» Золя.— Ю. Д.), а характерный, яркий тип человека совершенно бесстыдного и бессердечного. Самая концепция романа — ряд столкновений наивной и невинной, ограниченной, но все-таки симпатичной женщины с окружающею ее со всех сторон грязью и пошлостью — гарантирует его до известной степени от розового освещения гнусности. У многих слабоголовых может явиться более или менее определенная симпатия к обворожительному Октаву, более или менее темный позыв испытать весь этот блеск искусно расписанного успеха; но, уж наверное, никого не соблазнит фигура де Ламара». Критик отмечал, что «Мопассан обнаруживал и в прежних мелких своих вещах» «драгоценную способность к высшей правде»<sup>1</sup> (а не к натуралистической правде «обнаженных деталей»).

---

<sup>1</sup> «Отечественные записки», август 1883 г., стр. 205—208.

Очень высокого мнения о «Жизни» был Лев Толстой. Говоря о том, что Мопассан «обладал прекрасной формой, то есть выражал ясно, просто и красиво то, что хотел сказать». Толстой отмечал, что в «Жизни» форма, прекрасная и в первых рассказах, (...) доведена до такой высокой степени совершенства, до которой не доходил, по моему мнению, ни один французский писатель-прозаик». Лев Толстой считал «Жизнь» «превосходным романом, не только несравненно лучшим романом Мопассана, но и едва ли не лучшим французским романом после «Misérables» («Отверженные». — Ю. Д.) Гюго»<sup>1</sup>.

## Глава седьмая

### «МИЛЫЙ ДРУГ»

К середине 80-х годов в творчестве Мопассана все более нарастают настроения резкого недовольства буржуазно-демократической Третьей республикой.

Писатель не был врагом республиканского строя вообще, но он убеждался в том, что Третья республика не отвечает национальному достоинству Франции, губит ее старинную культуру и равнодушна к положению народных масс. Мопассан мечтал о том, чтобы Третья республика превратилась в «аристократическую республику», во главе которой стояла бы аристократия ума и таланта, «мыслящая аристократия»<sup>2</sup>, «интеллектуальная верхушка» общества. «Под аристократией, — писал он в статье «Современная Лизистрата», — я подразумеваю не знать (то есть, не дворянскую аристократию. — Ю. Д.), но тех, наиболее талантливых, образованных и умных людей, ту выдающуюся группу, которая является ядром общества. Республика вполне может быть аристократической, если интеллектуальная верхушка страны является и верхушкой правительства».

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. (Юбилейное издание), т. 30, М. 1951, стр. 4, 7.

<sup>2</sup> Аналогичные высказывания Мопассана см. в начале его очерка «Общественная опасность» (1889).

Но можно ли привести к власти аристократию ума и таланта?

Один из персонажей «Воскресных прогулок парижского буржуа», чиновник Рад считает, что «правление одного человека — чудовищность, ограниченное голосование — несправедливость, всеобщее голосование — бессмыслица»<sup>1</sup>. Всеобщее голосование все же представляется Раду «единственно приемлемым принципом», но он хотел бы, чтобы оно было использовано по-особому...

Исходя из произвольного представления о том, что «во Франции имеется сейчас человек пять гениев, двести высокоталантливых людей, тысяча других талантливых, но не в такой мере, и десять тысяч человек, так или иначе выдающихся», Рад считает, что, таким образом, получается «генеральный штаб в одиннадцать тысяч двести пять умов», за которыми идет «армия посредственностей» и «вся масса дурачья». Если бы можно было привести эти одиннадцать тысяч двести пять умов к власти, кончился бы существующий порядок вещей, когда «невежественное большинство» имеет преимущество «над гением, над наукой, над всеми накопленными знаниями, над богатством, над промышленностью и т. д. и т. д.». Раду кажется, что добиться избрания этих людей можно, «обеспечив члену института (академику. — Ю. Д.) десять тысяч голов против одного, поданного за тряпичника, сто голосов крупному землевладельцу против десяти голосов за его фермера».

Чтобы правильно понять эти высказывания Рада, являющиеся мыслями самого Мопассана, нужно иметь в виду, что вопрос упирается здесь в существовавшую тогда избирательную систему, в выборы по округам, то есть по местным спискам (так называемые *scrutin d'arrondissements*), благодаря чему каждый округ Франции имел в палате «своего человека», местное «светило» — нередко реакционера и тупицу (типа печально знаменитой «деревенщины», помещиков-монархистов, времен Коммуны).

Салтыков-Щедрин с негодованием говорил о «толстомясых буржуа, которых нагнал в палату со всех концов Франции пресловутый *scrutin d'arrondissements*,

---

<sup>1</sup> Мопассан сближался в данном случае с воззрениями Флобера и братьев Гонкур.

выдвинувший вперед исключительно местный элемент»<sup>1</sup>.

Очевидно, поэтому рассуждения Рада о «всей массе дурачья» и другие его подобные выпады направлены в первую очередь против строя буржуазной демократии.

Признавая, по-видимому, утопичность своих пожеланий, Мопассан иногда склонялся даже к мысли, что правы анархисты с их теорией безвластия. Тот же Рад заявляет, например (и отголоски его мыслей не раз встречаются в «На воде»); «Я лично анархист, то есть сторонник самой незаметной, самой неощутимой власти, самой либеральной в широком смысле этого слова, и в то же время я революционер, то есть враг той самой власти, которая неизбежно обречена быть неполноценной».

То сторонник аристократической республики, то сторонник безвластия... Во всем этом, разумеется, отражалось общее недовольство Мопассана современностью. Но этим отрицанием существующего он и ограничивался. В своей статье о Мопассане Барбюс говорил: «Казалось бы, что с таким комплексом концепций и убеждений, присущих его натуре, этот писатель должен был бы приблизиться к тем великим социалистическим тенденциям, которые являются их систематизацией и позитивным синтезом. Но ничуть не бывало. Мопассан никогда не высказывался с симпатией или просто с пониманием о классовой борьбе и пролетарском движении. По отношению к социальным вопросам он пребывал в своеобразной аристократической или анархической отчужденности, несмотря на все свое чувство реальности»<sup>2</sup>.

Мечтая о власти аристократии ума и таланта, Мопассан, однако, видел, что эта социальная группа тоже заражена воззрениями капиталистического строя. «Я бы отнюдь не протестовал,— пишет он в «Бродячей жизни»,— против пришествия и воцарения настоящих ученых, если бы сама природа их трудов и открытий не убеждала меня, что они прежде всего ученые от коммерции». И он говорит о душевной неполноценности современных представителей науки и искусства.

---

<sup>1</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. 14, Л. 1936, стр. 178.

<sup>2</sup> «L'Humanité», 18 août 1926 г., № 10112.

Зоркость художника-реалиста неизбежно приводила Мопассана к этому выводу. Но, разочаровываясь в своей мечте, он продолжал за нее цепляться, сомневаясь, продолжал в нее верить.

В творчестве Мопассана нет ни одного положительно обрисованного буржуазного республиканца, будь это политический деятель или частное лицо.

В новелле «Государственный переворот» Мопассан дал отрицательный образ политического деятеля-республиканца, врача Массареля, подчеркивая его страсть к громким фразам, пошлость и никчемность его действий. В новелле «Покровитель» ярко очерчены крайнее убожество, недалекость и паническая трусость государственного советника, буржуазного республиканца Жана Морена. В новелле «Приятель Жозеф» буржуазный республиканец оказывается ограниченно-самодовольным и донельзя вульгарным малым. В «Воскресных прогулках парижского буржуа» Мопассан изображал чиновников, превратившихся из самосохранения в республиканцев после 4 сентября 1870 года,— простым стадом, которое стоит за республику точь-в-точь так же, как раньше стояло за Империю.

Мопассан полон презрения и к политическим деятелям из той части дворянства, которая решила «присоединиться» к Третьей республике (так называемые *galliés*): в этом случае он лишний раз подчеркивает умственную деградацию дворянской знати. Вот граф де Гильруа, член парламента: «Радуюсь возобновлению парламента работ», граф «говорил почти умно о создавшемся положении и о затруднениях, переживаемых республикой». А вот другой персонаж того же романа «Сильна как смерть» — молодой маркиз де Фарандаль, готовящий себя к политической карьере: «Глядя на него, чувствовалось, что это один из тех людей, которые работают головою меньше, чем прочими частями тела. (...) Однако он был образован, потому что давно изучал и до сих пор продолжал с великим напряжением ума изучать все то, что ему впоследствии могло пригодиться: историю, где он тщательно вызубривал даты, не углубляясь в смысл событий, и необходимые депутату элементарные сведения из политической экономии,

азбуку социологии, приспособленной для правящих классов». Какая уничтожающая характеристика! Как сильно продолжают и в наши дни звучать эти кипящие гневом слова, разоблачая ничтожество подобных же представителей «правлящих классов», парламентариев или министров капиталистических государств!

В новелле «Сын» два представителя буржуазной интеллигенции, академик и сенатор. Академик угнетен сознанием того, что у каждого мужчины бывают внебрачные дети, — какова их судьба? «Воры, бродяги — словом, все отверженные в конце концов наши дети. Это результаты наших резвых приятельских обедов, наших веселых вечеров, тех часов, когда сытая плоть влечет нас к случайным связям». И он рассказывает об одном мучительном для него воспоминании, о мимолетной связи в молодости с трактирной служанкой, у которой затем родился сын — его сын, — ставший идиотом и калекой. «Я признался себе в том, что убил мать и погубил это чахлое существо».

Академик обрисован чертами, вызывающими к нему симпатию: он вдумчив, совестлив, он искренне страдает, он полон отцовского чувства. Но ведь это представитель аристократии ума и таланта. По-другому обрисовывает Мопассан сенатора, одного из политических деятелей Третьей республики: полный эгоизма и социального индифферентизма, он равнодушен к мукам совести академика и заключает беседу словами: «А все-таки хорошо иметь двадцать пять лет и производить даже таких детей».

Мопассан много раз говорил о безразличии Третьей республики и ее представителей к народу. Деревенский мэр только и умеет гнать безработного, отказывая ему в работе, в куске хлеба и тем толкая его на преступление («Бродяга»). Жандармы пользуются своей властью, чтобы изнасиловать беззащитную девушку («Одиссея проститутки») и швырнуть в тюрьму голодного нищего: «Им не пришло в голову, что ему надо дать поесть, и его заперли до завтра. Но когда на другой день, рано утром, пришли звать его на допрос, он лежал на полу мертвый. Какая неожиданность!» («Нищий»). Правительство «помогает» крестьянам, переселяя их в Алжир, в убийственные климатические условия, «на раскаленную почву, где не вырастишь и кочна капусты» («Под

солнцем»), или же предоставляя им бросать безрадостную родину и эмигрировать куда глаза глядят. Одна из потрясающих страниц романа «Пьер и Жан» посвящена описанию этих эмигрантов поневоле — «жалкой, оборванной толпы неудачников, побежденных жизнью, измученных, раздавленных, отправляющихся вместе с изможденными женами и детьми-заморышами в неведомые края».

Бездарных политических деятелей Третьей республики Мопассан видел не только во Франции. Летом 1881 года он был командирован газетой «Голуа» в качестве корреспондента в Алжир, где происходило национально-освободительное восстание против французских работодателей.

Корреспонденции Мопассана, появившиеся в «Голуа» в 1881 году<sup>1</sup>, частью вошли затем в книгу очерков «Под солнцем», печатавшуюся в ноябре—декабре 1883 и в январе 1884 годов в журнале «Ревю блё» и выпущенную в 1884 году отдельным изданием.

Путевые впечатления Мопассана убедили его в том, что французские колонизаторы Алжира с их глубоко порочной системой управления и являются причиной туземных восстаний, не прекращавшихся все 70-е годы<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> По сообщению Жерара Делезмана, это были очерки: «Алжир с птичьего полета» (напечатанный 17 июля 1881 г.), «Вокруг Орана» (26 июля), «Пленник» (28 июля), «Улед-Наиль» (11 августа), «Письмо из Африки» (20 августа), «Рамадан» (25 августа), «Арабская жизнь» (31 августа), «В пустыне: пейзаж Африки» (20 сентября), «Оазис Мзаб» (27 сентября). Помимо этих очерков, появившихся за подписью Мопассана, в том же 1881 г. в «Голуа» был напечатан им, уже под псевдонимами, ряд других очерков, «менее описательных и более носящих политический характер, то есть антиколониалистских», замечает Делезман. Таковы были очерки: «Крупные туземные вожди в Алжире», «Письмо из Африки», «Пожар в Кабилии», «Пожары в Алжире» и др. (см. примечания Жерара Делезмана в книге Guy de Maupassant. *Bel-Ami*, P. *Classiques Garnier*, 1959, p. 261).

<sup>2</sup> Часть Алжира стала французской колонией с 1830 г. Упорная борьба арабских племен за свою национальную независимость, возглавлявшаяся до 1847 г. Абд-Эль-Кадиром, была безуспешна: к 1848 г. Франция завоевала уже весь Алжир, исключая Кабилию, где сопротивление непокорных арабов было сломлено только в 1857 г. Во время франко-прусской войны в Алжире вспыхнуло новое круп-

Французская колониальная администрация, по свидетельству Мопассана, совершенно не понимает того, что каждой из областей Алжира присущи особый характер, особые обычаи и быт и что каждой областью нужно управлять по-особому. Предполагалось завести специальную школу для колониальных администраторов, но «окружение г-на Альбера Греви провалило эти начинания: система фаворитизма победила и на этот раз»<sup>1</sup>.

В книге «Под солнцем» с памфлетной резкостью звучат те страницы, где Мопассан рассказывает, как арабов несправедливо и нещадно эксплуатируют колониальная администрация и другие угнетатели. «Все, что мы ни делаем,— говорит он,— кажется какою-то нелепостью, каким-то вызовом, бросаемым этой стране». Вот что, например, пишет он о Кабилии и о применяемых там «различных способах, чтобы согнать с места и обобрать несчастных туземных землевладельцев» (кабилы — не кочевники, а оседлый народ):

«Какое-нибудь частное лицо, уезжая из Франции, является в бюро по распределению земель и просит себе концессию в Алжире. Ему предлагают шляпу с нарезанными бумажками, и он вытягивает номер, соответствующий тому или иному участку земли. С этого момента участок делается его собственностью.

Он уезжает. А там, в туземном селении, он застаёт

---

ное восстание. Оно было жестоко подавлено, и его участники встретились в тюрьмах Франции с коммунарами, полными сочувствия к ним. Отдельные мятежи все же продолжались в Алжире в 70-х годах и особенно в начале 80-х.

<sup>1</sup> Альбер Греви, брат президента Третьей республики, назначенный, на основании такого высокого родства, правителем Алжира, принадлежал к правящей верхушке республиканцев-оппортунистов. Возмущение Мопассана деятельностью Альбера Греви было настолько сильно, что у него вырвались очень резкие слова по адресу владыки Алжира. Делезман приводит отрывок из одного неперезданного мопассановского очерка: «А вы, г-н Греви, вы ничего не сделали; вы не умеете ничего делать; вы пребываете, подобно королю-бездельнику, в таинственных глубинах вашего дворца, пряча, насколько возможно, свою физиономию (и у вас к этому есть основания), но не умея скрыть ни от кого вашу безграничную бездарность и величайшее непонимание вами алжирских дел» (замечания Делезмана в книге Guy de Maupassant. *Bel-Ami*, P. Classigues Garnier, 1959, p. 271). Альбер Греви, после разоблачения его колониальных злоупотреблений, вышел в отставку в 1884 г.

целую семью, обосновавшуюся на его наделе. Члены семьи расчистили новь и добились того, что земля на их участке стала приносить урожай. Это их единственное достояние. Иностранец выгоняет их. Они покорно выселяются, потому что таков французский закон. Но эти люди, потеряв все, что у них было, уходят в пустыню и превращаются в мятежников.

Иногда устанавливается соглашение. Европейский колонист, испугавшись жары и вида страны, вступает в переговоры с туземцем, который становится его фермером.

И туземец, оставшись на своей земле, посылает ежегодно, смотря по урожаю, тысячу-полторы, а то и две тысячи франков европейцу, вернувшемуся во Францию.

Это не хуже привилегии на табачную торговлю», — иронически заключает Мопассан.

Или другой, приводимый им пример: палата ассигнует сорок или пятьдесят миллионов на колонизацию Алжира.

«На что пойдут эти деньги? Без сомнения, на постройку плотин, на озеленение возвышенностей, чтобы задерживать влагу, на меры к утучнению бесплодных земель?

Ничего подобного! На обирание арабов.

...Кабилов обируют в пользу неведомо откуда явившихся колонистов.

Как же их обируют? Им платят сорок франков за гектар, который стоит, по крайней мере, восемьсот франков.

И глава семьи уходит, не говоря ни слова (таков закон), куда глаза глядят, со своими домочадцами, лишившимися работы мужчинами, женщинами и детьми».

И они становятся участниками восстаний.

Уже первые корреспонденции Мопассана вызвали озлобленный отклик со стороны алжирской прессы колонизаторов. В очерке «Письмо из Африки» (не вошедшем в «Под солнцем»), датированном 10 августа 1881 года, Мопассан писал: «В сущности, я подвергся осуждению прежде всего за симпатию, с первого взгляда внушенную мне арабами, и за возмущение, охватившее

меня при виде применяемых к ним методов цивилизации». Напали на него и за то, что он считал отношение к арабам со стороны возглавляемых офицерами «бюро по арабским делам» гораздо более мягким и проникнутым большим пониманием, сравнительно с отношением гражданских колониальных властей, подчиненных Альберу Гриви.

Однако слишком зорек и честен был реализм Мопассана, чтобы долго оставаться в плену той иллюзии, что военный колонизатор лучше «штатского». Три года спустя, в новелле «Махмед-Продувной» (1884), писатель поведал о тех свирепых-разнузданных жестокостях, о том терроре, который творили в Алжире военные власти. Новелла эта написана в объективной манере, а внутренний ее рассказчик, один из колониальных офицеров, капитан, повествует о «забавной», по его мнению, истории, а именно о карательной экспедиции, учиненной над арабским племенем улед-бергхи, убившим одного английского путешественника.

Операция поручена вахмистру спаги Махмеду-Продувному, пообещавшему своему начальству сделать «лихое» дело: всего лишь с шестью солдатами «захватить все племя и пригнать его» для наказания. Отряд Махмеда внезапно нападает на ничего не подозревающих арабов, убивает вождя племени, рубит всех, кто не сдается в плен, а прочих арабов-мужчин связывает в так называемую «арабскую цепочку». Эта цепочка, необычайно потешавшая карателей, представляла собою «четки из пленников, вернее, четки из удушенных»; арабы были связаны таким образом, что «сделай кто-нибудь малейшую попытку к бегству, он и оба его соседа были бы задушены». Эпически повествуя о путешествии «цепочки удушенных», капитан говорит, что «в дороге умерло только шесть человек», и мельком упоминает о такой несущественной детали, что было зарублено много арабских женщин, пытавшихся отбить своих уводимых мужей.

Хотя капитан вспоминает об этом эпизоде своей молодости, как о забавном происшествии, но у него вырываются некоторые слова осуждения: «Мои товарищи принадлежали к числу тех бандитов, тех разбойников, которые, избородив все существующие страны и всласть там пограбив, поступали наконец на службу

в какой-нибудь иностранный легион. В те времена наша африканская армия кишела подобными негодьями, людьми без стыда, без совести, хотя они и были отличными солдатами».

«Я ничего не ответил», — пишет Мопассан по окончании рассказа капитана. Но он ответил всею этою новеллой. Повествуя о бесчеловечном своеволии французских военных насильников, она являлась как бы прологом к появлению образа Жоржа Дюруа, героя «Милого друга», который тешит себя в годы своей парижской нищеты такого же рода «забавными» воспоминаниями.

Мопассану не сразу открылась вся полнота «методов цивилизации», применяемых к арабам. Не сразу, надо признать, определилось и его отношение к самим арабам. В «Под солнцем» наряду с глубоким человеческим сочувствием к угнетаемому, обижаемому и провоцируемому на восстания арабскому населению Алжира Мопассан еще нередко изображает арабов-кочевников религиозными фанатиками, а кроме того, сутягами, обманщиками, нечестными людьми и невысоко отзывается об их культуре.

Позднее писатель существенно изменил эту точку зрения. В «Бродячей жизни» он много раз отмечает «величавое спокойствие людей Востока», «серьезных и простых, еще сохранивших душу древних и носящих одежду древности». В этой книге уже нет пренебрежительных высказываний об арабах, а их религия для Мопассана — великая сила, сформировавшая культуру этого народа, «великая вдохновительница их поступков, душ, достоинств и недостатков». Мопассан защищает теперь эту культуру, как бы диковинно ни казалось европейцу, что араб не выполет сорняк на своем поле, а старательно его обойдет. «В этом спокойном равнодушии, в этом уважении к растению, выросшему на божьей земле, мы снова встречаемся с фаталистической душой жителя Востока. Раз оно здесь выросло, это растение, на то, несомненно, была воля господ. Зачем разрушать и уничтожать дело его рук?» Мопассан подчеркивает художественное чутье арабов, сказавшееся и в мягкой красочности одежд горожан, и в построении кайруанской мечети, «не менее совершенной и не менее великолепной, чем самые лучшие творения величайших зодчих». И о ненависти арабов к европейцам,

к «руми», он говорит уже довольно спокойно, как бы констатируя ее неизбежность и обоснованность.

В «Под солнцем» Мопассан еще не мог полностью отрешиться от великодержавных иллюзий: он не отстаивал право арабов на национальную независимость, а, напротив, считал, что арабы должны с пользой для себя усвоить от покорившей их Франции ее более высокую культуру. Но впоследствии писатель убедился в полном бессилии французских колонизаторов понять и подчинить себе арабский народ. «Мы начинаем говорить на его языке, мы наблюдаем его повседневную жизнь сквозь прозрачный полог шатра, предписываем ему наши законы, правила, обычаи, и все же мы ничего о нем не знаем, понимаете ли, решительно ничего, как будто не живем здесь уже шестьдесят лет и не заняты исключительно тем, что его изучаем. (...) Быть может, никогда еще народ, побежденный насильем, не уклонялся с такой ловкостью от действительного порабощения, от нравственного влияния, от настойчивого, но бесполезного изучения со стороны победителя» («Аллума»).

В марте 1883 года Мопассан напечатал в «Жиль Блас» очерк-памфлет «Мужчина-проститутка», говоря о том, что в современной Франции имеется ярко выраженный отрицательный тип этого рода.

«Как часто приходится слышать: «Он очарователен, этот человек, но он — проститутка, настоящая проститутка!» Так говорят о мужчине-проститутке, язве нашей страны. Ибо все мы во Франции — мужчины-проститутки: переменчивы, капризны, бессознательно вероломны, непоследовательны в своих убеждениях и стремлениях, порывисты и слабы, как женщины».

Мужчина-проститутка — это социально-психологический тип современного французского буржуа. Например, политического деятеля, республиканца-оппортуниста.

«Наша палата депутатов наводнена мужчинами-проститутками. Они образуют здесь большую партию обаятельных оппортунистов, которых можно бы назвать сиренами. Это те, которые управляют при помощи сладких слов и лживых обещаний, которые умеют пожимать

руки так, чтобы привязать к себе сердце, умеют осдым, проникновенным тоном говорить полужнакомым людям «дорогой друг», менять убеждения, даже не замечая этого, воспламеняться любой новой идеей, быть искренними в своих убеждениях — убеждениях флюгера, столько же обманывать самого себя, сколько и друзей, и забывать на другой день все то, что они утверждали накануне».

Мужчина-проститутка живет и в мире буржуазной прессы: «Пожалуй, их там больше всего... Всякий хороший журналист должен быть немного проституткой, (...) всегда быть убежденным, не веря ни во что».

Распознанный Мопассаном тип порожден условиями эпохи — тою всеобщей продажностью, которая достигла своего апогея в пору Третьей республики. По свидетельству Энгельса, «оппортунисты (...) создали такую коррупцию, которая далеко превзошла даже коррупцию времен Второй империи»<sup>1</sup>.

В романе «Милый друг»<sup>2</sup>, печатавшемся в «Жиль

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 36, стр. 310.

<sup>2</sup> Творческая история «Милого друга» остается неизученной. Когда родился у Мопассана замысел этого романа — неизвестно. Когда началась и сколько времени продолжалась работа над ним — тоже. Согласиться с мнением Рене Дюмениля о том, что Мопассан начал писать этот роман только после редактирования «Иветты» (см. предисловие к «Милому другу» в издании *Oeuvres complètes de Guy de Maupassant. Bel-Ami, P. éd. Librairie de France, 1934, p. 1*), то есть в июле или августе 1884 г., — невозможно, потому что, по точному свидетельству Тассара, роман был закончен — в черновике — 26 октября 1884 г. Даже зная редкую трудоспособность Мопассана, немыслимо предположить, чтобы роман в семнадцать печатных листов мог быть написан за каких-нибудь три-четыре месяца. Мы полагаем, что Мопассан приступил к работе над романом еще в 1883 г., вслед за очерком «Мужчина-проститутка», потому что в таких новеллах, напечатанных в прессе 1883 г., как «Могила», «Мститель» и «Награжден!», уже разработан ряд отдельных сюжетных положений романа.

В отличие от множества вариантов «Жизни», биографам Мопассана известна только одна рукопись «Милого друга», имевшаяся в распоряжении издателя Конара. Анализ разночтений этой рукописи, сравнительно с окончательным вариантом романа, произвел Жерар Делезман (*Guy de Maupassant Bel-Ami. Texte établi, avec introduction, notes et relevé de variantes par Gérard Delaisement, Classiques Garnier, P. 1959*). Предисловие Делезмана к «Милому другу» является экстрактом его диссертации и представляет собою в настоящее время лучшую французскую работу об этом романе.

Блас» с 8 апреля по 30 мая 1885 года<sup>1</sup>, Мопассан поставил себе задачей обрисовать во весь рост тип мужчины-проститутки, показать его как порождение и как одного из носителей атмосферы всеобщей продажности, провести его через мир журналистики и открыть ему дорогу к большой политической карьере. Тем самым Мопассан хотел показать, что такое политический деятель Третьей республики, каково его происхождение, жизненный путь, моральный облик и духовный багаж.

Жорж Дюруа, герой этого романа, сын нормандского кабатчика, родился в местечке Кантелё близ Руана — в том самом Кантелё, где в мае 1880 года Мопассан с немногочисленными друзьями хоронил своего учителя Флобера. Случайность ли это или намек Мопассана на то, что Флоберы уходят, а взамен им победоносно утверждаются жоржи дюруа?

Жорж Дюруа отбывает военную службу в Алжире унтер-офицером колониальных войск, быстро усваивает методы легального ограбления арабов — и процветает. Но, приехав по окончании службы в Париж, он способен быть только мелким чиновником с грошовым окладом, а грабить примитивными алжирскими методами тут уже нельзя. Ему удастся попасть в журналистику. Он груб, невежествен, бездарен, не может написать заказанный ему очерк, но постепенно приспосабливается к газетной жизни в качестве мелкого репортера, а женившись на Мадлене Форестье, заставляет ее писать за себя статьи — что она делала и для своего первого мужа, тоже журналиста<sup>2</sup>. С ее помощью он создает себе

<sup>1</sup> Отдельное издание романа вышло в свет между 11 и 17 мая 1885 г. За первые четыре месяца роман разошелся в тридцати семи изданиях.

<sup>2</sup> Образ Мадлены Форестье, опровергающий некоторые утверждения Мопассана о неспособности женщин к интеллектуальной и творческой работе — глубоко интересен в эволюции типа «литературного негра» («человека, который пишет для человека, который подписывает»). Во времена Бальзака, обесмертившего этот тип в повести «З. Маркас», «литературным негром» был обычно мужчина: такие «негры» были во множестве соавторами Дюма-отца, да и самого Бальзака. В истории эксплуатации писательского труда, ко временам Мопассана, «литературным негром» стала женщина. Впервые этот тип создан Жаном Ришпенем в романе Мадам Андрэ, героиня которого пишет романы за лентяя мужа, помогая ему и задумывать их. Мопассан создал еще более рельефный тип женщины, зарабатывающей своим трудом всю литературную репутацию и известность своему бездарному супругу.

«имя» в газетном мире, а далее специализируется на трескучих шовинистических фельетонах о «французской национальной чести». Попутно Дюруа уже выдает себя за дворянина, за барона дю Руа де Кантель, и добивается ордена. Чем дальше, тем все больше отверзаются ему «высшие тайны» буржуазной журналистики: он видит уже не только мелкое взяточничество репортера Сен-Потена, но и крупные закулисные операции «независимой» печати, ее связь с биржей и с банками, ее участие в темных правительственных махинациях, и он благополучно сколачивает себе состояние с помощью биржевых афер.

Жоржу Дюруа чрезвычайно помогает в его карьере успех у женщин: беспощадно их эксплуатируя, он поднимается все выше и выше. В романе немало любовно-эротических ситуаций, обладающих чувственным привкусом: Мопассан как художник чувствовал себя увереннее, пользуясь своим обычным приемом характеристики персонажа через его любовные отношения. Однако многочисленные фривольные сцены романа являются не самоцелью, а приемом разоблачения моральной нечистоплотности Жоржа Дюруа и всей окружающей его общественной среды<sup>1</sup>.

Жорж Дюруа сходится сначала с проституткой Рашелью и эксплуатирует ее влечение к нему, стараясь платить ей поменьше, а потом грубо ее оскорбляет. Далее он эксплуатирует страстную привязанность г-жи Марель и живет на подачки своей любовницы. Затем он женится на Мадлене Форестье, широко пользуется ее пером, политическими связями и отнимает у нее половину наследства, завещанного любовником. После этого он сходится с г-жой Вальтер, получая от нее деньги, которые выигрывает на бирже ее муж, банкир. Наконец,

---

<sup>1</sup> Находя, что «Милый друг» загроможден «грязными подробностями, в которых, к сожалению, как будто *se plaît* (находит удовольствие) автор», Лев Толстой отметил также «негодование автора перед благоденствием и успехом грубого, чувственного животного, эту самую чувственностью делающего карьеру и достигающего высокого положения в свете, негодование и перед развращенностью всей той среды, в которой его герой достигает успеха... Здесь он (Мопассан. — Ю. Д.) как будто отвечает: «Погибло и погибает все чистое и доброе в нашем обществе, потому что общество это развратно, безумно и ужасно» (Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. (Юбилейное издание), т. 30, М. 1951, стр. 9).

после развода с Мадленой ему удается вскружить голову дочери г-жи Вальтер — Сюзанне, невесте с миллионным приданым; он компрометирует ее, чтобы брак стал неотвратим, и эта женитьба окончательно упрочивает его карьеру.

В отличие от «Жизни», «Милому другу» свойственно быстрое, стремительное повествование. Длительных обобщенных описаний, игравших такую большую роль в первом романе, здесь значительно меньше — за счет увеличения «эпизодов». Вторая часть романа разворачивается особенно стремительно по сравнению с первой, в которой еще имелись некоторые куски, тормозившие действие, вроде ночного монолога Норбера де Варена и особенно эпизода смерти Форестье: Мопассан как бы хотел дать Жоржу Дюруа задуматься над тщетой человеческих усилий, но последнего такие проблемы не волнуют. Во второй части романа повествование нарочито замедляется лишь в финале романа, в иронически подробном описании торжественной свадьбы барона дю Руа де Кантель.

Протяженные и гибкие фразы «Жизни», призванные передавать все оттенки печальных раздумий Жанны, сменились в «Милом друге» фразами короткими и динамичными, отвечающими изображению прямолинейного и напористого стяжателя и находящимися во внутреннем родстве с языком самого Дюруа, энергичным, волевым, полным вульгаризмов.

«Милый друг», подобно «Жизни», написан в объективной манере, но уже с уклоном к пользованию открыто оценочным приемом, позволяющим автору активно разоблачать отрицательных персонажей. По-видимому, Мопассан был неудовлетворен манерой «Жизни», где не было никаких прямых авторских оценок, и находил, что одной скрытой иронии в романе недостаточно для правильной ориентации читателя.

Нередко эти оценочные высказывания делает теперь сам автор. Вот, например, убийственная характеристика республиканца-оппортуниста, депутата и министра Лароша-Матье: «Это был заурядный политический деятель, не имевший ни своего лица, ни своего мнения, не блиставший способностями, не отличавшийся смелостью и не обладавший солидными знаниями, — адвокат из какого-нибудь захолустного городка, провинциальный лев,

Иезуит под маской республиканца, искусно лавировавший между враждующими партиями, один из тех сомнительного качества либеральных грибов, что сотнями растут на навозе всеобщего избирательного права. Благодаря своему доморощенному макиавеллизму, он сходил за умного среди своих коллег — среди всех этих отщепенцев и недоносков, из которых делаются депутаты».

Но главным образом подобные оценочные высказывания вкладываются Мопассаном в уста персонажей романа. Так, Форестье уничтожающе характеризует публику театра, Сен-Потен разоблачает газетные тайны, Норбер де Варен нелестно аттестует Лароша-Матье. Так, сам Дюруа, прогуливаясь в Булонском лесу и наблюдая прогулку представителей парижского светского общества, видит здесь одно торжество разврата и всеческой легальной преступности:

«Среди всадников оказалось немало таких, о ком поговаривали, что они ловко передергивают карту, — как бы то ни было, игорные дома являлись для них неистощимым, единственным и, вне всякого сомнения, подозрительным источником дохода. (...) Перед глазами Дюруа мелькали денежные тузы, чье сказочное обогащение началось с кражи и которых пускали всюду, в лучшие дома; были тут и столь уважаемые лица, что при встрече с ними мелкие буржуа снимали шляпу, хотя ни для кого из тех, кто имел возможность наблюдать свет с изнанки, не составляло тайны, что они беззастенчиво обворовывают крупнейшие государственные предприятия. Высокомерный вид, надменно сжатые губы, нахальное выражение лица являлись отличительными особенностями всех этих господ (...)».

Дюруа «словно убеждался воочию, что под чопорной внешностью скрывается исконная, глубоко укоренившаяся человеческая низость, и это его утешало, радовало, воодушевляло». Симпатию он почувствовал только к проезжавшей куртизанке, которая одна не лицемерит и смело выставляет напоказ свою продажность.

Разумеется, на каждом шагу в «Милом друге» встречается и скрытая ирония. Особенно замечателен в этом отношении финал романа, целиком построенный на приеме нагнетания скрытой иронии, — сцена торже-

ственного бракосочетания Дюруа, где присутствуют все столичные «сливки общества», где епископ пышно приветствует жениха, известного, уважаемого литератора, и призывает на него благословение небес.

Читатель хорошо видит Жоржа Дюруа как соблазнителя и эксплуататора женщин, как героя альковных походов, но его деятельность как журналиста обрисована более бегло, хотя нечего и сомневаться, что в распоряжении Мопассана было множество красок для самого полного разоблачения мира газетной продажности.

Тем не менее в лице Жоржа Дюруа Мопассан создал яркий социально-психологический тип журналиста Третьей республики, в деятельности которого отразились характерные отношения этого строя: империалистическая политика, циничная связь правительственных сфер с биржей и банком, продажность и бессилие буржуазной демократии. О бессмертии этого реалистического типа свидетельствует распространенность и живучесть всевозможных дюруа в капиталистической прессе. В статье-памфлете «Капитализм и печать» Ленин так охарактеризовал в 1914 году нравы буржуазной прессы того времени: «Всеобщая продажность. Проституция всех сортов, незаконная и законная, браком освященная. (...) Воры, публичные мужчины, продажные писатели, продажные газеты. (...) Это — цвет «высшего» общества. Этих людей «все» знают, у них «везде» связи...»<sup>1</sup>.

Жорж Дюруа — это подлинный типический характер в типических обстоятельствах, герой и победитель на жизненном пиру Третьей республики, «прототип современных государственных людей во Франции»<sup>2</sup>. Выродившийся потомок бальзаковских карьеристов, он отличается от Растиньяка и Люсьена де Рюампре полной невежественностью, кричащей вульгарностью, свирепой и архициничной жадностью, истинным талантом к беззастенчивому эксплуатированию других людей, а также абсолютным отсутствием каких-либо гуманистических стремлений, моральных принципов, колебаний, угрызений совести. Он отличается от бальзаковских

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 25, стр. 7—8.

<sup>2</sup> М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, М. 1953, стр. 46.

карьеристов и тем, что у него не было и нет никаких расхождений, а тем более конфликтов с окружающей буржуазной средой, он плоть от ее плоти, и у него не будет никакой «бальзаковской» утраты иллюзий. Напротив, ему тем легче идти от триумфа к триумфу, чтобы на последней странице романа достигнуть подлинного апофеоза — венчания в церкви Мадлен, благословения и торжественной речи епископа, зависти сбежавшихся парижан, и провидеть ожидающую его карьеру политического и государственного деятеля Третьей республики...

«Милый друг станет министром или президентом республики, — удостоверяет Жерар де Лаказ-Дютье. — Автор не говорит нам этого, но заставляет нас это предчувствовать. У Милого друга хватит размаха, чтобы «воплощать душу народа» и управлять колесницей государства. В политике он будет на стороне сильных. Друзьями у него будут люди богатые, могущественные, почитаемые и благомыслящие». Критик удостоверяет социальную типичность Жоржа Дюруа для всей истории Третьей республики. «Милый друг, — пишет он, — это предок многих поколений карьеристов, наследовавших друг другу после 1885 года. Видеть, как маневрирует Милый друг — значит видеть, как маневрируют его сыновья и внуки. Приемы те же самые — с легкими вариациями... Милый друг — это символ, символ гнилости современного общества»<sup>1</sup>.

Но идейно-художественная ценность романа не только в образе Жоржа Дюруа. Роман обрисовывает и ряд типичных сторон Третьей республики, вскрывая прежде всего свойственную ей атмосферу всесторонней продажности.

Жизнь французского буржуазного общества, французской прессы, французских политических сфер Мопассан показывает в образе универсальной проституции. Все решительно продается, и все собою торгует. Мы видим и обычную панельную проституцию (Рашель), и проституцию дамы из общества (г-жа Марель), и пси-

---

<sup>1</sup> Gérard de Lacaze-Duthiers, Guy de Maupassant, P. 1926, p. 36—37.

хологию мужчины-проститутки, воплощенную в любовных и в журналистских похождениях Жоржа Дюруа, и такого же мужчину-проститутку в политике (Ларош-Матье), и весь пестрый мир газетной проституции (Вальтер, Форестье, Сен-Потен и др.), и проституцию дворянской аристократии (женихи Розы и Сюзанны), и проституцию закона (полицейский комиссар), и проституцию церкви (епископ). Примеры бесконечны. И тут ясно, что такое название продажной газеты Вальтера, как «Французская жизнь», является символическим и что задачей «танжерской» темы романа было для Мопассана разоблачение продажности всей правящей системы, высших правительственных сфер Третьей республики. Мопассан в данном отношении как бы смыкается с пролетарским поэтом Эженом Потье, творцом «Интернационала», во всеуслышание назвавшим Третью республику — проституткой (песня «Дочь Термидора»).

Никакой танжерской экспедиции в эпоху Мопассана не происходило, хотя «интерес» к Марокко пробудился у французского капитализма уже с середины XIX века. Оккупация Марокко Францией (совместно с Испанией) произошла лишь после первой мировой войны.

В изображении этой экспедиции, описанной в романе с таким обилием реалистических деталей (обман общественного мнения и палаты депутатов, лживая кампания печати, грязная биржевая спекуляция, обогащающая кучку финансовых дельцов, министра и издателя официозной газеты), раскрывается одна из сторон творческого метода Мопассана. Писатель создал реалистическое предвидение, основываясь на некоторых аналогичных фактах начала 80-х годов, — на обстоятельствах оккупации Туниса Францией в 1881 году.

В этой попытке предвидения сказалось влияние таких учителей Мопассана, как Бальзак и Тургенев. «Настоящие моряки, — писал Мопассан в очерке «Изобретатель слова «нигилизм», — предчувствуют бурю задолго до ее наступления, а настоящие романисты предвидят будущее, угадывая его, подобно Бальзаку. Тургенев распознал зерно русской революции, когда оно еще только давало ростки под землей, до того как его побеги пробились к солнцу; и в книге «Отцы и дети», наделавшей столько шума, он описал настроения этой развивающейся секты».

Тунисский бей, правивший с 1859 года, первоначально не препятствовал проникновению французского капитала в Тунис. В 70-х годах, под влиянием интриг со стороны Италии, отношения бея с Францией начали портиться. Тем временем группа французских банковских и биржевых дельцов, связанных с Гамбеттой, повела в 1875 и 1876 годах кампанию в прессе за снижение курса облигаций тунисского займа, стараясь внушить публике недоверие к платежеспособности тунисского правительства. Расчет этих биржевых спекулянтов был в том, чтобы скупить за бесценок основную массу облигаций, а затем основательно «заработать» на повышении курса займа, когда французское правительство установит над Тунисом протекторат.

Законченная французами к 1880 году постройка железной дороги, соединившей Тунис с Алжиром, дала толчок дальнейшей французской колониальной экспансии. В результате в Тунисе началось восстание населявших его кабилских племен.

В апреле 1881 года в Тунис вступили французские войска, быстро одержавшие победу над повстанцами. 12 мая 1881 года Жюль Ферри, председатель совета министров, огласил в обеих палатах следующую декларацию: «Предпринимая эту экспедицию, французская республика заявляет, что она не преследует каких-либо аннексионистских намерений». В этот же самый день тунисский бей вынужден был подписать договор о том, что он принимает навязанный ему протекторат Франции. Восстание кабил возобновилось с еще большей ожесточенностью и было подавлено лишь в конце 1881 года.

Фактически шла война, вызывавшая большое недовольство во Франции. Анри Рошфор, известный автор «Фонаря», выступил 27 сентября 1881 года в «Энтранжан» с разоблачениями: он утверждал, что всю эту войну и посылку французских войск подстроили — для спекуляции обесцененными облигациями тунисского займа — Гамбетта (с 1879 г. председатель палаты депутатов, а с ноября 1881 г. премьер-министр Третьей республики) и Рустан, французский консул в Тунисе. «Так как, — писал Рошфор, — у бея никогда не нашлось бы двухсот миллионов для возмещения займа, оба куманька подбили французское правительство объявить про-

текторат над Тунисом и взять на себя оплату облигаций, которые в этом случае должны выкупаться из расчета сто франков за три франка. Г-н Гамбетта и г-н Рустан обменяли бы тогда кучу своих бумажек на ренту в сумме свыше ста миллионов»<sup>1</sup>.

Предвидение Рошфора оказалось правильным: французское правительство еще не успело гарантировать тунисский заем, а облигации последнего, стоившие в декабре 1875 года 162,5 франка, поднялись в декабре 1881 года до 430,25 франка, и «куманьки» уже стали миллионерами.

«Энтранзижан», газета Рошфора, в 1881 году еще в значительной степени была трибуной возвратившихся коммунаров, голосом народного недовольства.

В разоблачениях газеты звучал протест революционной демократии, возмущенной преступлениями республиканцев-оппортунистов. Эти проявления народного негодования не могли не оказывать своего прямого или косвенного воздействия на Мопассана.

Жюль Ферри немедленно распорядился возбудить судебное преследование против Рошфора. Однако, несмотря на правительственный нажим, Рошфор был судом оправдан: разоблачения его оказались неопровержимыми.

Для Мопассана было ясно, что после оккупации Туниса тотчас встанет на очередь и оккупация Марокко, с чем будет связана очередная грандиозная биржевая афера (ведь в 1884 году французское правительство все-таки гарантировало долг Туниса). И если Ларош-Матье скрывает от палаты и даже от многих своих подручных затеянную экспедицию, заверяя даже, что ее не будет, то здесь Мопассан мог писать прямо с натуры. Ведь Ферри, снова ставший в феврале 1883 года председателем кабинета министров, продолжал вести войну в Тунисе, как в Тонкине и Аннаме, без санкции парламента, явочным порядком: в 1883 году он убеждал палату депутатов, что и не думает об оккупации Тонкина и Аннама, что это бесполезная затея, а в то же время война там уже велась. В марте 1885 года французские экспедиционные войска были разгромлены в сражении при Ланг-Соне. Известие об этом вызвало ве-

---

<sup>1</sup> Henri Rochefort, *Les Aventures de ma vie*, P. s. a. p., 246.

личайшее возбуждение в Париже. Глава радикалов, Жорж Клемансо, с крайней резкостью обрушился в палате на Ферри, прозванного в рабочих кварталах «тонкинцем». Кабинет Жюля Ферри, вызывавший возмущение палаты и всей страны, был свергнут в бурном заседании 30 марта 1885 года. Роман Мопассана начал печататься всего девять дней спустя.

Последнее обстоятельство стоит отметить. Как очерками «Под солнцем» Мопассан боролся с злоупотреблениями Альбера Гриви и, возможно, способствовал его падению, так и «Милым другом» он собирался нанести публичную пощечину республиканцам-оппортунистам, и прежде всего Жюлю Ферри (Гамбетты в это время уже не было в живых).

Таким образом, несомненно, что в изображении танжерской экспедиции «Милого друга» типизированы события алжирско-тунисских экспедиций министерства Ферри. Несомненно, что и другие эпизоды романа обладали в 1885 году острой политической злободневностью. Все это станет особенно ясным, когда будут установлены прототипы Лароша-Матье и Вальтера. Прототипы первого найти нетрудно: в начале 80-х годов сменилось всего три министра иностранных дел — Бартеlemi Сент Илер, Гамбетта и Шальмель-Лакур. В чертах Лароша-Матье могли запечатлеться типические черты их общей деятельности, но многое привнесено в этот образ именно от личности Гамбетты, давно уже привлекавшего к себе ироническое внимание Мопассана. В сатирической очерке «Женщины в политике» (1881) Мопассан повествовал об одной любовнице Гамбетты, вдохновительнице этого «трибуна», которая присылала ему «необычайные письма», полные «глубоких мыслей и замечательных обзоров положения в Европе»; произнося где-нибудь речь, он «порою повторял целые страницы» из них и «сам удивлялся тому успеху, который имела эта изящная и ясная проза». Этот очерк не может не напомнить об отношениях Лароша-Матье с Мадленой Форестье-Дюруа, писавшей этому министру его политические статьи и речи.

Мопассан отметил, что Ларош-Матье и Вальтер, осуществив затеянную ими танжерскую операцию ценой тысяч не только мавританских, но и французских жизней, нажили десятки миллионов. Один только Вальтер, это гнусное олицетворение космополитического финансо-

вого капитала, «заработал» на выпущенном займе тридцать — сорок миллионов и от восьми до десяти миллионов на медных и железных рудниках, как и на огромных участках земли, скупленных им по дешевке еще до завоевания и перепроданных втридорога колониционными компаниям на другой день после оккупации. И, с негодованием пишет Мопассан, за какие-нибудь несколько дней Вальтер из директора банка, никому не внушавшего доверия, из издателя подозрительной, продажной газетки, из депутата, обвиняемого в грязных делишках, стал «одним из всемогущих финансистов, более могущественных, чем короли, — одним из тех финансистов, перед которыми склоняются головы, немеют уста и которые выпускают на свет божий гнездящиеся в глубине человеческого сердца низость, подлость и зависть».

Андре Виаль утверждает, что в некоторых отношениях прототипом Вальтера послужил Артюр Мейер, издатель «Голуа», но что Мопассан, сохранив его характерные качества, как прожженного дельца, умело спекулирующего на политической ситуации, и как циничного торговца газетной строкой, «пренебрег монархической и католической позой своей модели», а, напротив, сделал Вальтера, в отличие от этого прототипа, депутатом, принадлежащим к парламентскому «левому центру»<sup>1</sup>. Виаль совершенно прав, заявляя, что образ Вальтера не портретен, а типичен. Реалист Мопассан брал для создаваемого им типического образа отдельные черты от разных прототипов: кое-что для образа Вальтера он взял от Артюра Мейера, а кое-что — от других лиц.

Вопрос о прототипах, сам по себе не столь важный, мы ставим только для определения широких и тесных связей «Милого друга» с действительностью Третьей республики. Мопассан сознательно стремился делать свои образы непохожими на их прототипы. В статье «Маски» (1883) он говорил, что «факт» общественной жизни «принадлежит романисту, как и все факты, волнующие общественное мнение», но необходимо «стереть имена и так изменить облик» участников подлинного жизненного происшествия, чтобы никого из них нельзя было узнать. «Мы не имеем ни малейшего права изоб-

---

<sup>1</sup> André Vial, Guy de Maupassant et l'art du roman, P. 1954, p. 394.

ражать определенного человека». Другое дело — брать его отдельные черты для создания типического образа: «Черпать из любой жизни интересные случаи и наблюдения, чтобы использовать их в романе, не давая возможности угадать, кто является прототипом выведенных лиц (...), — значит поступать, как подобает добросовестному художнику»<sup>1</sup>.

«Милый друг» был первой во французской литературе попыткой создать антиимпериалистический<sup>2</sup> роман. Дело ограничилось только попыткой, потому что роман представляет собою сатирическую биографию карьериста с преимущественным использованием его альковных авантур, а такое построение оттеснило на задний план тему танжерской экспедиции. Однако самое наличие этой темы уже дало Мопассану столько новых и сильных красок для разоблачения капиталистических хозяев Франции и подчиненных их воле правительственных сфер, что становится понятно значение «Милого друга» как одного из наиболее резких, памфлетных выступлений французского критического реализма конца XIX века.

«Милый друг» имел большой читательский успех и быстро был переведен на все языки (первый русский перевод появился в том же 1885 г. в «Вестнике Европы»). Успеху романа немало содействовал негодующий шум, поднятый по его поводу буржуазной критикой. Это были по преимуществу вопли лицемерного возмущения. Максим Гоше, выступивший на страницах «Ревю

---

<sup>1</sup> Жерар Делезман в своем предисловии к «Милому другу» весьма подробно останавливается на вопросе о прототипах Вальтера, Лароша-Матье, Норбера де Варена и др., так же убеждаясь, что никакого определенного прототипа здесь указать нельзя. Особенно много внимания уделил Делезман вопросу о прототипах Жоржа Дюруа, находя в его образе отдельные черты брата Мопассана, Эрве, Рене Мезруа, Людовика де Во и пр. Странно, что Делезман находит в облике Дюруа некоторые положительные черты, «некоторые рыцарские стороны современного кондотьера» (стр. XL), и много раз употребляет выражение «Дюруа-Мопассан» (стр. IV, VI, XXVIII, XXXIX), желая, правда, сказать только то, что Мопассан на собственном опыте изображал ту среду журналистов, которую хорошо знал, но, невольно сближаясь здесь с теми недоброжелателями Мопассана, которые упорно и тенденциозно принимают всерьез его мистификаторское заявление «Дюруа — это я!».

<sup>2</sup> Восьмидесятые годы, время зрелого творчества Мопассана, относятся еще к эпохе перехода капитализма в свою последнюю стадию — в империализм. Поэтому применительно к 80-м годам уместно говорить лишь об империалистической политике Третьей республики.

блѣ», еще ограничивался сравнительно сдержанной позицией, скорбя по поводу «жестокой и несколько отталкивающей правды» романа, но восхищаясь мастерством Мопассана («это произведение чрезвычайно сильное, мощное»). Другие критики говорили уже враждебным тоном, возмущаясь «искаженным» якобы изображением французского газетного мира. Франсиск Сарсэ, известный своей архипродажностью, елейно писал в «Нувель ревью»: «Я упрекнул бы г-на Ги де Мопассана в том, что, решив пересадить своего Жоржа Дюруа в ту среду журналистики, которую ему полагается хорошо знать, он не потрудился верно воспроизвести ее истинный аспект. Газетные редакции, которые он описывает, представляются мне плодом чистой фантазии: не таковы наши привычки, наши нравы, наша манера говорить». Безудержно негодовал и критик Монжуайе на страницах «Голуа»: «Я не могу поверить, что такова и вся журналистика. Бальзак показал нам ее более возвышенной, несмотря на ее слабые стороны... Здесь же мы весело плаваем в океане грязи... Какое общество! Великие боги! Какая среда! Какие люди!»

Само собою разумеется, что представители революционного лагеря оценивали роман Мопассана по-иному. Поль Лафарг считал большой заслугой Мопассана то, что он, «единственный из современных писателей, в романе «Милый друг» осмелился приподнять уголок завесы, скрывающей бесчестие и позор буржуазной прессы»<sup>1</sup>, Морис Торез присоединился к этой оценке, упоминая, что Мопассан «в своем романе «Милый друг» разоблачил нравы и внутренние пружины крупной печати, выполняющей приказания финансовой олигархии»<sup>2</sup>.

Великая разоблачительная сила мопассановского романа была удостоверена и тем, что 18 февраля 1887 года гедисты начали перепечатывать «Милого друга» в своей новой газете «Народный путь».

«Мы начинаем сегодня,— писала газета,— публикацию крупнейшего труда Ги де Мопассана, одного из мэтров современной литературы. Милый друг — это унтер-офицер африканских войск, беспринципный и

---

<sup>1</sup> Поль Лафарг, Литературно-критические статьи, М. 1936, стр. 226.

<sup>2</sup> Морис Торез, 50 лет «Юманите», «Правда», 17 апреля 1954 г., № 107.

бессовестный. У него все необходимые данные, чтобы попасть в газетную среду, в среду талантливых, но морально нетребовательных людей, и создать себе там завидное положение. Милый друг знает, что преуспеть можно лишь через женщин. Постыдно эксплуатируя талант и общественные связи незадачливой писательницы, этот авантюрист бросает ее, когда она не может больше оказывать ему услуг; затем он становится сотрудником правительственной газеты и женится на дочери издателя. Как можно видеть, это весьма актуальная история, но она известна не одним бульварным журналистам,— особенно с тех пор, как вышли семь первых номеров «Народного пути»<sup>1</sup>.

Частным поводом для обращения гедистской газеты к «Милому другу» было ее стремление использовать мопассановский роман для разоблачения журналиста Лабрюйера, пролезшего в гедистскую печать и заподозренного в принадлежности к полиции (его разоблачению и были посвящены первые семь номеров «Народного пути»). Лабрюйер был любовником известной журналистки Северин, редактировавшей после смерти Валлеса его газету «Крик народа». Гедисты стремились уподобить Лабрюйера — Жоржу Дюруа, а Северин — Мадлене Форестье<sup>2</sup>.

Перепечатка гедистами «Милого друга» подтверждает его общую прогрессивную ценность, разоблачительную силу и бесспорную типичность образа Жоржа

---

<sup>1</sup> «La Voie du peuple», 18.II.1887, № 8. Газета не успела перепечатать роман Мопассана целиком, так как быстро прекратила свое существование.

<sup>2</sup> По словам одного русского журналиста, Мопассан якобы списал Жоржа Дюруа именно с Лабрюйера (см. Е. П. Семенов, В стране изгнания, серия первая, СПб. 1911, стр. 154).

Как ни бесплодны сами по себе поиски прототипов, но если уж разговор об этом зашел, укажем, что во французском революционно-демократическом лагере конца 80-х годов отнюдь не все считали Лабрюйера прототипом Дюруа. Одно из писем 1887 г. Лауры Лафарг к Энгельсу проливает некоторый свет на этот вопрос. «Мопассану,— пишет Лаура Лафарг,— незачем было искать образец Милого друга вне редакции его «Жиль Блас», и он нашел прототип в лице барона де Во. Но его творческая выдумка (кроме случаев, когда он пишет в духе Золя) гораздо опрятней настоящей истины, и Милый друг — это простофиля по сравнению с Лабрюйером» (Fr. Engels, Paul et Laura Lafargue. Correspondance, t. II, P. 1956, p. 15).

Барон Людовик де Во был приятелем Мопассана по «Жиль Бласу»; Мопассан писал предисловия к некоторым его книгам.

Дюруа. Из приведенного анонса газеты явствует, что гедисты видели в романе Мопассана выдающееся произведение критического реализма, острую сатиру на капиталистическое общество и его прессу. Поэтому их характеристика Мопассана как «одного из мэтров современной литературы» отнюдь не случайна.

## *Глава восьмая*

### МОПАССАН И НАРОД

Мопассан много писал о народе, особенно о крестьянах.

Художественная честность писателя побуждала его быть неумолимо точным изобразителем правды жизни, как он эту правду понимал. В статье «Любовь в книгах и в жизни» он резко выступил против Пьера Лоти, находя лживым образ бретонского крестьянина в его романе «Мой брат Ив». В изображении народа, заявлял Мопассан, нужны «реальные описания», способные воспроизвести ту «жестокую и мучительную жизненную правду, которая потрясает до глубины души». Пьер Лоти не сумел сделать этого. «Бретань недалеко от нас,— продолжает Мопассан,— мы прекрасно ее знаем и, конечно, всем нам случалось видеть бретонского крестьянина, человека славного и добросердечного, но у которого животное начало выражено так сильно, что он кажется порой существом низшего порядка. Тот, кто видел эти клоаки, называемые деревнями, эти хижины, выросшие среди навоза, где люди ютятся вместе со свиньями, этих крестьян, которые ходят босые, чтобы легче шлепать по грязи, этих взрослых девушек, ноги которых перепачканы до самых колен, (...) будет крайне изумлен красивыми пейзажами в духе Флориана, увитыми розами избушками и кроткими сельскими нравами, описанными г-ном Пьером Лоти. (...) Читая его, мы приобщаемся к нежным чувствам à la Беркен, попадаем в мир пейзажной сентиментальности и сельской идиллии, любезный сердцу г-жи Санд».

Мопассан осудил и одного из своих приятелей, Рене Мезруа, когда этот изысканный литератор, «как бы

созданный для повествований об изощренных прегрешениях прелестных дам в насыщенном негой воздухе будуаров», вздумал взяться за изображение деревни: «От крестьян Мезруа слишком веет эклогой, а его чудесные фразы так изящно построены, что в них нет того резкого удара кулаком, без которого не ощутить всей глубины жестокой сельской драмы, не понять Марго, спалившей ради любовника отчий дом и родную деревню».

Мопассан много писал о жизни современного ему крестьянства, но не обнаружил исторического подхода к этой теме. Он не касался ни участия крестьян в революции XVIII века, когда значительная их часть приобрела земельную собственность (конфискованные Конвентом и пущенные в раздробленную продажу земли эмигрантов), ни последующего времени, когда крестьянство боялось всякой угрозы своим владениям — со стороны эмигрантов, возвратившихся в пору Реставрации, или со стороны революционного «передела», особенно пугавшего деревню в 1848 году. Не касался он и времени Второй империи, которая успокоила деревенских собственников, но, жестоко разгромив сопротивление декабрьскому перевороту со стороны беднейшей части крестьянства, убила всякую политическую активность деревни.

Изображаемые Мопассаном крестьяне 70—80-х годов показаны преимущественно в быту: они поглощены хозяйственными заботами, обработкой земли, уборкой урожая, кормом скота, несложными домашними и семейными делами, деревенскими происшествиями, ценами на хлеб, птицу, на продукты сельского хозяйства. Какие-либо социальные, политические или культурные запросы, по мнению Мопассана, им совершенно чужды. Лишь война 1870-1871 годов несколько всколыхнула их косный мирок, пробудив в них чувство любви к родине и ненависти к чужеземному захватчику — и не только потому, что пруссаки угрожали их собственности, но и потому, что тут в них проснулись те душевные качества, которые дотоле не могли выказаться под плотной корой быта.

Если где-либо в творчестве Мопассана некоторое время продолжали, после сборника «Заведение Телье», давать знать себя пережитки его натуралистических позиций 1881 года, то главным образом в крестьянской теме. Они сказывались в «физиологических» приемах

изображения персонажей, в уклоне в бытовизм и в стремлении изображать «кусочек жизни» созерцательно, в его внешних очертаниях, без глубокой попытки проникнуть в существо вещей, в причинность явлений.

Возвратимся к «Истории одной батрачки». Тургенев «особенно рекомендовал» в 1881 году вниманию Льва Толстого эту новеллу, но именно она «особенно не понравилась» Толстому. «Автор, очевидно, видит во всех рабочих людях, которых он описывает, только животных, не поднимающихся выше половой и материнской любви, и потому от описания его получается неполное, искусственное впечатление», — сурово отозвался Толстой.

В подобном методе изображения, считал Толстой, виновата вся натуралистическая школа, и он справедливо отметил ее влияние на Мопассана: «Непонимание жизни и интересов рабочего народа и представление людей из него в виде полуживотных, движимых только чувственностью, злобой и корыстью, составляет один из главных и очень важных недостатков большинства новейших французских авторов, в том числе и Мопассана, не только в этом, но и во всех других его рассказах, где он касается народа и всегда описывает его как грубых тупых животных, над которыми можно только смеяться. (...) Описывая так свой народ, французские авторы не правы. (...) Если существует Франция такую, какую мы ее знаем, с ее истинно великими людьми и теми великими вкладами, которые сделали эти великие люди в науку, искусство, гражданственность и нравственное совершенствование человечества, то и тот рабочий народ, который держал и держит на своих плечах эту Францию, с ее великими людьми, состоит не из животных, а из людей с великими душевными качествами; и потому я не верю тому, что мне пишут в романах, как «La Terre» («Земля», роман Э. Золя. — Ю. Д.), и в рассказах Мопассана, так же как не поверил бы тому, что бы мне рассказывали про существование прекрасного дома, стоящего без фундамента»<sup>1</sup>.

Слова Льва Толстого в полном смысле замечательны. Действительно, поначалу отношение Мопассана к крестьянам было не лишено некоторого высокомерия.

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. (Юбилейное издание), т. 30, М. 1951, стр. 5—6.

Однако нельзя согласиться с утверждением Толстого, что Мопассан всегда неизменен в изображении народа. К чести Мопассана, это было далеко не так. Проницательность Толстого изменяла ему в оценке и понимании объективной манеры Мопассана (такую объективную манеру Толстой вообще отрицал).

Осудив Мопассана за грубое изображение крестьян в «Истории одной батрачки», Толстой все-таки недостаточно оценивал в этой объективно написанной новелле сочувственное отношение Мопассана к батрачке Розе и к усыновлению фермером ее ребенка. Правда, грубые и жестокие стороны крестьянской жизни были показаны здесь так сгущенно, что плохо уравновешивались некоторыми светлыми чертами человечности.

Остановимся на следующей по времени за «Историей одной батрачки» деревенской новелле — на «Сочельнике», появившемся на страницах «Жиль Блас» 5 января 1882 года.

Под самое рождество, в страшный мороз, у крестьян Фурнелей умер их 96-летний дед. Местный помещик и гостящий у него родственник (внутренний рассказчик новеллы) приходят проститься с покойным.

Фурнели — деревенские бедняки. Дом их ветх, балки источены червями, темные засаленные стены лоснятся. Сами Фурнели — «угрюмые, с удрученным видом и с отупелыми крестьянскими лицами». Но они поднимаются навстречу гостям, усаживают их, предлагают угощение — кровяную колбасу, которой ужинают. Они приветливы и радушны. Превосходная деталь: «жена из вежливости сняла со свечи нагар».

Однако Фурнели упорно не хотят показать гостям умершего. Почему же? Оказывается, они положили его труп в большой ларь своего обеденного стола. Они поступили так, чтобы спать на той единственной кровати, где раньше спали вместе со стариком...

«Когда он заболел, — объясняет в слезах крестьянка, — мы стали спать на земле, а в такие холода, как сейчас, это тяжело. Ну, а когда он помер, мы так и сказали себе: раз он теперь больше не страдает, зачем его оставлять в постели? Мы отлично можем убрать его до завтра в ларь, а сами ляжем на кровать, потому что ночь будет холодная! Не можем же мы спать с покойником, господа!»

Беспросветной, горестной, давящей нищетой веет со страниц этой новеллы. Но внутренний рассказчик не упускает отметить, что Фурнели ужинают на том же столе, где спрятан их дед, и заключает новеллу словами: «Мой кузен, вне себя от негодования, быстро вышел, хлопнув дверью, а я последовал, за ним, смеясь до упаду».

Слезы крестьянки свидетельствуют, что нелегко Фурнелям было прийти к их решению, хотя бы и «до завтра». Да, пришлось так поступить, но не по злой же воле! Ведь Фурнели любили своего деда. Ведь они дали ему дожить почти до ста лет! Нужно вспомнить о других деревенских новеллах Мопассана, где так часто проходит тема ненависти к бесполезным ртам, чтобы понять, что это значит. Фурнели берегли своего старика, подобно тому как зажиточная фермерша из новеллы «Коко» берегла обессиленную старую лошадь, которую так любила. А ведь Фурнели — бедняки. Так, несмотря на то что концовка новеллы подсказывает читателю только две оценки положения — негодование или смех, в душе читателя, уже взбудораженной всею картиной безнадежной нищеты Фурнелей, показанной Мопассаном, возникает и вопрос: а виноваты ли они?

Однако концовка новеллы не позволяет заключить о *полном несогласии* Мопассана с мнением внутреннего рассказчика. Полного несогласия здесь нет, потому что в начале 80-х годов у Мопассана еще не выработался его собственный взгляд на жизнь крестьян и в эту пору он чаще всего судил о них с точки зрения той читательской аудитории, для которой писал. Отвечая в 1883 году, в статье «По поводу народа», Жюлю Валлесу, упрекавшему его, как и других современных «прославленных романистов», в том, что они не пишут для народа, Мопассан соглашался, что это действительно так: «Мы не пишем для народа; мы мало беспокоимся о том, что его обычно интересуется; верно и то, что мы не из народа. Но Искусство, каково бы оно ни было, обращается только к умственной аристократии страны»<sup>1</sup>. «Обращаться» к такой читательской аудитории, к ее пониманию — неизбежно означало говорить на общем с нею языке, в тон

---

<sup>1</sup> Gérard Delaisement, Maupassant journaliste et chroniqueur, P. 1956 p. 40.

ее понятиям, ее культурному уровню, ее привычным моральным принципам. Эта умственная аристократия — верхушка интеллигенции, главным образом городской, — обычно была далека от народа, плохо разбиралась в жизни крестьян, судила о них превратно, свысока, и многое в их жизни, даже при ближайшем рассмотрении, представлялось ей диковинной или смешной экзотикой. Но именно с точки зрения этих представителей городской культуры Мопассан первоначально и судил о крестьянах.

Упоминая в повести «Заведение Телье» о том, что крестьянин смотрит на содержание публичного дома как на выгодное ремесло (см. стр. 81), Мопассан явно давал понять, что мнение людей городской культуры не таково. А в повести «В лоне семьи» он отмечал «то крестьянски-равнодушное отношение к мертвецу, хотя бы это были отец или мать, то неуважение, ту бессознательную жестокость, столь обычные для деревни и столь редкие в городе» («В лоне семьи»). Эта мысль словно целиком относится к «Сочельнику» и к финальной фразе новеллы.

Противоречивость позиции Мопассана в этой новелле еще несомненна. Да, с точки зрения понятий городской культуры, Фурнели проявили «неуважение» и «бессознательную жестокость» к покойному. Но писателю уже ясно и другое: только простая, горькая необходимость обусловила их уродливый поступок в той обстановке их жизни — в их проклятой бедности, — которую он обрисовал и которую им не дано изменить...

Если читатель вдумается в эту новеллу так, как нужно вдумываться в большинство мопассановских новелл, — он не пройдет мимо этой мысли, втайне подсказываемой писателем. Сложно и богато искусство Мопассана, широка, чутка и добра была его душа. Если Мопассан любил смех, то никогда, никогда не смеялся он над бедняками и над нищетой. Противоречивость этой новеллы, как и некоторых других («Крестины» из сборника «Господин Паран»), в том, что, еще поддаваясь влиянию людей городской культуры, он уже понимал, что есть и какая-то правда жизни, не постигаемая ими, и что Фурнели не могут и не должны быть только предметом негодования или насмешки...

Противоречивость отношения к людям деревни проявилась и в юморе Мопассана, поначалу полном

добродушия — особенно в сборнике «Рассказы вальдшнепа», где жизнь крестьян стала для художника пока лишь неисчерпаемым источником забавных анекдотических происшествий.

С буйной щедростью рубенсовских красок описывал Мопассан людей и природу любимой им Нормандии. В «Нормандской шутке» все полно солнца, сочной зелени листвы и полей, цветущей природы. Красочно разодеты крестьянки, шествующие со своими чинными мужьями в свадебной процессии. Гомерический брачный пир, где за еду принимаются в два часа дня, а в восемь вечера все еще пьют и жуют среди шумного веселья, хохота, пьяных шуток. Новобрачному, богатому фермеру, подпившие гости, смеясь, грозят, что уж в эту-то ночь к нему обязательно заберутся браконьеры. И действительно, ночью раздаются выстрелы. Оторвавшись от молодой жены, он бежит на защиту своего добра, а браконьеры поймают его и свяжут... «Вот как забавляются на свадьбах в Нормандии».

В новеллах о нормандских крестьянах Мопассан исходил от представления о некоем «нормандском типе», как о воплощении жизнерадостной насмешливости, ловкости, хитрости, добродушной плутоватости<sup>1</sup>. Это этнографическое представление затемняло для писателя вопрос о классовой розни деревни. Таков, например, персонаж новеллы «Нормандец», дядюшка Матье, веселый балагур, хитрец и изобретательный пьяница. Получив место сторожа при «чудотворной» часовне «богоматери брюхатых», посещаемой преимущественно «согрешившими» девушками, дядюшка Матье эксплуатирует к своей выгоде религию: он торгует из-под полы сочиненной им самим молитвой к богоматери от имени беременных девушек; мастерит он и деревянные фигурки святых, на которые у него бойкий спрос среди крестьянок.

Проницательному реализму Мопассана, однако, стали ясны и некоторые другие стороны «нормандского типа». В новелле «Сабо» изображен богатый и хитрый фермер Омон, который так запугал взятую им в услужение придурковатую девушку, что они уже

---

<sup>1</sup> Несколько иначе очерчивал Мопассан тип нормандца-дворянина. См. новеллу «Вальдшнепы».

в первую ночь «поставили свои башмаки рядом»; Мопассан повествует об этом происшествии еще юмористически, но лишь потому, что родители девушки такие же хитрецы и добьются женитьбы Омона на их дочери.

А вот деревенский трактирщик Шико из новеллы «Бочонок». Он желает приобрести у старой крестьянки ее землю. Обе стороны хитрят: ему надо купить подешевле, она опасается продешевить. Наконец договорились: Шико выплачивает деньги по частям, а во владение фермой вступит только после смерти старухи. Однако старуха крепка и умирать не собирается. Шико чувствует себя обманутым, начинает ненавидеть ее. Заметив слабость скупой старухи к вину, он дарит ей бочонок водки и обещает дать еще — они ведь друзья. «Я не поскуплюсь, — говорит Шико. — Чем скорей он кончится, тем мне будет приятней». Тайный расчет трактирщика оказался верным; старуха спилась, замерзла пьяной в снегу, а Шико получил ее ферму за гроши.

Шико — «нормандский тип» с присущими ему хитростью, притворством, пронырливостью, но ни добродушия, ни жизнерадостной веселости, кроме показных, у него уже нет. Это жадный и жестокий собственник, расчетливый преступник. Как ненавидит он старуху, которая его «обкрадывает» — не так быстро умирает!

В «Бочонке», как в «Сабо» и в «Святом Антонии», художнику все более уяснялось, что «нормандский тип» — это, скорее, тип деревенского буржуа. А позднее, изображая в «Монт-Ориоле» зажиточных крестьян Оверни, отца и сына Ориолей, Мопассан показал, что овернские кулаки такие же недоверчивые, хитрые, лукавые ловкачи и так же готовы обмануть и ограбить ближнего, как и богатые нормандские собственники.

Ранним юмористическим новеллам еще присуща нотка высокомерия. Мопассан позволял себе, например, бросить мимоходом фразу о «дикарях, пропитанных всею вонью скотного двора» («В деревенском суде»). Крестьяне и внешне представляются ему смешными: вид у них неизменно недоверчивый и тупой, старики напоминают искривленные яблони, крестьянки похожи на куриц. «На ее маленькой и плоской головке, словно гребешок, сидит розовый чепчик; глаза ее, круглые, удивленные и сердитые, смотрят вбок, как у домашней птицы», — читаем в том же «Деревенском суде». Юмор

таких описаний все еще как бы обращен к читателю-горожанину, которого Мопассан приглашает позабыться смешными красками деревенского мира...

Происшествия деревенской жизни Мопассан долго еще продолжал показывать с их внешнекомической стороны. Вот дядюшка Бельом, в ухо которому забралась блоха. Вот скупая молочница: она захотела сэкономить на дорожных расходах, а в результате стала беременной. Вот крестьяне, у которых — в страдную пору! — никак не мог умереть старый отец. Они уже решили, что завтра он кончится обязательно, уже называли гостей на поминки, уже напекли пышек. Гости приходят, а старик еще жив. Общее смущение. Особенно неловко хозяевам: они суетятся, просят их извинить и поесть пышек — не пропадать же добру. Пышки съедены, и только теперь старик умирает. Новые хлопоты хозяевам, новые расходы!

— Опять придется печь четыре дюжины пышек, — ворчит жена. — Не мог уж умереть сегодня ночью!

Но муж покоряется судьбе:

— Ну что ж, ведь это не каждый день бывает!

«Зверь дядюшки Бельома», «Признание», «Старик» — эти новеллы, конечно, смешны. Однако по-настоящему смешна здесь только забеременевшая Селеста, скупая дочь зажиточных родителей. Ведь если Бельом не хочет платить за проезд в дилижансе, то тут смешна лишь внешняя сторона дела. Ведь его скупость — только простая бережливость тех тружеников деревни, которым деньги достаются дорого. А в невольной досаде крестьян на старика, который никак не может умереть, — не какая-либо их душевная черствость: что делать, не до него сейчас, когда столько еще работы в поле! Ситуация ироническая, но она не ведет к насмешке над крестьянами — ни в чем ведь они не виноваты. Так многие из смешных новелл Мопассана оказываются уже не столь смешны. Читателя начинает тревожить в них какая-то другая сторона жизненной правды, которую заставляет ощутить Мопассан.

Нараставшее у Мопассана к середине 80-х годов отращивание к буржуазному образу жизни, обострившийся социальный критицизм приглушали прежнюю жизне-

радостность писателя. То, что раньше казалось ему анекдотическим происшествием, перерастало в отвратительный фарс буржуазной жадности и человеческого падения («Миллион» — «Наследство»), а каждая человеческая драма приобретала для него все более отчаянный, безнадежный характер («Ивелин Саморис» — «Иветта»).

Мрачнеет и колорит деревенских новелл Мопассана. Смешные истории из жизни крестьян все более перерастают в повествования сатирические и даже трагические. Крестьяне все более кажутся ему темными людьми, которым только и присущи жадность, подозрительность, жестокость, бессердечие. Им ничего не стоит обвинить такого же крестьянина, поднявшего на дороге обрывок веревки, что он якобы нашел потерянный кошелек с деньгами и скрыл находку; сколько ни оправдывается везде и всюду бедняга, слушатели только поднимают его на смех, потому что каждый из них, найдя чужой кошелек и припрятав его, как раз повсюду твердил бы, что поднял только кусок веревки; и своими насмешками они загоняют его в гроб («Веребочка»).

Обрисовывая борьбу крестьян за свое существование, Мопассан показывает, в каких жестоких формах она проявляется: каждый сильный всегда старается здесь обмануть и прижать слабейшего.

Иногда Мопассан говорит об этой эксплуатации еще юмористически, рисуя ее смехотворные стороны («Туан», «В деревенском суде»), но гораздо чаще бичует ее гнусность. Как беззастенчиво и подло наживается на «грехе» помещика мужичок Помель («Правдивая история»)! Как жульнически эксплуатируют Ориоли притворную болезнь дядюшки Кловиса и доверчивость Андерматта («Монт-Ориоль»)! Какой отвратительный путь к обогащению придумала, рискуя собственной жизнью, жадная «чертовка» («Мать уродов»)!

В новелле «Дьявол» — деревенское преступление. Богатый фермер нанимает сиделку к умирающей матери. Он бережлив и, договариваясь, старается предусмотреть, чтобы сиделка подольше работала за договоренную плату. Та, впрочем, сама назначает цену, будучи уверена, что старуха долго не протянет и что цена эта окажется к невыгоде нанимателя. Однако старуха еще крепка, живуча, не умирает ни сегодня, ни

на следующий день. Сын ее, вернувшись с поля, доволен не только тем, что мать жива, но и тем, что не переплатит лишнего. Нарастает конфликт расчетов, ироническая ситуация. Обманувшаяся в своих надеждах сиделка приходит к убеждению, что ее обманули, что ее грабят, уже ненавидит старуху и ускоряет ее смерть, нарядившись дьяволом.

Сколько жестокой правды в этой простой истории о поденщице, всю жизнь без устали трудившейся и убившей из-за нескольких грошей другую столетнюю деревенскую труженицу! Новелла написана в объективной манере, как «Бочонок». Но если в глазах Мопассана трактирщик Шико — очевидный негодяй, то его отношение к сиделке несколько более сложно, хотя заглавие новеллы и является косвенной ее характеристикой. Да, эта «злая, привередливая, на редкость жадная» сиделка — преступница. Однако в гнусной ее выдумке проявилась не только жадность, но и борьба против людей, которых она, ослепленная темной злобой, считает за эксплуататоров своей нищеты. Нетрудно догадаться, сколько уже пришлось вытерпеть этой сиделке всяких притеснений. И печальный смысл новеллы в том, что подобные происшествия неотвратимы в условиях деревенской борьбы за существование.

Жизнь человека — ничто по сравнению с деньгами. Таков вывод из многих деревенских новелл Мопассана — и «Дьявола», и «Матери уродов», и «Бочонка», и «Сироты», и других. В «Монт-Ориоле» богатый крестьянин с истинным сладострастием думает о деньгах — об «этих монетках, с таким трудом накопленных, поступавших в дом франк за франком, су за су (...), монетках, которые так отрадны сердцу крестьянина, которые дороже, чем корова, чем виноградник, чем поле, чем дом, монетках, пожертвовать которыми иногда бывает труднее, чем самой жизнью».

Деревенские собственники поэтому поглощены заботой об охране своего тяжким трудом добытого достояния. Они не любят нищих и бродяг, в которых видят лодырей и воров. К нищим они относятся «с равнодушным презрением и привычной враждебностью» («Нищий»). Когда безработный, ставший бродягой, просит какого-нибудь дела, «толстый крестьянин» злобно отвечает: «У меня нет работы для всякого прохо-

димца». А когда этот бродяга арестован за кражу, крестьяне полны к нему ненависти: «их подмывало забросать его камнями, содрать с него ногтями кожу, за-топтать ногами» («Бродяга»).

Нет возможности точно указать, когда именно у Мопассана произошел перелом во взглядах на крестьянство: подготавливался он издавна, утвердился не сразу, и рецидивы первоначально установившегося отношения к деревенской теме у писателя еще бывали.

С течением времени ему все более становилось ясным, что познать мир деревни можно не извне, а только изнутри его, потому что этот мир глубоко своеобразен и существует по своим собственным законам.

В «На воде» Мопассан рассказывает, как однажды, на охоте, он попал в хижину крестьян, больных дифтеритом: вымерла почти уже вся семья, умирали мать и дочь...

«Жизнь! жизнь! Что же это такое? Эти две несчастные, которые всегда спали на соломе, ели черный хлеб, работали как волю, страдали от всех напастей, какие только возможны на земле,—теперь должны умереть! В чем же они провинились? (...) И, однако, эти бедняки слыли за хороших людей, которых любили и уважали, за простых и честных людей.

Я смотрел, как идет пар от моих сапог, как спит моя собака, и меня вдруг охватила постыдная и чувственная радость от сравнения моей собственной судьбы с судьбою этих каторжников!»

В этих словах настоящий крик совести Мопассана. Словно пелена спала с его глаз, чувство справедливости было глубоко потрясено. «Да правда ли, что случаются такие вещи, что люди так умирают?» — задает он себе вопрос, как бы не веря тому, что увидел. «Я никогда этого не забуду, как не забуду и множества других вещей, заставляющих меня ненавидеть землю».

Забуть виденное писатель действительно не мог. Оно продолжало жить в его душе, подобно открытой ране, и растревлялось другими сходными жизненными впечатлениями. В «Монт-Ориоле» Мопассан рассказал, как герои романа повстречали на проезжей дороге павшего от изнурения осла и «небольшую тележку, кото-

рую тащили, изнемогая от усталости, полуголый мужчина, женщина в лохмотьях и тощая собака». На тележке лежал всякий домашний скраб, дрова, тряпье, а поверх всего этого — закутанный в лохмотья ребенок... «Это была семья, человеческая семья!»<sup>1</sup>

Так Мопассан видел, что наряду с миром обеспеченных, праздных и беззаботных людей, поглощенных погоней за наслаждением, хотя тоже далеко не всегда счастливых, одновременно существует и страшный мир полной и безысходной человеческой обездоленности. Народной обездоленности! А ведь жизнь этих горемык — это тоже жизнь, семья их — тоже человеческая семья...

Все пристальней вглядываясь в жизнь деревни, Мопассан понял, что ее люди — это прежде всего вечные, упорные и неутомимые труженики. Когда ранней весной взошли посевы, пишет он, «крестьяне, как трудолюбивые муравьи, снова проводили в поле целые дни, работая от зари до зари, под ветром и под дождем, согнувшись над бороздами черной земли, рождавшими хлеб для людей» («Отец Амабль»). Он понял, что крестьянин «относится более ревниво к своей земле, чем к своей жене» («Бродячая жизнь»). Он понял, наконец, что и вся-то ценность человека в деревне определяется его полезностью как работника. «В деревне бесполезные люди — только помеха, и крестьяне охотно бы поступали по примеру кур, которые заклевывают слабых цыплят» («Слепой»). Суровы, порою даже жестоки законы и обычаи этого мира, но другими они быть и не могут. Слепой нищий неизбежно обречен на гибель. Обречена и старая кляча, которую так ненавидит мальчишка-батрак. Старикам нужно поскорей умирать и не мешать живым спать на единственной кровати. Если сыну и хотелось бы побыть около умирающей матери, она сама отошлет его в поле: некогда, надо убирать урожай...

---

<sup>1</sup> «Они шли. Куда? Зачем? Было ли у них хоть несколько су? Наверное, им всю жизнь придется тащить на себе тележку, — разве они смогут купить другого осла? Чем они будут жить? Где остановятся? Вероятно, они умрут так же, как их ослик. Были ли они мужем и женой, эти бедняги, или просто жили вместе? Подобная же участь, конечно, ожидает и их ребенка, этого крохотного зверька, прикрытого гнусным тряпьем. Христиана (...) вдруг понял страдания бедняков».

Придя к новому пониманию правды деревенской жизни, как тяжелейшей и беспросветной — особенно для бедняков — борьбы за существование, осознав, что именно эту борьбу и определяют весь образ жизни крестьян, их быт, обычаи, самые, наконец, черты характера, что деревенский мир — это особая область жизни, с неискоренимо присущими ей своеобразными обычаями и законами, Мопассан пришел к мужественному решению: писать о крестьянах нужно по-иному. Ему ясна стала неправомерность юмористического подхода к изображению деревни. Уяснилось ему и то, что поступки крестьян, какими бы диковинными, грубыми, уродливыми и жестокими ни казались они горожанину, вполне естественны и закономерны для жизни деревни и что за их внешними очертаниями могут обнаружиться, в сущности, совсем не грубые, не уродливые и не жестокие человеческие отношения.

Приход к этим воззрениям обозначал освобождение Мопассана от натуралистических влияний, в частности, от приемов физиологической характеристики крестьян. В новелле «Дочка Мартена» можно видеть, как Мопассан порывает с этим приемом, хотя в начале новеллы влюбленность молодого крестьянина Бенуа в дочку Мартена еще мотивирована сексуальными причинами. Девушка обращает внимание на Бенуа, они встречаются, она уже согласна быть его женой — и вдруг он узнает об ее обручении с богатым фермером Валленом...

Отчаяние охватило Бенуа. Он долго не выходил из дому. Затем старался забыться в упорном труде. «Но он не переставал думать о дочке Мартена». Прошло несколько месяцев, и когда он услышал об ее беременности, то почувствовал облегчение. «Теперь все кончено, по-настоящему кончено, — думал он. — Право же, так лучше».

Бенуа *думает*, и это важно подчеркнуть после того, как Мопассан сказал в «Жизни» (гл. XII), что крестьяне не мыслят, а лишь «угадывают животным инстинктом». «Он с ужасом думал, что в любой день они могут очутиться лицом к лицу и ему поневоле придется заговорить с нею. Что он скажет ей теперь, после всего того, что говорил прежде, держа ее руки и целуя волосы у висков? Он все еще часто вспоминал их встречи где-нибудь на краю рва. Нехорошо было с ее сторо-

ны поступить так после стольких обещаний. Однако мало-помалу горечь уходила из его сердца. Оставалась только грусть».

Однажды Бенуа проходил мимо фермы Валлена и услышал отчаянный крик. Вбежав в дом он увидел жену Валлена на полу, в родовых схватках. Он помог роженице и поднес ей ребенка. В этот миг приходит муж. Ему все понятно; поцеловав ребенка, он протягивает Бенуа обе руки, предлагая ему дружбу. Бенуа согласен, и читатель верит, что это будет долгая, хорошая дружба.

Какая же сила заставила Бенуа превозмочь ревность и броситься на помощь жене соперника? Простая человечность. Та человечность людей из народа, которой Мопассан почти никогда не находит у людей буржуазного образа жизни.

Достоинно внимания, что и в «Дядюшке Милоне» Мопассан начинает с того, что старик Милон слыл за скрягу. Но война пробудила и другие стороны души Милона: он ненавидит пруссаков «ожесточенной ненавистью крестьянина-скопидома и вместе с тем патриота». Став партизаном, убив шестнадцать врагов, он мстит пруссакам не только за то, что они у него «отняли корову, двух баранов, а сена забрали не меньше как на пятьдесят эку». Нет, он мстит и за убитого сына. И не только за него — за родину, в которую они нагло вторглись.

В этой новелле нет и следа «физиологической» характеристики, принижавшей крестьянина. Она только мешала бы Мопассану в создании возвышенного образа партизана-патриота, этого «призрачного улана», который «каждую ночь бродил, рыскал по окрестностям, убивая пруссаков, где только мог, галопом носясь по безлюдным, залитым лунным светом полям».

Светлый образ Бенуа, героический образ Милона свидетельствовали, что уже в этих новеллах 1883 года Мопассан вступал в спор с натуралистическими представлениями о всемогущей роли инстинктов. В последующих же крестьянских новеллах, в таких, как «Отец Амабль», как «Фермер», «Отец и сын Ото», художник все более приходит к отказу от физиологизма.

В новелле «Фермер» речь идет о крестьянине, бывшем солдате, Лебрюмане, арендующем ферму у помещика, барона Рене де Трейль. Барон — внутренний рассказчик новеллы.

Лебрюман женился, по сильной любви, на горничной, служившей в замке родителей барона. Спустя три года жена его скончалась, открывшись перед смертью мужу, что умирает от непереносимой разлуки с бароном Рене, которого тайно любит, хотя он и не знает об этом.

Фермер впоследствии рассказал обо всем этом барону, рассказал просто, с любовью к покойной и без всякой враждебности к человеку, невольной причине ее смерти. И барон, полный сожаления об умершей, с тех пор приезжает в эту глушь ежегодно. «Не знаю почему,— признается он,— но я чувствую себя неловко, точно я виноват перед этим человеком, а он всегда глядит на меня так, словно прощает меня».

Лебрюман — человек большой и светлой души, любящей, страдающей и справедливой. Как бы сама городская культура, устами барона, дивится здесь человечности и достоинству крестьянина.

В «Отце Амабле» Мопассан изображает крестьянина в его прозаическом трудовом существовании, стараясь объяснить и оправдать все темные и отрицательные стороны деревенской жизни.

Мопассан говорит здесь о том, что труд французского крестьянина, упорный тяжелый труд на жалком клочке истощенной, нередко лишь арендуемой земли, держит его в нищете, в безразличии к другим интересам, не дает ему опомниться, разогнуться, почувствовать себя по-настоящему человеком, делает его глубоко несчастным.

Старик Амабль — уроженец и житель Нормандии, но он бедняк, и в нем нет ничего от жизнерадостного, хитрого и веселого плута, дяди Матьё. Арендуя небольшой участок земли, Амабль никогда не имел достатка для отдыха и веселья, и вся жизнь его прошла в суровом отупляющем труде, в горькой бедности. Он скрытен, боязлив, недоверчив, подозрителен, недоброжелателен, хитер, скуп, жаден — и все эти его свойства, типичные для мелкособственнической крестьянской психологии, происходят, как ясно теперь писателю, от бедности, от мучительной борьбы со скупородящей землей, от темноты и забитости, от страха перед сильными мира сего, вроде мэра, жандарма или деревенского кюре.

Когда старик Амабль садился обедать и перед ним ставили глиняный горшок с похлебкой, он, «прежде чем

приняться за еду, грел об него руки, зимой и летом, чтобы не пропадало ничто: ни единой частицы тепла, даваемого огнем, который стоит так дорого, ни единой капли супа, куда положены сало и соль, ни единой крошки хлеба, на который идет пшеница». Сколько раз раньше скупость крестьян сместила Мопассана, но теперь писатель понял, что причины этой скупости — в уважении крестьянина к тому, что заработано им таким тяжким трудом.

Сезэр, единственный сын старика Амабля, решил жениться на девушке, которую он полюбил. Но у Селесты имеется внебрачный ребенок, прижитый ею от батрака Виктора, и старик Амабль ужасно рассердился, узнав о намерениях сына, и не дал согласия на его брак.

«Почему? — задает вопрос Мопассан. — По моральным соображениям? Нет, конечно. В деревне девичья честь никакой ценности не представляет. Но скупость и глубокий свирепый инстинкт бережливости возмутились в нем при мысли, что сын будет растить ребенка, который родился не от него. В одно мгновение представил он себе, сколько мисок съест ребенок, прежде чем от него будет польза в хозяйстве, вычислил, сколько поглотит фунтов хлеба, сколько выпьет литров сидра этот мальчишка, пока ему не исполнится четырнадцать лет, и в нем вспыхнула дикая злоба против Сезэра, который обо всем этом не подумал».

Кюре, к которому обращается Сезэр за помощью, заставил его отца согласиться, но старик Амабль недоволен и демонстративно отсутствует на венчании в церкви. Однако он приходит на свадебный пир и жадно принимается за еду. «Раз уж платил его сын, нужно было урвать свою долю. С каждой ложкой супа, попадавшего в его желудок, с каждым куском хлеба или мяса, растертым его беззубыми деснами, с каждым стаканом вина или сидра, влитым в горло, он, казалось, отвоевывал частицу своего добра, возвращал часть денег, проедаемых этими обжорами, спасал крохи своего имущества». Любимая Мопассаном ироническая ситуация. Но эта жадность бедняка-крестьянина теперь понятна и не смешна.

С браком сына, а главное, с ребенком-приемышем старый Амабль так и не примирился. Но вот Сезэр умирает, а так как старик больше не работник, то Селесте

приходится выйти замуж за Виктора, отца ребенка, чтобы было кому обрабатывать землю. Она не посвящает свекра в свои планы, и, неожиданно увидев у себя в доме Виктора, занявшего место покойного сына, старый Амабль, глубоко потрясенный, оскорбленный за память сына, кончает самоубийством.

Когда-то Амабль отличался «угрюмым рвением, какое прилагал к своим неустанным трудам». Но в повести он изображен уже инвалидом, «разбитым болезнями, скрюченным, сгорбленным». По привычке он еще ходил в поля и часами сидел где-нибудь на краю канавы, «смутно думая о том, что заботило его всю жизнь — о ценах на яйца и на хлеб, о солнце и о дожде, которые будут полезны или вредны посевам». Да и что ему было делать? «Работать он больше не мог, он годился теперь только на то, чтобы есть похлебку, которую варила сноха». И он жил с чувством подавленности и виноватости...

Вот почему в образе старика Амабля Мопассану не удалось выразить ту мысль о гордом достоинстве человека труда, которая уже присуща образу Розали в «Жизни», а затем промелькнула в «Милом друге», в описании встречи старой крестьянки, матери Жоржа Дюруа, с Мадленой Форестье, ставшей его женою:

«Старуха Дюруа, по-прежнему суровая и печальная, все время молчала и с ненавистью поглядывала на свою невестку, да и ничего, кроме ненависти, старая труженица с мозолистыми руками, крестьянка, чье тело было изуродовано непосильной работой, и не могла питать к этой горожанке, производившей на нее отталкивающее впечатление — впечатление чего-то нечистого, порочного, зачумленного, — казавшейся ей олицетворением праздности и греха».

Старуха Дюруа ошиблась: Мадлена Форестье была не меньшим тружеником, чем она сама. Но этот эпизод глубоко интересен в том отношении, что писатель уже вторично признал за трудовым народом, за крестьянством право судить и со своей точки зрения оценивать людей городской культуры, тогда как раньше Мопассан признавал такое право лишь за последними.

В этом взгляде проявлялось все новое отношение Мопассана к крестьянам, все уважение к этим вечным труженикам, не знающим усталости в работе, все понимание их жизни, полной невзгод, вечной нехватки во

всём, вынужденной скупости и целого ряда суровых, даже жестоких обычаев, порожденных все теми же условиями бедности и ожесточенного труда. Крестьянин больше не был для Мопассана человеком инстинктов или смехотворным существом, он стал человеком, как все люди, но только поставленным жизнью, «бессознательною природой», в положение «каторжника».

Собственническая психология крестьян жестоко уродовала их человеческий облик. Но Мопассан показывал, что как только его герои, выходцы из крестьянской массы, обращались от земледелия к другому виду труда, где над ними не тяготели в такой степени отношения деревенской частной собственности, они гораздо шире проявляли лучшие качества народа и не раз становились носителями высокой и благородной человечности.

Чрезвычайно интересна поэтому группа новелл о рабочих, ремесленниках, солдатах, рыбаках и слугах.

Образы рабочих у Мопассана немногочисленны и эпизодичны. Лишь в очерках бегло коснулся он вопроса о трудовом люде крупных индустриальных центров («Крезо») или угольных рудников («По поводу народа»). Персонажами новелл у него являются рабочие мелких фабричных предприятий и мастерских («Проклятый хлеб», «Весной», «Са-Ира») или деревенские рабочие («Папа Симона», «Буатель», «Идиллия», «Бродяга»), изображаемые, впрочем, почти всюду не на производстве, а в обстоятельствах личной жизни. Невелика и группа новелл о ремесленниках («Исповедь Теодюля Сабо», «Отцеубийца», «Плетельщица стульев», «Клошетт»), о рыбаках («На море», «Возвращение», «Крестины», «Пьяница») и солдатах («Маленький солдатик», «Счастье», тот же «Буатель»). Значительно больше новелл о слугах («Мадемуазель Кокотка», «Сторож», «Пленные», «Дени», «Розали Прюдан», «Фермер», «Правдивая история», «Александр») и о тех служанках, которых обстоятельства обрекли на проституцию («Шкап», «Отшельник», «Одиссея проститутки», «В порту»).

В упомянутой группе новелл иные персонажи Мопассана изображены отрицательно или насмешливо. Так, работница для него — «тротуарный ястреб» («Са-Ира»), охотящийся за мужчинами, а ее пальцы, исколотые иг-

лой, — «святыми знаками труда», по ироническому выражению писателя, — говорят ему только «о всех сплетнях мастерской, о нашептываемых на ухо непристойностях, о душе, замаранной похабными рассказами, об утраченной девственности» («Весной»). Дядюшка Тайль из «Проклятого хлеба», старший механик на пуговичной фабрике, «очень прямой и трезвый, образец примерного рабочего», сначала проклиная свою дочь, убежавшую из дому к любовнику, но затем, узнав, что она живет богато, решает, что «девочка не так уж глупа», а посетив ее, с «затаенной гордостью рассматривает ее пышную обстановку». Среди французского пролетариата немало было и есть таких дядюшек Тайлей, людей с мелкобуржуазной психологией. Дядюшка Тайль близок к сапожнику-социалисту Бро, бывшему коммунару, который распространяется о вреде собственности, но не прочь приехать за своей долей наследства («В лоне семьи»).

Иронией Мопассана насыщена и «Исповедь Теодюля Сабо», где персонаж новеллы, деревенский столяр, задорный враг церкви и попов, проявляет полную неустойчивость своих убеждений, когда хитрый кюре, натерпевшийся от этого вольнодумца, устраивает переделки в церкви и делает вид, что поручит их постороннему лицу.

В этой и в других новеллах Мопассан показывал, как буржуазное общество будит в людях инстинкты стяжательства, жажду обогащения, и при том с такою силой, что порою делает этих людей зверями, преступниками. В новелле «Дени» слуга верой и правдой прослужил у г-на Марамбо двадцать лет и, обладая деятельным характером, не раз жалел, что не имеет тысячи франков, чтобы взяться за какое-нибудь предприятие и разбогатеть. Однажды он узнает, что его хозяин должен получить пять тысяч франков. Жизнерадостный Дени сразу становится угрюмым, печальным, а ночью пытается убить г-на Марамбо. Но, узнав, что тот денег не получил, Дени приходит в себя и только и думает, чтобы спасти жизнь раненому хозяину. Жажда обогащения налетела на него, как приступ безумия.

Самая замечательная черта рассматриваемой группы новелл в том, что они почти или совсем свободны от всяких следов физиологизма. Им, кроме того, несмотря на отдельные трагические ситуации и финалы, свойствен более светлый колорит и более жизнеутвержда-

ющее начало, чем в повествованиях о крестьянах. Ирония Мопассана здесь мягка или даже отсутствует, а грусть почти нигде не переходит в отчаяние. Большинство этих новелл говорит о лучших сторонах людей, об их великодушии, героизме, доброте, отзывчивости, справедливости, гуманности, и Мопассан не скрывает своей симпатии к таким персонажам. «Записки охотника» не могли не внушить Мопассану более высокого представления о внутреннем мире людей из народа, об их уме, отзывчивости, человечности. Среди крестьянства, изуродованного собственнической психологией и условиями своего «каторжного» труда, Мопассан таких людей видел очень редко. Но в другой народной среде он встречал их во множестве на протяжении своего творческого пути.

Влияние Тургенева, о котором мы упомянули, отчасти сказалось в сюжете «Мадемуазель Кокотки» (1883), напоминающем повесть «Муму». Кучер Франсуа жалеет бродячую собаку, тронут ее несчастным видом, берет ее к себе. Он в отчаянии, когда хозяин велит ее выгнать, и «ошеломлен», получив приказание ее утопить. А утопив ее, он «с простотой крестьянина» спрашивал себя, что о нем думает собака, и чуть не помешался. Конечно, дистанция между тургеневской повестью и мопассановской новеллой во всех отношениях огромна: замысел тургеневской повести связан с борьбой против крепостного права, в то время как новелла Мопассана лишена всякой социальной темы; переживания тургеневского Герасима тоже обрисованы неизмеримо глубже и полней. Но у Мопассана — тот же принцип описания душевной жизни человека, чуждый всякого понижающего физиологизма. В последнем отношении особенно интересна и новелла «Папа Симона», напечатанная еще в 70-х годах — до натуралистического «грехопадения» Мопассана.

В других новеллах этой группы мы видим людей из народа, обладающих той же широтой, возвышенностью и независимостью взглядов, как Филипп и его товарищи-кузнецы. Вот деревенский рабочий Буатель. Отбывая воинскую повинность, он влюбился в негритянку. Он не видит в ней какого-нибудь чуждого и диковинного человека из-за того, что у нее другой цвет кожи. Он знает только, что она добра, приветлива, заботлива, трудолюбива, что она человек хорошей души, и хочет на

ней жениться. Но родители Буателя, темные, боязливые крестьяне, смущены ее «чернотой», а главное, тем переполохом, который вызвало ее появление в деревне,— и сколько бы ни пленяли их ее добродушие и хозяйственная расторопность, они не осмеливаются дать согласие на брак, и жизнь их сына будет разбита («Буатель»).

Новелла «Идиллия», повествующая о кормилице и голодном рабочем, едущих в поезде, построена так, что внушает читателю ожидание шаблонной, эротической развязки. И, однако, талант Мопассана придает рискованной ситуации совсем особое разрешение, создавая социальную новеллу о человеческой простоте и отзывчивости людей из народа.

Как все просто! Люди из народа спокойно нарушили все предрассудки, условности, моральные препятствия, чтобы помочь друг другу. Люди городской культуры никогда бы так не смогли поступить. Но что же? Подобно тому как у Рабле герои Телемского аббатства с его лозунгом «делай, что хочешь» не делали ничего дурного,— чего в первую очередь ожидала от них католическая церковь с ее учением о первородном грехе,— так и Мопассан показывает, что отказ персонажей новеллы от принятых предрассудков не означает, что они морально погибли. Нет, у них своя собственная мораль— человеческая помощь друг другу.

Мопассан в этой новелле не только спорит с воззрениями своего читателя из «умственной аристократии», но иронизирует над его ожиданиями, наводя его на предвкушение ложной эротической развязки и совсем в другом плане закончив новеллу. Здесь лишний пример отныне уже независимого отношения Мопассана к своему читателю, как он себе его представлял и со взглядами которого ранее в какой-то мере считался.

Стремление Мопассана освободиться от воззрений городской культуры присуще и новелле «Возвращение».

Герой этой новеллы, моряк Мартен, долгие годы считавшийся погибшим при кораблекрушении, неожиданно возвратился домой. Его жена вторично вышла замуж. У нее новые дети.

Создается как будто сложная, драматическая ситуация, но все разрешается просто, деловито и человечно. Никто не виноват. Вернувшийся Мартен никому зла не желает, готов сделать все, как захочет второй муж, и

даже не особенно претендует на возвращение к себе жены. Он только не уступит своего дома, потому что унаследовал его от отца и собирается жить там с собственными детьми. Чтобы решить дело как следует, оба мужа направляются за советом к кюре, а по дороге дружески завертывают в кабачок.

Новелла эта не лишена легкой иронии — иронии горожанина, которому решения персонажей новеллы кажутся слишком уж примитивными, потому что лично для него создавшаяся сложная житейская ситуация оказалась бы, в силу власти всяких условностей, гораздо более мучительной и трудно разрешимой.

Тем не менее эта новелла снова спорит с подобными воззрениями, и художник с победоносной силой и уверенностью противопоставляет им простое и человеческое разрешение беспокойного вопроса людьми из народа. Публикация «Возвращения» недаром стала своего рода событием: «Никогда еще Вы не создавали ничего более сильного», — писал Мопассану Авар, говоря об «огромном впечатлении» новеллы на читателей.

Но разве не такой же вызов городской культуре и ее принятой морали брошен Мопассаном еще в «Папе Симона»? Человечность простых людей спокойно преодолевает все условности. Беда лишь в том, что сам народ, из-за своей темноты, губит счастье Буателя...

Моральное превосходство народа Мопассан обрисовывает и во всех тех случаях, когда человек из народа сталкивается с буржуа. Особенно в теме любви. В новелле «Плетельщица стульев» дочь бродячих ремесленников, девочка, встретила плакавшего мальчика, у которого отняли два су. Этот мальчик, сын почтенных буржуа, в ее представлении явился на землю только для довольства и счастья. Его слезы потрясли ее, и она отдала ему все свои сбережения — семь су. Эта жалость была началом ее любви к мальчику. Встречаясь с ним, она неизменно отдавала ему заработанные ею деньги. Мальчик рос, получил образование, женился, стал аптекарем — она продолжала любить его, и только его одного, не замечая даже, «жили ли на свете другие люди». Эта любовь длилась до самой ее смерти, более полвека. Когда аптекарю стало известно о любви покойной плетельщицы стульев, этот чванный буржуа почувствовал себя донельзя запачканным и оскорблен-

ным. «Если бы я знал об этом при ее жизни, я заставил бы жандармов арестовать ее и посадить в тюрьму!»— возмущается он. Но она завещала ему свои сбережения, две тысячи триста франков, и аптекарь с жадностью принимает деньги, выпрашивая заодно и повозку покойной, чтобы сделать шалаш на огороде... «Вот единственная глубокая любовь, встреченная мною в жизни»,— печально говорит внутренний рассказчик новеллы.

Среди изображаемых Мопассаном людей из народа не раз встречаются такие примеры большой жертвенной и самоотверженной любви («Александр», «Правдивая история», «Клошет» и др.). Людям этим присуще и то чувство чести, которое, подчеркивает писатель, почти уже неведомо современному обществу.

«Это чувство, господа,— говорит в новелле «Убийца» ее внутренний рассказчик, адвокат,— в наши дни почти неизвестно: оно утратило свою силу, сохранив лишь название. Только в немногих отсталых, простых семьях еще можно встретить эту суровую традицию, это благоговение перед вещью и человеком, перед чувством или религией, которые становятся святыней, эту веру, не терпящую ни сомнений, ни улыбок, ни тени подозрений».

Мопассан констатировал утрату чувства чести в том классе, который извечно считался ее носителем,— в дворянстве: таковы образы виконта Жюльена де Ламар («Жизнь»), маркиза де Равенель и его сына («Монт-Ориоль»), графа де Бревиль («Пышка») и многих других. Люди чести в дворянстве единичны — разве г-н де Бурваль («Завещание»). Отсутствие чувства чести еще оголенней в буржуазной среде, где мужья так услужливо закрывают глаза на измену своих жен, когда эта измена им выгодна. Лишь у банковского служащего Лужара, не согласившегося торговать женой («Убийца»), нашел Мопассан это чувство чести, которое ставит Лужара вне буржуазной среды с ее гнусными обычаями.

Но в народной среде Мопассан нередко встречал людей чести. Таков преданный сторож, дядюшка Кавалье («Сторож»). Таков почтальон Медерик, не испугавшийся угроз самого деревенского мэра («Маленькая Рок»). Таков и глухой пастух из новеллы «Вальдшнепы». Он убил свою жену за ее супружеские измены. «У этого человека есть честь», — сказал на суде один из свидетелей.

Мы видим любопытнейшее зрелище. Мопассан, у ко-

того не было героя-мужчины, который называл современного ему мужчину «проституткой» и «язвой страны», все более начинает находить светлые мужские образы в народной массе. Филипп и его друзья — кузнецы, Буатель, Мартен, добрый кучер Франсуа, слуга Александр, дядюшка Кавалье, Медерик — сколько этих мужских образов (не говоря уж о крестьянах — о Бенуа, о Милоне, о добродушном весельчаке Павильи, об обоих Ото, о Любремане), свидетельствующих о честной, благородной, альтруистической народной душе!

Много тут и прекрасных женских образов. У швеи, из новеллы «Клошет», «было щедрое и великодушное сердце, как у многих обойденных судьбой», «это была героиня, из породы тех, которые совершают высокие исторические подвиги», «благороднейшее сердце, жертва самоотверженной преданности». Таким же сердцем героини обладает и лесничиха Бертина, храбрая патриотка, забирающая в плен целый отряд пруссаков, награду за что получают трусливые буржуа («Пленные»). Великим, щедрым, бескорыстным и самоотверженно любящим сердцем наделены Роза из «Правдивой истории», служанка из «Фермера», героиня «Плетельщицы стульев» и т. д. Любовью всех этих и стольких других женщин, погубленных буржуазной или помещичьей черствостью, руководили опять-таки не животные инстинкты, а сила их душевных побуждений.

Эти люди из народа, такие духовно высокие и такие человеческие, становятся своего рода центром, объединяющим всех других благородных, честных и самоотверженных персонажей Мопассана, чуждых своей дворянской или буржуазной среде. Так образуется дорогая Мопассану категория «простых и честных людей». Так Мопассан приходит к мысли, что прекрасны только те люди современного общества, которые не стали его рабами и имеют мужество бороться с ним хотя бы тем, что противопоставляют ему свои простые, честные и человеческие понятия.

Уместно привести здесь следующие слова Льва Толстого: «Трагизм жизни Мопассана в том, что, находясь в самой ужасной по своей уродливости и безнравственности среде, он силою своего таланта, того необыкновенного света, который был в нем, выбивался из мировоззрений этой среды, был уже близок к освобождению,

дышал уже воздухом свободы, но, истратив на эту борьбу последние силы, не будучи в силах сделать одного последнего усилия, погиб, не освободившись...»<sup>1</sup>

Критический реализм Мопассана мог правдиво изображать горький бытовой уклад деревенской жизни, мог прийти к пониманию и оправданию скупости Амаблей, мог внушить глубокую жалость к этим обездоленным труженикам, мог, наконец, различить и показать в потемках капиталистической деревни и в другой народной среде светлые обнадеживающие образы, говорящие о той прекрасной человечности народа, которую не истребит капитализм. Но если эти люди уже представляли собою своеобразное отрицание буржуазного мира, то Мопассан не хотел замечать социально-политическую сторону борьбы народных масс за свое освобождение от капиталистического гнета.

Игнорируя классовую борьбу и вообще как бы ее отрицая, Мопассан, столько раз изображавший отвратительные сцены деревенской эксплуатации и борьбу бедняков против нее, объяснял все это лишь проявлением частнособственнической психологии. По его мнению, в деревне вообще царят мирные и патриархальные отношения. Правда, иной фермер, в качестве арендатора, недолюбливает помещика-дворянина, но зато между фермером и его батраками — полная и благодушная семейственность («Вальдшнепы»).

Мопассан даже настаивает на этом. «В деревне все более или менее равны между собою, хозяин фермы пашет, как и его батрак, который, в свою очередь, рано или поздно становится хозяином, а служанки то и дело переходят на положение хозяек, причем это не вносит никакого изменения в их жизнь и привычки» («История одной батрачки»). И в другом месте: «В деревне не существует кастовых различий, и если батрак бережлив, то он со временем сам приобретает ферму и становится ровней бывшему хозяину» («Отец Амабль»).

Возможность такой легкой «карьеры» для каждого или даже только для бережливого батрака — это буржуазная легенда. Здесь критический реализм Мопассана явно утрачивал свою прозорливость.

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. ссч. (Юбилейное издание), т. 30, стр. 22.

Однако Мопассан не раз видел, как люди из народа становятся жертвой социальной несправедливости, которая превращает их то в калек, то в проституток, то в безработных бродяг.

В новелле «На море» рыбаку Жавелю-младшему разможило руку канатом спускаемой в море рыболовной снасти: канат надо было перерезать, но снасть, принадлежавшая его брату Жавелю-старшему, собственнику судна, стоила полторы тысячи франков, и тот пожалел лишиться ее, а его брат остался без руки.

В финале этой новеллы Жавель-младший «шепотом» говорит: «Если бы брат захотел перерезать сеть, то рука у меня была бы еще цела, я в этом уверен. Но уж больно он берег свое добро».

В «Одиссее проститутки», выслушав рассказ своей героини, Мопассан пишет: «В течение получаса я пережил зловещее ощущение неотвратимости рока, я испытал дрожь, охватывающую при спуске в глубокую шахту. Я заглянул в черную бездну человеческого горя, я понял, что честная жизнь для некоторых людей невозможна». Невозможна не потому, что человек «порочен», а потому, что так сложились обстоятельства, кажущиеся Мопассану непреодолимыми, «неотвратимостью рока».

В новелле «Бродяга» Мопассан описывал бедствия безработного плотника, который не может найти заработок и обречен нищенствовать и отчаянно голодать: «Он негодовал на несправедливость судьбы и обвинял людей, всех людей, в том, что природа, великая слепая мать, несправедлива, жестока и вероломна. «Ах, свиньи!» — повторял он, стиснув зубы и поглядывая на тонкие струйки сероватого дыма, поднимавшегося над крышами в этот обеденный час. И, не вдумываясь в другую несправедливость которую совершает уже сам человек и которая именуется насилием и грабежом, он испытывал желание войти в один из этих домов, убить хозяев и усесться за стол на их место».

Судьба несправедлива, природа тоже, но Мопассан не дает своему персонажу какой-либо иной возможности выразить возмущение против этой несправедливости, кроме грабежа, который является новой несправедливостью.

Так что же, надо покориться страданию?

В новелле «Отцеубийца» Мопассан изображает че-

ловека, восстающего против общественной несправедливости. Это внебрачный сын, убивающий своих родителей.

Поначалу новелла кажется слишком уж эпически безоценочной. Мопассан дает слово адвокату, не сопровождая его речь никакими комментариями,— и можно подумать о его солидарности с адвокатом. Последний же неприязненно усматривает в лице подсудимого «пламенного республиканца», чуть ли не коммунара.

«Этого человека,— говорит адвокат,— погубили те самые плачевные доктрины, которые проповедаются теперь на публичных собраниях. Он слышал, как республиканцы, даже женщины — да, да, женщины! — требовали крови г-на Гамбетты, крови г-на Гриви: его больной рассудок совсем помрачился, и он тоже захотел крови буржуа! Не его надо судить, господа, а Коммуну!»

Был ли столяр участником Коммуны — неизвестно, но Мопассан подтверждает его духовную близость к революционному лагерю: «Его считали крайне экзальтированным человеком, сторонником коммунистических и даже нигилистических учений, искусным оратором на рабочих и крестьянских собраниях, человеком, имеющим влияние на избирателей; говорили также, что он большой любитель авантюрных романов с кровавой развязкой». Характеристика тоже слишком безоценочная («считали», «говорили»), но как будто не свидетельствующая о симпатии Мопассана к таким склонностям его персонажа. Воззрения Мопассана и адвоката, казалось бы, смыкаются...

Финал новеллы вносит ту же ноту безоценочности: «Дело было перенесено на следующую сессию... Если бы мы были присяжными заседателями, как поступили бы мы с этим отцеубийцей?»

Подсудимый говорил о том, что родители отвезли его в деревню и обрели «маленькое существо, ни в чем не повинное (...), на вечную нищету, на позор незаконного рождения и более того — на смерть, потому что кормилица перестала получать ежемесячную плату». К счастью для него, крестьянка-кормилица оказалась «более честной, более женщиной, более великодушной, более матерью, чем моя настоящая мать».

«За то, что они так позорно бросили меня, я ничем не был им обязан, кроме мести,— говорит подсудимый

о своих родителях.— Они совершили по отношению ко мне самый бесчеловечный, самый подлый, самый чудовищный поступок, который только можно совершить по отношению к живому существу. Оскорбленный человек бьет оскорбителя, обворованный человек силой отнимает свое добро. Человек обманутый, которого высмеивали и мучили, — убивает; человек, которому дали пощечину, — убивает; человек, которого обесчестили, — убивает. Я был в большей степени обворован, обманут, измучен, истлестан моральными пощечинами и обещен, чем любой из тех, которым вы прощаете их ярость».

Не одно прошлое бесчеловечие родителей мучило столяра. Несмотря на все, он продолжал их любить, но они отвергли его сыновнюю любовь. Когда он узнал в них своих родителей, они прежде всего безумно испугались мысли, что «внезапно может разразиться скандал, которого им так долго удавалось избежать, что их положение, имя и честь сразу погибнут». И отец пригрозил «засадить его в тюрьму за шантаж и насилие».

«Тогда мне вдруг показалось, что меня только что сделали сиротой, бросили, выгнали на улицу. Ужасающая тоска, гнев, ненависть, отвращение охватили меня, все мое существо восстало, восстало справедливо, с полным правом, восстало за поруганную честь, за отвергнутую любовь». И он убил своих родителей в ярости, в отчаянии, не помня себя.

Страстные, огненные слова столяра, его протест против социальной несправедливости резко противостоят безоценочности остальных элементов новеллы. Тут и вскрывается художественный замысел Мопассана: эта безоценочность должна оттенить, подчеркнуть и усилить взволнованный, протестующий голос подсудимого. Мопассан, конечно, на его стороне. Ведь речь столяра — это та самая человеческая правда, которая всегда была так дорога писателю.

Так, Мопассан, хотя бы со многими оговорками и только в узкой области жизни — в области вопроса о внебрачных детях, всегда мучившего его, — поднялся до признания права человека восстать на социальную несправедливость.

К сожалению, такая новелла — почти единственная (напомним еще «Завещание»). Всю жизнь боролся Мопассан за освобождение человека от подлой продаж-

ности, эксплуатации, собственнического зверства, гнусной лицемерной морали капиталистического общества. Его реалистическому искусству удалось обрисовать много замечательных качеств народной массы, но писатель уже не мог показать ее подлинно великие душевные качества, исконно присущее народу свободолюбие, ненависть к эксплуататорам, требование социальной справедливости и готовность подняться с оружием в руках ради ее завоевания.

## Глава девятая

### «МОНТ-ОРИОЛЬ»

После «Милого друга» желанием Мопассана было отдохнуть на более спокойной теме. В письме к матери он сообщал в августе 1885 года, что его новый роман «Монт-Ориоль» будет «довольно краткой и очень простой историей, развертывающейся на фоне этого спокойного и величественного пейзажа (в Оверни. — Ю. Д.); сходства с «Милым другом» никакого».

В новом романе писатель подводил итог своему подневольному знакомству с медициной и курортно-лечебными заведениями. Задуман «Монт-Ориоль» был, кажется, еще в 1884 году, когда Мопассан лечился в Оверни на упоминаемом в романе курорте Шатель-Гюйон, где он снова побывал и в следующем году<sup>1</sup>. Ироническое отношение писателя к медицине выказалось уже в очерке «Врачи и болезни», напечатанном 11 мая 1884 года в «Голуа» и содержащем ряд анекдотов, встречающихся в «Монт-Ориоле».

Наиболее раннее указание о работе над этим романом — запись в дневнике Франсуа Тассара 28 марта 1885 года: «Мой господин возобновил свою работу; он пишет несколько газетных хроник, чтобы затем всецело заняться новым романом».

Работа над «Монт-Ориолем» шла медленно, о чем свидетельствует следующее письмо Мопассана г-же Леконт де Нуи от 2 марта 1886 года: «Катаюсь по морю, а главным образом работаю. Я сочиняю историю страсти,

---

<sup>1</sup> A. Vial, Guy de Maupassant et l'art du roman, pp. 329—334.

очень экзальтированной, очень живой и очень поэтической. Это для меня ново и затрудняет меня. Главы, в которых я описываю чувства, перемаваны гораздо больше, чем другие. В конце концов дело все же подвигается: имея терпение, приноравливаешься ко всему; но я очень часто смеюсь над сентиментальными мыслями (очень сентиментальными и нежными!), которые приходят мне на ум в результате прилежных поисков. Боюсь, что это пристрастит меня к любовному жанру не только в книгах, но и в жизни (...).

Затруднения, о которых пишет Мопассан, понятны, потому что в нем еще жила инерция «Милого друга» со всей ее разоблачительной памфлетностью. Переход от безнадежно-скептического изображения любви к поэтизации этого чувства в новом романе получался, конечно, довольно резок. Впрочем, внимательно и нежно обрисовывая любящую душу Христианы, Мопассан компенсировал свою обычную разоблачительность, переходя к образам Поля Бретиньи и особенно Гонтрана де Равенеля.

Однако, вопреки намерению создать «краткую и очень простую» «историю страсти», Мопассан создал в «Монт-Ориоле» новое широкое социальное полотно — в чем с гораздо большей явственностью проявилась инерция «Милого друга». В новом романе Мопассан показал снова, до какой степени антигуманистична и антиобщественна капиталистическая культура и до какой степени развращает она людей, заражая их отношениями всеобщей продажности.

Основной интерес в «Монт-Ориоле», как социальном романе, представляют три его темы: организация нового курорта, беспомощность и шарлатанство медицинской науки, продажность буржуазной культуры и людей буржуазного общества.

Мопассан показывает, что организация нового курорта превращается в руках его инициатора, капиталиста Андерматта, в хищническое предприятие, построенное на обмане общественного мнения, на эксплуатации доверия больных, и ведущее единственно к обогащению предпринимателя.

Мопассан жил в эпоху, когда обман общественного мнения стал во Франции обычным делом. Вторая империя, провозгласив своим лозунгом мир, беспрестанно затевала войны. Президент республики помышлял о ре-

ставрации трона. Правительство Третьей республики негласно вело колониальные войны.

В «Монт-Ориоле» писатель решил разоблачить механизм одного из таких обманов.

Новонайденные минеральные источники — база будущего курорта — в известной мере являются целебными. Но Андерматт, рекламируя новый курорт, не колеблется объявить их спасительными уже решительно от всех болезней. Для этого он прибегает к лживой, подкупленной медицинской экспертизе, к подкупу парижской профессуры и к продажной рекламе газет. С помощью всех этих средств он будет эксплуатировать доверие горемычных больных и обогащаться.

«Да, сударь, надо только уметь братья за дело, — поучает Андерматт. — Чтобы создать курорт, нужно ввести его в моду, а чтобы ввести его в моду, надо заинтересовать в деле парижских светил медицинского мира. (...) Открыть воду — этого еще мало, надо найти для нее потребителей, а чтобы найти их, еще недостаточно поднять шум в газетах и самим кричать повсюду: «Наша вода бесподобна, она не имеет себе равной!» Надо, чтобы об этом спокойно и веско сказали люди, имеющие бесспорный авторитет в глазах этих самых потребителей, в глазах больных, публики на редкость доверчивой, которая нужна нам, которая хорошо платит за лекарства, — словом, надо, чтобы похвалы исходили от врачей. (...) С больными говорите только через докторов, иначе вас и слушать не станут».

К изображению типа капиталиста Мопассан обратился еще в «Милом друге», но ему не пришлось полностью обрисовать махинации Вальтера: они происходят за кулисами основных событий романа. В «Монт-Ориоле» писатель поставил себе задачей всесторонне изобразить Андерматта, как дельца-хищника, не останавливающегося ни перед чем ради достижения своих целей.

С любопытством вглядывается Мопассан в этого человека, представляющегося ему воплощением морального уродства. Это некий «человек-автомат, предназначенный для подсчетов, расчетов и всяких денежных операций». Андерматт убежден, что «все должно принадлежать ему по праву золотого мешка», и он оценивает людей и вещи единственно по их «рыночной стоимости». Он считает, в частности, что его тесть более не имеет

никаких прав на свою дочь, «поскольку он, Андерматт, на ней женился, то есть купил ее, — для него это были равнозначные понятия».

Во всей истории приобретения источников, образования акционерного общества, организации курорта Мопассан обрисовывает Андерматта как властолюбивого эксплуататора, ловкого обманщика, хитрого спекулянта, инициатива и способности которого направлены лишь к утверждению собственного господства.

В романе обрисована борьба Андерматта с богатыми крестьянами Ориолями, отцом и сыном, владельцами источников и земель, нужных банкиру для постройки курорта. Мопассан с немалым внутренним удовольствием изображает забавную схватку хитрых собственников. Недоверчивые, подозрительные и лукавые крестьяне, стремясь набить цену целебным источникам, прибегают к обману Андерматта — к инсценировке чудесного выздоровления лжепаралитика, старого бродяги Кловиса. Андерматт попадает в ловушку, но когда поймет обман, сам примется точно так же эксплуатировать немощи Кловиса для вящей рекламы чудодейственных вод Монт-Ориоля.

Присущие Мопассану позитивистские взгляды, в частности, его представление о несовершенстве человеческих знаний, выразились в романе в изображении беспомощности и шарлатанской роли медицинской науки. Правда, уровень знаний тогдашней медицины был невысок, и, обличая ее невежественных служителей, Мопассан не расходился с истиной. Чехов, назвавший «Монт-Ориоль» «прекрасным романом»<sup>1</sup>, конечно, оценил и эту сторону дела: Мопассан поднимал большой и общественно важный вопрос, чуть ли не впервые привлекая к нему внимание писателей и открывая дорогу другим книгам на эту тему.

Изображаемые Мопассаном врачи в глубине души знают только то, что ничего не знают. В отличие от горного инженера Обри Пастера, так убежденного в непогрешимости своей науки, их наука слишком несовершенна. В этом сходятся и скептик доктор Онора, и доктор Мадзелли.

«В действительности лекарств нет, а есть болезни, — говорит последний. — Когда болезнь определится, надо,

<sup>1</sup> А. П. Чехов, Полн. собр. соч., т. 16, М. 1949, стр. 168.

по мнению одних, тем или иным способом прервать ее, а по мнению других, — ускорить ее течение! Сколько в медицине школ, столько и методов лечения. В одном и том же случае применяются совершенно противоречивые средства: одни назначают лед, другие — горячие припарки, одни предписывают строжайшую диету, другие — усиленное питание. Я уж не говорю о бесчисленных ядовитых лекарствах, которыми одарила нас химия, извлекая их из растений и минералов. Конечно, все это оказывает действие, но какое — неизвестно: иногда это спасает, иногда убивает».

Казалось бы, при таком взгляде, что имеются только болезни, а лекарств нет, доктору Мадзелли (который, впрочем, «лечит» только массажем и кюрасо), как и многим другим подобным врачам, лучше было бы бросить врачебную практику. Ничуть не бывало: они продолжают оставаться врачами, потому что озабочены эксплуатацией больных и их болезней единственно в целях личной материальной выгоды. Медицина, утверждает Мопассан, не столько служит людям, сколько является одним из средств наживы на их несчастьях<sup>1</sup>.

Мопассан демонстрирует все разнообразие шарлатанских приемов, к которым прибегают его персонажи-врачи. Доктор Бонфиль, скромнейшая посредственность, импонирует больным устрашающе длинными и подроб-

---

<sup>1</sup> Мы не разделяем той мысли, что французская медицина решила отомстить Мопассану за его нелестные отзывы о ней. Однако такая мысль довольно закономерно возникла у одного французского критика (H. G. Villars, «Carnet critique», décembre 1919) как итог его возмущенного ознакомления с «трусами» французских (и вообще европейских) психиатров о Мопассане. Вследствие своего психического заболевания писатель оказался предметом нарочитого внимания медицинской науки, для которой его творчество — только документ болезни. Книги этого рода «исследователей» — самая злобная часть литературы о Мопассане, но в то же время и самая несерьезная, так как здесь с упорством объявляют, что Мопассан был психически болен задолго до помещения в больницу, задолго до «Орля», задолго до «Пышки», а именно уже в 70-х годах, и что, следовательно, все его творчество является творчеством душевнобольного. Помимо такого рода общей «концепции», иные психиатры договаривались и до других «открытий», во всеуслышание объявляя, например, Мопассана «людоедом» на основе его любви к мистификациям (такое утверждение с полной серьезностью высказано в книге: M. Pillet, *Le Mal de Maupassant*, P. 1911). Обвинительные акты литературных врачей не представляют никакого интереса для историко-литературной науки, как и другие любезные обывательскому сердцу сенсации, связанные с «изучением» бреда Мопассана в больнице.

ными рецептами. Доктор Латонн берет корректностью манер и изысканно-галантным обращением с пациентами: вместо того чтобы попросту выстукать и выслушать Христиану, он разрисовывает ее белый леньюар разноцветными карандашами, графически иллюстрируя состояние ее здоровья. Набожного и педантически-строгого доктора Блака́ особенно любят старые дамы. Красивый доктор Мадзелли употребляет к своей выгоде то обстоятельство, что он — личный врач испанской герцогини; частной практикой он поэтому заниматься не вправе, и получить совет от этого пленительного врача пациентке удастся лишь за очень крупный гонорар. Наименее неприятной фигурой является доктор Онора́, который не смотрит на свою профессию как на средство к обогащению, довольствуется малым, лечить не любит и предпочитает оставаться наблюдателем.

Эксплуатируя больных, эта медицинская наука и сама является объектом капиталистической эксплуатации, но уже так развращена всем духом времени, что ее представители продаются Андерматту с величайшей предупредительностью.

Правда, Андерматт — мастер покупать. Эту грязную операцию он облачает в такие изысканные формы. Он никогда не позволит себе сказать, что «крупнейшие врачи», столь необходимые для процветания его курорта, — продажны. Он будет не покупать их, — как можно! — а приглашать в гости. «Местность у нас красивейшая, вам надо отдохнуть после тяжких трудов, утомивших вас в зимние месяцы. Приезжайте, милости просим. И знайте, господа профессора, вы приедете, собственно говоря, не к нам, а к себе домой, на свои дачи. Стоит вам пожелать, и вы приобретете их в полную собственность на самых сходных условиях». Все как будто вполне благовидно: хотите — покупайте, не хотите — нет. Но, пожелав приобрести дачу в собственность, профессор купит только самое дачное строение, земельный же участок, весьма дорогой, получит от курорта в «подарок». «Землю, — говорит по сему поводу Андерматт, — мы безвозмездно преподнесем им в собственность... Они нам заплатят за это... больными».

И действительно, парижские профессора, гг. Клош, Ма-Руссель и Ремюза, немедленно принимают предложения Андерматта, и каждый из них в первый же сезон

доставляет курорту по двести больных, «украшая» его и собственным присутствием.

Продажность представителей медицины — только один из примеров той продажности, зрелище которой особенно очевидно Андерматту, столь часто, умело и цинично покупающему людей. Он вообще пребывает в уверенности, что все недоступные подкупу люди — недоступны лишь до поры, до времени. Когда же он встретился с действительно неподкупным Обри Пастером, то попросту зачислил этого горного инженера к себе на службу, чтобы самым легальным образом эксплуатировать его исследовательский энтузиазм.

Наряду с наукой покупается или подкупается буржуазная пресса. Доктор Латонн, глава организуемого курорта, намерен абонироваться на метеорологический бюллетень. Другими словами, он заплатит газете за то, чтобы она печатала составляемые им самим, Латонном, рекламные сводки погоды курорта, на основании которых в конце года будет выведен благополучнейший «средний» итог. Разумеется, в газетах будут публиковаться и все другие рекламные сведения о курорте, желательные Андерматту.

Мопассан показывает, как покупается и искусство. В качестве частного человека Андерматт — любитель и ценитель искусства, но в качестве предпринимателя видит в нем только полезный придаток ресторанной жизни и накрепко связывает его с буфетной стойкой курортного казино.

Бесконечно продажны и другие изображаемые Мопассаном люди, соблазняемые золотом, или блеском титула, или просто возможностью подслужиться к богатому человеку.

Старый маркиз де Равенель, отец Христианы, был сначала против ее брака с евреем Андерматтом; но в конце концов он все же продал Андерматту свою дочь — из «эгоистической любви к покою» и из родившегося преклонения перед всевластным богатством ее жениха; от своего зятя маркиз время от времени получает в подарок ценные картины. Брат Христианы, граф Гонтран де Равенель, тоже продал сестру Андерматту, получив от последнего взаймы двадцать тысяч франков. Гонтран и далее «черпает» у Андерматта и к началу романа должен ему сто девяносто тысяч франков.

Продажность людей буржуазного мира с особой силой показана на примере поведения Гонтрана де Равенеля. Этот беспечный циник, пустой и праздный кутила, герой бесчисленных любовных историй, запугавшись в долгах, кончает тем, что продает шурина и самого себя.

Подведя итог задолженности Гонтрана, Андерматт предлагает ему жениться на одной из дочерей Ориоля, в приданое за которой идут нужные для его курорта земли. Андерматт оценивает эти земли в миллион; если Гонтран передаст их ему, то сквитает долг и получит новые средства. Гонтран соглашается и немедленно начинает ухаживать за младшей сестрой, Шарлоттой, которая ему нравится больше. Внимание графа быстро кружит девушке голову, но Андерматт внезапно узнает, что необходимые ему земли составляют приданое старшей сестры, Луизы. По его требованию, Гонтран мгновенно меняет фронт и делает предложение Луизе. В образе Гонтрана и его отца Мопассан еще раз обрисовал современных ему дворян как паразитирующих эгоистов, дошедших до предела духовной и моральной деградации.

Продажность людей показана в романе во всех формах. Врачи старого курорта спешат продаться Андерматту. Мещанка г-жа Онора, сводня по призванию, угодливо устраивает у себя встречи дочерей Ориоля с Гонтраном и Полем Бретины единственно из подхалимского поклонения титулу одного и богатству другого. Доктор Мадзелли бросает испанскую герцогиню, продавшись более привлекательной и не менее богатой женщине.

Мопассан показывает, что вся эта продажность всегда и всюду сопровождается лицемерной благопристойностью, соблюдением всех «приличий», церемонностью, торжественными позами и пышными словами. И, пожалуй, один только папаша Кловис продается хитря, но не прибегая к лицемерию.

В том же 1886 году, когда начал печататься «Монт-Ориоль»<sup>1</sup>, правительство Третьей республики рассматривало законопроект о выпуске акций Панамского канала.

---

<sup>1</sup> «Монт-Ориоль» печатался фельетонами в «Жиль Блас» с 23 декабря 1886 г. по 6 февраля 1887 г. В 1887 г. роман был издан отдельной книгой.

Подобно курорту Монт-Ориоль, Панамский канал должен был стать благодеянием для человечества, но дело снова свелось к хищнической афере и вскрыло грандиознейшую систему подкупа буржуазных парламентариев, членов правительства и всей прессы.

Финансист Рейнак, взявший на себя заботу добиться издания этого законопроекта, предварительно получил от Общества Панамского канала пять миллионов франков — в виде фонда для раздачи взяток. Но этих денег ему не хватило: три миллиона ушло у него на подкуп ста пятидесяти членов палаты и нескольких сенаторов, а два миллиона пришлось дать влиятельной газете Клемансо «Жюстис» (в русском переводе — «Правосудие»).

Рейнаку была дана «дотация», и он продолжал раздавать взятки. Газете «Фигаро» он заплатил полмиллиона, газете «Пти-Журналь» — триста тысяч и т. д. Редакторы газет одаривались персонально: редактору «Тан» дано было полтора миллиона, другим, не столь влиятельным, — по сотне тысяч и меньше. Основательно погрели руки и некоторые министры: Баро получил четырехста тысяч франков, Флоке — триста тысяч, Фрейсине — двести тысяч и т. д. Сенатору Альберу Гриви, бывшему владыке Алжира, еще остававшемуся влиятельным человеком, тоже кое-что перепало, но немного — всего двадцать тысяч франков...

Такова была знаменитая Панама, ставшая нарицательным именем величайшей аферы конца XIX века, связанной с вопиющим моральным разложением, продажностью и преступностью правящих афер Третьей республики, которые так непримиримо разоблачал Мопассан...

Всему миру обрисованного в романе гнуснейшего стяжательства, спекулирующего горем и радостью, болезнью и здоровьем, миру всеобщей, вездесущей, всепроникающей, ни перед чем не останавливающейся продажности Мопассан пытается противопоставить как своеобразное его отрицание ту простую человечность, ту чистоту и возвышенность стремлений, дум и чувств, которая дарована людям их единственной земной радостью — любовью.

Внимательно и чутко обрисовывает он зарождение любви Христианы к Полю Бретиньи. Так робко, так неуверенно возникает эта любовь, вырастающая затем

в большое, всепоглощающее чувство. Певец разочарованный Жанны, Мопассан показал себя теперь проникновеннейшим изобразителем самоотверженно любящей женской души.

Французская критика не раз отмечала, что образ Бретиньи наделен автобиографическими чертами. Кое в чем это действительно так. Бретиньи обладает крайне обостренной чувствительностью, остротой музыкальных восприятий, редкой изощренностью обоняния, горячо любит природу, жизнь, искусство, красоту. «Красота, гармоническая красота! — восклицает он. — Только она и существует в мире! Нет ничего, кроме красоты. Но как мало на свете людей, понимающих ее! Линии живого тела или статуи, очертания горы, краски картины или этой равнины, что-то неуловимое в Джоконде, фраза, хватающая вас за душу, мелочь, делающая художника творцом, подобным богу, — кто из людей замечает это?» Но при всех таких автобиографических черточках, Мопассан, разумеется, не собирався превращать Поля Бретиньи в свой автопортрет.

Голос писателя, пожалуй, еще звучит и в тех страстных словах гуманистического протеста, которые он вкладывает в уста Бретиньи, противопоставляя его дельцам, вроде Андерматта: «Знаю я, что за ум у всех этих дельцов. У них только одно в голове — деньги! Все мысли, которые мы отдаем прекрасному, всю энергию, которую мы растрчиваем на прихоти, все часы, которые мы теряем на развлечения, все силы, которые мы расточаем на удовольствия, весь страстный, могучий жар души, который поглощает у нас любовь, дивное чувство любви, они употребляют на погоню за золотом и думают только о золоте, загребают золото! Человек тонкого ума живет бескорыстными, высокими интересами, его радости — это искусство, любовь, наука, путешествия, книги, а если он добивается и денег, то лишь потому, что они облегчают возможность духовных наслаждений и даже сердечного счастья. А эти люди? Что у них в сердце и в уме? Ничего, кроме гнусной страсти к наживе».

«Добиваться денег» самому Бретиньи не нужно: обеспеченный рантье, владелец трехмиллионного состояния, он, казалось бы, на то и создан, чтобы жить «бескорыстными, высокими интересами». В свою любовь к Христиане он действительно вносит весь щедрый пыл

душевной утонченности и поэтического чувства. Любовь их расцветает, казалось бы, как высшая человеческая радость, но Полю Бретиньи не дано удержаться на этой высоте. Воззрения эстетического гедонизма, делающие его отрицателем мира буржуазной корысти, обуславливают и его собственную своеобразную корыстность: в любви он остается эгоистом, а ее ценность для него — единственно в наслаждении, но отнюдь не в воле к продолжению рода. «Этот человек был из породы любовников, но не из породы отцов,— говорит Мопассан.— (...) В живой, реальной женщине он обожал Венеру, священное лоно которой всегда должно сохранять чистые линии бесплодной красоты». И беременность Христианы стала концом его любви.

Образ Поля Бретиньи — усложненное развитие образа Гектора Сервиньи из «Иветты», более примитивного рантье-жуира и тоже лишь хищника в любви. Сервиньи не пожалеет молоденькую Иветту и сделает ее своей любовницей; у Поля Бретиньи отмирает любовь к ожидающей ребенка Христиане, вызывающей теперь его «эстетическое отвращение» и «даже чисто физическую брезгливость».

Этой неполноценности современного буржуа, даже наделенного утонченностью культурного облика, Мопассан противопоставляет величие души и истинную полноту любовного чувства, владеющую Христианой.

Признавая, что в любви женщина зачастую выше мужчины, он дает этому следующее объяснение. Женщина,— пишет он,— «воспитана для того, чтобы нравиться, и привыкла к мысли, что любовь — ее область, ее призвание, ее единственная радость (этому действительно учит нас общество). Природа создала женщину слабой, изменчивой, капризной, склонной к увлечениям; природа и общество сделали ее кокетливой; она почти всегда остается одна, в то время как муж делает все, что ему угодно, и развлекается на стороне» (статья «Любовь втроем»). Вот почему, считает Мопассан, любовь вторгается в такую женскую душу со всей силой, заполняет ее целиком, заставляет отдаться ей полностью.

«Но разве могла она почувствовать, угадать все это,— говорит Мопассан об отношении Христианы к охладевшему к ней Бретиньи,— она, которую каждое движение желанного ребенка все сильнее привязывало к

любовнику? Тот, кого она обожала, кого с мгновения первого поцелуя любила каждый день все больше, не только жил в ее сердце, он зародил в ее теле новую жизнь, и то существо, которое она выгнашивала в себе, толчки которого отдавались в ее ладонях, прижатых к животу, то существо, которое как будто уже рвалось на свободу,— ведь это тоже был он. Да, это был он сам, ее добрый, родной, ее ласковый, единственный ее друг, возродившийся в ней таинствами природы. И теперь она любила его вдвойне—того большого Поля, который принадлежал ей, и того крошечного, еще неведомого, который тоже принадлежал ей (...).

Насколько выше своего любовника любящая Христиана в великой радостной полноте этого своего чувства! Как торжественна, как величава ее любовь, которая принесет в мир нового человека! Полный, казалось бы, скептического безверия, Мопассан оказывается апологетом любви-материнства. Вот почему он всегда на стороне матерей, брошенных их любовниками, всегда защитник внебрачных детей<sup>1</sup>.

Любовь Христианы— не банальная супружеская измена, но глубокое чувство, несущее в самом себе оправдание героине романа. «Обманутая, загубленная, кроткая, слабая, одинокая, всегда одинокая милая женщина» (Л. Толстой)<sup>2</sup>, она облагорожена своими страданиями и высоко поднимается над ничтожеством окружающего мира. И со спокойным достоинством, с великой силой морального превосходства она устраняет Поля Бретиньи из своей жизни, отказываясь показать ему их ребенка, которого он уже хотел бы увидеть— из чувства раскаяния, сознавая свое поведение бесчестным...

Мопассан попытался в «Монт-Ориоле» уйти в мир любви от безрадостных впечатлений действительности.

---

<sup>1</sup> В том обществе, которое Мопассан так презирал, гуманистическая боль писателя за судьбу внебрачных детей получила глубоко характерное истолкование. В связи с 75-летием со дня его рождения некоторые французские газеты принялись в 1926 г. проводить анкету о том, сколько и где находится внебрачных детей самого Мопассана. Достоинно внимания, что «признанный» французский «мопассановед», Рене Дюмениль, повествует об этих сыскных операциях с полным спокойствием, без тени протеста или осуждения (R. Dumesnil, Guy de Maupassant, P. 1933, p. 180).

<sup>2</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. (Юбилейное издание), т. 30, стр. 10.

Но он только и мог показать, что людям его общества нет счастья в любви. Христиана не узнала счастья ни в браке с Андерматтом, ни в любви к Полю Бретиньи. Гонтран уже обманул Шарлотту Ориоль, как впоследствии будет, конечно, обманывать и Луизу. Поль Бретиньи вновь и с прежней искренностью загорелся любовью к Шарлотте, но ведь и она, став его женой, будет ждать ребенка. Испанская герцогиня брошена доктором Мадзелли... Но если любовь непрочна, когда к ней примешиваются денежные расчеты, то на примере Христианы Мопассан желал показать, что и самая высокая, искренняя и бескорыстная любовь обречена в его обществе на гибель, что человеческое счастье недостижимо...

Пессимистические мотивы к концу романа все более нагнетаются. Христиана чувствует себя обреченной на вечное и неизбывное одиночество, на вечное страдание, видит вокруг себя одни муки окружающих и приходит к убеждению, что таков удел человека на земле и что этому уделу, этой безнадежности остается только покориться...

В «Монт-Ориоле» Мопассан переходит от социального романа к психологическому. Он пытается уйти не только в любовь, но и в мир интимных психологических переживаний своих героев. У него уже пробуждается интерес к «чистой» психологии (в анализе развития любви Христианы). Но он еще верен заветам критического реализма и в основном изображает социальную психологию своих персонажей.

Появляющийся интерес писателя к обрисовке интимной психологии, попытка уйти в мир любви, усталое неверие в возможность человеческого счастья, усилившийся рост пессимистических настроений — все это черты намечающегося кризиса мопассановского реализма, и их нельзя не учитывать в общем анализе «Монт-Ориоля».

## *Глава десятая*

### ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ РОМАНЫ

Третий период творчества Мопассана (1887—1891) приходится на время, характеризующееся усилением политической реакции. После выборов 1885 года Третья республика становится еще более консервативной, еще

более усердно служит интересам капитала и еще более упрямо проводит программу колониальных захватов.

Падение министерства Жюль Ферри, против которого с такой яростью выступал глава мелкобуржуазных радикалов Клемансо, отъявленный шовинист и застрельщик «реванша», то есть новой войны с Германией (почему он и считал «вредным» растрачивать силы в колониальных войнах), привело к власти в апреле 1885 года кабинет правого радикала Бриссона. Казалось бы, можно было ждать, что палата потребует прекращения колониальных войн: военный разгром при Ланг-Соне был ведь непосредственной причиной падения Ферри и отказа ему в новом кредите в двести миллионов франков для продолжения колониальной войны.

Но империалистическая политика французской буржуазии продолжала идти своим ходом. Министерство Бриссона первым делом получило эти двести миллионов; впрочем, действовало оно более путем дипломатии, и 9 июня 1885 года осуществило французский протекторат над Аннамом и Тонкином. Одновременно и в последующие годы продолжалось расширение колониальных владений Франции в Западной и Центральной Африке и на Мадагаскаре. К концу 80-х годов Франция становится одной из крупнейших колониальных держав.

Радикалы, как водится, сначала критиковали и внутреннюю политику оппортунистов, требуя проведения обещанной и не выполненной последними программы демократических реформ, но после прихода к власти об этих своих требованиях тоже «забыли». Одна фракция буржуазных республиканцев сменила другую, и этим все ограничилось.

Мопассан словно исчерпал свою вражду к правительствам Третьей республики в великолепной вспышке негодования «Милого друга». Увидев теперь безрезультатность своего жаркого протеста, увидев, что приход к власти радикалов (он возлагал на них какие-то смутные упования в декабрьском письме 1877 г. к Флоберу) отнюдь не является «спасением» общества, Мопассан вынужден был убедиться, что его борьба против правящих кругов бесплодна и безнадежна.

Исполняясь отвращения к вопросам политической жизни, Мопассан становится с этого времени уже невосприимчив к влияниям народного лагеря и револю-

ционного движения. Ни реакционная авантюра генерала Буланже, так обострившая общественную борьбу в 1887—1888 годах, ни скандальное дело Вильсона (1887), ни закон об изгнании принцев (1888), ни расстрел рабочих в Фурми (1891) не привлекают его внимания. Только в романе «Сильна как смерть» встречаются беглые и глухие упоминания о временном обострении франко-германских отношений в 1887 году и о буланжизме.

Полемический и памфлетный задор, нараставший у Мопассана к середине 80-х годов, сменяется у него теперь усилением скептицизма, настроениями пассивной созерцательности и усталого безверия. Прежняя жизнерадостность потухает, пессимизм сгущается, и Мопассан становится как-то равнодушно-терпимым к вопросам, ранее его волновавшим: у него возникает желание прощать людям, глубже входить в понимание их поступков, изображать человека с лучшей стороны; впрочем, это отнюдь не обозначает исчезновения его прежней горькой и едкой разоблачительности.

Третий период творчества характеризуется явлениями кризиса мопассановского реализма, несмотря на то что еще очень многие произведения хранят здоровую реалистическую основу и очень часто можно видеть, как этот реализм старается отстаивать себя, противясь напору влияний декаданса.

Появление и особенности развития психологического романа были первым свидетельством кризиса мопассановского реализма. Социальная тема этого романа все суживается, и от обрисовки социальной психологии своих героев Мопассан все более склоняется к «чистому» психологизму. Свидетельством же углубления этого кризиса является существенно иная, чем ранее, разработка фантастической темы, трактуемой теперь с признанием объективного существования сверхъестественных явлений, с уклоном Мопассана к мистике.

Повторяем, в третьем периоде еще немало новелл, полных прежнего здорового мопассановского реализма — «В порту», «Буатель», «Кролик», «Отец и сын Ото», «Калека», «Мушка» и другие. Вещью эсхилловской силы назвал Тэн «Оливковую рощу». Реализм торжествует и в очерках «Бродячей жизни». Реалистической остается и основа трех последних романов. Но рядом с этим уже так много произведений, проникнутых

надрывной тоской, переполненных всякого рода ужасными и кошмарными происшествиями, сценами жестокости и отчаяния...

Установление всякого рода периодизации всегда весьма условно, особенно в творческом процессе, где явления одного периода продолжают, ослабевая или усиливаясь, в другом, а явления, типичные для последнего периода, исподволь начинаются в предыдущем. Анализируя тенденции третьего периода творчества, мы вынуждены будем нарушать указанные хронологические рамки, например, в рассмотрении фантастической темы Мопассана.

«Милый друг» прозвучал как настоящее проклятие гнилой и продажной Третьей республике, тому тупику, в который зашла Франция. Но что делать дальше, где и в чем выход из положения,— этого Мопассан не знал. Его дальнейший путь — все более крепнущий пессимизм и отдельные, страстные, возмущенные, но, по сути дела, бессильные инвективы против строя Третьей республики.

Статья «Общественная опасность» (1889) была последним, как бы итоговым из известных пока высказываний писателя по политическим вопросам. Мопассан заявлял здесь, что люди искусства, науки и вообще интеллигенты равнодушны к политике и «слегка презрительно, но без ненависти глядят на поступки и действия наших недолговечных правителей».

«Многие из нас колеблются между старыми монархическими идеями, нередко приносившими Франции пользу, и новейшими республиканскими теориями, которые до сих пор, по-видимому, очень трудно провести в жизнь. Но есть немало независимых и бескорыстных людей, просто ожидающих от нынешних представителей власти проявления ума, истинного могущества, широты кругозора, умения править».

Нет сомнения, что Мопассан причислял и себя к этой категории «независимых и бескорыстных людей». Но эти люди так и не могут «хоть немного» увериться «в способности управлять и в честности» людей, стоящих у власти. Увы, Франция в руках правителей неспособных и донельзя трусливых.

«Да,— заканчивает свою статью Мопассан,— нам

грозит большая опасность, если мы будем тащиться на поводу у этих паникеров, у этих пузырей, всплывших на поверхность по воле всеобщего голосования. Эти люди опасны, потому что они — посредственности; опасны, как эпидемии, которые вначале могут быть безобидны, но потом становятся хроническими и неустрашимыми. Принося нашу великую страну, чтобы сделать ее под стать своим убогим идеям и взглядам, они кончат тем, что погубят ее. И если умным людям, по-моему, должно быть безразлично, каков образ правления, лишь бы он служил духовным и материальным интересам страны, — то нельзя же оставаться безучастным, когда эта власть находится в руках людей неумелых, невежественных, дрожащих от страха!»

Чувство любви к родине вложило в уста Мопассана эти страстные и возмущенные слова. Они говорят одно: дальше так жить нельзя.

Энгельс сказал, что Третья республика «предстает как то, что она есть: как классическая форма господства буржуазии и в то же время классическая форма его наступающего разложения»<sup>1</sup>. Беда Мопассана была в том, что, видя гнилость Третьей республики, убожество и бездарность ее правителей, он воспринимал все это статически, не ставя вопрос о том, что же могло бы прийти на смену. Да он и был полон отвращения к политической борьбе, привыкнув понимать под нею своекорыстную деятельность буржуазных политических партий, личный карьеризм; ведь он давно уже с горечью спрашивал: «Когда же наконец политика станет политикой честных убеждений?» (Очерк «Родина Коломбы», 1880.)

Вечное стремление Мопассана сохранять и охранять свою писательскую независимость, свое личное и, как он думал, свободное суждение, в конце концов обернулось страшной, раздирающей тоской социального одиночества. «Я не знаю более хватающего за сердце крика отчаяния сознающего свое одиночество, заблудившегося человека, как выражение этой мысли в прелестнейшем рассказе «Solitude» («Одиночество»)»<sup>2</sup>, — говорит Лев Толстой. Это остро и трагически испытывает

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 34, стр. 218.

<sup>2</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. (Юбилейное издание), т. 30, стр. 21.

мое чувство одиночества подавляло Мопассана и лишь усиливало его настроения безнадежности.

Капиталистический строй казался Мопассану чем-то раз навсегда или, во всяком случае, очень надолго установившимся, и писатель, при всей своей жгучей ненависти к нему, обречен был оставаться его бунтующим пленником.

Отчаянием проникнуто творчество Мопассана в конце 80-х годов. Писатель видит себя совершенно беспомощным перед лицом кричащих социальных противоречий, перед бесконечным разнообразием форм существующего зла, перед безбрежным морем отчаяния и страданий человечества. Это чувство трагической безвыходности, сопровождающееся все более обостряющимся пессимизмом, и создавало идейно-психологическую основу для кризиса и распада реализма Мопассана.

Романы, написанные после «Монт-Ориоля», легко позволяют проследить растущее желание писателя уйти от мучительных и неразрешимых социальных вопросов к изучению внутреннего мира человека.

Интерес к психологизму свойствен был в это время не одному Мопассану, а получил весьма широкое распространение. К середине 80-х годов во французском обществе уже определялись разочарование в натурализме и пресыщенность его крайностями. В конце концов против Золя восстали его последние ученики, издавшие так называемый «Манифест пяти», после выхода «Земли». Борьба против натурализма велась справа и слева. Справа она была активным проявлением возродившейся идеалистической философской реакции; литературный памятник этого — роман П. Бурже «Ученик». Слева ее вела социалистическая критика.

Французские биографы Мопассана объявляют, что он начал писать психологические романы под влиянием... приятельских отношений с Полем Бурже. Нет, Мопассан уже давно проявлял интерес к психологизму. Обычно он по-флюберовски сжато показывал психологию своих персонажей в их поведении и поступках, но в «Жизни», в «Милом друге» и в ряде новелл второго периода творчества уже встречались и пространные описания психологических состояний.

По сравнению с «Монт-Ориолем» последующие психологические романы Мопассана, хотя и сохраняющие

социальную тему, отличаются уже ослабленностью своего социального критицизма, сужением его масштаба и растущим уклоном в «чистый» психологизм.

В романе «Пьер и Жан»<sup>1</sup> (1887) социальная тема ограничена рамками семейной драмы.

Любовник г-жи Ролан, от связи с которым у нее родился второй сын, Жан, завещает ему, умирая, все свое имущество. Никто не знал, что Жан не родной сын г-на Ролана. Но при попытке как-либо объяснить получение им наследства от постороннего лица у окружающих зарождаются подозрения в супружеской измене г-жи Ролан, переходящие затем в общую молчаливую уверенность. Те же подозрения заставляют старшего сына, Пьера, возненавидеть свою мать, а она, со своей стороны, чувствуя себя виновной, считая тайну свою открытой для публичного позорища, искренне хотела бы умереть. Семья раскалывается, и только крайняя ограниченность г-на Ролана, так ничего и не понимающего в том, что происходит, не осложняет драму вмешательством с его стороны.

Всей этой драмы никогда бы не произошло, если бы фактический отец Жана был известен и признан в своем отцовстве. Но буржуазная мораль не допускает этого. Рождение ребенка от любовника — это в ее глазах позор, который надо тщательно скрывать, в котором нельзя признаться даже этому ребенку, чтобы он, по существующим предрассудкам, не почувствовал себя «запятнанным». И в этих условиях настоящий отец, оставляя

---

<sup>1</sup> Обдумывать план этого романа Мопассан начал еще осенью 1886 г. (запись Ф. Тассара от 2 октября 1886 г.). В основе романа лежит подлинное происшествие: один из знакомых Мопассана получил миллионное наследство. «Это наследство,— пишет г-жа Леконт де Нуи,— было оставлено ему кем-то из друзей его семьи, постоянно обедавшим у них. Отец молодого человека, кажется, был стар, а жена молода и красива. Стараясь понять, чем может быть объяснено завещание такого богатства, Ги сделал предположение, которое напрашивалось само собой» (En regardant passer la vie... par l'auteur d'«Amitié amoureuse» et Henri Amic, P. 1903, p. 46).

Таким образом, взяв за основу реальный жизненный факт, Мопассан и тут не ставил себе целью докопаться до его истинных причин и воспроизвести в романе этот факт и его причины со всей «натуралистической точностью», но интерпретировал его с полной внутренней свободой. Роман печатался в журнале «Нувель Ревю» в ноябре—декабре 1887 г. и в январе 1888 г. и в январе же был издан отдельной книгой.

своему внебрачному сыну наследство, всегда рискует обнаружить тайну и вызвать тяжелые последствия.

В сущности говоря, Мопассан в этом романе, как и во многих своих новеллах, поднимал вопрос об изменении существующего законодательства, запрещавшего поиски отцовства, в частности, для «незаконнорожденных». «Отцом ребенка, рожденного в браке, считается муж», — гласила статья наполеоновского кодекса. Отцом Жана, следовательно, считается только г-н Ролан. Мопассан, так ратовавший за свободу человека от гнета всяких условностей и предрассудков, полагал, что эта статья может и должна быть изменена.

Сравнительная ограниченность социальной темы романа, слабое развитие его внешнего действия, происходящих событий, открывают дорогу широкому развертыванию психологического анализа. Бальзаковскую тему наследства Мопассан ставит в психологическом плане.

С исключительной внимательностью, тонкостью и полнотой анализа обрисованы в романе рождение чувства зависти у Пьера, а затем все развитие и динамика этого чувства.

Шаг за шагом прослеживает Мопассан душевные переживания Пьера, показывая, как проснувшаяся в нем зависть пытается найти лицемерные благовидные предлоги своему существованию, как она делает Пьера оскорбителем брата, нравственным истязателем матери. Если бы наследство получили оба брата пополам, Пьер тоже мог бы стать богатым человеком. Но наследство получено одним Жаном, общее отношение к которому сразу изменяется: он окружен вниманием, за ним ухаживают, г-жа Роземильи отдает ему свою руку, а Пьер чувствует себя обездоленным, ибо для него, мелкого буржуа, богатство есть основа жизненного счастья.

Пробуждающийся интерес героя к своим переживаниям, пристальное вглядывание в свой душевный мир сопровождается ослаблением его интереса к окружающей действительности. Так, Пьер, прежде сочувствовавший горькой судьбе польского эмигранта, обещавший ему помогать, затем равнодушно бросает его, поглощенный собственными заботами.

Влечение Мопассана в «Пьере и Жане» к психологическому анализу еще не противоречит реалистическим стремлениям писателя, потому что этот анализ остается

социально-психологическим, помогающим художнику обрисовывать типических представителей мелкобуржуазной семьи.

Социальная тема двух последних романов Мопассана «Сильна как смерть» (1889) и «Наше сердце» (1890) связана с критическим изображением «светского общества», верхушечных слоев дворянской, буржуазной и чиновной аристократии Третьей республики.

Отрицательное отношение к светскому обществу, наметившееся у Мопассана уже давно, теперь получает наиболее развернутую и наиболее резкую трактовку.

Как слепы те, писавшие о Мопассане, кто называл его «снобом» и человеком, почитавшим за всяческую для себя честь пребывать в светских салонах! Нет, познакомившись с их жизнью, Мопассан в обоих последних романах нанес новый удар капиталистическому строю, бичуя убожество и ограниченность жизни его претенциозных, внешне респектабельных и якобы культурных «верхов». Критический реализм Мопассана сделал здесь одно из последних усилий.

Переходя к анализу романа «Сильна как смерть», отметим, что во втором периоде творчества Мопассан особенно много внимания уделял вопросам искусства. В 1886 году он намеревался издать книгу «Салон 1886 года»<sup>1</sup>, сборник статей о художественной выставке, а три года спустя вышла его «Бродячая жизнь» — в основном книга о Прекрасном и его трагической судьбе в современности.

«Бродячая жизнь» начиналась взволнованными словами Мопассана о его бегстве из Парижа, подальше от только что воздвигнутой Эйфелевой башни, казавшейся ему верхом безобразия, «кошмаром», символом бесконечного упадка архитектурного искусства.

В этой книге Мопассан говорил с памфлетной рез-

---

<sup>1</sup> В эту книгу должны были войти шесть статей Мопассана о Парижском Салоне 1886 г. (напечатанных в газете «Девятнадцатый век» в номерах от 30 апреля, 2, 6, 8, 10 и 18 мая 1886 г.). Издатель Деко, собиравшийся выпустить эту книгу, прислал Мопассану настолько неряшливый набор, что писатель отказался его править (см. его письмо Жоржу Деко от 2 июня 1886 года). Статьи Мопассана остались неперезданными до сих пор (исключая первую из них, озаглавленную «На выставке»), хотя, конечно, представляют немалый интерес для изучения его взглядов на искусство и для знакомства с писателем как художественным критиком.

костью, почти с отчаянием об упадке и гибели искусства, обвиняя в этом буржуазное общество, которое не умеет его чувствовать, ценить и понимать: «Архитектура умерла в наши дни, в наш век, который, хотя еще и остается веком искусства, но, по-видимому, утратил способность творить красоту из камней, таинственный дар очаровывать гармонией линий, чувство грации в зданиях». И «красивейшие особняки» новейших парижских миллионеров с их «варварской роскошью» лишь доказывают, что «подлинная утонченность ума, понимание изысканной красоты мельчайших форм, совершенства пропорций и линий» исчезли из обихода общественных верхов, «этой смеси богатых финансистов, лишенных вкуса, и выскочек, лишенных традиций».

Мопассан утверждал, что бескорыстному по своей природе, процветавшему в эпохи античности и Возрождения искусству больше нет места. «В наши дни пленительное и мощное волнение художественных эпох как бы угасло. (...) Воображение наше все сильнее возбуждается желанием размышлять лишь над открытиями, полезными для существования». И ныне, в итоге, «течение человеческой мысли зажато между двумя стенами, переступить через которые уже не придется,— между промышленностью и торговлей».

Практицизм, прозаический утилитаризм и рыночная ценность — вот чем определяется теперь направление творческой деятельности, говорит Мопассан. Капиталистический мир полон корысти, а потому не способен чувствовать и понимать искусство. Богач «от природы лишен художественного вкуса». Современный живописец и скульптор тоже уже не способны творить нетленную красоту. Описывая надгробные изваяния генуэзского кладбища Кампо Санто, Мопассан отметил вопиющее несоответствие между талантливым изображением одежды мраморных людей и их «неотразимо карикатурными, чудовищно вульгарными, недостойно пошлыми» физиономиями.

«Чья же здесь вина? Скульптора ли, который в физиономиях своих моделей не разглядел ничего, кроме вульгарности современного буржуа, и не сумел найти в них тот отблеск человечности, который так хорошо постигали фламандские художники, когда они с величайшим мастерством изображали самые обыденные и

некрасивые типы своего народа? Или, может быть, это вина буржуа, которого низменная демократическая цивилизация отшлифовала, как море шлифует гальку, скабливая, стирая его отличительные черты и лишив его, в результате такого обтесывания, последних признаков оригинальности, которыми природа некогда, казалось, наделяла каждый общественный класс?»

Мопассан не только ставил два вопроса — он давал и два ответа. Да, скульптор виноват: он уже не способен придавать своим героям высший «отблеск человечности», ибо он сам носит на себе печать своей торгашеской антигуманистической эпохи, сам является ограниченным буржуа, стремящимся только к обогащению; но виноват и буржуа — ибо он постоянно удостоверяет своей персоной, что, изуродованная капитализмом, «человеческая порода — самая отвратительная из животных пород» («На воде»).

Но если искусство связано с «аристократической чувствительностью» его творцов и ценителей, то не является ли благоприятной для него почвой и атмосферой как раз светское общество? В обоих последних своих романах Мопассан дает на этот вопрос резко отрицательный ответ.

С темой разоблачения светского общества в «Сильна как смерть»<sup>1</sup> неразрывно сплетена тема художника, изменившего истинным заветам искусства, то есть воспроизведению жизненной правды, пожелавшего стать «модным», нравиться светскому обществу, приспособляться к нему, льстить его вкусам, лакировать действительность — и приобрести славу, почет, состояние.

Оливье Бертен продал свое дарование за чечевичную похлебку легкого успеха. Писание прикрашенных портретов титулованных представителей знати обеспечило ему известность и богатство. С течением времени живописец стал настоящим коммерсантом в искусстве, но он не стыдится себя, и некому его пристыдить и осудить.

Оливье Бертен не был великим талантом, то есть «решительным и уверенным в себе художником». Это

---

<sup>1</sup> К работе над романом «Сильна как смерть», сюжет которого Мопассан получил от г-жи Леконт де Нуи, он приступил с начала 1888 г. Роман был закончен в январе 1889 г. и печатался с 15 февраля по 15 мая этого года в журнале «Ревю илюстрэ». Весною 1889 г. роман был выпущен отдельной книгой.

был талант средний, «натура беспокойная» с «неустойчивым вдохновением», которое «беспрестанно колебалось между всевозможными художественными устремлениями». Он начал с исторического жанра, затем стал писать портреты современников, стараясь сделаться одним из «блестящих светских художников». У него были отдельные удачи, вроде мастерского портрета графини де Гильеуа,— но все же «после шумного успеха в самом начале своей карьеры желание нравиться безотчетно томило его, незаметно изменяло его путь, смягчало его убеждения». Это желание льстить своей светской клиентуре было причиной его падения, отказа от правды в искусстве, торговли своим талантом. Вдобавок он подпал под влияние своей любовницы, светской дамы, которая «боролась с его возвратами к простой действительности и, высоко ценя светское изящество, мягко направляла его к идеалу несколько манерной и нарочитой красоты». В результате он сделался модным художником и завсегдатаем светского общества. Оливье Бертен знает цену этому обществу, этим «манекенам», которые не чувствуют природы и не ценят искусства, «потому что им неведомо опьяняющее наслаждение радостями жизни или ума», видит равнодушно-презрительное отношение к себе со стороны этого общества, но он куплен им, оплетен множеством сетей и уже бессилен уйти из-под его власти.

В течение многих лет богатый и светский Париж गया за Бертенем, заваливая его заказами. Никто не замечал проституирования художником своего таланта. И когда одна равнодушная газетная строка о «вышедшем из моды искусстве Оливье Бертена» убивает этого живописца, читателю уже не жалко его, ибо здесь не гибель истинного художника, а только катастрофа торговца.

Некоторые французские биографы Мопассана клеветнически заявляют, что образ Бертена автобиографичен, что якобы это — сам Мопассан, пожелавший продать светскому обществу и повествующий о той трагедии, которая не то уже внутренне произошла с ним, не то его еще ожидает... Точка зрения, восходящая к обвинению Мопассана в «снобизме».

Какой вздор! Нет, Мопассан обличал в образе Бертена ненавистный ему тип художника-коммерсанта, кощунственно превращающего в предмет торга и спеку-

ляции искусство, святую и единственную, как думал Мопассан, область бескорыстной человеческой деятельности, где живут «единственно мыслью и ради мысли, то есть тем, что есть самого высокого и нематериального на земле» (статья «Это ли товарищество?», 1881). И Мопассан так гневно разоблачал Бертена именно потому, что видел, насколько редким и вымирающим типом становится тип настоящего, как он считал, художника — бескорыстного, всецело поглощенного своим искусством, изображением правды жизни, и равнодушного к тому, признан он или нет.

Двумя указанными социальными темами — темой критики светской жизни и темой художника, изменившего истинным заветам искусства, — содержание романа «Сильна как смерть» не исчерпывается. Все больше уходит теперь Мопассан в анализ личных, интимных переживаний человека. Наиболее трагически звучит здесь тема старости: человек еще молод душою, еще жаждет любви, но уже утрачивает бодрость, силу, красоту, здоровье, свежесть кожи, упругость мускулов и неотвратимо приближается к смерти. Эта тема развернута Мопассаном в образах Оливье Бертена и его любовницы графини де Гильруа.

Одновременно Мопассан разрабатывает проблему «раздвоения чувства». На склоне лет в Оливье Бертене, по-прежнему любящем графиню, просыпается любовь к ее дочери, так напоминавшей ему свою мать в молодости. Эта любовь охватывает его с непобедимой трагической силой, становится сильна как смерть. Оливье Бертен уходит в анализ своих переживаний, волнуется, мучится, долго не понимает их, пока наконец не осознает свою новую любовь и не ощущает себя вторым Фаустом, тщетно молящим о возвращении молодости. А его любовница, угадав чувство Бертена, охвачена страстной ревностью, усугубляемой тем, что графиня стареет, уже не решается смотреть на себя в зеркало и испытывает бесконечную надрывную муку от сознания уходящей жизни и от зависти к победоносной юной красоте своей дочери.

Со всею правдивостью своего огромного таланта изобразил Мопассан мучения своих стареющих героев, дошедших «до самого горнила человеческой муки, когда сердце, кажется, шипит, как мясо на раскаленных угляях». Трагизм этих мучений, связанных с оплаки-

ванием уходящей жизни,—одна из наиболее горьких мопассановских тем. Никогда еще, ни в изображении Жанны, ни в изображении Христианы, не отдавался Мопассан так глубоко, с такой пристальностью и сочувствием анализу мельчайших, интимнейших переживаний страдающего человека.

Но если он разоблачал персонажей в социальном плане своего романа — Бертена как художника, изменившего своему призванию, графиню де Гильруа как представительницу духовной ограниченности светского общества,—то теперь, рассказывая об их интимных мучениях, он уже неизмеримо более сильно, чем в рассказе о тайных страданиях Пьера, старался вызвать к ним сочувствие читателя. Так нарастало внутреннее противоречие в форме мопассановского психологического романа, так намечалась тенденция к распаду его реализма...

В последнем романе «Наше сердце»<sup>1</sup> Мопассану удалось создать выразительный тип изломанной, неискренней, истинно «декаданской» светской женщины Мишель де Бюрн, утрачивающей способность любить. Первая часть романа резко критикует светское общество, его пустое времяпрепровождение, искусственность и скудоумие салонной жизни и светских отношений. Писатель Гастон Ламарт является одной из немногих фигур романа, противостоящих лжи и фальши этого мира.

Но в этом романе еще более усиливается уход в «чистый» психологизм. Что такое наше сердце, сердце современного культурного француза? — такова основная проблема, занимающая Мопассана.

Рантье Андре Мариоль, холостяк, дилетант в искусстве, человек «достаточно богатый, чтобы позволить себе жить, как вздумается, путешествовать и даже собрать прекрасную коллекцию новой живописи и старинных безделушек», полюбил Мишель де Бюрн, но не нашел с ее стороны того сильного, всепоглощающего

---

<sup>1</sup> Над этим романом Мопассан начал работать не раньше лета 1889 г. Работа шла особенно медленно и затруднено из-за прогрессирующей болезни писателя и все более утрачиваемой им трудоспособности. «Из всех рукописей Мопассана, которыми мы располагаем,— писал издатель Конар,— ни одна не свидетельствует, как эта, о больших колебаниях в отделке фразы». Роман печатался в журнале «Ревю де Дё Монд» в мае—июне 1890 г. и вышел в июне же отдельной книгой.

чувства, о котором мечтал. Во второй части романа он порывает с нею, уезжает в деревню и там встречается деревенскую девушку Элизабет, пленительную «сельскую Венеру», очаровывающую его своей свежестью, преданностью и искренностью в любви. Подробное описание переживаний Андре Мариоля и его размышлений о любви завершается, однако, тем, что сей герой сходится снова с Мишель де Бюрн, ибо простота и безыскусственность Элизабет для него слишком пресны. Впрочем, искусственность Мишель де Бюрн и ее неспособность на сильное чувство побуждают его сохранить и Элизабет. Та же тема «раздвоения чувства», но в сниженном плане. Таково, хочет сказать Мопассан, наше сердце: оно ничем не удовлетворяется, нигде не может найти себе счастья, не способно познать его, постоянно обречено мучиться и практический «выход» для него чуть ли не в обладании двумя любовницами...

«Наше сердце» наименее интересный роман Мопассана. Дело не только в сужении его социальной проблематики, но в том, что она в конце романа совсем исчезает, уступая место описанию внутренней жизни Мариоля, его любовных переживаний. Лев Толстой отозвался об этом романе очень резко, но справедливо: «В последнем романе «Nôtre soeur» положение действующих лиц самое уродливое, дикое и безнравственное, и лица эти ни с чем уже не борются, а только ищут наслаждений — тщеславных и чувственных, половых, и автор как будто вполне сочувствует их стремлениям. Единственный вывод, который можно сделать из этого последнего романа, тот, что самое большое счастье в жизни — это половое общение и что поэтому надо наименее приятнейшим образом пользоваться этим счастьем»<sup>1</sup>.

Развитие психологического романа Мопассана — очевидное свидетельство кризиса и нарастающего распада его реализма. Если последний еще продолжал хранить былую разоблачительную силу, то острота его социальной критики слабела, а масштабы социальной темы уменьшались. Стремясь изображать духовную жизнь своих героев именно как людей капиталистического общества, дворянского и буржуазного класса или светской

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч. (Юбилейное издание), т. 30, М. 1951, стр. 14.

среды, Мопассан с течением времени все более сбивался на «чистый» психологизм. Человек все более противопоставлялся им обществу, становился все более изолированным от него. Так Мопассан вступал в противоречие с принципами критического реализма...

Овладев формой психологического романа, Мопассан оказался и здесь художником самобытным. В отличие от Бурже, льстившего «утонченной» психологии светских барынь, Мопассан оказался их насмешливым разоблачителем. Но по мере ухода в «чистый» психологизм краски Мопассана начинали блекнуть, расплываться, терять свою выразительность. Роман «Наше сердце» местами — впервые у Мопассана! — вызывает чувство скуки и желания перевернуть сразу несколько страниц, что обыкновенно испытываешь, читая монотонные и тягучие романы Поля Бурже.

Психологические романы Мопассана позволяют видеть и некоторые изменения, происходящие в его литературном языке и, несомненно, связанные с влияниями декаданса.

Мопассан не враждебно отнесся к появлению символистов и декадентов и даже готов был признать, что они ищут новые пути и способы художественного познания мира, стремятся к расширению границ и возможностей искусства. Однако их искусство представлялось ему слишком субъективным, узким и неспособным верно отображать окружающую действительность: они, жаловался Мопассан, «смотрят только внутрь себя, наблюдают только свою душу, свое сердце (...) и объявляют, что роман в конце концов должен быть только автобиографией» (статья «Эволюция романа в XIX веке»). «Все это очень разнится с тем, к чему влечет меня моя натура», — решительно заявлял Мопассан в письме 1887 года к Пелладану. «Нет, у меня не душа декадента», — сказал он в другом месте. А в «Монт-Ориоле» он уничтожающе высмеял одного из своих персонажей, композитора-декадента Сен-Ландри, отрицающего в музыке «старую школу» «мелодистов» ради своих вычурных исканий, где его неотразимо пленяют «некоторые фальшивые аккорды» и иные «фальшивые ноты», доставляющие ему «порочное и глубокое наслаждение».

Но декаданские влияния все-таки прокрадывались к Мопассану, в частности, в его литературный язык. Чув-

ство вечной усталости побуждало Мопассана в его последних романах отказываться от прежнего искания единственно точных слов. Один немецкий ученый<sup>1</sup> подметил, что в конце творчества Мопассана этот принцип уступает у него место «трехзвучию» — употреблению трех приблизительно точных слов: трех существительных, трех прилагательных, трех глаголов. Нельзя сказать, чтобы к таким приемам Мопассан вовсе не прибегал раньше, но теперь они приобретают устойчивый характер. В итоге начало пластической изобразительности в языке Мопассана начинает уступать место началу той музыкальной плавности и ритмической округленности фраз, которая присуща символистской литературе...

## *Глава одиннадцатая*

### ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

В третьем периоде творчества Мопассан все чаще говорит о неполноценности человека, об его ничтожестве и бессилии, об его биологической хрупкости, об ограниченности его ума и познавательных способностей, об его вечном, роковом одиночестве...

Вместе с тем писатель, дотоле очевидный сторонник естественнонаучного материализма, все более переходит теперь к идеализму, к мистике. Больно видеть, как трезвое, ясное, уравновешенное и жизнерадостное творчество Мопассана насыщается мучительной внутренней тревогой, картинами жестокостей, ужасов и кошмаров, мистическими нотками, чувством отчаявшейся безнадежности...

Поворот к декадансу происходит на основе растущего социального пессимизма писателя и усиливающегося влияния на него тех реакционно-идеалистических сторон позитивистской философии, которые раньше им отрицались вовсе или проявляли себя в его творчестве незаметным образом.

Как известно, позитивизм иронизировал над церковным божеством. Но в то же время, постоянно твердя о

---

<sup>1</sup> H. Gelzer, Guy de Maupassant, Heidelberg, 1926.

несовершенстве человеческого познания, о невозможности для человека постигнуть сущность явлений, он договаривался почти до возрождения религиозной идеи.

Спенсер провозглашал необходимость «примирения» религии и науки и благополучно примирял их, объявляя, что если в основе религии лежит некая тайна, то и за пределами открытых наукою истин — тоже тайна. Слова «тайна», «непознаваемое» у Спенсера на каждой странице.

Мопассан долго был противником «примирения» науки с религией, долго отрицал существование сверхъестественного и потустороннего. Лишь во второй половине 80-х годов в его воззрениях происходит перелом...

В творчестве Мопассана давно уже обозначилась одна сторона, отчасти тоже связанная с развитием психологического жанра, но представлявшая собою, так сказать, его клиническую форму. Речь идет о значительной группе новелл, связанных с проблемами психопатологии, с частой у Мопассана темой страха, ужаса, пугающих предчувствий и, наконец, с разработкой фантастических мотивов. Круг этих тем ведет свое начало еще с 70-х годов, с первой новеллы Мопассана «Рука трупа» (1875). Тенденция к изображению «необычного», «загадочного» и «таинственного» с течением времени все более вступала в противоречие с обычной трезвостью мопассановского реализма.

Правда, в ряде новелл 1882—1885 годов это еще не так. В «Сумасшедшем» (сб. «Мадемуазель Фифи») и в «Волосах» Мопассан еще вполне реалистически обрисовывал различные случаи безумия, происшедшего на эротической почве. В «Сумасшедшем» (сб. «Господин Паран») интерес к больной психике тоже еще не переходил в фантастику. В «Рождественской сказке» «необъяснимый» случай вполне реально объяснялся массовым психозом, «таинственным страхом, охватившим всю округу», временным безумием крестьянки и тем, что блестящая золотая чаша причастия ее гипнотизирует и успокаивает.

Теме ужаса посвящены новеллы 1881—1884 годов: «На реке», «Страх» (сб. «Рассказы вальдшнепа»), «У смертного одра», «Страх» (сб. «Мисти») и «Ужас». Всюду и везде Мопассан повторяет здесь, в разной

перефразировке, заимствованную у Тургенева мысль: «Боишься по-настоящему только того, чего не понимаешь». Во всех этих, как и в упомянутых выше новеллах, задачей Мопассана всегда было найти материалистическую причину непонятого явления.

В 1882 году в новелле «Магнетизм» Мопассан открыто смеялся над своими современниками, культурными и скептически настроенными людьми, не верящими ни в какую религию, но увлекающимися всем «странным» и «невероятным». «Неожиданно охваченные суеверием, они цеплялись за этот последний остаток чудесного, благоговейно преклоняясь перед таинственной силой магнетизма, защищая ее во имя науки». Прекрасная характеристика людей, воспитанных позитивизмом! И Мопассан всецело на стороне своего персонажа, «здорового малого и неутомимого волокиты», иронизирующего над авторитетом самого Шарко, светила тогдашней медицины. Шарко, говорит этот персонаж, «установил наличие некоторых необъясненных и все еще необъяснимых нервных явлений, но, бродя ощупью в этой неведомой области (...), не всегда имеет возможность понять то, что видит, и слишком часто, быть может, прибегает к церковным толкованиям чудес».

Опасность «церковных толкований» таинственного была ясна Мопассану во втором периоде творчества и пока еще приводила его к отрицанию «магнетизма», под которым он подразумевал «невероятные предчувствия, общение душ на больших расстояниях, таинственное воздействие одного существа на другое».

Несмотря на это скептически-материалистическое отношение к «чудесному», у Мопассана одновременно развивается тенденция к признанию объективного существования сверхъестественных явлений. Свидетельство тому три новеллы 1883 года: «Рука», «Видение» и «Он?».

В «Руке» нет явного присутствия сверхъестественных мотивов, но написана эта новелла так, что все реалистические объяснения следователя только подчеркивают невозможность как-либо трезво объяснить дело.

Не то в новеллах «Видение» и «Он?». Их персонажи видели привидения, но их попытки реалистически объяснить дело в обоих случаях неубедительны. В «Видении» внутренний рассказчик уверен, что с ним происходила галлюцинация, однако он поражен видом жен-

ских волос на своем мундире; читателю ничего не остается, как объяснить их присутствие именно подлинностью сверхъестественного события. Другие элементы новеллы (странная возбужденность и таинственность друга рассказчика, страх старого садовника) только сгущают фантастику. Автор письма в «Он?» тоже говорит о галлюцинации, о «случайном нервном расстройстве зрительного аппарата, да, может быть, еще о легком приливе крови». Тем не менее ему невозможно отделаться от чувства ужаса, от сознания того, что если призрак не существует и «он — ничто», то все же он существует «в самой моей болезни, в моем страхе, в моей тревоге». «Он существует, существует в моей мысли».

В новелле «Сумасшедший?» (сб. «Мисти», 1884) речь идет о человеке, наделенном загадочной силой магнетизма, позволяющей ему гипнотизировать собаку и притягивать к себе различные вещи. Описание при этом идет от не представленного читателю внутреннего рассказчика, то есть как будто от самого автора.

«На столе лежал нож, которым я разрезывал книги. Он протянул к нему руку... И вдруг я увидел... да, я увидел, как нож вздрогнул, сдвинулся с места и тихонько, сам собой, пополз по столу к вытянутой, ожидавшей его руке и скользнул в ее пальцы... Я вскрикнул от ужаса».

Здесь таинственное явление объективировано, описано как достоверный факт. Мопассан шел в данном случае за наукой своего времени, уже подметившей некоторые загадочные свойства нервно-психической деятельности человека, остающиеся и до сих пор необъяснимыми<sup>1</sup>. Но как художник, он отходил теперь от законов реализма, реалистической типизации, изображая исключительного персонажа или исключительные жизненные явления.

Отныне Мопассану все более начинает казаться, что таинственное — не только в самом человеке, в извилинах его мозга, в непонятных психических процессах, но что оно обступает человека, скрываясь в явлениях окружающей действительности, а человек бессилён познать его. «Все на свете — тайна, — говорится в этой новелле, — мы сообщаемся с окружающим только при помощи наших жалких органов чувств, несовершенных,

---

<sup>1</sup> См. «Московская правда», 17 марта 1968 г., очерк «Когда яблоки падают».

неможных и таких слабых, что вряд ли они в состоянии уловить все, что происходит вокруг нас. Решительно — все тайна».

Как ни взволнованно звучат эти слова, но в них пока еще та же мысль рассказчика из «Магнетизма» о «наличии некоторых непознанных и все еще необъяснимых (...) явлений». Однако ищущая мысль Мопассана продолжала уходить к вопросам поисков непознанного — в тайниках человеческой психики и в более широком плане вплоть до вопроса о космических тайнах и о существовании иных миров.

В повести «Орля» (первый вариант напечатан в 1886 г., второй, более полный, — в 1887 г.) Мопассан разработал тему, полученную им от Леона Энника<sup>1</sup>, — фантастическую тему о появлении на земле нового таинственного, невидимого существа, явившегося для того, чтобы покорить человека, питаться его жизнью, высасывая ее ночью из губ спящего, овладеть его душой, его мыслями, его поступками и движениями, — словом, для того, чтобы положить на земле конец царствованию человека и стать новым ее властелином, истинным венцом творения.

В первом варианте «Орля» лицо внутреннего рассказчика было четко определено: это психически больной. Во втором варианте изложение идет в виде дневника от «я»-рассказчика; это снова нередкий у Мопассана случай, когда внутренний рассказчик не представлен читателю — почему такой рассказчик часто отождествляется читателями с самим автором. А так как Мопассан вложил в уста этого рассказчика ряд своих привычных мыслей, то после опубликования второго варианта повести некоторые критики объявили, что он сошел с ума.

Повествуя о таинственном существе, которое с неведомыми целями преследует рассказчика, вызывает в нем тревогу и как будто создает угрозу его существованию, писатель-реалист, каким все еще в основном оставался Мопассан, мог разработать такую тему, только придав ей форму бреда безумца.

В повести все время имеется, так сказать, «психиа-

---

<sup>1</sup> Неизвестно, в какой мере прав Эдмон Гонкур, утверждающий, со слов Марселя Швоба, что Мопассан получил тему «Орля» от писателя Жоржа Порто-Риш (Эдмон и Жюль де Гонкур, Дневник, т. II, М. 1964, стр. 560).

трический подтекст», — и каждому внимательному читателю ясно развитие душевной болезни. Исходный пункт болезни — ощущение героем новеллы таинственных, извне приходящих влияний, настроения беспокойства, ряд попыток разобратся в них. Далее, в записи от 2 июня — вспышка временного безумия: герой вертится на каблучке, утрачивает понимание того, откуда он пришел, возбужден этой «дикой» мыслью и т. д. Неоднократные прогулки по солнцепеку — возможная предпосылка его галлюцинаций (сорванной розы и др.) и беспокойных состояний. Усиливающийся упадок воли связан с развитием мании преследования. Чтение книги о невидимых существах внушает новые галлюцинации. И так далее.

В «Орля», по-видимому, отразился интерес Мопассана к оккультизму, нередкий у позитивистов. Представление о таинственных существах, не имеющее ничего общего с религиозными верованиями, писатель, по всей вероятности, получил именно от современных ему любителей спиритизма и «оккультных наук». Но, работая над «Орля», Мопассан читал книги о неврозе, гипнотических внушениях, навязчивых идеях и посещал лекции Шарко о болезнях нервной системы. В результате он создал своеобразный художественно-психиатрический этюд, построив его с математически точным композиционным мастерством.

Как видим, художник-реалист еще пытался отстаивать себя, оформляя свой материал привычными его материалистическому сознанию средствами и приемами, но упорная мысль о наличии в мире еще не познанных и не объясненных явлений его уже не оставляла. В 1957 году во Франции была переиздана одна из забытых новелл Мопассана «Марсианин» (1889). Внутренний ее рассказчик повествовал о том, что на Марсе имеется жизнь, а так как там «существует состояние, приближающееся к невесомости», то жители Марса — это крылатые существа. Давным-давно овладев высокоразвитой наукой, марсиане умеют, в частности, строить космические корабли. Со всеми оговорками внутренний рассказчик предполагает, что он был свидетелем падения на землю одного из таких кораблей (так Мопассан как бы продолжает искать ответа, откуда появился таинственный и грозный невидимка из «Орля»). Эта новелла заставляет вспомнить о современнике Мопассана, Камилле

Фламарионе, посвятившем немало фантастических романов тайнам космоса, но она снова свидетельствует о настойчивом уклоне Мопассана к вопросам сверхъестественного, мировых загадок, неразрешимых тайн...

В новелле «Кто знает?» (1890) писатель окончательно капитулировал перед властью «непознаваемого». Персонаж новеллы — явно психически больной. Но таинственное бегство мебели из его дома, а потом таинственное ее возвращение описаны им с такой полнотой реалистических деталей, с таким количеством посторонних, косвенно удостоверяющих это происшествие обстоятельств (принесенное камердинером известие, длительное следствие, обнаружение мебели в руанском магазине, хлопоты комиссара полиции, письмо садовника), что оно приобретает характер необъяснимой, но вполне объективной сверхъестественности.

Не только нашумевшая повесть «Орля», но и некоторые другие новеллы были страшным свидетельством того, что от полупризнания загадочных, «непостижимых» происшествий Мопассан приходит к полному признанию, то есть к разрыву с материализмом и критическим реализмом.

В 1887 году, когда Мопассан написал «Орля», в Париже умер великий французский пролетарский поэт, коммунар Эжен Потье. Полный инвалид — глухой, полупарализованный старик в последние годы жизни, он оставался жизнерадостен и молод духом, и его песни по-прежнему звучали оптимистической верой в новую Коммуну, в новую пролетарскую революцию, которая уничтожит капиталистический строй и построит светлый мир, где не будет больше эксплуатации человека человеком, где люди будут наконец свободны и равны.

После смерти поэта его «Интернационал» был положен на музыку, и в 1899 году, когда в Париже происходил конгресс Второго Интернационала, депутаты-гедисты впервые спели гимн Потье. Так, народная Франция, обездоленная, бесправная, еще слабая после разгрома Парижской коммуны, но целеустремленная, полная бодрой веры в будущее, в свою победу, бережно храня революционные традиции, накапливала силы для дальнейшей борьбы.

Но Франция собственнических и эксплуататорских классов, Франция буржуазных республиканцев и ростовщического капитала, та сытая и безыдейная Франция, по поводу которой Салтыков-Щедрин сказал в 1887 году: «Франция, по моему мнению, уже перестала быть светочем человечества»<sup>1</sup>, — была способна теперь только обороняться от натиска народных масс и их пролетарского авангарда, с бешеной злобой расстреливать первомайскую рабочую демонстрацию в Фурми, возрождать идеалистическую философию, уходить в мистику и искать забвения в духовном гашише декаданса. И самые лучшие, самые чуткие художники этой буржуазной Франции, отравленные ядом ее разложения, были обречены на гибель и погибали, бессильно выкрикивая ей последние проклятия.

Два последних сборника новелл Мопассана — «С левой руки» и особенно «Бесполезная красота» — во многом оставляют тягостное и болезненное впечатление. Воочию видишь, что мысль художника зашла в безвыходный тупик, что она измучена и мутнеет, что жизнь нередко предстает теперь писателю в однообразном аспекте жестокостей, ужасов, уродств, кошмарных происшествий.

Правда, еще имеются новеллы ясные и уравновешенные («Кролик», «Мушка»). Но веселое происшествие в «Кролике» ведет к нарастанию будущей катастрофы. А в «Мушке» писатель как будто склонен обобщить забавный случай до утверждения о праве человека на самую анархическую свободу любовных связей...

В других новеллах Мопассан говорит о своих персонажах как-то по-новому — с несколько повышенной мягкостью и нежностью («Калека», «Портрет»). В новелле «Бесполезная красота» он тоже отходит от сдержанности прежней своей объективной манеры, открыто выражая участие к своим мучающимся персонажам — к графине Маскаре, жертве ревнивого мужа, замкнувшейся в гордом страдании, и к отцовским мукам ее мужа. А завершает он эту новеллу, показывая раскаяние графа, его перерождение к лучшему. Так создается редкая у Мопассана новелла со счастливым исходом тяжелой, трагической ситуации. Но как странно видеть ту болезненную

---

<sup>1</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. 20, стр. 315.

взволнованность и настойчивость, с какими автор «Бесполезной красоты» настаивает, что женщина должна меньше рожать, дабы подольше сохранить свою красоту...

А рядом с этим — какой потоп ужаса и отчаяния в других новеллах! Денщик, узнав о супружеской измене жены полковника, стал ее шантажировать, превратил ее в свою любовницу и довел до самоубийства; полковник убивает негодяя («Денщик»). Женщина с мстительной яростью убивает купленного попугая, приняв его ругательства за брань возвратившегося мужа («Утопленный»). Колонист свирепо сжигает пойманного спрута, как бы мстя в эту минуту обманувшей его женщине («Вечер»). Насилия, избиения, обманы — и месть, месть, месть.

Барон Мордиан приезжает инкогнито к своему внебрачному, брошенному им, теперь уже взрослому сыну — и с отвращением видит его ограниченность и вульгарность. «Сейчас он догадается, он узнает меня, — испуганно думает барон. — Он схватит меня в объятия и крикнет мне «папашка» и влепит мне в лицо чесночный поцелуй!» Барон в ужасе убегает («Дюшу»). Но не так счастлив аббат Вильбуа («Оливковая роща»), которого именно узнает его внебрачный сын, отвратительный бродяга и пьяница, рассказывающий отцу о своей расправе с любовником матери при помощи раскаленной кочерги. В безысходном ужасе аббат кончает с собой, а пьяный сын будет сочтен за его убийцу. В других новеллах — исповедь эротомана («Дело о разводе»), или те же ужасы, вроде свиней, пожравших человека («Старик Иуда»), или жуткая история о покойниках, вылезавших из могил («Покойница»).

Эти покойники соскабливают хвалебные надписи со своих памятников и пишут о себе правду, ту кошмарную правду, которая обличает всесветно утвердившуюся общественную ложь: «И я узнал, что все они были палачами своих близких, злодеями, подлецами, лицемерами, лжецами, мошенниками, клеветниками, завистниками, что они воровали, обманывали, совершали самые отвратительные поступки — все эти любящие отцы, верные супруги, преданные сыновья, целомудренные девушки, честные торговцы, все эти мужчины и женщины, слывшие добродетельными.

Все разом они писали на пороге своей вечной обители беспощадную, страшную и святую правду, которой

не знают или делают вид, что не знают, люди, живущие на земле».

Разоблачительная сила мопассановского критического реализма еще могуче звучит в этой новелле-памфлете, как и в новелле «В порту». Но это предсмертные — хотя и очень яркие — вспышки мопассановского реалистического искусства.

Мрачной, отчаянной безнадежностью преисполнена новелла «В порту», жестокая правда которой так поразила Льва Толстого (сделавшего ее русский, несколько измененный перевод под названием «Франсуаза»).

Загулявший матрос попадает к проститутке, оказывающейся его родною сестрой. Он узнает от нее о смерти своего отца, матери, брата — всей своей крестьянской семьи, и о том, что нищета заставила его сестру стать служанкой, а потом проституткой.

Открытия эти удар за ударом обрушиваются на Селестена. «Ему хотелось кричать, как ребенку, которого бьют».

Неотвратимость человеческого горя, ужас жизни, бескрайность страданий бедняков снова зывали к совести Мопассана. Но если он, как художник, показывал, что общественный строй, где так обыденны подобные ужасные народные драмы, глубоко и чудовищно прогнил, то теперь его измученная больная мысль, подпав под власть мистических представлений, пыталась искать и другую причину вездесущности и многообразия существующего зла, всех этих жестокостей, ужасов и страшных тайн жизни. Мопассан приходит теперь к отрицаемому им прежде «церковному толкованию» таинственного, к мысли о высшем носителе и вдохновителе всего этого зла — о жестоком боге, воплощении злобы и человеконенавистничества. «Скрытый в пространстве убийца, жаждущий смерти, он создает живые существа лишь для того, чтобы потом уничтожить их, калечить, казнить всевозможными страданиями, поражать всеми болезнями; он подобен неумолимому разрушителю, который никогда не прекращает свою отвратительную работу» («Анжелюс»).

Тема бога-палача, впервые наметившаяся в «Муароне», звучащая в «Бесполезной красоте», должна была получить широкое развитие в неоконченном романе «Анжелюс». Героиня этого романа, выгнанная в пору войны

пруссакими из своего дома, родила сына-калеку — в яслях, как нового Христа. Но ее сын ничего не приносит в мир, кроме своего страдания, отверженности и глубокой скорби, и она, измученная несчастьями и злом жизни, со всей страстью проклинает бога, ненасытного губителя людей. Так Мопассан впервые хотел поставить своего страдающего человека в патетическую позу мятежника против мирового зла и против бога, как его первопричины. Придавая «Анжелюсу» особенно большое значение, он, по-видимому, желал на этой богоборческой, субъективно высокой ноте закончить свой литературный путь.

Кризис и распад критического реализма сочетался у Мопассана с этим отчаянным и большим уходом в религиозную мистику.

Другой художественный документ этой поры свидетельствует, что Мопассан искал и иного выхода в борьбе со всевластным злом. Это было обычное у него бегство, но уже не от общества, а из жизни — апология самоубийства. Такова новелла 1889 года «Усыпительница», являющаяся по своему жанру социальной утопией.

К жанру утопии обычно прибегали в прошлом прогрессивные и революционные писатели, мечтавшие о новом, более разумном и счастливом общественном строе. В отличие от них, Мопассан создает утопию пессимистическую, упадочную, полную отчаяния. Новелла начата со статистики самоубийств и с описания того, как мучительно убивают себя каждый день люди выстрелом из револьвера, бритвой, ядом.

«О несчастные, несчастные, несчастные люди! Я переживал все их муки, умирал их смертью... Я испытал все их страдания, перенес в течение какого-нибудь часа все их пытки. Я знал все несчастья, которые довели их до такого конца, потому что мне известна вся гнусная обманчивость жизни и никто не перечувствовал этого так сильно, как я».

Мопассану кажется, что самоубийцы просят общество: «Дайте нам, по крайней мере, легкую смерть». И, полный бесконечной жалости к несчастному человечеству, он создает пессимистическое предвидение. В будущем в Париже будет выстроено «роскошное, красивое, изящное здание» — дворец самоубийств. Смерть будет там не только легка и безболезненна, но даже приятна. Вы сядете в удобное нежащее кресло, вдохнете плени-

тельный аромат смертоносных цветов, задремлете и тихо перейдете в небытие...

Этот выход — пассивное самоустранение из жизни — вытекал из всех обычных взглядов Мопассана: из его мысли о слабости человека, неспособного ничего изменить к лучшему, из убеждения о неустранимости зла во вселенной, из мысли о вечно издевающейся над человеком злобной жизни...

Народная Франция, полная бодрости и воли к борьбе, верила в новую Коммуну. А Мопассан снова оказывался трагическим пленником буржуазной Франции, которую он так ненавидел, но с которой был связан множеством незримых нитей. Давно уже похоронив свою былую жизнерадостность, неизлечимо зараженный трупным ядом разлагающегося общественного строя, безнадежно подавленный жестокостями, кошмарами и ложью жизни, бессильный во что-либо поверить, он тоскливо мечтал только о праве самоубийцы на легкую смерть...

## *Глава двенадцатая*

### МАСТЕРСТВО НОВЕЛЛЫ

Искусство Мопассана, как новеллиста, настолько всеми признано, что некоторые французские историки литературы даже отказывают писателю в праве быть романистом. Поль Мартино причисляет, например, «Жизнь» к... новеллистическим сборникам, заявляя, что этот роман «создан, в сущности, из серии новелл, многие из которых были напечатаны гораздо раньше и снова переписаны для романа или же просто переработаны»<sup>1</sup> (к такой же оценке склоняется Мартино и в отношении «Милого друга»<sup>2</sup>). Другие французские критики заявляли по поводу той же «Жизни», что это не роман, но всего-навсего «длинная новелла», а Лаказ-Дютье высказал ту мысль, что романы Мопассана вообще представ-

---

<sup>1</sup> P. Martino, *Le Naturalisme français*, P. 1923, p. 130.

<sup>2</sup> P. Martino, *op. cit.*, p. 134.

ляют собою «только сюиту новелл, связанных господствующей идеей»<sup>1</sup>.

Как ни странно, новеллистическое мастерство Мопассана до сих пор еще мало изучено. Первые биографы и критики автора «Пышки» были заняты лишь попытками как-либо классифицировать большое число — около трехсот — его новелл. Такая классификация, как начало работы, была, может быть, и нужна, но мало что дала, так как Пауль Ман<sup>2</sup> ограничился разделением новелл по тематическому признаку — на «социальные», «крестьянские», «военные», «любовные» и т. п.; не большего достиг и Лаказ-Дютье, предложивший такую классификацию: новеллы о Нормандии, об охоте, о войне, о службе в министерстве, о путешествиях, новеллы психологические, фантастические, философские и т. д.

Ставился вопрос и о литературном генезисе мопассановской новеллы. Жюль Леметр вел ее родословную от мастеров фавль и от старых французских новеллистов Возрождения, XVII и XVIII веков, но совершенно игнорировал вопрос о непосредственных предшественниках Мопассана. Целью Леметра было ослабить значение социальной сатиры Мопассана, выдавая ее лишь за традицию беззаботных и вечно комических сюжетов фавль. Но Мопассан никогда бы не стал великим мастером но-

---

<sup>1</sup> G. de Lacaze-Duthiers, Guy de Maupassant, P. 1926. p. 34. Весь этот «поход» против Мопассана, как романиста, покоится на неправильном понимании некоторых особенностей его творчества. Работая над «Жизнью», Мопассан превращал иные эпизоды романа в самостоятельные новеллы, печатал их — и они остались в его сборниках новелл. Встречая же их темы в «Жизни», некоторые читатели и начинали думать, что Мопассан, «в сущности, только новеллист».

Поль Бурже рассказывает: «Мопассан поместил в «Жиль Блас», под псевдонимом Мофриньёз, одну из тех коротких и трагических новелл, которые он так хорошо умел писать. Когда я сделал ему комплимент, он ответил: «Вам понравилось?.. А ведь это только набросок... Да,— продолжал он,— такова уж моя привычка, что, работая над большим романом, я стараюсь дать для хроники (Мопассан имеет в виду свои газетные фельетоны.— Ю. Д.) первый эскиз, еще в общих чертах, того или другого эпизода. Я переделываю их по два, по три, а то и по четыре раза. Только после этого я снова берусь за эту вещь для большой книги». Такой метод работы, применяемый постоянно и неизменно, позволил ему отточить свое перо на этих набросках, где многие, напротив, притупляют свои перья» (Paul Bourget, Sociologie et littérature, P. 1906, pp. 312—313).

<sup>2</sup> Paul Mahn, Guy de Maupassant, sein Leben und seine Werke, Berlin, 1908.

веллы, если бы его искусство не питалось в первую очередь живыми соками современности и если бы он не был в новеллистическом жанре прежде всего и в громадной степени новатором.

Анатоль Франс, подчеркивая национальный характер новеллистического искусства Мопассана, тоже призвал в начале своей статьи тени всех былых французских «создателей фавль, лэ и моралиге, сочинителей соти, шуток, игривых поговорок, жонглеров и старых галльских рассказчиков»,— чтобы составить блестящую и заслуженную свиту Мопассану, как «одному из превосходнейших рассказчиков в той стране, где столько написано рассказов, и притом хороших». Но Франс видел в лице Мопассана, конечно, не пересказывателя старинных комических сюжетов, а сатирического изобразителя современности, самое искусство которого тоже плоть от плоти современной Франции: «Он пишет так, как живет хороший нормандский фермер — бережливо и радостно»<sup>1</sup>.

«Если он с первых же шагов был понят и любим,— говорил Золя над гробом Мопассана,— то потому, что он принес французской душе дары и качества, выявившие все лучшее в этом народе. Его понимали, потому что он был сама ясность, сама простота, само чувство меры, сама сила. Он принадлежал к великому ряду писателей, который можно проследить с первого лепета нашего языка до наших дней». Золя говорил далее, что читатели были признательны Мопассану, «хотя бы и пессимисту, дававшему им (...) счастливое ощущение равновесия и силы в произведениях, отличавшихся полной ясностью», и уподоблял реалистическую форму Мопассана «солнечной ванне»: прочитав страницу Мопассана, «чувствуешь себя как бы помолодевшим, испытываешь нравственное и физическое наслаждение, какое дается прогулкой в ясный солнечный день»<sup>2</sup>.

Успех «Пышки» и первых новеллистических сборников Мопассана, в дальнейшем лишь упрочивавшийся, быстро позволил писателю занять место первого фран-

---

<sup>1</sup> Анатоль Франс, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, М. 1960, стр. 13, 18.

<sup>2</sup> Речь Золя на могиле Мопассана (Мопассан, Новеллы, М.—Л. 1927, стр. 279, 280).

цузского мастера в этом жанре. «Это ведь я снова привил во Франции любовь к повести и новелле», — с гордостью сказал он о себе в декабре 1891 года.

В самом деле, новеллистика Мопассана продемонстрировала столь замечательные качества единства формы и содержания, мастерства изображения человека и природы, драматического и сжатого повествования, остроты иронической мысли, верности тона, выразительного, точного и ясного языка, что она совершенно закономерно «привила любовь» к этому жанру, вскрыв его богатейшие и далеко еще не достаточно использованные критическим реализмом XIX века художественные возможности. Мопассан оказался реформатором в области новеллы и, по словам Чехова, «поставил такие огромные требования, что писать по старинке сделалось уже больше невозможным»<sup>1</sup>.

Вопрос о том, что нового внес Мопассан в жанр французской новеллы, так его возвысив, представляет собою проблему сложнейшую и еще не разработанную: для точного определения новаторства Мопассана необходимо было бы сначала самым основательным образом изучить историю предшествующей французской новеллы. Такая громоздкая задача выходит за пределы нашей книги, и мы вынуждены ограничиться лишь постановкой вопроса и самыми предварительными, общими и беглыми замечаниями.

Жанр новеллы (говорим о жанре прозы, в отличие от фавль — новеллы в стихах) восходит в истории французской литературы к средневековому сборнику «Сто новых новелл», а далее к таким рассказчикам Возрождения, как Бонавентура Деперье и Маргарита Наваррская. В XVII и XVIII веках в этом жанре работало немало отдельных рассказчиков, а частью — сказочников, вроде Шарля Перро. Новеллистика XVII—XVIII веков предстает в виде более или менее объемной повести или в виде придатка романа, его «внутренней новеллы». Речь идет обычно о том или другом занимательном, забавном, запутанном или необыкновенном происшествии, развитие которого определяется логикой самих внешних событий (Лесаж, Скаррон) и только у наиболее замечательных

---

<sup>1</sup> Эти слова Чехова приведены у А. И. Куприна: Собр. соч. в 9-ти томах, т. 9, М. 1964, стр. 428.

писателей XVIII века движимо столкновением человеческих характеров и страстей (аббат Прево, Вольтер, Дидро). Новеллисты XVII—XVIII веков в большинстве случаев бесхитростно рассказывают обо всем, что им захочется и как захочется, почему их повести нередко растянуты и несоразмерны из-за излишних эпизодов; лишь некоторые из этих писателей, как, например, Вольтер, обладали исключительным даром формы и композиционного лаконизма<sup>1</sup>.

В творчестве романтиков жанр новеллы занимал второстепенное место. Для них характерна новелла о сказочных, неправдоподобных, а порою ужасных и кошмарных происшествиях, о демонических страстях, о вмешательстве в жизнь человека потусторонних сил (Петрюс Борель, Дюма-отец, Ш. Нодье, Ж. де Нерваль). Присущие романтизму динамичность, эмоциональность, несдерживаемый авторский субъективизм ломали рационалистическую суховатую манеру большинства предыдущих рассказчиков. Сравнительно с последними новелла романтиков отличается более стремительным действием, большим драматизмом, кипением человеческих страстей. Но присущее романтизму неумение изображать человеческие характеры приводило к тому, что персонаж становился носителем отвлеченных начал добра и зла или олицетворением авторских идей, а в силу

---

<sup>1</sup> Из писателей XVIII в. Мопассан особенно высоко ставил Вольтера, Дидро и аббата Прево. Но если Вольтер и Дидро воспринимали его главным образом как мыслители, то создатель повести о Манон Леско был в его глазах писателем, породившим «могучее племя наблюдателей, психологов, правдоискателей» — художников критического реализма XIX в. Заслугу Прево Мопассан видел в чудесном умении «воссоздавать человеческую жизнь», а именно «людей, подобных нам самим, наделенных живыми страстями, увлекающих нас своей правдивостью и живущих реальной жизнью, нашей жизнью, любящих и страдающих, как мы». Этими качествами Прево отличен от Лесажа, который только насмешливо «наблюдал мир из окна своей комнаты» и «в изысканном стиле описывал всего лишь нарядных марионеток», «вымышленных персонажей», создав поколение «писателей-аристократов, более всего озабоченных тем, как бы обнаружить перед читателем свою иронию, остроумие и чувствительность». Этими качествами Прево отличен и от Ж.-Ж. Руссо, родоначальника школы «романистов-философов, которые поставили искусство слова (...) на службу общим идеям»: «их драмы взяты вовсе не из жизни», а «задуманы, скомбинированы и развиты с целью доказать правильность или порочность какой-нибудь теории» (статья «Эволюция романа в XIX веке», 1889).

такой условной своей роли порою вообще уничтожался, превращаясь, например, в «античных» новеллах Теофиля Готье только в предлог для описания пеплума или окружающего мира вещей. Герои консервативных романтиков ограничивались поисками личного счастья; недаром Бальзак считал, что лучшая новелла Альфреда де Мюссе «Фредерик и Бернеретта» описывает «лишь происшествия в нашем современном обществе, а отнюдь не весь облик этого общества»<sup>1</sup>. Конечно, по-другому обстояло у романтиков прогрессивных — повесть Гюго «Клод Гё» уже остро ставила вопрос о социальных противоречиях и горячо защищала человека из народа.

Знаменитое определение новеллы, сделанное Гёте, — «новелла есть повествование о необыкновенном происшествии» — хорошо характеризовало новеллу до XIX века и, пожалуй, еще новеллу романтиков. Но оно уже переставало отвечать особенностям новеллы последующего времени.

Литература критического реализма XIX века, стремившаяся типизировать правду жизни, чуждалась изображения самодовлеющих в своей исключительности происшествий. Сочинительство, произвольная выдумка уступили теперь место трезвому наблюдению повседневности. Разумеется, последняя тоже была полна острейших драматических конфликтов и ситуаций, но писателей манил к себе драматизм, вырастающий из типичных отношений обыденности, а не тот, который сверкал гранями необычного. Перед художником-реалистом стояло и множество других задач, не беспокоивших или не столь беспокоивших новеллистов былых времен.

Мастера критического реализма XIX века внесли много нового и ценного в развитие новеллистики. Правда, Бальзак, Стендаль и Флобер все еще тяготели к жанру пространной повести, да и у Мериме его короткие новеллы типа «Матео Фальконе» были немногочисленны. Новелла стала теперь служить воспроизведению окружающей действительности (хотя Стендаль, Мериме и Флобер еще часто уклонялись к исторической теме или к изображению чужеземных стран) и уже в более типичных ее аспектах; вместе с тем новелла, особенно у Бальзака, обратилась к разработке различных социальных тем и мотивов, способных воспроизводить «весь об-

---

<sup>1</sup> Оноре де Бальзак, Собр. соч., т. 15, М. 1955, стр. 358.

лик общества», поведение и характер человека, как социальной личности. Поворот к изображению правды жизни и ее конфликтов был главным стремлением мастеров критического реализма, и их новелла все более начинает освобождаться от обязательного условия внешней и обостренной сюжетной занимательности, свойственной повествованию о занятой истории или необыкновенном происшествии<sup>1</sup>.

Короткая новелла утверждается во французском литературном обиходе лишь с середины XIX века,— возможно, в связи с требованиями разросшегося газетного дела. Порывая, в пору политической реакции 50-х годов, с традицией социально-критического романа-фельетона, прославленного именами Ф. Сулье, Эжена Сю, Жорж Санд и сильным конкурентом которого был исторический роман Дюма-отца, газеты стали предоставлять свои «подвалы» роману-фельетону лишь историческому или детективному, а наряду с ним — и новеллистике. Однако многочисленным авторам обильно развивавшейся в 60—70-х годах газетной новеллы — Альфонсу Доде, Полю Арену, Теодору де Банвилю, Катюлю Мендесу и столь многим другим — совсем еще не приходило в голову всерьез взяться за работу над этим жанром; они не посвящали себя новелле исключительно и — за отдельны-

---

<sup>1</sup> В статье «Эволюция романа в XIX веке» Мопассан высказывал и ряд критических замечаний о творчестве Стендаля и Бальзака. Замечания эти относятся главным образом к их романам, но в известной мере применимы и к их новеллистике. Мопассан считал Стендаля «глубоким мыслителем», обогатившим свои книги «целым потоком новых идей», но писателем «второстепенным», потому что он «совершенно пренебрегал искусством», требованиями стройной композиции, «неизъяснимым очарованием идеальных пропорций» и «не признавал всемогущества стиля — слова, неотделимого от идеи». Несоответствие формы и содержания Мопассан находил и у Бальзака, своего «божества». Зато очень высокую оценку получало у Мопассана творчество Флобера: «Сильно увлеченный искусством художественного слова, стилем и ритмом фразы», Флобер «обладал также острым глазом наблюдателя, охватывающим одновременно целое и частности, формы и краски, и умел отгадывать тайный смысл жестов и поступков, оценивая в то же время их внешнюю выразительность». Ставя Флобера как мастера реалистического искусства выше Стендаля и Бальзака, — которым он в отношении глубины содержания и широте критического охвата действительности нередко уступал, — Мопассан только свидетельствовал, насколько для него самого имела большое значение унаследованная от Флобера забота о совершенстве формы.

ми удачами, особенно присущими Альфонсу Доде,— не смогли создать каноническую форму жанра. Их короткая новелла обычно служила развлечению читателя: характеры в ней были едва намечены, «облик общества» — тоже, она лирически или насмешливо повествовала об анекдотических событиях, о любовных делах, а иногда представляла собою лишь своего рода кокетливую беседу с читательницей. В последнем случае авторы новелл в особенности стремились блеснуть своим остроумием и изяществом стиля, что и вообще нередко было их главной задачей; тем самым они наследовали, в глазах Мопассана, порожденному Лесажем поколению «писателей-аристократов». Объективная манера, уже проявившаяся в новеллах Мериме и Флобера, плохо прививалась у авторов короткой новеллы: гораздо устойчивей держалась субъективная манера, где рассказ настолько уснащался авторскими репликами — в духе романтических традиций,— что принимал форму авторского монолога, как в «Письмах с моей мельницы» Доде и в «Рассказах для Нинон» молодого Золя. Короткая новелла непосредственных предшественников Мопассана очень часто носила характер лирических высказываний, а порою становилась чем-то вроде стихотворения в прозе.

Мопассан создал классические образы новеллы критического реализма. Он показал, что новелла, подобно роману, способна быть произведением высокого искусства, служа верным и емким зеркалом действительности. Он продемонстрировал замечательные художественные возможности короткого жанра: содержательность, динамичность, глубину. Ставя перед новеллой ответственные задачи изображения правды жизни, он стремился не только к показу сложности, значительности, внутреннего драматизма изображаемых моральных, психологических и социальных конфликтов, но ставил себе задачей создание типических характеров, раскрывающихся во всех этих конфликтах и движущих само действие.

Сюжеты своих новелл Мопассан обычно черпал из живой действительности. Но, как и в романе, он сознательно чуждался натуралистически точной интерпретации данного «куска жизни», а, напротив, свободно подвергал его тем или иным существенным изменениям, продикто-

ванным необходимостью типизировать как самые обстоятельства, определяющие взаимоотношения персонажей, так и происходящие конфликты, действия персонажей и, наконец, черты характера этих персонажей.

О том, как работал Мопассан над своими новеллами, известно, к сожалению, немного, но то, что известно, например, о «Пышке», уже весьма поучительно.

Мопассан не считал себя обязанным воспроизвести рассказанное ему Корд'омом жизненное происшествие во всех его «подлинных» деталях: точно воспроизводя одни из них, он решительно изменял другие. Андриена Легэй (руанская куртизанка, прототип Пышки) была возмущена его новеллой как «клеветой» и утверждала, что она, напротив, категорически отказалась уступить домогательствам прусского офицера. Но Мопассан, изменяя в данном эпизоде подлинный ход событий, желал придать им острую и типическую, для соотношения данных персонажей при данных обстоятельствах, развязку. Обиделся на Мопассана и Шарль Корд'ом за измышленную писателем сцену ночных приставаний Корнюде к Пышке<sup>1</sup>.

Относительно повести «Заведение Телье» (за право сообщения Мопассану ее сюжета спорили два литератора) можно сказать, что Мопассан или изменил конец жизненного происшествия, если получил сюжет от Гектора Мало, или перенес действие новеллы в другое место, если узнал этот сюжет от Шарля Лапьерра<sup>2</sup>. В обоих случаях мы видим то же творчески свободное его отношение к художественной интерпретации жизнен-

---

<sup>1</sup> A. L u m b r o s o, Souvenirs sur Guy de Maupassant, Rome, 1905, p. 353.

<sup>2</sup> В дневнике Эдмона де Гонкура в записи от 10 июня 1894 г. читаем: «По поводу «Заведения Телье» Тудуз рассказывает, что, когда на похоронах Мопассана он очутился в одной карете с Гектором Мало, последний сообщил ему, что это он дал тему этой новеллы Мопассану, но что тот испортил рассказанное ему, закончив новеллу празднеством, тогда как на самом деле *matrulle* сказала своим женщинам: «А сегодня вечером бай-бай в одиночестве». Упомянув об этой записи Гонкура, старый друг Мопассана, Робер Пеншон, опровергает ее: «Это ошибка; тему Ги получил от Шарля Лапьерра, издателя «Руанского вестника», шурина г-жи Брэнн, которой Мопассан посвятил «Жизнь». У Мопассана были свои основания к тому, чтобы описывать «заведение», как находящееся в Фекане, но в действительности дело происходило в Руане, а религиозная церемония — в окрестной деревушке Буа Гильом» (A. L u m b r o s o, op. cit., p. 358).

ного происшествия, объяснявшееся принципиальными положениями его эстетики о недопустимости портретного изображения человека и о необходимости добиваться в искусстве не «доподлинной», а типизированной передачи жизненного факта. «Реалист, если он художник, будет стремиться не к тому, чтобы показать нам банальную фотографию жизни, но к тому, чтобы дать нам ее воспроизведение, более полное, более захватывающее, чем сама действительность», утверждал Мопассан в предисловии к «Пьеру и Жану».

Таким образом, если и известны прототипы многих персонажей мопассановских новелл (прототипом Лабарба, «улаживающего» инцидент в «Этой свинье Морене» был Шарль Лапьерр, прототип «Избранника г-жи Гюссон» существовал в действительности в департаменте Эр, и т. д.), если известно, что сюжеты множества новелл («Пышки», «Заведения Телье», «Этой свиньи Морена», «Приключения Вальтера Шнаффса», «Орля», «Кролика», «Буателя», «Преступления, раскрытого дядюшкой Бонифасом», «В порту» и др.) были сообщены Мопассану его родственниками или друзьями<sup>1</sup>, то можно считать, что Мопассан всегда оставлял за собою право всячески изменять облик прототипов и «подлинных» сторон жизненного происшествия. Отмечая присущее Тургеневу в его повестях умение «чудесно сгруппировать обстоятельства», отмечая с таким же восхищением присущий Флоберу «дар постановщика», отлично распоряжающегося своими персонажами и событиями, Мопассан учился у них этому умению властвовать над материалом, свободно компоновать его.

Мопассан был реалистом и в самой композиции своих произведений — романов или новелл. Споря с натуралистами, он говорил, что необходимо отбирать только главное, самое характерное и существенное. Этому учили его Флобер и Тургенев, и эта забота о передаче «самой

---

<sup>1</sup> Роль поставщиков мопассановских сюжетов вовсе не так незначительна: рассказывая Мопассану то или другое происшествие, в качестве сюжета для новеллы, они уже подвергали хаотический жизненный материал некоторой начальной обработке, уже придавали событию известную композиционную упорядоченность, а может быть, и ту или иную степень типизации. Таким образом, они давали Мопассану уже некий творческий полуфабрикат, который писатель затем подвергал своей окончательной обработке, внося в него последний «*сoup de maître*».

сути событий» вынуждала Мопассана дорабатывать некоторые свои новеллы после их первой публикации в прессе и перед переизданием их в ближайшем сборнике. Иногда при этом объем новеллы несколько увеличивался (как в «Этой свинье Морене», где Мопассан расширил вторую и третью главы, стремясь усилить комические ситуации), но в большинстве случаев дело шло о сокращениях первого варианта новеллы, о разгрузке ее от частных эпизодов («История одной батрачки», «Сын», «Сабо и др.).

Что касается завета Флобера о том, чтобы художественное произведение не преследовало «целей какою-нибудь поучения», то речь, конечно, шла тут лишь об отказе от прямого навязывания читателю авторских наставлений. При всей своей склонности к объективной манере новеллист Мопассан никогда не тяготел к искусству для искусства. «Искомый эффект», о котором он говорит (см. стр. 33), был эффектом идейным, эффектом той образно выраженной главной мысли, которая как бы естественно вытекает из соотношения персонажей и всех ситуаций и самым незаметным образом становится достоянием читателя; эту мысль Мопассан высказывал открыто в своей лирической новелле, но старался находить для нее другие формы выражения в новелле объективной манеры. Каким бы ни был он великим изобразителем пластики материальной жизни и тончайших оттенков поведения и психологии человека, как бы ни заявлял с таким трагизмом о трудности, даже невозможности передачи иных деталей<sup>1</sup>, но основным для него всегда являлась забота об идее, о главной мысли произведения.

Новеллистическая композиция у Мопассана классически проста и ясна. При этом она бесконечно разнообразна. Стараясь не повторяться, находить все новые формы и средства повествования, Мопассан так богат, что, в сущности, нет у него такого приема, рядом с ко-

---

<sup>1</sup> В статье «Жизнь пейзажиста» (1886) Мопассан писал по поводу романа Золя «Творчество» о «величественном, жестоком единике художника с его идеей, со смутно провиденной и неуловимой картиной»: «Я вижу эту борьбу и переживаю все это так же, как и Клод, я, жалкий, бессильный, но, как и он, терзаемый еле различимыми тонами, неуловимыми их сочетаниями, которых, может быть, не видит и не отмечает никто, кроме меня; и в течение долгих мучительных дней я смотрю на тень, отброшенную тумбой на белую дорогу, и говорю себе, что я не в силах ее описать».

торым не оказался бы совершенно противоположный. Но все это — в пределах реалистического мастерства: ни романтических, ни декадентских повествовательных и изобразительных средств у Мопассана не встречается.

Наиболее присуще ему стремление разворачивать действие новеллы в хронологической и логической последовательности. Здесь художник обыкновенно начинает с описания обстановки, места и времени действия, городского или деревенского пейзажа, затем выводит на сцену персонажи, сочетает их в том или ином происшествии и обращается к своей главной задаче — к лепке человеческих характеров. Но нередки и такие случаи, когда новелла начата с обрисовки самого персонажа или с диалога персонажей, а остальные описательные моменты появляются в ней позже.

Встречаются у Мопассана и новеллы, начатые с ситуации несколько загадочной, с интригующего, непонятого облика персонажей или же развивающие действие так, что неполная ясность происшествия, хотя бы и самого обыденного, некоторое время только нарастает («В лесу», «М-ль Перль», «Оливковая роща», «Маленькая Рок», «Жюли Ромен» и др.). Во всех этих случаях предыстория событий или другие разъяснительные моменты даются лишь по ходу действия или же в самом конце; так обстоит и во многих фантастических новеллах. Новелл с выдержанной «перевернутой» композицией, присущей авантюрному жанру, у Мопассана нет вовсе: подобные нехитрые средства внешнего воздействия на читателя он презирал.

Частью уже в школе Флобера и Тургенева, а особенно в кружке меданцев, Мопассан научился пренебрегать подчеркнутой сюжетностью, полагая, что она не нужна для изображения «куска жизни» (это особенно сказалось в повести «Заведение Телье»); но широко отдавшись новеллистическому творчеству, он понял важную роль хорошо слаженного сюжета, помогающего организовать материал новеллы и направлять интерес читателя. Однако если в свои новеллы он вводил так много комических или трагических жизненных происшествий, если такую большую композиционную роль в его новеллах играют всякого рода неожиданности (обрушивающиеся на людей внезапные бедствия, внезапные горестные открытия изнанки жизни, ее позорных тайн,

ошеломляющего существа подлинных человеческих отношений), если немало у него и всякого рода уголовных драм, явных или тайных преступлений и т. п., то все эти остросюжетные моменты представляли для Мопассана ценность не сами по себе, а только как повод к тому, чтобы глубже обрисовать психологию и характер человека.

Впрочем, наряду с теми случаями, когда внешне драматическое происшествие, вроде уголовной драмы, оказывалось источником конфликтов для персонажей Мопассана, у него гораздо больше таких случаев, когда происшествие оказывается производным от самого обыкновенного, будничного столкновения противоположных человеческих стремлений. Очень нередки и очень характерны для мопассановской новеллы случаи, когда ее глубокий драматизм таится под внешне благоустроенным и мирным течением жизни и только как бы невзначай даст о себе знать («М-ль Перль»). Не менее характерны те случаи, когда наряду с внешним происшествием, обрисованным в новелле, — например, ночными визитами поклонника к племяннице аббата или деревенским весельем по случаю крестин — художественным центром новеллы оказывается нечто совсем другое, а именно: некая молчаливая интимная драма — крушение человеческих верований, утрата прочно сложившихся убеждений. Так зрелище земного человеческого счастья — любви (в «Лунном свете») или новорожденного ребенка (в «Крестинах») — вызывает у персонажей-священников кризис их католических убеждений, связанных с презрением к женщине или с обетом безбрачия.

Конфликты мопассановских новелл бесконечно разнообразны. Порою они носят и социальный характер («Государственный переворот»), но чаще всего определяются столкновением различных, порою самых интимных человеческих стремлений. Однако и в последнем случае развитие конфликта обязательно приводит к обрисовке социальных сторон облика и поведения персонажей. Источник конфликта иногда и простая случайность, вроде потери ожерелья или какой-нибудь внезапно открывшейся тайны.

Особенно большую роль в новеллах Мопассана, как и во всем его искусстве, играет ирония. Она поистине вездесуща, а формы ее проявления бесконечно разнообразны.

Ирония возникла у Мопассана на пожарище его юно-

шеских верований, следы которых все же оставались (вспомним его слова о своем «бедном, гордом и стыдливом человеческом сердце, том старом человеческом сердце, над которым смеются» и которое прячется). Ирония стала спутником его скептицизма, формой его внутренней отгороженности от мира и средством критического отношения к жизненным впечатлениям. Если иной раз приходится слышать, как говорят: «это в духе Мопассана» или «это мопассановская тема» — речь идет обычно о конфликте человеческих отношений, проникнутом особо-терпкой иронией; такова характерная для писателя скрытая, композиционная ирония, ирония данной ситуации или всего развития сюжета, которую не надо смешивать с иронией повествовательной, «открытой», проявляющейся в насмешливом тоне или иронических комментариях внутреннего рассказчика или самого Мопассана.

Впечатления жизни, которая таит смешное в печальном, печальное — в смешном, в покое — драму, в радости — горе, которая так постоянно и мучительно противоречива и так полна, казалось писателю, злорадства над человеком, без конца снабжали Мопассана примерами иронических ситуаций. Люди захотели повеселиться на пирушке, а их песня зазвучала в полный разлад со всею обстановкой; смущение и неловкость («Проклятый хлеб»). Охотник, безумно влюбленный в одну даму, ожидает ее ночью, но дневная усталость подкосила его, и он заснул; негодование дамы, нелепейшее положение («Петух пропел»). Примерного юношу торжественно увенчали за его добродетели, а неожиданная денежная награда превратила его в горького пьяницу («Избранник г-жи Гюссон»). Родители-провинциалы поручают аббату привезти из Парижа на каникулы их сыновей, оберегая их в пути от всякой скверны, а в поезде у их спутницы случились роды, и бедному аббату даже пришлось оказывать ей помощь («В вагоне»). Сколько у Мопассана таких новелл! Но с еще большей и едкой силой звучит скрытая ирония Мопассана в ситуациях трагических, порождаемых самым обыденным ходом вещей и «бессознательною жестокостью жизни». Молоденькая Иветта пыталась отравиться, чтобы не стать содержанкой; очнувшись, она охвачена таким радостным инстинктом жизни, что бессознательно протягивает свои

губы Сервиньи, человеку, который ее погубит («Ивета») ... А новелла о старом бухгалтере, который вышел погулять, полюбоваться вечерним Парижем — и повесился, чтобы перестать быть рабом, прозевавшим жизнь («Прогулка») ! А сколько горькой иронии в «Мисс Гарриет», в «М-ль Перль», в «Г-же Парис» ! И как эта ирония, разрастаясь, переходит в зрелище ужаса жизни («Шкаф», «Отшельник», «В порту») !

Скептическое отношение Мопассана к действительности помогало ему остро улавливать и воспроизводить иронические жизненные ситуации. Ему нравилось искать и находить самые иронические сопоставления событий, идей, человеческих чувств, углублявшие и усложнявшие его реалистическое искусство. Кроме того, иронию или вообще элементы комизма он любил вводить, как некую острую приправу, в рассказ о самых патетических происшествиях. Центральную сцену в «Завещании» он сам характеризует, как «грандиозную, трагическую *нелепую* и захватывающую». Сплошь и рядом он обрисовывал своих положительных персонажей с ироническим юмором («Ржавчина», «Сожаление») или переплетал мотивы грустного сочувствия с иронией в повествовании о событии печальном («Мисс Гарриет»).

Нередки у него и иронические концовки новелл. Слуга, покушавшийся на убийство г-на Марамбо, был оправдан (на суде его выдали за сумасшедшего), но «помещен в убежище для душевнобольных за счет своего хозяина» («Дени»). А ведь он не сумасшедший. Служанка, ложно обвиненная, была уволена, причем «о поведении ее сообщили в муниципалитет, и она уж больше не могла найти себе другое место» («Болезнь Андре»). Лесничиха захватила в плен целый отряд пруссаков, а награду за это получили трусливые буржуа («Пленные»). Немало у него и случаев, когда ирония концовок обращена не против персонажей новеллы, а против пошлости и вульгарности слушателей внутреннего рассказчика.

Одною из особенностей новеллистического мастерства Мопассана является его своеобразная игра со своими персонажами, которых он показывает в такой смене ситуаций, что эти персонажи попеременно вызывают к себе то уважение и сочувствие, то насмешку и презрение. Этот прием восходит к постоянному переплетению в его

новеллистике комического с печальным, обогащающему повествовательную манеру писателя.

Критики не раз отмечали неожиданность финала многих новелл Мопассана, как бы озаряющую новым светом все предшествующее изложение. Но если и невозможно предвидеть финал мопассановской новеллы, то не потому, что он построен на какой-либо искусственно сочиненной развязке, как у О'Генри. Элементов искусственности новеллистическое мастерство Мопассана не знает. Все дело в том, что Мопассан ведет свое повествование с такой страстной убежденностью во внутренней значительности происходящего, так глубоко проникая в существо людских отношений, так пронизательно вскрывая самые затаенные стремления людей, так лаконично, с нарастающим напряжением конфликтов развертывая свое повествование, что всецело овладевает вниманием читателя. А этот читатель уже настолько заинтересованно и неотрывно следит за судьбами персонажей, что у него нет никаких разрывов и пауз в восприятии материала, и ему некогда и подумать, чем же может разрешиться данный захвативший его конфликт.

Стремясь разнообразить приемы внешнего построения новеллы, Мопассан часто вводил в нее внутреннего рассказчика и создал множество его типических образов и форм деятельности: перед нами то беззаботный весельчак («Мой дядя Состен»), то человек, иронически вскрывающий относительность жизненных ценностей («Эга свинья Морен»), то самодовольный подлец («Приятель Пасьянс»), то обыватель-пошляк («Мудрец»), то вдумчивый и грустный наблюдатель жизни («Мисс Гарриет»), то человек, испуганный ужасами действительности («Отшельник») или пережитым сверхъестественным происшествием («Видение») и т. д. Внутренний рассказчик может быть либо только наблюдателем происшествия, о котором повествует («Помешанная»), либо уже в той или иной мере, эпизодически или в основном, его участником («Берта», «Полено»).

Мопассан обычно представляет читателю внутреннего рассказчика в начале новеллы, в ее «раме», а если «рама» полная, то иногда и в финале; если же «рамы» нет и рассказчик так и не представлен, то есть не изображен в своем человеческом облике, воззрениях и поведении, — он самообрисовывается в своих замечаниях по

ходу или в заключение происшествия, о котором повествует. В этих случаях Мопассан нередко начинает новеллу просто так: «Вальдшнепы, — сказал г-н Матье д'Андолен, — напоминают мне одно мрачное происшествие...» Следует рассказ д'Андолена, составляющий всю новеллу «Помешанная». В повествование одного внутреннего рассказчика иногда вторгается и другой («Мадемуазель Перль», «Г-жа Парис») или же первый воспроизводит его речи («Заместитель»). В новелле иногда бывают и два самостоятельных рассказа двух внутренних рассказчиков, объединенные тематическим параллелизмом («Каверза», обе новеллы «Страх»).

Немало у Мопассана и новелл, в которых повествование идет от первого лица, но чаще всего это не авторское «я» (исключая разве такие новеллы, как «Мушка» и, может быть, «На реке»), а голос не представленного читателю внутреннего рассказчика («Мой дядя Состен», «Приятель Пасьянс», второй вариант «Орля» и многие другие). Так бывает и в лирических новеллах («Мощи», «Кровать» и др.). Впрочем, в некоторых таких новеллах уже трудно ощутить разницу между этим «я» и авторским «я» («Одиночество», «Ночь» и др.).

Внутренний рассказчик не всегда является выразителем авторских воззрений. Чтобы разобраться в этом вопросе, нужно обратить внимание на его социальное лицо (внутренний рассказчик присутствует приблизительно в ста десяти новеллах).

Наиболее крупную группу внутренних рассказчиков составляют парижские старые холостяки, весельчаки, жуиры, мастера всякого рода легкомысленных и скептических повествований («Дверь», «Средство Роже», «Незнакомка» и др.); Мопассан как бы прячется за маской этих любителей фривольных историй. Внутренними же рассказчиками, с воззрениями которых он чаще всего согласен, являются врачи, юристы, помещики, дворяне: они обычно присутствуют в новеллах, конфликты которых полны глубокого драматизма и особенно заставляют задумываться читателя.

Иногда Мопассан комментирует повествование внутреннего рассказчика, как в «Г-же Парис», где он говорит, что для описания происшедшей любовной авантюры «понадобился бы Гомер с душой Поль де Кока». Несколько иной характер носит аналогичный концовочный ком-

ментарий в «Матери уродов». В других случаях Мопассан лишь отчасти согласен с внутренним рассказчиком («Сочельник», «Крестины») или не согласен и молчаливо осуждает его повествование («Махмед-Продувной»).

В ряде случаев, особенно когда в новелле имеется полная «рама», Мопассан иногда изображает и слушателей внутреннего рассказчика, отношение которых к услышанному от него бесполезно для понимания авторской позиции. Иногда эта реакция слушателей близка к позиции самого автора («Мисс Гарриет», «Счастье»), но в других случаях концовочные высказывания этих персонажей «рамы» обрисовывают только их самих, — например, их обывательский, вульгарный или комический облик, что дополняет новеллу финальной иронической интонацией («Вдова», «Волк», «Отец», «Правдивая история»). Впрочем, иногда в финальной «раме» все заканчивается заключением внутреннего рассказчика.

Много и другого можно было бы сказать о разнообразии повествовательных приемов Мопассана. Свои юмористические новеллы он разворачивает в стремительном темпе, порою даже освобождая себя от всяких описаний и сводя дело к диалогу персонажей («Заместитель», «Избавилась», «Знак» и др.). Композиция некоторых из таких новелл приближается к драматургической («В деревенском суде», «Дело г-жи Люно», «У постели», «Реванш», «Продажа»). Но в новеллах элегического тона манера иная: повествование ведется неторопливо, дабы художник мог зорко, тщательно, проникновенно передать малейшие оттенки изображаемого, нюансы поведения и психологии человека.

В новеллах, построенных в виде диалога или сценки (да и в других новеллах) прямая речь персонажей служит не только для объяснения происходящего, для развития действия или для разрешения некоего отвлеченного вопроса: ее главной задачей остается лепка характеров. Бывают и случаи, когда такой диалог сводится к выступлению главного персонажа, которому другой становящийся слушателем лишь помогает отдельными репликами. Тут перед нами переход от новеллы диалогического построения к той монологической новелле, где речь ведет представленный или не представленный читателю внутренний рассказчик. Формы построения монологической новеллы порою весьма сложны: внутренний

рассказчик может вводить в дело собственный диалог с участниками излагаемой им истории, приводить их высказывания и целые монологи («Эта свинья Морен», «Мадемуазель Перль»).

В новеллистике Мопассана особенно замечателен ее лаконизм.

Писатель стремился в новелле не только к тщательному отбору типических граней изображаемого события, но и тех — по неизбежности — немногих, ярких штрихов и деталей, которые способны точно и ярко характеризовать всю обстановку и время действия, бытовые условия, пейзаж. Такой же лаконизм был обязателен и в показе внешности, поведения и речей персонажа.

В отличие от романиста, пространно рассказывающего о жизни и обо всем облике своего героя еще до появления его на сцене, Мопассан в новелле должен был сразу же вводить его в действие. Мы ничего не знаем о прошлом мисс Гарриет, но ее чудаковатый образ мгновенно и полностью завладевает нашим вниманием; может быть, эффект этого образа был бы даже значительно ослаблен, если бы в новелле имелась «предыстория». Во многих других новеллах Мопассан также предъясвляет читателю своих персонажей без всяких объяснений на их счет или же с крайне скудными. Встречаются, впрочем, и противоположные приемы — предварительная характеристика персонажа («Парижское приключение»).

В предисловии к «Пьеру и Жану» Мопассан писал: «Итак, вместо того чтобы пространно объяснять душевное состояние какого-нибудь персонажа, объективные писатели ищут тот поступок или жест, который неизбежно будет сделан человеком в определенном душевном состоянии, при определенных обстоятельствах. Они заставляют своего героя вести себя с начала до конца книги таким образом, чтобы все его поступки, все его порывы являлись отражением его внутренней природы, отражением его мыслей, желаний или сомнений. Они, следовательно, скрывают психологию, вместо того чтобы выставлять ее напоказ, и делают из нее остов произведения, подобный тем невидимым глазу костям, которые составляют скелет человеческого тела».

Таким образом, если и Мопассану-романисту (здесь он говорит ведь и о себе) приходилось *искать неизбежный жест или поступок* персонажа, то в особенности

такова была его задача в коротком жанре. Тут все было в точности таких находок, в экономности и впечатляющей силе изобразительных средств. Тут так нужны были меткие, скупые, точные и колоритные слова для обрисовки внешности и поведения персонажей, их характерного жеста, присущей им речи, чтобы сжато и ярко воспроизвести образы этих персонажей и их характеры, во всей их типичности и во всем их индивидуальном своеобразии!

Намерение Мопассана показывать «кусочек жизни» было связано у него не только с изображением персонажей и сочетающих их обстоятельств, но весь этот материал был глубоко вдвинут в рамку окружающей обстановки — городского интерьера, деревенского быта и особенно глубоко — в рамку природы со всеми ее красками, запахами полей, цветущих апельсиновых деревьев, дуновением ветра, солнечными бликами на волнах зрелой пшеницы. Мастерство Мопассана как изобразителя природы и французского пейзажа общеизвестно: он дал множество картин природы Нормандии, ее скалистых морских берегов, ее тучных пастбищ, оживленных стадами, ее квадратных фермерских усадеб с цветущими яблоневыми садами, ее дворянских поместий. Столь же многочисленны, точны и красочны описания Сены, средиземноморского побережья, пейзажи Алжира и Туниса. Природа у Мопассана не просто реалистический фон для изображения деятельности человека. Сочувственная или равнодушная к человеческим драмам, она всегда налицо в новеллах, и ее величавые очертания придают как бы более глубокий смысл судьбам людей: полная торжественного великолепия лунная ночь поэтизирует человеческую любовь, становясь мудрым наставником человека («Лунная ночь»), а всплывающий в море силуэт далекой Корсики представляется как бы символом красоты и величия истинной человеческой любви («Счастье»).

Немалую роль в новеллистике Мопассана играло его искусное владение выразительной реалистической деталью. Образ метельщиков утром на улицах Парижа, так хорошо передающий душевное состояние разочарованной героини «Парижского приключения», навсегда врезывается в память. В новелле «Вечер» (из сборника «С левой руки») свистящее шипение падающих в море углей воссоздает всю картину ночной ловли рыбы. Не-

малую роль играет деталь и в повествовательном искусстве Мопассана: так фразой «эта свинья Морен» (из одноименной новеллы) Мопассан пользуется как искусный оратор риторическим повтором, как песенник рефреном, чтобы во все новых поворотах сюжета обрисовывать персонаж и отношение к нему окружающих.

Язык новелл Мопассана в особенности обладает качествами ясности, точности, выразительности и лаконизма. Говорим «в особенности», потому что если в последних своих романах Мопассан начал отходить от флоревского принципа единственного точного слова к пользованию тремя или четырьмя синонимическими словами, то в новелле он почти до конца остался верен этим заветам своего учителя.

Свой язык Мопассан черпал из отстоявшейся сокровищницы французского национального языкового фонда, осуждая и презирая попытки «вычурных писателей» воскрешать забытые архаизмы, придумывать искусственные неологизмы или различные виды языковой жеманности, вроде фраз о дожде, который падает «на чистоту оконного стекла».

Восставая в данном случае против импрессионистического языка Гонкуров, Мопассан писал в предисловии к «Пьеру и Жану»: «Для того чтобы выразить все оттенки мысли, вовсе нет надобности в том нелепом, сложном, длинном и невразумительном наборе слов, который навязывают нам сегодня под именем художественной манеры письма; нужно, напротив, с величайшей зоркостью различать все меняющиеся значения слова в зависимости от того места, где оно стоит. Поменьше существительных, глаголов, прилагательных, смысл которых почти неуловим, но побольше непохожих друг на друга фраз, различно построенных, умело размеренных, исполненных звучности и искусного ритма. Постараемся лучше быть отличными стилистами, чем коллекционерами редких словечек».

Язык авторских описаний Мопассана всегда прост и ясен. Таков же и язык внутренних рассказчиков его новелл, разнящийся у них лишь по степени своей эмоциональной окрашенности или соответственно культурному уровню их среды (приемом подчеркнутого «сказа» Мопассан не пользуется). Но прямая речь персонажей, особенно крестьян, полна простонародных форм, дере-

венских оборотов и провинциализмов, особенно нормандского наречия. Все это создает разнообразную, богатую и колоритную клавиатуру языка Мопассана, особенно выразительную в его новеллистике.

«Высказывая какую-нибудь мысль,— писал Мопассан о Флобере (в статье «Гюстав Флобер», 1876),— он всегда находит для нее такое выражение и композицию, которые *абсолютно соответствуют этой мысли*, и его художественная манера проявляется в точности, а не в оригинальности слова». Эта статья, в которой Мопассан определял, что такое форма художественного произведения, очень важна для понимания собственных его творческих задач. Новеллы Мопассана замечательны именно полным и удивительным соответствием формы содержанию; в них нет ничего неясно выраженного, ничего излишнего, все дано в нужную меру, и эта четкая, ясная, лаконичная и жизнерадостная форма позволяет понять, в чем секрет того изящества, которое так отличает мопассановскую новеллу.

В богатейшем новеллистическом наследии Мопассана всего яснее различаются три типа новеллы: новелла характеров, лирическая новелла и новелла о происшествии.

Новелла характеров является наивысшим художественным достижением Мопассана и количественно преобладает в его творчестве. Критический реализм XIX века обрел в ней новое острое оружие и новую арену своей деятельности. Короткая форма Мопассана оказалась чрезвычайно емкой для правдивого изображения действительности и человеческих судеб — посредством всестороннего воспроизведения характера современного человека (а не прежнего олицетворения «общечеловеческих» качеств, романтических страстей или философской идеи автора).

В построении такой новеллы основной художественной задачей Мопассана является обрисовка человеческого характера, показываемого не только в различных своих сторонах, но и в динамике, в развитии. Пейзаж, среда, бытовая обстановка, какие-либо другие внешние обстоятельства, какое бы место они ни занимали, все же имеют здесь роль служебную. Движение действия в такой новелле определяется не внешней интригой, но

столкновением человеческих характеров. Новелла эта почти всегда связана с объективной манерой Мопассана.

Вглядимся, например, как построена новелла «Туан». В начале ее обрисованы характеры главных персонажей — жизнерадостного и добродушного деревенского кабатчика, веселого балагура, любимца и постоянного собутыльника своих посетителей, и его жены, полной противоположности Туану, — скупой и сварливой старухи, вечно суеотящейся по хозяйству и вечно сердитой на мужа-бездельника. Но из их перебранки победителем всегда выходит весельчак муж.

Соотношение этих двух характеров изменилось, когда Туана хватил удар. Толстяк в постели, недвижим, беспомощен и боится жены, которая крайне озлоблена тем, что «теперь и корми его, и обмывай, и чисти, словно кабана!». По совету одного хитреца она решает, что муж ее будет высиживать цыплят.

Туан бессилен сопротивляться, а когда, неосторожно шевельнувшись, он раздавил яйца, жена избила его и лишила пищи. Приходится покориться. Спасает его только прежнее добродушие, и он постепенно свыкается со своим положением, а далее — приобретает уже своего рода спортивный интерес к делу. Он радуется, когда вылупился и побежал по его груди первый цыпленок. Он доволен и тем, что все яйца оказались хорошими.

Как видим, в центре внимания новеллы отнюдь не само анекдотическое происшествие, а обрисовка двух характеров, столкновением которых и определяется движение действия.

Искусство обрисовки характера неотделимо для Мопассана от изображения борьбы людей между собою, и эту борьбу их различных, чаще всего корыстных интересов писателю удавалось изображать гораздо ярче и колоритней, чем какие-либо идиллические людские отношения, в иллюзорности которых он неизменно убеждался<sup>1</sup>.

Натуралистические влияния, проявившиеся в сборнике «Заведение Телье», были преодолены Мопассаном, в частности, и потому, что препятствовали ему изображать характер: человек, носитель одних физиологиче-

---

<sup>1</sup> В этом отношении полезно сравнить новеллу «Счастье» и близкий ей по теме эпизод из «На воде», датированный 13 апреля; к сожалению, пока остается неизвестным, написан ли он до этой новеллы или после нее.

ских инстинктов, был слишком плосок, примитивен, неподвижен, неинтересен для художника. Правда, Мопассан и впоследствии учитывал значение физиологии как сексуального начала (но определяющим для поведения человека последнее оказывалось уже изредка и скорее лишь как патологический случай,— например, в «Маленькой Рок» и в посмертной новелле 1883 г. «Ребенок»), так и того одряхления человека, которое по-разному становилось источником его новых мук («Прощай», «Конечно!», «Отец Амабль» и др.). Однако в обоих этих случаях физиологические мотивы уже тесно сплетены с психологическими и социальными, в результате чего образуется либо внутренний конфликт в переживаниях человека («Маленькая Рок»), либо его конфликт с господствующими воззрениями и обычаями, которые вступают в трагическое противоречие с требованиями физиологии (упомянутая новелла «Ребенок») или усугубляют мучения его старости («Отец Амабль»).

Основной массив новеллистики Мопассана посвящен изображению человека как социальной личности; создаваемые здесь характеры, при всем их индивидуальном разнообразии, типизируют определенные воззрения и вкусы представителей современного писателю общества.

Среди персонажей мопассановских новелл иногда встречаются характеры цельные, стойкие, целеустремленные. Положительные персонажи с такими характеристиками — по большей части женщины («Плательщица Стульев», «Клошет», «Правдивая история» и др.), реже мужчины («В пути», «Завещание», «Александр»). Остановимся на новелле «Завещание» с целой группой ее положительных героев — с г-жою де Курсиль, такой мужественной в своей заgrabной исповеди, со смелым и честным г-ном де Бурнваль, открыто признавшим одного из ее детей за своего сына, и с этим юношей Рене, который тоже соглашается признать своим отцом г-на де Бурнваль. Противопоставляя все эти характеры мужу и другим сыновьям г-жи де Курсиль, напуганным предстоящей оглаской такого семейного скандала, Мопассан как бы с чувством счастья обрисовывает положительных героев новеллы, которые так отважно бросили вызов всем общественным предрассудкам, всем принятым условностям, наконец, самому закону и стали в глазах писателя воплощением истинной человеческой красоты.

Однако гораздо чаще Мопассан создавал характеры, исполненные противоречий; в то же время это были типичные для эпохи писателя характеры, в которых ярко отражался процесс измельчания и деградации человека в капиталистическом строе.

Мопассан считал, что слабость, неустойчивость, изменчивость современного ему человека определяют собою его психологию, поведение и весь характер. Они властвуют над человеком в тех внутренних конфликтах, которые создаются борьбою между его эгоизмом и совестью, волей к достижению успеха и моральными колебаниями. Они определяют характер человека и в его отношениях с воззрениями и догмами буржуазного общества; этот человек порою вступает или пытается вступить с ними в борьбу, но чаще всего им подчиняется.

В новелле «Драгоценности» всесторонне обрисован противоречивый характер мелкого буржуа. Чиновник Лантень, унаследовав после смерти жены целую кучу фальшивых, как он полагает, побрякушек, намеревается продать их ювелиру и вдруг узнает, что это настоящие и большой цены драгоценности. Такая новость ошеломляет скромного и добропорядочного чиновника, внезапно открыв ему глаза на вторую, потаенную жизнь его жены, на ее измены. Он так потрясен, так унижен, что даже падает в обморок... Однако в нем уже просыпается жадность, вступающая в борьбу с моральными тревогами. Ведь его ждет богатство! Лантень еще не решается смотреть в глаза ювелиру, еще сознает, что вместе с украшениями жены продает свою супружескую честь, сознает, что смешон приказчикам, но «по мере того, как сумма возрастала», он уже настойчиво спорит с владельцем магазина, повышает голос, сердится, требует, чтобы ему показали торговые книги... Он превращается в другого человека, в комичное и аморальное существо, и у него появляются совершенно неприсущая ему ранее хвастливость и склонность лгать. Меняются и другие его привычки: «В первый раз в жизни он не скучал в театре и провел ночь с проститутками».

В предисловии к «Пьеру и Жану» Мопассан так определял задачи романиста реалистической школы: он «возьмет своего героя или своих героев в известный период их существования и доведет их естественными переходами до следующего периода их жизни; таким обра-

зом он покажет, как меняются умы под влиянием окружающих обстоятельств, как развиваются чувства и страсти, как любят, как ненавидят, как борются во всякой социальной среде, как сталкиваются интересы обывательские, денежные, семейные, политические». Этому же принципа Мопассан стремился придерживаться и в новелле, но тут дело ограничивалось изображением лишь одной той социальной среды, в которой происходит действие, а существо «изменений» в персонаже могло быть обрисовано только при его переходе от одного жизненного эпизода к другому.

Это были изменения в характере. Большая художественная заслуга Мопассана — в умении изображать характер развивающийся. Разрешению такой сложной задачи более благоприятствовала новелла объемная, в которой персонажи действуют на протяжении довольно длительного времени. Это можно сказать о «Господине Паране», где герой, пришибленный своим горем, опускается, становится алкоголиком, о «Наследстве», где чопорный Лезабль все более превращается в подлеца, об «Отце Амабле», где одряхление крестьянина порождает новую черту его характера — болезненное, легко ранимое самолюбие, наконец, о «Пышке», героиня которой после всего пережитого глубоко обижена, потрясена и уже не то простенькое и добродушное существо, как при отъезде из Руана.

Но и в короткой новелле Мопассан стремился к той же обрисовке изменений в характере. Приемы его здесь были различны. Иногда тот же характер лишь поворачивается новой гранью, которая ранее не имела возможности выказаться: так, у добродушного Туана обнаруживается покорность и интерес к подневольному занятию. Так, в «Дьяволе» озлобленный характер тетки Рапе уже таит в себе почву для преступления. В этих и других подобных случаях характер развивается, не столько изменяясь, сколько обогащаясь.

В других новеллах Мопассан обрисовывал характер в борьбе присущих ему противоположных черт и стремлений: так скупость берет верх над жалостью у г-жи Лефевр («Пьеро»), выгода — над убеждениями у столяра («Исповедь Теодюля Сабо»), неуверенность в себе — над мыслью о браке у барона Кутелье («Ржавчина») и т. д. Борьба враждующих начал в подобных случаях

помогает определиться главным чертам характера, намекая как бы новый этап для его последующего развития.

Но в очень многих коротких новеллах Мопассана показано решительное изменение характера под влиянием тех или иных причин. Читатель уже видел такие превращения на примере Лантеня. Так же превращается в некое противоположное самому себе существо виконт де Синьоль, гордый, заносчивый дворянин, вдруг охваченный непобедимым страхом перед дуэлью и кончающий с собою («Трус»). Таковы два незаметных парижских обывателя, неожиданно попавшие в плен к пруссакам и превращающиеся в героев, предпочитающих смерть предательству («Два приятеля»).

Перейдем к лирической новелле Мопассана, занимающей в его творчестве значительно меньшее, но все же видное место.

Если в новелле характеров Мопассан обычно пользовался объективной манерой, воздерживаясь от всяких личных комментариев и оценок, то в новелле лирической он как бы брал реванш. Повествование в ней почти всегда ведется от первого лица, то от авторского «я», то от лица представленного или нет внутреннего рассказчика и обычно в форме взволнованного монолога, драматических признаний, устных и письменных исповедей, в форме письма или переписки, дневников, мемуаров и т. п.

Лирическая новелла Мопассана — традиция той ранней его субъективной повествовательной манеры, той воли к выражению авторских дум и чувств, которая проявилась в «Докторе Ираклии Глоссе» и в раннем варианте «Жизни». Эта традиция никогда не умирала у Мопассана (она так ярко проявилась в книге «На воде»), и поэтому его лирическая новелла — органическое проявление одной из главных сторон его писательской индивидуальности.

Новелла эта в творчестве Мопассана облагораживает, порывая с традицией той популярной у его непосредственных предшественников новеллы — *causerie*, в которой речь велась обо всяких пустяках и как бы в тон элегантно, хотя и не далекого ума слушательнице. Лирическая новелла Мопассана служила для открытой и широкой манифестации идей, симпатий или антипатий, настроений и вкусов, присущих высококультурному, тонко чувствующему человеку, страдающему от несовершен-

ства жизненных и людских отношений. Необходимо, впрочем, помнить, что при разнообразии форм деятельности внутреннего рассказчика не каждый герой лирической новеллы Мопассана является, во всех сторонах своих высказываний, точным выразителем авторских воззрений.

В лирической новелле Мопассан с большим внутренним драматизмом и проникновенностью выражает свои заветнейшие мысли о тяжком жизненном уделе людей, о вечной и роковой их разобщенности, о трагическом одиночестве человека, об его биологической хрупкости, о неумолимо убегающей жизни, о злобе и коварстве бытия, о вечно подстерегающей человека смерти.

Остановимся на построении новеллы «Одиночество». Начата она «рамой», где кратко говорится о прогулке двух парижан по ночным бульварам, но пейзаж, обстановка, равно как внешний облик и характер персонажей не обрисованы ни здесь, ни далее. Внешнего действия в новелле нет, и все в ней сводится к взволнованному и страстному монологу одного из персонажей (второй — лишь молчаливый слушатель). Этот монолог — подлинный вопль исстрадавшейся человеческой души, осужденной на вечное одиночество из-за невозможности для людей познать и понять друг друга. Финал новеллы — опять несколько кратких фраз в ее «раме», о ночном Париже, о гранитном обелиске, символе человеческого одиночества...

Внешний повод для высказываний героем лирической новеллы того, что долго зрело и накапливалось в его душе, — обычно условен. В «Одиночестве» это лишь впечатление от влюбленной парочки на бульваре, в других новеллах — тоже какая-нибудь случайность, то или иное переживание, ассоциации представлений и т. п. Лирическая новелла служит не только для выражения общих идей автора, но и для обрисовки отдельных настроений человека, — например, той скорби, которая охватывает его при виде старых забытых вещей, внезапно воскрешающих перед ним картины дорогого прошлого («Старые вещи», «Самоубийцы»), или его нежных и грустных раздумий («Кровать»), порывов мечтательности («Грезы», «Восток», «Продается»). Лирическая новелла нередко связана и с драматическими переживаниями человека, горько кающегося в совершенных им

злодеяниях («Исповедь» из сборника «Сказки дня и ночи»; «Исповедь» из сборника «Туан») или одержимого навязчивыми представлениями, предвестниками безумия («Волосы», «Покойница», «Сумасшедший?» из сборника «Мадемуазель Фифи»). Чаще всего, развиваясь в элегической тональности, лирическая новелла не лишена порою и шутливых или насмешливых интонаций («Мощи», «Слова любви», «Письмо, найденное на утопленнике»). Другой аспект лирической новеллы связан с фантастической темой, с мотивами странных, непонятных, гнетущих, пугающих явлений, определяющих собою душевную смятенность персонажа («Видение», «Сумасшедший», «Орля», «Страх», «Кто знает?» и др.).

Не ставя себе задачей изображение человеческого характера, лирическая новелла обрисовывала своего героя лишь в самых общих чертах — как человека-одиночку, лишенного общественных связей и целиком поглощенного своим интимным миром, своими думами, чувствами и настроениями; эта мопассановская новелла в своем развитии эволюционировала к декадансу. Но и тут были исключения, вроде новеллы «Сумасшедший», где определен социальный облик персонажа (уважаемый судья, являющийся тайным преступником), или вроде «Покойницы», где мучительные интимные переживания героя находят выход в сторону широкой и острой социальной критики.

Лирическая новелла Мопассана иногда сближается с очерком; из сплава таких новелл и очерков появился на свет великолепный лирический дневник «На воде». Нередко она срастается и с новеллой характеров — в тех случаях, когда лирическая новелла сочетает свое субъективное начало с потребностью изображения других персонажей и окружающей обстановки действия, — например, во время путешествия («Мои двадцать пять дней», «На водах»). Срывается она порою и с новеллой происшествий; очень ярок здесь пример с фантастическими новеллами, не безынтересны и другие случаи. Так, «Усыпительница» начата с лирического эпизода — с высказываний об обилии самоубийств, — который ведет к построению всей этой новеллы происшествий. Впрочем, в подобных «гибридных» случаях не всегда уже легко в точности определить, какой же именно тип новеллы здесь преобладает.

Новелла характеров и лирическая новелла отвечают двум противоположным тенденциям творчества Мопассана. Но противоположность обеих этих повествовательных манер любопытна не только как знак борьбы или враждующего сосуществования полярных начал, а порою — и как знак их содружества. Нередки такие случаи, когда в объективное повествование вторгается вдруг развернутый монолог героя, обычно глубоко взволнованного или страдальческого тона, интерпретирующий заветные мысли писателя («В лесу», новелла «Вечер» из сборника «С левой руки»). Можно было бы привести и другие примеры. Исключительным богатством творческих приемов располагал Мопассан, широка и щедра красками была его творческая палитра.

Гений Мопассана проявился с наибольшей выразительностью в новелле характеров и в лирической новелле. Меньшая удача выпала на долю новеллы о происшествии.

Подобно тому как элементы новеллы характеров нередко присутствуют в лирической новелле, а элементы последней — в новелле характеров, двум этим типам новеллы присущи и элементы новеллы происшествий. Так, в новелле характеров внешнее событие, происшествие ведут поначалу к столкновению характеров, а обостряющийся далее конфликт последних может стать источником уже нового происшествия. Менее значительна роль происшествия в лирической новелле — особенно как начального повода для манифестации воззрений и чувств ее героя, хотя его высказывания и могут сочетаться с повествованием о каком-либо реальном происшествии.

Что касается собственно новеллы происшествий, то внешнее событие является в ней столь значительным по смыслу или столь необыкновенным и столь драматическим, что оно выходит на первый план, требуя внимания ко всем перипетиям своего развития и ослабляя интерес художника к изображению характеров, а персонажи становятся тут уже не двигателями происходящего действия, а порою его пассивным придатком.

Новелла о происшествии мало отвечала органическим художественным требованиям Мопассана. Если в сборнике «Рассказы вальдшнепа» у него и было желание создать книгу забавных, трагических и сентиментальных

охотничьих историй в духе второстепенных французских рассказчиков XVII и XVIII века, то писатель и тут не мог не уклониться от новеллы происшествий к своей главенствующей новеллистической форме — к новелле характеров.

И, конечно, элементы новеллы характеров имеются в любой новелле происшествий, только они мало развиты. Но где же все-таки и когда такой изобразитель человека, как Мопассан, мог ослабить интерес к лепке характера? Ответ на это частью дают его посмертные сборники, в которых собраны главным образом те новеллы, которые писатель переиздавать не собирался. Это были либо новеллы, написанные наспех к очередному номеру газеты, либо являвшиеся первою, эскизной обработкой темы, либо случаи творческих неудач, бывающие у каждого художника. В новеллах посмертных сборников обычно доминирует сторона внешнего действия, события анекдотичны, характеры обрисованы слабо; новеллы эти конспективны, бледны, натянуты («Тик», «Каверза», «Г-жа Эрме», «Старик Иуда», «Г-н Йокаста» и др.).

Но, разумеется, мопассановская новелла происшествий не сводится к неудавшимся новеллам. Существуют и такие ее образцы, которые отвечали художественной требовательности Мопассана. Различимы несколько ее типов.

Такова, во-первых, новелла о том значительном или необычайном происшествии, которое вторгается в жизнь людей наподобие громового удара. Пьяный матрос попал к проститутке, оказывающейся его родною сестрой («В порту»). Характеры в этой новелле обрисованы мало, статично, ибо не они движут действие, это новелла о том, как неотвратимая логика внешних событий трагически сталкивает человеческие судьбы. В «Одиссее проститутки» характер героини довольно отчетлив, но пассивен и не служит к развитию действия, потому что в новелле главное — в том ходе и сцеплении внешних обстоятельств, которые уже не зависят от воли человека, а вертят им, как щепкой.

Таковы, во-вторых, те многочисленные новеллы, где рассказ о сложных перипетиях загадочного, непонятного или даже фантастического происшествия оттесняет заботу об изображении характера, позволяя художнику очертить лишь настроения сбитого с толку и перепуганного человека («Видение», «Он?», «Орля», «Кто

знает?» и др.) или показать, как он сходит с ума («Гостиница»); такая новелла происшествий иногда смыкается с лирической новеллой.

Таковы, в-третьих, такие редкие у Мопассана типы новелл, как экзотическая («Шали») или сказочная («Волк», «Легенда о горе св. Михаила»). Таковы и новеллы, в которых действуют «чужеземные» персонажи и где попытка изображения характера затруднена необычайностью поступков такого персонажа («Аллума», «Сестры Рондоли», «Тимбукту») или же присущими ему чертами загадочности («Рука»).

В новеллах происшествий обрисовываемые события нередко носят характер случайный, анекдотический, воскрешают забавные темы фавль — о женской хитрости, о всякого рода плутовских проделках и веселых происшествиях («Булавки», «Плутня», «Новоселье» и др.), — но они вполне отличимы от других подобных новелл, где темы фавль разработаны не с преобладанием внешнего действия, а с отчетливой обрисовкой характеров («Хитрость», «Полено» и др.).

Некоторые новеллы происшествий построены настолько сложно, что дело в них не сводится к центральному драматическому событию: тут имеются и развернутые подробные описания обстановки, природы, времени дня и года и тщательно обрисованные характеры, и элементы лирической новеллы, ибо общая и главная задача Мопассана в данном случае — изображение целого «куска жизни». Такова, например, новелла «Вечер» (из сборника «С левой руки»). Мопассан излагает здесь напряженный, драматический, полный страстного лиризма, рассказ колониста, измученного изменой горячо любимой им жены. Но этим новелла не исчерпывается. Задача художника здесь — в желании воспроизвести все «незабываемое впечатление» от того, что этот колонист и его рассказ о старой как мир женской неверности таинственными и символическими узлами соединились в душе писателя с этой именно ночной ловлей рыбы, с этой именно жестокой казнью мерзкого спрута, с этими именно картинами знойной южной ночи, нависшей над этим арабским городом, над плоскими крышами его домов. «В иных встречах, — говорит здесь Мопассан, — в иных сплетениях событий, не представляющих на первый взгляд ничего исключительного, сокровенная сущность

бытия проявляется гораздо ярче, чем в нашей повседневной жизни». Таким образом, в некоторых мопассановских новеллах о происшествии дело не в каких-либо архидраматических ситуациях, а в том сложном сплетении обстоятельств, которое содержит в себе некую квинт-эссенцию жизни.

В некоторых новеллах происшествий образы людей, в полное противоречие обычным принципам Мопассана, не типичны, а, напротив, портретны; в этих случаях новелла обрисовывает лишь отдельные настроения этих людей,— например, испуг близких лежащего в гробу Шопенгауэра, когда из его рта выпала искусственная челюсть («У смертного одра»). В новелле «Вор» речь идет о подлинном происшествии из жизни известных художников; образы этих художников портретны, бледны. По-другому, впрочем, получилось в «Мушке», где большинство персонажей тоже портретны (Мопассан и его друзья по гребному спорту), но где образ героини необыкновенно ярок, оригинален и типичен.

Новелла происшествий не была ни любимым детищем Мопассана, ни ареной его крупнейших художественных удач. Ее лучшие произведения были немногочисленны и обычно тяготели к новелле характеров или лирической новелле. Другие же ее произведения позволяют лишь убедиться, что занимательный сюжет, доставляемый занятным происшествием, никогда не был самоцелью, но нередко вел к постановке различного рода сложных философских, моральных и социальных вопросов, вообще присущей новеллистическому мастерству Мопассана.

Помимо всех указанных качеств новеллы Мопассана, которые при всей могучей силе его таланта все же так или иначе присущи реалистической новелле вообще, у Мопассана была еще одна глубочайше своеобразная особенность, так сказать, личная печать его новеллистического мастерства.

Она состояла в умении художника оставить в душе читателя беспокойный, томящий осадок, чувство недоумения, сомнения, тревожащий вопрос. Новелла прочитана до конца, все происходящее в ней как будто совершенно разъяснилось, понятен весь облик и мотивы действия ее персонажей, вполне как будто разрешены

порожденные данной ситуацией конфликты — и все же тут что-то не так... Какие-то стороны поведения персонажей, какой-то молчаливый язык самой ситуации, самих изображенных жизненных фактов, различные аспекты иронии, какие-то грани и повороты сюжета словно таят в себе некий особый, дополнительный смысл и заставляют читателя призадуматься.

Постоянной задачей Мопассана было понудить читателя размышлять. Цель художника, стремящегося «дать нам точное изображение жизни», говорится в предисловии к «Пьеру и Жану», «вовсе не в том, чтобы рассказать нам какую-нибудь историю, позабавить или растрогать нас, но в том, чтобы заставить нас мыслить, постигнуть глубокий и скрытый смысл событий». Такой художник «столько наблюдал и размышлял, что смотрит на вселенную, на вещи, на события и на людей особым образом, который свойствен только ему одному и исходит из совокупности его глубоко продуманных наблюдений. Это личное восприятие мира он и пытается нам сообщить и воссоздать в своей книге».

У объективной манеры Мопассана как бы два смысла: один — наружный, очевидный, поверхностный, так сказать, «протокольный», достояние ленивого читателя; другой — «глубокий и скрытый смысл», своего рода тайнопись философских, моральных и социальных идей Мопассана.

Сколько у Мопассана новелл, полных волнующего затаенного смысла! Особенно тех, где писатель, повествуя о самых ужасных обстоятельствах, в которые случается попадать человеку, ратовал за «извечную справедливость»!

Разве в каком-нибудь потаенном уголке читательской души не возникнет, хоть на миг, разбуженное писателем чувство робкого сожаления к отверженной Ирме, не мелькнет мысль, что в годину беспощадной борьбы с врагом — а в такой борьбе средств не выбирают — она ведь тоже на свой лад истребляла врагов («Койка № 29»)? Кто же она на весах «извечной справедливости» — только ли гниющая сифилитичка или одна из неизвестных героинь войны? Разве не встанет перед читателем и вопрос о том, в какой же мере виновен несчастный Ренарде, который совершил страшное преступление, но который и сам жертва некоей неотвратимо-

сти — заложенных в него природой необузданных страстей («Маленькая Рок»)? Сумеет ли правосудие разобратся и в случае с безработным, который стал голодным бродягой и которого сделали преступником сами же эти зажиточные фермеры и деревенский мэр, злобно отказывавшие ему в работе и хлебе («Бродяга»)?

В некоторых мопассановских новеллах их тайный смысл, смысл будоражащих читателя вопросов, связан и с неразрешенностью создавшейся ситуации. Что, кроме горя и грязи, ожидает в грядущем милую Иветту? Что будут делать матрос и его сестра из новеллы «В порту»? Удастся ли ему вырвать ее из лап проституции? Вероятно, нет? Почему же так безысходна, так непоправимо ужасна жизнь бедняков? Существует ли для них, для народа, хоть какая-нибудь справедливость?

Анализируя глубокий смысл ряда мопассановских новелл, необходимо помнить и постоянную мысль писателя о коварстве и злобе жизни, вечно и на все лады издаваемой над людьми.

Оттенок этой мысли уже присущ «Иветте» и «В порту». Шире развернута она в «Ожерелье». Жена скромного чиновника заняла у подруги для бала эффектное и дорогое ожерелье; она имела большой успех на балу, но, возвратясь домой, обнаружила пропажу этой драгоценности; муж и жена обрекли себя на каторжный труд, чтобы выплатить стоимость ожерелья; спустя несколько лет они превратились в изможденных стариков, а оказалось, что ожерелье было из фальшивых камней...

Остродраматическая ситуация и трагический тон многих из рассмотренных новелл сами по себе уже заставляли читателя задумываться над мучительными вопросами жизни. Но тревожащий тайный смысл был присущ и тем новеллам, где Мопассан как будто с самым безучастным видом, кратко и словно мимоходом рассказывает о некоем жизненном происшествии. Такие новеллы, казалось бы, только подтверждали легенду об его равнодушии к изображаемому<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Эптон Синклер, например, пребывал в уверенности, что Мопассан — писатель пустой, представитель искусства для искусства, что ему доставляет наслаждение презирать человека, презирать жизнь и изображать собою «развлекающегося демона» (Э. Синклер, Искусство Маммоны, Л. 1926, стр. 198).

Вот новелла «Верхом». Ее персонаж, чванный и нищий дворянин, сшиб на улице своим конем старуху поденщицу; старуха в больнице, впервые в жизни наслаждается покоем, явно симулирует свои недомогания и собирается основательно сесть на шею виновнику своего ушиба. Мопассан относится к обоим этим персонажам как будто совершенно одинаково — насмешливо и сочувственно. Но разве дело тут только в смешном чванстве одного и хитрости другой? Нет, тут что-то сложнее. Что же именно? Коварство жизни, ехидно посмеявшейся над героем новеллы? Нет, не только оно: существует и отчаянная, любыми средствами, борьба бедняков за свое существование,— и в этой борьбе нищая поденщица станет эксплуататором другого нищего. Смысл внешне забавного происшествия оказывается совсем невеселым.

В новелле «В полях» крестьяне-бедняки Валены отдали своего малыша, за хорошую цену, на воспитание богатой и бездетной чете, а Тюваши, их соседи, не согласившиеся на такую сделку, всю жизнь срамили их; но сын Валенов стал образованным человеком, барин, а сын Тювашей проклял своих родителей и бросил их. Мопассан — «развлекающийся демон» — рассказал об этой истории без всяких комментариев, просто, кратко и словно мимоходом. Но перед читателем не может не встать вопрос: а кто же все-таки из родителей тут поступил правильнее? Имеет ли право родительская любовь оставаться такою, какою была веками? Или же в том строе, где есть только бедные и богатые, ей лучше стать такою вот торговлей своими детьми? Мопассан не хочет открыть свою позицию, а желает, чтобы читатель пораздумал. И забавное происшествие снова повертывается перед читателем неожиданной тревожащей гранью.

Но если во многих новеллах Мопассан намеренно избегал выразить свое отношение к поставленному острому вопросу (таковы, в частности, некоторые его новеллы о внебрачных детях), то иногда его уже не удовлетворяло желание только ставить вопросы: он сам хотел давать разрешение им, хотя и не отступая во всем остальном от выдержанной объективной манеры. Его целью было показать, как следует в жизни подходить к рассмотрению данной ситуации. Служанка, родив внебрачную двойню, убивает новорожденных: одного ребенка она

бы прокормила, обоих не сможет («Розали Прюдан»). Ее объяснения на суде подкупают искренностью и правдой. Но как поступили бы в жизни судьи? Заканчивая новеллу оправданием Розали, Мопассан требует и в жизни именно такого приговора. Ведь ее толкнул на преступление неотвратимый ход вещей — и она должна быть оправдана не из сострадания, а из справедливости.

Стремясь авторски ответить на поднятый в новелле волнующий вопрос, Мопассан иногда уже не сохранял объективную манеру. Новела «Нищий» закончена ироническим восклицанием: «Какая неожиданность!» В «Отцеубийце» читатель призван к самостоятельному разрешению проблемы. А новелла «Мать уродов», страшная история о жадной и «чертовке», фабрикующей уродов на продажу по дорогой цене в паноптикумы, неожиданно дополнена особой концовкой: вмешиваясь в повествование, автор спрашивает здесь, не более ли отвратительна и чудовищна, по сравнению с этой тупой тварью, патологическая жадность которой порождена все-таки условиями деревенской бедности, — та красивая светская дама, которая производит на свет детей-калек единственно из желания сохранить при помощи корсета свою прекрасную фигуру?

Хотя Мопассан и мечтал о читателе, способном понимать «глубокий и скрытый смысл событий», мы отнюдь не желаем создать впечатление, что все его творчество в своем роде зашифровано, что нужно обязательно искать и находить тайный смысл в каждой новелле, там, где его и нет. Дело вовсе не в таких поисках, а в необходимости понимать изумительную содержательность лаконичного творчества Мопассана, мастерство его объективной манеры, и то богатство его мыслей, «совокупность его глубоко продуманных наблюдений», которые высказаны или прямо, или намеком, молчаливым языком самих фактов, как-то особенно умевшим будить читательские раздумья.

Золя прекрасно сказал в речи на могиле Мопассана: «Рассказы (его) следовали одни за другими, бесконечно разнообразные, все — превосходные; каждая вещь представляла собою или маленькую комедию, или целую небольшую драму, каждое произведение открывало неожиданный просвет на жизнь. Читая его, смеялись или плакали, но всегда размышляли».

Этот «неожиданный просвет на жизнь» определялся глубоким гуманистическим смыслом мопассановской новеллы и тою ее беспощадной, вечно неудовлетворенной, бунтарской иронией, которая сеяла сомнения в разумности общепринятых истин «цивилизованного» общества, подкапывалась под его устои, разоблачала торжествующую ложь буржуазного образа жизни. Этот характер новелл Мопассана, в том числе и написанных в объективной манере, совершенно опровергает все утверждения об аморализме писателя и об его равнодушии к изображаемому.

Мы должны признать, что далеко не во всем прав Лев Толстой, обвинявший Мопассана в отсутствии у него нравственной точки зрения. Толстой-критик высказывался против искусства, лишённого дидактики, но Толстой-художник не мог отказаться от любви к удивительной содержательности, глубине и трагизму мопассановского творчества, которые все более брали верх в его эстетическом чувстве над тем, что он считал недостатками Мопассана. Известно, что автор «Войны и мира» до конца жизни постоянно перечитывал Мопассана, постоянно упоминал о нем в беседах<sup>1</sup>, издавал и даже сам переводил его новеллы; известно, что на столе в его кабинете, в ночь ухода из Ясной Поляны, оставалась одна из книг Мопассана...

---

<sup>1</sup> Однажды Толстой даже выразил сожаление, что Мопассана нет в живых, потому что он, Толстой, дал бы ему хороший сюжет, а «он из этого сюжета сделал бы «chef-d'oeuvre». Об этом сюжете см. «Новый мир», 1960, № 12, стр. 243.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

<i>От автора</i> . . . . .	3
<i>Глава первая.</i> Жизненный путь Мопассана	5
<i>Глава вторая.</i> Учителя Мопассана . . . .	28
<i>Глава третья.</i> «Пышка» . . . . .	44
<i>Глава четвертая.</i> «Заведение Телье» . . .	68
<i>Глава пятая.</i> Освобождение от натурали- стических влияний . . . . .	88
<i>Глава шестая.</i> «Жизнь» . . . . .	106
<i>Глава седьмая.</i> «Милый друг» . . . . .	124
<i>Глава восьмая.</i> Мопассан и народ . . . .	150
<i>Глава девятая.</i> «Монт-Ориоль» . . . . .	179
<i>Глава десятая.</i> Психологические романы . .	191
<i>Глава одиннадцатая.</i> Последние годы . .	207
<i>Глава двенадцатая.</i> Мастерство новеллы	218

---

*Юрий Иванович*

Д А Н И Л И Н

Жизнь и творчество Мопассана

Редактор *Ф. Иванова*. Художественный редактор *Г. Андропова*.  
Технический редактор *Ж. Примак*. Корректор *М. Муромцева*.

Сдано в набор 24/1 1968 г. Подписано в печать 5/VII 1968 г.  
А05266. Бум. типографская № 1. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. 8 печ. л.—  
=13,4 усл. печ. л. 13,82 уч.-изд. л.+1 вкл.=13,87. Тираж 25 000.  
Зак. тип. 31. Цена 80 коп.

Издательство «Художественная литература». Москва, Б-66,  
Ново-Басманная, 19

---

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по  
печати при Совете Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2

