

Репутация и идентичность в русской и французской культурах

Репутация и идентичность



в русской и французской культурах

*Тверской государственный университет
Университет Новая Сорбонна – Париж 3
Российский государственный гуманитарный
университет*

**Репутация и идентичность
в русской и французской культурах**

*Статьи и доклады летней школы
для студентов,
аспирантов и молодых исследователей*

**Тверь
2017**

УДК 821.161.1.09:821.133.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)-021(4)
Р76

Редакционная коллегия

д.ф.н., проф. Л. Н. Скаковская (Тверь),
д.ф.н., проф. А. Ф. Строев (Париж),
д.ф.н., проф. С. А. Васильева (Тверь),
д.ф.н., проф. Ю. В. Доманский (Москва),
д.ф.н., проф. А. Ю. Сорочан (Тверь)

Составитель:
А.Ю. Сорочан

Репутация и идентичность в русской и французской культурах: Статьи и доклады летней школы. Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2017. — 236 с.: илл.

В основе сборника – материалы летней школы, проходившей в Тверской области с 4 по 7 июля 2017 года. На ней рассматривались вопросы русско-французских культурных связей, обсуждались проблемы провинциальной франкофонии. В издание включены не только статьи лекторов, но и лучшие работы студентов и аспирантов – участников школы..

ISBN 978-5-9909267-4-5

© Авторы статей, 2017

© Издательство Марины Батасовой, 2017

От составителя

С 4 по 7 июля 2017 года в Твери прошла летняя школа «Репутация и идентичность в русской и французской культурах», организованная кафедрой истории и теории литературы Тверского государственного университета, Университетом Новая Сорбонна (Париж 3) и Российским государственным гуманитарным университетом.

Летние филологические школы для студентов, аспирантов и молодых исследователей проводились до этого в 2014 и 2015 годах¹. И в центре внимания всегда оставалась проблема идентичности – национальной, социальной, возрастной... Идентичность – это понимание себя и своего статуса; но такое понимание невозможно без признания существования других. Нельзя говорить о национальном характере, не выработав представления о других национальных характерах, нельзя говорить о богатстве, не думая о бедности, нельзя говорить о добре, отрешившись от мыслей о зле... И так далее. Проблема «идентичности» приводит к обсуждению различных культурных конструкций, на которых основывается осмыслению себя и других... Однако в 2017 году особое внимание участников русско-французского форума привлекло соотношение «идентичности» и «репутации». Мнение группы субъектов (выделенной по тому или иному принципу) о представителях другой группы вырабатывается на основе определенных критериев и подчиняется определенным закономерностям. И формирование репутации приводит к четкому структурированию группы субъектов. Репутация русских писателей во Франции и французских – в России эволюционирует; и процесс создания репутации в культуре запускает целую систему новых процессов.

Участники школы много говорили о культурном трансфере (как, положим, французское искусство воспринимается и «перекодируется» в России), обсуждали и тематические сближения, позволяющие выявить особенности идентичности, говорили о переводах и переделках, о впечатлениях путешественников и ученых, о методах обучения

¹ См. сборники по итогам школ: Россия и Франция: диалог культур. Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2014; Идентичность в русской и польской культурах. Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2015.

языку и о «случайных» упоминаниях «чужих» реалий, из которых складывается представление о репутации. Многие доклады были посвящены новым, впервые вводимым в научный оборот материалам; обсуждались и книжные раритеты, и новейшие компьютерные игры... Все это позволило сформировать поле для дискуссии; но столь же важным оставалось и неформальное общение. Летние школы позволяют продемонстрировать лучшие стороны свободной трансляции знаний; недаром на заседаниях было много «сторонних» слушателей, и школа привлекла внимание региональных СМИ¹. В 2017 году не удалось продолжить традицию «выездных» школ, однако и заседания в Твери оказались очень интересными и полезными. Участники школы посетили Путевой дворец (благодаря любезному согласию руководства Тверской областной картинной галереи), побывали в усадьбе Домотканово и провели день в Торжке и усадьбе Раёк. И научное общение позволило многим молодым участникам увидеть новые возможности в развитии избранных тем. Как можно заметить, для некоторых авторов публикация в этом сборнике – дебют; и можно пожелать им плодотворной работы в дальнейшем...

В сборник включены не все материалы, представленные в рамках летней школы. В качестве приложения мы приводим программы всех трех тверских летних школ; думается, они позволяют оценить широту заявленной проблематики и наметить перспективы дальнейших исследований идентичности, к которым, уверен, будут присоединяться новые и новые ученые – как зрелые, так и начинающие.

В заключение хочу выразить огромную признательность и.о. ректора Тверского государственного университета Л.Н. Скаковской за всестороннюю поддержку нашего проекта, директору клуба «Big Ben» Андрею Пекелису, предоставившему помещение для заседаний, всем коллегам, принявшим участие в проекте – и конечно, организаторам мероприятия А.Ф. Строеву (Париж) и Ю.В. Доманскому (Москва).

А.Ю. Сорочан

¹ См. онлайн-версии репортажей тверских газет: <http://www.karavan.tver.ru/gazeta/13357>; <http://www.газета-вся-тверь.рф/?p=27777>.

I

А.Ф. Строев

**Репутация русских писателей во Франции:
как завоевать общественное мнение и
литературный рынок**

Аннотация: Статья посвящена анализу основных стратегий формирования репутации русских писателей во Франции в XVIII-XX веках.

Ключевые слова: репутация, общественное мнение, рецензия, дипломатия, Д. И. Фонвизин, журналистика.

Теме, вынесенной в заглавие, была посвящена международная конференция, состоявшаяся в университете Новая Сорбонна – Париж 3 в мае 2016 г.¹ В ней приняли участие коллеги из Института мировой литературы им. А.М. Горького, Института русской литературы – Пушкинского дома, русских и французских университетов. Проект был мной разработан совместно с директором ИМЛИ В. В. Полонским. Его цель – изучение политических, издательских и светских стратегий русских писателей и дипломатов, направленных на завоевание французского и европейского общественного мнения. По природе своей проект не может не быть междисциплинарным, ибо затрагивает сферу истории и социологии литературы, журналистики и издательского дела, политику, историю дипломатии и историю идей, и разумеется, сравнительного литературоведения. Данная работа посвящена только постановке проблемы на нескольких характерных примерах и никоим образом не претендует на исчерпывающее описание данного литературного и социального феномена. Это – задача будущего коллективного труда.

¹ «*A nous deux, Paris !*»: les écrivains étrangers à la conquête du marché littéraire français (XVIII^e – début du XX^e siècle), colloque international (organisateur A. Stroev), Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, mai 2016.

Запрограммированная рецепция

Разумеется, множество книг и статей было посвящено диалогу между русскими и французскими писателями, их пребыванию в Париже, взаимному сотрудничеству писателей и дипломатов. Однако сама постановка вопроса о завоевании французского литературного рынка принципиально меняет сферу научного исследования и заставляет пересмотреть понятия и подходы сравнительного литературоведения. В 1960-1970-х гг. благодаря трудам Ганса-Роберта Яусса и Вольфганга Изера европейские ученые отказались от теории литературных влияний и перешли к изучению рецепции, перенеся акцент на активное восприятие, переосмысление и переделку иностранных текстов, на исследование горизонта читательских восприятий. В 1990-е гг. Мишель Эспань и его коллеги поставили иную цель: понять, как принципиально меняются литературные и культурные феномены, попадая в иную среду, как происходит взаимодействие в литературных треугольниках, в том числе между Францией, Германией и Россией¹. Задача настоящего исследования иная – уяснить, как происходит планомерное создание литературной репутации, на основе изучения взаимодействия писателей, издателей, переводчиков, журналистов и агентов влияния.

Русские писатели знают, что, подобно Растиньяку, они должны завоевать столицу литературного мира. Разумеется, нет правил без исключений: ни Пушкин, ни Гоголь, ни Достоевский не пытаются покорить Париж, в отличие от Тургенева, который долгие годы живет во Франции, дружит со многими писателями, сотрудничает с издателем Этцелем. Но все же от XVIII в. до конца 1930-х гг. в. успех во Франции – залог мирового признания (затем важнее становится продвижение на американском литературном рынке). При этом русские писатели, будь то А. Шувалов, Ф. Булгарин или Д. Мережковский, активно используют французскую прессу для того, чтобы вступить в спор с соотечественниками, доказать свое превосходство. Так же поступают и русские дипломаты, которые защищающие

¹ *Transferts culturels triangulaires France-Allemagne-Russie* / éd. K. Dmitrieva, M. Espagne, Paris, 1996 (Philologies ; 4).

престиж страны. Начиная с эпохи Просвещения, они отслеживают и по возможности контролируют публикации во французских и франкоязычных периодических изданиях. Так действовал, например, друг Дидро князь Д.А. Голицын, посол в Париже, а затем в Гааге.

Жанры

Первой приходит во Францию поэзия. В XVIII в. стихи русских поэтов, написанные на французском языке или переведенные на французский, издают в первую очередь как экзотику. Иногда друзья поэта после его смерти печатают переводы его стихов (так произошло с сатирами Кантемира¹), или сами авторы занимаются публикацией своих творений в журналах или отдельным сборником, как князь А. Белосельский. Трагедии Сумарокова переводят на французский в России, а во Франции – только с 1800 г., но все равно не ставят. Пьесы Эрмитажного театра Екатерины II, сочиненные на французском русскими, австрийцами и французами, играют и печатают в Петербурге, а потом уже переиздают в Париже. Сказки Екатерины II переводят в льежском «Духе журналов» с немецкого перевода.

В XIX в. число переводов резко возрастает. Берутся за прозу русских авторов, которая лучше всего отвечает потребностями французского литературного рынка. В первую очередь романы, ибо во Франции новеллы — жанр менее престижный, чем новеллы (что, разумеется, не мешает Тургеневу и Л. Виардо перевести рассказы Гоголя, и самому Тургеневу печать свои рассказы и повести). Парижские издатели выбирают наиболее ходкий товар, традиционно пользующийся спросом: исторические, фантастические и приключенческие романы. Именно в этих жанрах подвизаются Ф. Булгарин и Н. Греч, которых активно переводит Софье Конрад. Их продвижению во Франции способствуют связи с русскими государственными и дипломатическим

¹ Satyres de Monsieur le prince *Cantemir*. Avec histoire de sa vie. Traduites du russe en français / éd. O. de Guasco. Londres [Paris], 1749.

кругами¹. Во-вторых, издателей привлекают произведения, отвечающие новейшим литературным веяниям, например, политические или мистические романы и повести. Русская экзотика усиливает интерес читателей, которые ищут изображение безудержных страстей.

В конце XIX – начале XX в., отчасти благодаря изменению политической и литературной конъюнктуры, русский роман (Толстой, Достоевский, Бунин, Горький, Мережковский и др.) завоевывает мировое признание. Как писал Альбер Камю в статье о Достоевском, во Франции в этот период активнее всего переводят русскую литературу². На французскую сцену приходит драматургия, в первую очередь, Чехов и Горький. После революции 1917 г. параллельно переводятся произведения и эмигрантов, и не слишком официозных писателей (как Ильф и Петров), и творения советских писателей, в которых левые французские читатели ищут и находят образцы для подражания в борьбе за счастье народов. В XXI в. добавляется новый жанр — исторический детектив (отметим несомненный коммерческий успех Б. Акунина).

Журналисты и писатели

Начиная с середины XVIII в. французские журналисты разыгрывают русскую карту как в политических целях (быть на хорошем счету у французского правительства, заключившего военный союз с Россией) так и для сведения счетов со своими литературными противниками. Когда аббат Фрерон, враг энциклопедистов, напечатал в 1760 г. в своем журнале «Литературный год» статью А.П. Шувалова

¹ См. диссертацию Екатерины Артюх, посвященную отражению русской литературы во французской прессе периода Июльской монархии : *Artioukh E. La réception de la littérature russe par la presse française de la Monarchie de Juillet (1830-1848) Thèse de doctorat. Paris, 2010* и ее статью : *Artoukh E. La figure de Thadée Boulgarine dans la presse française des années 1830 : la quête d'une reconnaissance // L'image de l'Étranger / éd. A. Stroev. Paris, 2010. P. 209-219.*

² *Camus A. Pour Dostoïevski [1955] // Œuvres complètes. T. 4. Paris, 2008. P.589-591*

«Письмо молодого русского вельможи к г-ну де*** о русской поэзии»¹, присланную из Петербурга по дипломатическим каналам, он использовал литературную полемику между Ломоносовым и Сумароковым для нападок на Вольтера: «Эти два русских поэта, чтобы соблюсти, очевидно, правила, установленные среди их сотоварищей со времени рождения поэзии, ненавидят друг друга от все души. Они доходят даже до взаимных оскорблений, совсем так же, как автор “Когда”, “Бедняка”, “Шотландки” и пр.» (произведения, в которых Вольтер высмеивает Фрерона)².

В конце XIX в. литературовед Фердинанд Брюнетьер, презирающий натурализм, печатает в своем журнале «Ревю де де монд» цикл статей дипломата Мельхиора де Вогюе, которые потом образуют книгу «Русский роман» (1886). Прославление «мистического реализма» Достоевского становится орудием в борьбе с Золя³. В многом благодаря этой книге слава Достоевского, которого, в отличие от других русских писателей, при жизни не переводили на французский, разнеслась по всему миру. В начале XX в. в Греции, Испании, Латинской Америке Достоевского читают во французских переводах, иногда больше напоминающих переделку. Так И.Д. Гальперин-Каминский сочтя необходимым «улучшить» «Записки из подполья» и превратить их в полноценный роман, подсократил первую часть, добавил в виде третьей части повесть «Хозяйка» и изменил заглавие

¹ [Chouvalov A.P.]. Lettre d'un jeune Seigneur Russe à M. de*** sur deux poètes russes // Année littéraire. 1760. T.V. P.194–203.

² См. Берков П.Н. Неиспользованные материалы для истории русской литературы XVIII века // XVIII век. Сборник статей и материалов. М.; Л., 1935. С.327–377; Берков П.Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750-1765. М.; Л., 1936; Основат К.А. Литературное поведение как проект. « Sublime misanthrope »: Ломоносов в 1760-1761 годах // Новое литературное обозрение. 2004. № 69 ; Строев А. Защита и прославление России : история сотрудничества шеваляе д'Эона и аббата Фрерона // Французы в научной и интеллектуальной жизни России XVIII-XX вв. М., 2010. С.164-174.

³ Vogüé E.-M. de. *Le Roman russe* / éd. J.-L. Backès. Paris, 2010.

на «Подпольный дух». Затем именно это творение перенесли на сцену¹, перевели на испанский и португальский.

Литераторы и дипломаты

Литература и искусство создают положительный образ страны. С этой точки зрения, вектор деятельности русских дипломатов и писателей совпадает: заботясь о своем международном авторитете, литератор поднимает престиж отчизны.

Как ясно показал П.Н. Берков², политика прямо влияет на литературный рынок. В период дипломатических, а тем паче военных конфликтов между двумя странами Франция описывает Россию как варварскую, деспотическую и невежественную страну. Русской литературе отказывают в праве на существование; она, мол, «родилась на бивуаке французской армии», уверяет журналист Поль-Эмиль Доран-Форг в 1846 г. в статье, посвященной рассказам Гоголя³. Напротив, в периоды дипломатического и военного союза французские литераторы и журналисты пишут о России как о молодой передовой стране, где расцветают литература и искусства, от Ломоносова и Сумарокова (Семилетняя война) до «русских сезонов» С. Дягилева в Париже (канун Первой мировой войны). Это — первостепенная политическая задача, ибо высокая репутация русской литературы свидетельствует о том, что эта цивилизованная страна не угрожает Франции и является прекрасным союзником, в том числе, в войне против Германии.

¹ См.: Гальцова Е. «Записки из подполья» в парижском театре ужасов Гран-Гиньоль // От текста — к сцене. Российско-французские театральные взаимодействия XIX — XX веков. М., 2006. С. 29-47.

² Берков П.Н. Изучение русской литературы во Франции: Библиографические материалы // Литературное наследство. Т. 33/34. М., 1939. С. 721-768,

³ Old Nick [Paul-Émile Daurand-Forgues]. *Nouvelles russes* de N. Gogol // *Le National*. 1846, 13 janvier. Цит. по: Artioukh E. *La réception de la littérature russe par la presse française de la Monarchie de Juillet (1830-1848)* Thèse de doctorat. Paris, 2010.

Начиная с XVIII в. в задачи дипломатов входит как поощрение дружественных писателей и журналистов, так и запрет французских книг, порочащих честь России (истории убийств Петра III, Иоанна Антоновича), и, по возможности, преследование их авторов. Вторая задача оказывается почти неразрешимой, ибо в XVIII в. подобные творения печатаются анонимно и вне пределов Франции, например, в Голландии или Швейцарии, а французская полиция не спешит выполнять пожелания русских дипломатов, в частности графа Воронцова, и искать сочинителей памфлетов.

Если книга получает широкий резонанс, то готовятся опровержения.

Князь Антиох Кантемир (в ту пору посол в Лондоне) и его секретарь Генрих Гросс печатают сатирическое опровержение книги Ф. Локателли «Московитские письма» (1736). Екатерина II сама берется за перо, дабы высмеять в своем «Противоядии» (1770) «Путешествие в Сибирь» Шаппа д'Отроша (1768). Оба сочинения появились во время русско-турецких войн (1735-1738, 1768-1774), в которых Франция поддерживала Турцию, и «Путешествие» Шаппа было издано по прямому указанию герцога де Шуазеля, руководившего французской внешней политикой¹.

Послам в Париже легче удастся заставить писателей переделывать произведения, посвященные Петру I и Меншикову: Пьер Моран представляет свою трагедию А. Кантемиру, а Жан-Франсуа де Лагарп — И. Барятинскому². Еще лучше — поддерживать хорошие

¹ Также было напечатано в 1771 г. сатирическое «Письмо откровенного и беспристрастного скифа г-ну Руссо из Буйона, автору «Энциклопедического журнала»» (*Lettre d'un Scythe franc et loyal à M. Rousseau, de Bouillon, auteur du Journal Encyclopédique*. Amsterdam — Paris, 1771). Журнал Фрерона (*Année littéraire*) поместил положительную рецензию на переиздание «Письма» в Париже 1772 г., перепечатанную затем в бельгийском периодическом издании «Дух журналов» (*L'Esprit des journaux*. 1773, 30 janvier. P. 152-155). Автор неизвестен, представляется он как русский.

² Заборов П.П. Россия во французской трагедии XVIII в. // Восприятие русской культуры на Западе. Л, 1975. С. 32-58. См. так-

отношения с французскими сочинителями, осыпать их дарами, да и просто деньгами. Шуваловы, Воронцовы, Голицыны, а затем и сама Екатерина II переписываются с многочисленными французскими литераторами, в первую очередь с Вольтером¹, которой по заказу Петербургского двора пишут историю Петра I. Все они создают в Европе образ императрицы как покровительницы Просвещения. В этом смысле Россия использует, на свой лад, опыт французского абсолютизма.

Напомним, что во Франции XVII в. благодаря созданию системы Академий Ришелье, а затем Людовик XIV и Кольбер поставили литераторов на службу государства, выплачивали регулярные пособия не только своим, но и европейским писателям. Как рассказывает в мемуарах Шарль Перро, король-солнце уже в 28 лет поручил членам Малой Академии совместно написать историю его деяний и произнес приличествующую случаю фразу: «я вверяю вам самое ценное, что у меня есть – мою славу»² (правда, из этого ничего не вышло).

В XVIII в. инициатива переходит к писателям и философам, влияющим на европейское общественное мнение³. В 1772 г. Николай Новиков опубликовал в журнале «Живописец» (ч.2) в разделе «О словесных науках» «Перевод из книги “Утренние размышления королевские”, сочинение короля Прусского». Это фальшивка, написанная на французском и много раз переизданная⁴. Н. Новиков мог об

же: *Le Mirage russe au XVIII^e siècle* / éd. S. Karp, L. Wolf. Ferney-Voltaire, 2001.

¹ *Voltaire et Catherine II. Correspondance 1763-1778* / éd. A. Stroev. Paris, 2006.

² *Perrault Ch. Mémoires de ma vie.* Paris, 1993. P. 134.

³ *Bénichou P. Le sacre de l'écrivain: 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne.* Paris, 1973 ; *Sgard J. Trois “philosophes” de 1734.* Marivaux, Prévost et Voltaire // *Études littéraires*, vol. 24, n° 1, 1991, été, p. 31-38 ; *Diaz J.-L. L'écrivain comme pouvoir (1778-1864)* // *Écritures du pouvoir et pouvoirs de la littérature* / éd. S. Triaire, A. Vaillant, Montpellier, 2014, p. 143-160.

⁴ *Les Matinées du roi de Prusse, écrites par lui-même.* 1765. См. *Строев А. Жанр поддельных политических завещаний: от*

этом не знать, и видимо, напечатал текст для того, чтобы уязвить французских философов, о которых Фридрих II якобы высказывался следующим образом:

Люди ученые есть род проклятый и народ несносный по своему тщеславию: горд, презирающ вельмож, но жадный к знатностям, тиран в своих мнениях, враг непримиримый, друг непостоянный, и почасту льстец и порицатель во единое время [...]. Впрочем они люди нужные для государя, который хочет царствовать самодержавно, и притом любить свою славу. Они раздают чести, и без них не можно приобрести никакого твердого прославления. И так надлежит их ласкать по необходимости, а награждать по политике.

Трудно сказать, метил ли заодно Новиков в государыню, которая «хочет царствовать самодержавно», или в русских писателей.

Начиная с XIX в. русское посольство располагало фондами для «подарков» журналистам и писателям. Агенты влияния князь Элим Мещерский¹, а затем граф Яков Толстой², держали связь с прессой. Со специальными поручениями ездил из Петербурга за границу Н.И. Греч³. В XIX в. в Европе, при поддержке русского МИДа и тайной канцелярии печаталось несколько газет и журналов прорусской ориентации на французском языке. После выхода в свет книги маркиза де Кюстина «Россия в 1839 году» (1843), на французском языке вышло несколько опровержений, написанных русскими, в том числе Я. Толстым и Н. Гречем. Когда летом 1843 г. в Петербург приехал Бальзак, чтобы увидеться с Эвелиной Ганской, российская дипломатия рассчитывала на его перо, памятуя его нехватку в деньгах, — но тщетно⁴.

Петра I до Сталина // Культура и искусство. 2013. №5. С.487-508.

¹ Mazon A. Deux Russes écrivains français. Paris, 1964.

² Черкассов П. Русский агент во Франции. М., 2008.

³ См. также: Мильчина В.А. Россия и Франция: дипломаты, литераторы, шпионы. СПб., 2006.

⁴ Гроссман Л. Бальзак в России // Литературное наследство. М., 1937. Т. 31-32. С 149-372.

Разумеется, через официальные каналы шла лишь мала толика общения. Нельзя не учитывать прямые контакты русских писателей с французскими, их переписку и, конечно, светское общение. Во Франции салоны и литературные кружки создают репутацию писателей. В начале XVIII в. салон маркизы де Ламбер называли прихожей Французской Академии и это справедливо и для других литературных и философских салонов эпохи. В второй половине века А.П. Шувалов и его супруга держали салон в Париже, который посещали иностранные дипломаты¹. В XIX в. парижском салоне Софьи Свечиной русские писатели встречались с французскими².

Рассмотрим эти механизмы чуть подробнее на нескольких примерах.

«Ища себе чести, а князю славы»

В век Просвещения в Париж приезжает немало русских писателей: В. Тредиаковский, А. Кантемир, А. Белосельский, А. Шувалов, Д.А. Голицын, Ю. Крюднер, Е. Дашкова, П. Потемкин, И. Хемницер, М. Львов, С. Румянцев, Д. Фонвизин, А. Нартов, Н. Карамзин. Некоторые из них – профессиональные дипломаты (Кантемир, Голицын, Румянцев), другие либо служили по дипломатическому ведомству, как Фонвизин, либо выполняли специальные дипломатические поручения (так, граф А. Шувалов, под диктовку Екатерины II, заказывал Вольтеру прорусские пропагандистские сочинения).

Разумеется, любой путешественник мечтал посетить знаменитых французских философов в Фернее и Париже. Конечно, нельзя забывать о дипломатических играх, которые русский двор в царствование Елизаветы Петровны и Екатерины II вел с Вольтером, Руссо и Дидро. Но для того, чтобы завоевать репутацию во Франции, а заодно повысить свой авторитет в глазах Екатерины II, писателям не-

¹ Lilti A. *Le monde des salons : sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris, 2005.

² Cadot M. *La Russie dans la vie intellectuelle française 1839-1856*. Paris, 1967.

обходимо было, чтобы Вольтер их заметил и «в гроб сходя благословил»¹.

Однако переписка князя Кантемира с Вольтером была посвящена совсем другому вопросу, истории его рода, ибо, по мнению дипломата, философ неточно изложил ее в «Истории Карла XII» (1731).

Пробиться к патриарху удавалось не всем, отчасти из-за того, что долгие годы он в Париже он не жил и приехал туда лишь за несколько месяцев до смерти в 1778 г. Граф А. Шувалов и князь А. Белосельский обмениваются с ним литературными посланиями. Фридрих Мельхиор Гримм посылает стихи Сергея Румянцева Вольтеру, который дважды цитирует их в своей переписке. Правда, по болезни он не принял у себя ни Белосельского, ни братьев Румянцевых с Гриммом, приехавших в Женеву. Однако княгине Дашковой он отказать не мог. Фонвизин видит Вольтера дважды в Париже, но только из зала на официальных торжествах. Павел Потемкин был в Париже за год до этого, а перевел трагедию «Магомет» уже после кончины патриарха.

К Руссо Фонвизин он попасть не сумел, ибо тот в это время уехал из Парижа и вскоре умер (Фонвизин старательно пересказывает в письмах к сестре и к П.И. Панину слухи от том, что Руссо покончил с собой). На склоне лет философ жил затворником, почти никого не принимал, но сделал исключение для графа В. Орлова, директора Академии Наук, да и с графом А. Головкиным, жившим в Париже, у него были почти дружеские отношения. И. Хемницер видел его только издали. Еще в 1760-е гг. во время пребывания во Франции К.Г. Разумовский, президент Академии Наук, намеревался предложить Руссо убежище в России, но разминуся с ним в Страсбурге. П. Потемкин перевел несколько трактатов и «Новую Элоизу», написал некролог Руссо. В конце века князь А. Белосельский напечатал в качестве предисловия к своим стихам письмо Руссо к нему – уввы, поддельное.

Конечно, русские литераторы общались с многими французскими писателями: Дидро, Мармонтелем, Лагар-

¹ Заборов П.Р. Русская литература и Вольтер. Л., 1978: Строев А. Птенцы Вольтерова гнезда: миф о франкоязычном поэте XVIII века // Россия и Франция: диалог культур. Тверь, 2015. С. 11-27.

пом, Тома, Дора, Сен-Ламбером, д'Аламбером, аббатом Бартеlemi и др., но они меньше значили на Парнасе.

«Противно имя мне писателя и чин»

Посмотрим, как заботился о своей европейской репутации Сумароков, который пределы страны не покидал. Характер у него был тяжелый и обидчивый. В конце 1753 г. в Москве во дворце в присутствии И.И. Шувалова он сцепился с французским литератором и авантюристом Фужере де Монброном¹. В числе прочего, из-за Вольтера, ибо, по словам Монбронна (недруга Вольтера), Сумароков уверял, что Вольтер позаимствовал из его трагедии. Уточним: «Синав и Трувор» был переведен прозой на французский язык князем А. Долгоруким (СПб, 1751). Другой перевод, сделанный в том же 1751 г. французским актером Леспином де Морамбером, подвизавшимся в России, опубликован не был, но одна рукопись сохранилась в Французской Национальной библиотеке², а другая в петербургской Национальной библиотеке³. В 1753 г. Иоганн Кристоф Готшед в своем журнале написал рецензию на долгоруков-

¹ Слухи об этом скандале тотчас попали в немецкую и голландскую франкоязычную прессу. Отметим, что газеты величают Сумароков полковником, а не писателем. П.Н. Берков предполагает, что сбивчивые объяснения Сумарокова могли предназначаться для иностранной прессы, но опубликованы тогда не были См. : *Berkov P.N. Fougeret de Monbron et A. P. Sumarokov // Revue des études slaves*. 1960. Т. XXXVII. P. 29-38.

² *Evstratov A. Russian drama in French: Sumarokov's Sinav and Truvor and its translations // Study Group on Eighteenth-Century Russia Newsletter*. Vol. 37. 2009. P. 24-34.

³ *Rjéoutski V, Offord D. Translation and propaganda in the mid-eighteenth century: French versions of Sumarokov's tragedy Sinav and Truvor ;* [https://research-information.bristol.ac.uk/en/publications/translation-and-propaganda-in-the-mideighteenth-century-french-versions-of-sumarokovs-tragedy-sinav-and-truvor-texts\(747c6007-0df4-4d58-9973-b0c7f42eb1fe\)/publications.html](https://research-information.bristol.ac.uk/en/publications/translation-and-propaganda-in-the-mideighteenth-century-french-versions-of-sumarokovs-tragedy-sinav-and-truvor-texts(747c6007-0df4-4d58-9973-b0c7f42eb1fe)/publications.html).

ский перевод «Синава и Трувора»¹. В апреле 1755 г. парижский «Иностранный журнал», распространявшийся по подписке во многих европейских странах (тогда его редактировал аббат Прево), перепечатал перевод в сокращении, а в конце добавил серьезный разбор трагедии, критический и благожелательный, с отсылками к Шекспиру и Расину и финальной похвалой Елизавете Петровне². Напомним, что именно в это время Франция стремится заключить союз с Россией и посылает в страну кавалера Дугласа. В конце публикации редактор пишет в примечании: «В другой статье мы поговорим о свойствах языка и поэзии российской»³, но в сентябре 1755 г. Прево передал журнал Фрерону, и обещания не выполнил, а тот позднее заказал статью о русской поэзии д'Эону и получил через него из Петербурга уже упоминавшееся «Письмо А.П. Шувалова». Быть может, Прево имел ввиду «Две эпистолы Александра Сумарокова. В первой предлагается о русском языке, а во второй о стихотворстве» (1748)? Неизвестно.

Во всяком случае, публикация не осталась незамеченной. В 1755 г. так же в Лейпциге, вышел стихотворный немецкий перевод с французского «Синава и Трувора», сделанный учеником Готшеда Христианом Готлибом Кёльнером, вскоре приглашенным в Московский университет. Перевод рецензии Прево, сделанный Г.В. Козицким и несколько отредактированный, был напечатан в «Ежемесячных сочинениях» в конце 1758⁴. Сумароков напомнил о нем Екатерине II в письме от 1 февраля 1770 г.: «В Париже напечатано, а Г.В. Козицким переведено и напечатано в

¹ *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*. 1753. Bd. 3. S. 684-691. См. *Гуковский Г.А.* Русская литература в немецком журнале XVIII века // *XVIII век*. Сборник 3. М. ; Л., 1958. С. 380-415.

В 1756 г. Сумароков был избран почетным членом Лейпцигской академии свободных искусств, которой руководил Готшед.

² *Journal étranger*. 1755, avril. P.114-156.

³ *Journal étranger*. 1755, avril. P.153. См. также диссертацию Кароль Шапен, посвященную театральным рецензиям в русской прессе и их европейскому контексту : *Chapin C.* « Le journal est un théâtre ouvert » : Les débats sur le théâtre dans la presse russe des Lumières et leur contexte européen. Thèse. Paris, 2015.

⁴ См. *Гуковский Г.А.* Русская литература в немецком журнале, *op. cit.*; *Eustratov A.* Russian drama in French, *op. cit.*

академическом журнале так: за “Синава” должна Россия г. Сумарокову приносить благодарение; сия драма есть монумент основанных наук Петром Великим и процветающих под покровительством его всеавгустейшия дщери»¹.

Жак-Франсуа де Ла Бом в героической пасторали «Современная Аркадия, или ученые пасторали» (1757) превозносит Россию Екализаветы Петровны, вице-канцлера М. Голицына, поэзию Кантемира (в переводе Гуаско) и трагедию «Синав и Трувор» со ссылкой на «Иностранный журнал»².

Сумароков кичится своей славой: «Лейпциг и Париж, вы тому свидетели, сколько единой моей трагедии скорый перевод чести мне сделал! Лейпцигское ученое собрание удостоило меня своим членом, а в Париже вознесли мое имя в “Чужестранном журнале”, колико возможно...»³.

Он не простил графу А.П. Шувалову, что тот в уже упоминавшемся «Письме молодого русского вельможи» (1760) поставил его ниже Ломоносова, а в «Оде на смерть господина Ломоносова» (1765; Шувалов послал ее Вольтеру) причислил к «мерзким соперникам» поэта: «А Андрей Петрович предо всею Европою в разных местах меня ругал; написал, наконец, обо мне: un copiste insensé du défaut de Racine [неразумный копиист недостатков Расина], а внизу во примечаниях и имя мое включил в оде, которою он и Россию изрядно потчивал»⁴.

¹ Письма русских писателей XVIII века. Л., 1980. С. 130. Так же на французском языке в Петербурге были изданы либретто опер «Цефал и Прокрис» (1755), «Альцеста» (1764), и трагедия «Семира» (1763?). Разумеется, при анализе репутации Сумарокова необходимо принимать в расчет и переводы на немецкий и рецензии во всей европейской прессе, но эта работа выходит за рамки настоящей статьи.

См. в частности: Кросс Э.Г. Английские отзывы об А.П. Сумарокове // XVIII век. Т.19, Л., 1995. С. 60-69.

² *La Baume J.-F. de. L'Arcadie moderne ou les bergeries sçavantes: pastorale héroïque.* Paris, 1757. P. 120.

³ О копиистах // Трудолюбивая пчела, 1759, дек. С. 758-759. Цит. по: Письма русских писателей XVIII века. С. 200.

⁴ Сумароков к Екатерине II, 25 февраля 1770 // Письма русских писателей XVIII века. С. 133.

Сумароков считает себя причисленным к сонму европейских знаменитостей, уверяет, что его честь – это честь страны, а посему в письмах к императрице беспрестанно требует защиты от российских недругов. «Никто не может оспорить того, что Расин, Лабрюер и де ла Фонтень преумножили чести Франции и чести владению Людовика, и не меньше, нежели победоносное его оружие. Сие самохвальство все в Европе ученые утверждают, все академии и университеты. [...] сам Волтер единый с Метастазием из современников моих достойный мне совместник», писал он Екатерине II в октябре 1767 г.¹

Но нужно главное доказательство – одобрение Вольтера.

Когда 19 (30) декабря 1768 г. императрица отправляет к философу с подарками князя Ф.А. Козловского, тот берет у Сумарокова письмо для передачи фернейскому патриарху. Вольтер в своем письме от 26 февраля 1769 г., начав с традиционных похвал Екатерине II, подробно отвечает на вопросы Сумарокова о французской драматургии, вежливо соглашается с ним в оценке Расина, Корнеля, Кино, Мольера, Реньяра и порицает современные «ублюдочные пьесы», которые ни трагедии, ни комедии.

Ответ Вольтера князь, отправляющийся на войну в Грецию, отправляет в Петербург с почтой Г.Г. Орлова, а адъютант Орлова А.И. Мусин-Пушкин пересылает письмо Сумарокову в Москву.

4 июня 1769 г. Сумароков послал копию письма Вольтера Г.В. Козицкому, секретарю Екатерины II, и сам написал императрице: «Вольтер во своем ко мне письме говорит тако: *il faut absolument des souverains qui aiment les arts, qui s'y connaissent et qui les encouragent; ils changent les climats, ils font naître les roses au milieu des neiges. C'est ce que fait votre incomparable souveraine. Je croirais que les lettres dont elle m'honore me viennent de Versailles et que la vôtre est d'un de mes confrères de l'Académie Française*². [...]

¹ Письма русских писателей XVIII века. С. 107.

² Совершенно необходимы государи, которые любят искусства, понимают их и им покровительствуют. Они переменяют климат и заставляют цвести розы среди снегов. Именно так поступает ваша несравненная государыня. Можно было бы подумать, что

А быть адвокатом Мельпомены и Талии не только в одной России, но и во всей Европе пристойнее всех Вольтеру и мне; так моя дерзость прощительна¹.

Далее писатель рассказывает всем и всюду, как его ценит Вольтер и напоминает императрице в стихах, приложенных к письму от 1 февраля 1770 г.:

Собираются ругать меня враги и други;
Сие ли за мои, Россия, мне услуги!
От стран чужих во мзду имею не сие.
Слезами я кроплю, Вольтер, письмо твоё².

Затем Сумароков напечатал письмо в качестве предисловия к трагедии «Димитрий Самозванец», (СПб, 1771), подкрепив его авторитетом собственную критику драмы Бомарше «Евгения», поставленной в Москве.

Тотчас в мае 1771 г. «Энциклопедический журнал», орган французских философов, напечатал «Письмо г-на Д. В., русского офицера, авторам журнала», «Заметку о творениях г-на Сумарокова, знаменитого русского поэта» и «Письмо г-на де Вольтера к г-ну Сумарокову»³.

В последний год жизни Сумарокова «Всеобщая библиотека романов» помещает краткий пересказ трагедии Сумарокова «Синав и Трувор», ссылаясь на перевод А. Долгорукого⁴. В конце автор пишет: «Отрывок из этой пьесы, сюжет которой, как уверяет г-н Сумароков, взят из русской истории, может дать представление о том уровне совершенства, который достиг уже русский театр. Видно, что правила трагедии, единство времени, места и действия полностью соблюдены; интрига простая и ясная, может быть, слишком, развитие идет постепенно, и тема с самого

письма, которыми она меня удостоивает, я получаю из Версаля и что ваше письмо написано одним из моих собратьев по Французской Академии.

¹ Письма русских писателей XVIII века. С. 122-123.

² Письма русских писателей XVIII века. С. 132

³ Journal encyclopédique. 1771, mai. Vol. 3. Part. 3. P. 449-455. Письмо было переиздано Матоном де Лакурром (Mathon de La Cour) : *Journal de Lyon, ou Annonces et variétés littéraires*. 1786, 6 décembre. N°25. P. 391-393.

⁴ Bibliothèque universelle des romans. 1777, mai. P. 28-34.

начала ясно изложенная, постепенно вызывает все больший интерес, вплоть до развязки, трагической и захватывающей»¹.

Уже после кончины Сумарокова вышли на французском две «Истории России», написанные П.Ш. Левеком (1782) и Н.Г. Леклерком (1783-1785) и где рассказывалось о его творчестве. Рецензии на них в прессе зачастую включали фрагменты² После этого многие статьи и книги, напечатанные конце века во Франции, Германии, Италии, Англии, Испании упоминают его имя³. Это подготовило издание его сочинений во Франции в 1800-1801 гг., когда Бонапарт пошел на сближение с Россией⁴.

«Рассудка француз не имеет и иметь оный почел бы за величайшее для себя несчастье...»

Для контраста рассмотрим обратную ситуацию: путешествие во Францию Д.И. Фонвизина (1777-1778). Приезжает он для лечения жены, но чувствует себя обремененным миссией, как известный на родине писатель и отчасти ди-

¹ Ibid. P. 33-34.

² Journal encyclopédique. 1782, avril. T.3. Part.2. P.245 (отрывок из «Истории России» Левека); Journal des savants. 1783, juillet. P.454 (отрывок из «Истории России» Леклерка). См.: *Stroev A. La Russie dans l'Esprit des journaux (années 1770-1780) // L'Esprit des journaux: un périodique européen au XVIII^e siècle / éd. D. Droixe, M. Collard. Bruxelles, 2009. P. 263-282.*

³ *Andres G. Dell' origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, Parma, 1782, t. 1, p. 457 (драматургия, с отсылкой к «Истории России» Левека), переизд. 1785. Т. 2. P.100 (поэзия) Т.4. P. 366 (драматургия); 1787, Т. 4. P. 269 (драматургия); 1799. P. 366; пер. на испанский *Andres J. Origen, progresos y estado actual de toda literatura*. 1787. Т. 4. P. 269-270 ; *Allgemeine Weltgeschichte*. Leipzig, 1789, p. 480-484 (литературная деятельность Сумарокова в царствование Елизаветы Петровны), *Allgemeine Weltgeschichte*, Wien, 1789 (поэзия Сумарокова); *Diario de Madrid*, 1795, 4 mai. P. 511.

⁴ *Choix de meilleurs morceaux de la littérature russe / par M.L. Papado Poulo et Gallet*. Paris, 1800. Критическая рецензия: *Demaimieux*. *Bibliographie universelle*. Paris, 1801. Т. 1. P. 48-49; *Théâtre tragique d'Alexandre Soumarocow*, traduit du Russe / par *Manuel-Léonard Pappadopoulo*. 2 vol. Paris, 1801-1802.

пломат (он был секретарем Никиты Ивановича Панина с 1769 г. до его отставки в 1773 г.). Поэтому он высмеивает французов и подражающих им «русских парижанцев» и защищает честь страны. Правда, начав язвить, он заявляет «Приметил я вообще...», а затем списывает многочисленные пассажи из «Рассуждений о нравах нынешнего века» Шарля Дюкло (1751)¹.

Вот донесение по парижской полиции (отдел слежки за иностранцами) от 3 апреля 1778 г.: «Г-н де Визини, литвин, советник российской императрицы, прибыл недавно из Петербурга и остановился в гостинице Дания на улице Жакоб.

Этот дворянин приехал в Париж для поправления здоровья; он поживет здесь некоторое время, а затем поедет осматривать разные провинции.

Г-н де Визини - писатель, человек сведущий, особенно по части правоуедения. Он работал над созданием свода законов и был щедро вознагражден своей государыней»².

Не будем критиковать полицию за неточность сведений, ибо для нее Фонвизин особо интереса не представлял, но постараемся их прокомментировать. Большинство русских подданных с немецкими фамилиями полиция именвала литвинами и советниками магистратуры. На самом деле Фонвизин приехал в Париж из Монпелье, где в течение нескольких месяцев его жена выводила солитер. Из Парижа супруги поехали на воды в Спа, затем на воды в Ахен, а оттуда в Россию. Фонвизин не принимал участия в работе Уложенной комиссии, ибо в 1767-1768 гг. он был секретарем И. Елагина, директора императорских театров. Но быть может Фонвизин для придания пушшего веса в Париже дал понять, что работал над так называемой конституцией братьев Паниных, для которой он написал «Рассуждение о неперемненных государственных законах» (до 1783

¹ Strycek A. Denis Fonvazine. Paris, 1976; *Fonvazine D. Lettres de France 1777-1778* / trad. H. Grosse, éd. J. Proust et P. Zaborov, préf. de W. Berelowitch. Paris, 1995. Это первое научное издание, я использую их комментарии и предложенную датировку писем.

² Архив Французского МИДа.

г.)¹? Напомним, что половина писем Фонвизина из Франции адресована его сестре Ф.И. Аргамаковой, а другая генералу Петру Ивановичу Панину.

Фонвизин ругает французских писателей, которые уделяют ему недостаточно внимания, и тотчас хвастается своими успехами:

«Могу сказать, что кроме Руссо, который в своей комнате зарылся, как медведь в берлоге, видел я всех здешних лучших авторов. Я в них столько же обманулся, как и во всей Франции. Все они, выключая весьма малое число, не только не заслуживают почтения, но достойны презрения. Высокомерие, зависть и коварство составляют их главный характер. [...]

Я видел уже три раза Волтера. Из всех ученых удивил меня д'Аламберт. Я воображал лицо важное, почтенное, а нашел премерзкую фигуру и преподленькую физиономию. Сегодня открылось в Париже собрание, называемое: *Le rendez-vous de la République des lettres et des arts*. Господа ученые почтили меня приглашением, и я после обеда туда еду. Они хотят иметь меня своим корреспондентом. Бог подает, кто-то им сказал, будто я русский *un homme de lettres*. Сам директор сего собрания у меня был, и комплиментам конца не было. Вчера было собрание в Академии наук. Волтер присутствовал; я сидел от него очень близко и не спускал глаз с его мощей. Обещают мне здешние ученые показать Руссо, и как скоро его увижу, то могу оказать, что видел всех мудрых века сего» (Фонвизин к сестре, Париж, [30] апреля 1778).

«Мармонтель, Томас² и еще некоторые ходят ко мне в дом; люди умные, но большая часть вралы. Исключая Томаса, который кажется мне кротким и честным человеком, почти все прочие таковы, что гораздо приятнее читать их сочинения, нежели слышать их разговоры. Самолюбие в них такое, что не только думают о себе, как о людях, достойных алтарей, но и бесстыдно сами о себе говорят, что они умом и творениями своими приобрели бессмертную

¹ См.: *Эйдельман Н.* Из погаённой истории России XVIII-XIX веков. М., 1993.

² А. Тома, автор поэмы о Петре I и «Похвального слова Марку Аврелию», которое Фонвизин перевел на русский.

славу. Помнишь, какого мнения был о себе наш Сумароков и что он о своих достоинствах говаривал? Здесь все Сумароковы: разница только та, что здешние смешнее, потому что вид на них гораздо важнее. Я, с моей стороны, персонально их учтивостию доволен. Они, услышав от Строганова, Барятинского и прочих, что я люблю литературу и в ней упражняюсь, очень меня приласкали, даже до того, что в заведенное нынешним годом собрание, под именем *Le rendez-vous des gens des lettres*, прислали ко мне приглашение, так же как и к славному Франклину, который живет здесь министром от американских соединенных провинций. Он, славный английский физик Магеллан и я были приняты отменно хорошо, даже до того, что на другой день напечатали в газетах о нашем визите. Вы увидите в газете имя мое, *estropié* по обычаю, и посмотрите, сколько в Париже вседневных забав. Я имел удачу понравиться в собрании рассказыванием о свойстве нашего языка, так что директор сего собрания, *la Blancherie*, один из мудрых века сего, прислал ко мне звать и в будущее собрание» (Фонвизин к сестре, Париж, [5 июля] 1778).

Литературный кружок М. Паина де Ла Блашри (1752-1811) был создан в 1777 г. для объединения европейских писателей, ученых и художников. В него входило «Бюро переписки Республики Словесности и искусств», куда каждый мог написать и получить ответ, еженедельный журнал «Новости Республики Словесности и искусств» (*Nouvelles de la République des Lettres et des Arts*, 1777, 1779-1788) и «Собрание Республики Словесности и искусств», открытое по четвергам, без программы заседаний, где устраивались выставки-продажи картин, достаточно престижные¹. Посещали собрание, в числе прочих, д'Аламбер и химик Алессандро Вольта. Светское общение, журналистика, реклама, академия, музей – все вместе. Так что русскому писателю не зазорно было посетить это собрание, хотя кипучий Паин де ла Блашри не нашел нужным осведомиться, что именно пишет его гость, и считал его поэтом.

¹ *Guichard Ch.* Hors l'Académie, les amateurs et les expositions artistiques publiques à Paris: le Musée de Pahin de la Blancherie (1777-1788) // *La ville et l'esprit de société* / éd. K. Béguin, O. Dautresme. Tours, 2014.

Вот письмо М. Паина де ла Бланшри в редакцию газеты, о котором упоминает Фонвизин:

«Я бы перечислил, господа, всех ученых, художников и любителей, местных и чужеземных, кои собираются в большом числе, но боюсь упреков от скромности их; однако, я не могу обойти молчанием благоволение доктора Франклина¹, который изволит с усердием посещать заведение наше, дабы найти отдохновение от своих великих и изрядных трудов, а так же удовольствие, с которым мы приняли г-на Магеллана², член Королевского общества Лондона, где он проживает, и корреспондента местной Академии Наук, и г-на де Визина, изрядного русского поэта»³.

Покинув пределы Франции, Фонвизин дал волю злословию:

«Д'Аламберты, Дидероты в своем роде такие же шарлатаны каких видал я всякий день на бульваре; все они народ обманывают за деньги, и разница между шарлатаном и философом только та, что последний к сребролюбию присовокупляет беспримерное тщеславие. [...] Приехал в Париж брат г. Зорича, полковник Неранчич⁴, человек, впрочем, честный, но совсем незнакомый с науками. [...] Лишь только проведали д'Аламберт, Мармонтель и прочие, что он брат г. Зорича-[фаворита Екатерины II] то не почли уже за нужное осведомляться о прочих его достоинствах, а явились у него в передней засвидетельствовать свое нижайшее почтение» (Фонвизин к П.И. Панину, Ахен, 18/29 сентября 1778).

¹ Бенджамин Франклин, изобретатель, один из отцов-основателей США, посол во Франции, член парижской ложи Девяти сестер, в которую в ту пору приняли Вольтера.

² Жуан Жасинту Магеллан (Магальянш), португальский физик, маран, писал на французском; член-корреспондент Российской Академии наук. В июне 1778 г. он посетил Руссо.

³ Journal de Paris. 1778, 21 juin. N° 172. P. 687.

⁴ Французская полиция доносит о его приезде 2 февраля 1778 г. и тотчас сообщает, что он брат фаворита императрицы.

Точно так же честит иностранцев, а пуще всего французов Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863), не отказывая себя в удовольствии процитировать Фонвизина. Незадолго до поездки Достоевский пишет «Рад статей о русской литературе» (1861), где во введении издевается и над французами, пишущими ерунду о России, и над Н.И. Гречем, наставляющим Гюго и Сент-Бева. В «Зимних заметках» Достоевский замечательно пародирует французские пьесы, но ни с одним писателем не познакомился, а лишь посетил в Пантеоне прах Вольтера и Руссо.

В заключение заметим, что в советскую эпоху ситуация принципиально изменилась, но традиции остались. И. Эренбург выполнял в Париже в 1920е-1930е гг. ту же роль, что граф Толстой и князь Мещерский в XIX в. Поездки Маяковского в Европу и в Америку в 1920-е гг. совмещали пропагандистскую и поэтическую деятельность, прославление СССР и «себя любимого». Иностранцев приглашали в Москву, устраивали встречи с отцом народов. Отношения Барбюса со Сталиным на удивление напоминают отношения Вольтера и Екатерины II. И до, и после второй мировой войны писателей старательно ловили на приманку борьбы за мир, будь то Мальро, Роллан или Сартр, Конгресс в защиту культуры, прошедший в Париже летом 1935 г¹ или Европейское сообщество писателей, которое провело одну из своих конференций в Ленинграде в 1963 г.

В борьбе за репутацию литература и политика – едины.

¹ Наиболее авторитетное издание материалов Конгресса: *S. Teroni, W. Klein. Pour la défense de la culture : les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935. Dijon, 2005.*

Образ Франции и репутация французов в книге И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”»

Аннотация: Во «Фрегате “Паллада”» И.А. Гончарова создается образ Франции как страны, которая является центром искусств, моды, легкомыслия, то есть жизни «сердца». С одной стороны, это европейская держава, достигшая высокого уровня развития, что позволяет соотносить ее с Англией и Германией. С другой стороны, слишком многие ее характеристики не находят аналогов в других странах, что и делает Францию уникальной.

Ключевые слова: И.А. Гончаров, «Фрегат “Паллада”», Франция, цивилизация, прогресс.

В очерках путешествия «Фрегат “Паллада”» И.А. Гончаров изображает Вселенную как «развивающуюся картину мира»¹. Героями очерков являются государства, которые посещают участники кругосветной экспедиции Путятина, целью которой было открытие японских портов, заключение договоров о дружбе и торговле, а также решение вопроса о границе между Японией и Россией. Впечатления от посещения разных стран нашли отражение в очерках путешествия Гончарова.

Главными героями книги, противопоставленными друг другу по возрастным характеристикам, являются Англия (самое старшее государство, достигшее наивысшей ступени развития) и Япония (самая неразвитая, младенческая страна). Все остальные государства соотносятся с этими двумя.

Франция осталась в стороне от маршрута экспедиции Путятин, поэтому непосредственных впечатлений от посещения этой страны в очерках Гончарова нет. Однако образ Франции в книге присутствует. Чаще всего это госу-

¹ Гончаров И.А. Полное собрание сочинений в 20 т. СПб.: Наука, 1997. Т. 2. С. 12. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

дарство называется в ряду других европейских держав, хорошо известных русским: «У какого путешественника достало бы смелости чертить образ Англии, Франции — стран, которые мы знаем не меньше, если не больше, своего отечества?» (с. 35). Уехав из России, автор не хочет даже получать известий о культурной жизни Петербурга, потому что русская столица живет по европейскому образцу: «Пожалуйста, не пишите мне, что <...> на сцене появилась новая французская пьеса, что открылось такое-то общественное увеселительное место: мне хочется забыть физиономию петербургского общества. Я уехал отчасти затем, чтобы отделаться от однообразия, а оно будет преследовать меня повсюду. Сам я только что собрался обещать вам — не писать об Англии, а вы требуете, чтоб я писал, сердитесь, что до сих пор не сказал о ней ни слова. Странная претензия! Ужели вам не наскучило слушать и читать, что пишут о Европе и из Европы, особенно о Франции и Англии?» (с. 38). Разумеется, не вызывает сомнения тот факт, что французская культура оказывала огромное влияние на русскую культуру; не случайно Гончаров упоминает французские пьесы на русской сцене, в России XIX века одним из признаков образованности являлось владение французским языком, сам Гончаров включает в текст «Фрегата “Паллада”» французские слова и выражения, а рассуждая о знании японцами китайского языка, он пишет: «По-китайски японцы знают все, как мы по-французски, как шведы по-немецки, как ученые по-латыне» (с. 317).

Однако, стремясь акцентировать свою удаленность от европейских событий, путешественник лукавит. Возможно, по привычке, возможно, неосознанно, но европейская жизнь продолжает его занимать. Во Франции в этот момент происходили крупнейшие политические события¹, которые волновали путешественников: «Я, от нечего делать, любил уноситься мысленно на берега, мимо которых мы шли и которых не видали. Париж возбуждал общий интерес. Мы оставили его в самый занимательный момент: Людовик-Наполеон только что взошел на престол. Англия

¹2 декабря 1851 года во Франции произошёл государственный переворот, который возглавил действующий президент Французской республики Луи-Наполеон Бонапарт (Наполеон III).

одна еще признала его — больше ничего мы не знали. Улеглись ли партии? сумел ли он поддержать порядок, который восстановил? тихо ли там? — вот вопросы, которые шевелились в голове при воспоминании о Франции»(с. 83).

В целом процесс развития человечества осмысливается Гончаровым через категории «цивилизации» и «прогресса», служащие критерием для оценки всех народов. Понятие «цивилизация», являющееся одним из важнейших в философской концепции «Фрегата “Паллада”», появилось в XVIII в. в тесной связи с понятием «культура». Французские философы-просветители называли цивилизованным обществом, основанное на началах разума и справедливости. В XIX в. понятие цивилизации употреблялось в основном как характеристика капитализма в целом. Во «Фрегате “Паллада”» Гончаров употребляет это слово как синоним культуры: варварские народы — нецивилизированные, а отсутствие духовной жизни в Англии ставит под сомнение и их культурный уровень: «Не знаю, кто из них кого мог бы цивилизовать: не китайцы ли англичан, своею вежливостью, кротостью да и умением торговать тоже» (с. 430). Но термин «цивилизация» понимается Гончаровым и как уровень, или ступень, развития материальной и духовной культуры — и применительно ко всему человечеству, и применительно к отдельной стране (например, английская цивилизация). Развитие каждой страны, ее плавный или скачкообразный переход из одной возрастной категории в другую определяется прогрессом — направлением развития, которое характеризуется движением от низшего к высшему, от менее совершенного к более совершенному.

В русской культуре понятие «прогресс» трактовалось по-разному. Для Карамзина как автора «Писем русского путешественника», по мнению Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского, «прогресс включал в себя одновременно культурное одухотворение жизни и культурное же усовершенствование ее материально-бытовой стороны»¹. Но в то же время исследователи пишут, что в годы французской революции в сознании Карамзина боролись две концепции: «Одна за-

¹ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 571.

ставляла прославлять успехи промышленности, свободу торговли, видеть в игре экономических интересов залог свободы и цивилизации. Другая третировать экономическую свободу как анархию эгоизма и противопоставлять ей суровую нравственность и общую пользу». В соответствии с этим Карамзин колебался между двумя концепциями истории. Историческая концепция, связанная с Руссо, Мабли, Вольнеем, рассматривала эстетическое как исходную точку исторического развития, поэтому, для того чтобы приблизиться к совершенству, человечество должно было вернуться к истоку или погибнуть. Другая (Вольтер, Гердер, Кондорсе) исходила из идеи непрерывности исторического развития и поступательного развития человеческого разума и общества; история в этом случае приобретала иной смысл — постепенного приближения к совершенному состоянию человечества. Исследователи приходят к выводу, что Карамзин «переносил свои надежды в будущее, возлагая упования на прогрессивное движение человечества от тьмы и невежества к свету и Разуму»¹.

На Гончарова большое влияние оказали идеи Ф. Гизо, «Историю цивилизаций» которого он даже включает в круг чтения героев «Обрыва». Цивилизацию Гизо определяет как «прогресс, развитие; слово это тотчас же влечет за собою понятие о народе, который движется и движется для того, чтобы переменить не только место, но и состояние; о народе, жизнь которого все более и более расширяется и улучшается. Идея прогресса, развития кажется мне основною идеею слова *цивилизация*»². Сами прогресс и развитие, по Гизо, предполагаются этимологией слова *цивилизация* («гражданственность»), которая указывает на усовершенствование гражданской жизни, на развитие общества, развитие отношений людей. Но этого недостаточно для гармоничного развития общества: все-таки «в цивилизации заключены два главных факта; она существует при двух условиях и обнаруживается двумя признаками: развитием общественной деятельности и развитием деятельности личной, прогрессом общества и прогрессом человека»³.

¹ Там же. С. 559—560.

² Гизо Ф. История цивилизации в Европе. СПб., 1864. С. 8.

³ Там же. С. 10.

Несмотря на несомненные достижения технического прогресса, в целом в первой главе «Фрегата “Паллада”» Лондон получает отрицательную оценку из-за того, что разумная жизнь совершенно подавила в нем жизнь духовную: «Все бы это было очень хорошо, то есть эта практичность, но, к сожалению, тут есть своя неприятная сторона: не только общественная деятельность, но и вся жизнь всех и каждого сложилась и действует очень практически, как машина. <...>. Добродетель лишена своих лучей; она принадлежит обществу, нации, а не человеку, не сердцу» (с. 50—51).

Более привлекательной с этой точки зрения выглядит Франция. Гончаров не пишет об уровне прогресса в этой стране. Характеристики Франции создают образ человеческий, домашний, даже недостатки кажутся гармоничными: «В Париж бы! — говорил я со вздохом, — пожить бы там, в этом омуте новостей, искусств, мод, политики, ума и глупостей, безобразия и красоты, глубокомыслия и пошлостей, — пожить бы эпикурейцем, насмешливым наблюдателем всех этих проказ!» (с. 83). Путешественник мечтает не о рациональной, рассудочной Англии, достигшей наивысшего уровня развития, а о стране, которая является центром искусств, моды, легкомыслия, то есть жизни «сердца». Эта жизнь насыщена событиями, но не обременена рассудочностью.

Одной из форм цивилизации является, по Гончарову, комфорт, который противопоставляется роскоши. «Роскошь — порок, уродливость, неестественное уклонение человека за пределы естественных потребностей, разврат» (с. 271), «тщеславие и грубое излишество в наслаждениях — вот отличительные черты роскоши». «Как роскошь есть безумие, уродливое и неестественное уклонение от указанных природой и разумом потребностей, так комфорт есть разумное, выработанное до строгости и тонкости удовлетворение этим потребностям» (с. 272). Именно комфорт, разумное и неизбежное следствие цивилизации, движет всемирной торговлей, распространяя и удешевляя товары, делая доступными привычные средства и удобства. Поэтому роскошь не способствует торговле, торговля

процветает только в том случае, когда удовлетворяет хотя тонким, но разумным потребностям большинства, а не безумным прихотям немногих.

Исключение в очерках путешествия может представлять Сингапур, который Гончаров называет одним из всемирных рынков, куда стекается всё, что нужно и не нужно, что полезно и вредно человеку, присутствуют «немцы, французы, англичане, американцы, армяне, персияне, индусы, китайцы — всё приехало продать и купить: других потребностей и целей здесь нет.<...> Роскошь посылает сюда за тонкими ядами и пряностями, а комфорт шлет платье, белье, кожи, вино, заводит дороги, дома, прорубается в глушь...» (с. 273).

Центральная Россия, в оценке Гончарова, значительно отстает от Англии и Франции, она забылась в обломовском сне. Тем не менее Петербург обгоняет в своем развитии страну и на равных включается автором в перечень европейских столиц. Противопоставляя роскошь и комфорт, Гончаров пишет, что «роскошь потребует редкой дичи, фруктов не по сезону; комфорт будет придерживаться своего обыкновенного стола, но зато он потребует его везде, куда ни забросит судьба человека: и в Африке, и на Сандвичевых островах, и на Нордкапе — везде нужны ему свежие припасы, мягкая говядина, молодая курица, старое вино. Везде он хочет находить то сукно и шелк, в которое одевается в Париже, в Лондоне, в Петербурге; везде к его услугам должен быть готов сапожник, портной, прачка. Роскошь старается, чтоб у меня было то, чего не можете иметь вы; комфорт, напротив, требует, чтоб я у вас нашел то, что привык видеть у себя» (с. 272).

Рассуждая о роскоши и комфорте, Гончаров меняет приоритеты в оценке Англии и Франции. Англия развивает торговлю, распространяя по всему миру привычные и необходимые товары, делая жизнь комфортной. Роскошь соотносится во «Фрегате “Паллада”» с Францией. Автор не делает на этом акцент, но отдельные отсылки, замечания вскользь формируют у читателя представление, что излишества — неотъемлемая часть жизни французов. В отличие от англичан, которые несут в другие страны прогресс и

связанный с ними комфорт, французы привносят элементы роскоши. Так, на Мысе Доброй Надежды присутствие французов когда-то играло существенную роль, они «занесли на Мыс свои нравы, обычаи, вкус и некоторую степень роскоши, что все привилось и к фермерам. Близость к Капштату поддержала в западных фермерах до сих пор эту утонченность нравов, о которой не имеют понятия восточные, скотопромышленные хозяева» (с. 161).

Очень скоро герою очерков «Фрегат “Паллада”», который мечтал об экзотике, о сказочном Востоке, становится ясно, что европейские культура, образ жизни, образование распространяются по всему миру. Например, на Сандвичевых островах «есть всё: немецкая колония, французские отели, английский портер <...> в Ост-Индии говорят всё по-английски; американские дикари из леса порываются в Париж и в Лондон, просят в университет <...> Части света быстро сближаются между собою <...>» (с. 12).

Этот тезис о том, что части света сближаются между собой, проходит через всю книгу. На Мадере португальцы и негры говорят «на разных языках, больше по-французски и по-английски». Консул говорит по-английски и немного по-французски. Его сын учится во Франции медицине. А старая негритьянка, у которой герой покупает апельсины, «болтала немного по-английски» и называла его «синьор француз. О русских она не слыхала» (с. 113).

Отголоски французского присутствия наблюдаются и в жителях. На хозяине гостиницы в Устере — черный фрак, белый жилет и галстук. Он церемонен в обращении, свободно говорит по-английски, но «тип француза не исчез в нем: черты, оклад лица ясно говорили о его происхождении, но в походке, в движениях уж поселилась не то что флегма, а какая-то принужденность. По-французски он не знал ни слова» (с. 218).

На Мысе Доброй Надежды «французские мигранты ввели в колонию виноделие, в западной части, на приморских берегах, производится большое количество вина почти от всех сортов французских лоз, от которых сохранились и названия». Правда, влияние эмигрантов на том и закончилось: «Сами они исчезли в голландском народонаселении,

оставив по себе потомкам своим только французские имена» (с. 161).

На Маниле хозяин гостиницы — «m-r Demien, лет 35-ти, приятной наружности, с добрым лицом, в белой куртке и соломенной шляпе, вежливый, но не суетливый, держит себя очень просто, но с достоинством, не болтун и не хвастун, что редко встретишь в французе» (с. 531). За обедом в его гостинице путешественники отмечают стол — это «смесь английского с французским: зелень, например, вся приготовлена по-французски, а мясо и рыба поданы по-английски, неразрезанными; к ним особо опять французские рагу, тут же и сои, пикули. Хотя все кушанья разом поставлены на стол, но собеседники друг друга не беспокоили просьбою отрезать того, другого, как принято у англичан» (с. 533).

Во «Фрегате “Паллада”» национальные черты Гончаров выделяет не часто, они отходят на второй план, поведение жителей государства определяется возрастом этого государства. Тем не менее, национальные черты называются, хотя, в первую очередь, это относится к народам, хорошо знакомым автору очерков, а не к жителям тех стран, которые он посещает впервые. Размышляя о менталитете, Гончаров пишет: «Мне казалось, что любопытство у них <англичан. — С.В.> не рождается от досуга, как, например, у нас; оно не есть тоже живая черта характера, как у французов, не выражает жажды знания, а просто — холодное сознание, что то или другое полезно» (с. 46).

Кругосветное плавание экспедиции Путятина начиналось в Англии, поэтому первоначальные оценки англичан — все-таки результат их сравнения с другими европейскими народностями. Гончаров неоднократно подчеркивает не только высочайшую степень прогресса в этой стране, но и черты характера ее жителей: «Англичане учтивы до чувства гуманности, то есть учтивы настолько, насколько в этом действительно настало надобность, но не суетливы и особенно не нахальны, как французы.<...>фамильярности с незнакомыми нетерпимы. <...> Есть тут своя хорошая и дурная сторона, но, кажется, больше хорошей. Французы и здесь выказывают неприят-

ные черты своего характера: они нахальны и грубоваты. Слуга-француз протянет руку за шиллингом, едва скажет “merci”, и тут же не поднимет уроненного платка, не подаст пальто. Англичанин всё это сделает» (с. 49).

Развернутое сравнение англичан и французов приводится Гончаровым при описании отеля на Маниле. Он был центром для путешественников: «Беспрестанно по комнатам проходят испанцы, американцы, французские офицеры, об одном эполете, и наши. Французы, по обыкновению, кланяются всем и каждому; англичане, по такому же обыкновению, стараются ни на кого не смотреть; наши делают и то и другое, смотря по надобности, и в этом случае они лучше всех. Мне не раз случалось слышать упреки, что мы не очень разговорчивы в публичных местах с незнакомыми, что вот французы любезнее всех и т. п. Справедливы ли такие упреки? Для чего навязывать какому-нибудь народу черту, какой у него нет в нравах?» (с. 544). Далее автор рассуждает о неразговорчивости англичан, но подчеркивает плюсы и минусы такого поведения: они не беспокоят друг друга в публичных местах, «уважение к общественному спокойствию простерто до тонкости и... действительно до скуки» (с. 544). И тут же для сравнения приводятся впечатления барона Крюднера, который рассказывал, что ему на парижской железной дороге в одном вагоне было до крайности весело, а в другом до крайности страшно. В последний забралось несколько чересчур разговорчивых и «любезных» людей: одни пели, другие хохотали, третьи курили и т. д.

Несмотря на преобладание «возрастных» характеристик в поведении жителей разных стран, Гончаров неоднократно упоминает, что представителям каждой нации свойственны свой стиль поведения, свои интересы. Американский кэптен будет говорить о чем торгует, что выгоднее, «болтовни, острот от него не ждите. От француза вы не требуете же, чтоб он так же занимался своими лошадьми, так же скакал по полям и лесам, как англичане, ездил куда-нибудь в Америку бить медведей или сидел целый день с удочкой над рекой...» (с. 544—545).

Таким образом, несмотря на то, что экспедиция Пуятина из Англии сразу отправилась на Мадеру, во «Фрегате “Паллада”» создается объемный образ Франции как страны, играющей значимую роль в истории развития человечества. Большинство государств в очерках путешествия с Англией или Японией. Франция в этой системе эволюции стоит особняком. С одной стороны, это европейская держава, достигшая высокого уровня развития, что позволяет соотносить ее с Англией и Германией. С другой стороны, слишком многие ее характеристики не находят аналогов в других странах, что и делает Францию уникальной.

**«... любезная предупредительность...»
(Об одной малоизвестной статье
Теофиля Готье – сына)**

Аннотация: Статья посвящена статье Теофиля Готье о памятнике тысячелетию Руси в Новгороде.

Ключевые слова: архитектура, М.О. Микешин, Т. Готье — сын, Е.П. Карнович.

С сентября 1859 по март 1860 года французский писатель Теофиль Готье совершил свою первую поездку по России, ограничившись посещением Петербурга и Москвы. Год спустя он вернулся в Россию, побывав в Твери и Нижнем Новгороде.

Свои впечатления Готье описал в известнейшей книге «Путешествие в Россию». Отрывки из нее публиковались в «Петербургской газете» в 1859-1860-м гг., издаваемой в русской столице на французском языке. Там же в самом конце 1859 года (номер от 19 (31) декабря) была опубликована статья «Конкурс проектов памятника к тысячелетнему юбилею русской империи», подписанная: Теофиль Готье – сын. Его отец, кстати, не упомянул, что путешествовал по России вместе со своим отпрыском.

Позднее младший Готье (1836-1904) стал крупным чиновником, однако занимался и литературой: известны его переводы с немецкого языка (он издал на родном языке несколько драм Гете, «Барона Мюнхгаузена» Распе).

Конкурс проектов памятника к тысячелетнему юбилею России (он был отпразднован 8 сентября 1862 г.) был объявлен 23 апреля 1859 г. Конкурсантам предоставлялся полугодовой срок для подготовки проектов. Готье в «Санкт-Петербургской газете» обсудил результаты конкурса.

«Нам представилась счастливая возможность оценить в деталях работу Микешина», — писал Готье. Увидеть глиняный макет памятника (и другие работы, поданные на конкурс) он смог в ноябре 1859 г., когда лучшие проекты были представлены публике в Академии художеств.

«Пятьдесят три работы были представлены на суд комиссии, несмотря на то, что отведенного времени для окончательной проработки идеи памятника вряд ли было достаточно, — писал он. — Необходимо отметить, что многие проекты были признаны неоригинальными как с точки зрения архитектурного и скульптурного искусства, так и общего замысла. По этой причине комиссия, составленная из совета Академии и шести делегатов из ведомства путей сообщения, должна была провести первичный отбор проектов и выделить шестнадцать проектов, достойных детального рассмотрения. На втором этапе состоялось голосование, в результате которого из шестнадцати проектов были выбраны три — г. Микешина и гг. академиков Ивана Горностаева и Антипова».

Из шестнадцати выставленных проектов Готье охарактеризовал шесть, причем отметил, что Александру II понравилась вовсе не модель Микешина, а анонимный проект, поданный на конкурс под лозунгом «Слава». Готье так описал его: «В углах основания, выполненного из серого гранита, возвышаются четыре пьедестала. На них стоят группы, изображающие принятие христианства, законы Ярослава, избавление от татарского ига и Ивана Грозного. Аллегорические фигуры, поясняющие смысл верхней части, расположены между пьедесталами. Пятый пьедестал, в форме усеченной восьмисторонней пирамиды, опущен в центр монумента. Расположенные там изображения религии и славы венчают работу. Поверхность монумента покрыта бронзой и яркой мозаикой. Этот богато украшенный проект не ускользнул от Его Величества. Он остался доволен его внешним видом и тем, как в проекте передано значение события, которому он посвящен».

«Нас убеждают, <...> что суммы в 500 000 рублей и двухлетний срок, назначенного для производства памятника, будет недостаточно, — писал Готье о сомнениях академиков. — Смеем надеяться, что художественный вопрос возобладает над материальными препятствиями. Предлагают также в юбилейный день заложить первый камень, а затем неторопливо и старательно продолжить работу. Потрачено десять лет и миллион талеров на памятник Фридриху Великому в Берлине: монумент России требует, конечно, подобных материальных затрат и сроков строитель-

ства. Все так: эту проблему, в конце концов, может разрешить только августейшая благожелательность».

В конце статьи Готье отметил, что «итоги конкурса более чем удовлетворительны. Конкурс показал, большим количеством присланных работ, что соревнование привлекло многих художников и разбудило таланты юные, сильные и глубоко оригинальные».

Таково в нескольких словах содержание статьи французского путешественника. Ее значение было определено в начале 1860-го года историческим романистом Евгением Карновичем: «Только в исходе декабря месяца прошедшего года мы могли узнать о последствиях конкурса, и – замечательное обстоятельство – первое известие о памятнике тысячелетию Государства Российского явилось у нас в России не на русском, а на французском языке, так как г. Теофиль Готье-сын поместил об этом довольно обширную статью в газете «Journal de St. Pétersbourg». Таким образом, любезная предупредительность французского писателя избавила наше родное слово от труда сообщить впервые России о таком предмете, который должен бы быть русским, если не сказать даже чисто-народным делом. Русские же газеты и русские журналы не удостоились получить никакого известия об исходе бывшего конкурса. Они, так сказать, узнали об этом стороной из французской газеты благодаря г. Готье».

Таким образом, статья Теофиля Готье – сына оказалась первой попыткой обсудить итоги конкурса памятника «Тысячелетие России», а также художественные особенности работы Микешина. Именно это выступление пробудило интерес к памятнику Микешина и среди русских искусствоведов и ученых.

Более того: статья Готье – единственный благосклонный отзыв о макете Микешина, написанный до праздника 1862 года. В 1860 году Владимир Стасов сравнил микешинский макет со «скульптурной игрушкой, которой настоящее место где-нибудь между куколок» на дамской «этажерке», а никак не в Новгородском кремле. Позднее, когда в начале 1862 года в «Петербургском месяцеслове» был опубликован рисунок памятника (**см. рисунок 1**), Федор Буслаев написал большую критическую статью. В ней он коснулся главным образом нижней части, которая заня-

та барельефами с изображениями выдающихся деятелей Российского государства за десять веков (к рисунку была приложена статья с перечислением героев памятника). Буслаев убежден в том, что многие достойные люди не попали на памятник, с другой стороны, некоторые из попавших оказались там незаслуженно. Общее впечатление от барельефов Буслаев выразил так: «не без основания можно опасаться, чтоб смысленный мужичок, взглянув на это вавилонское смешение русских людей, столь различных между собой по историческому их значению и по характеру деятельности, не вспомнил бы слов князя Владимира о том, как Илья Муромец поломал перегородки между богатырями».



Рис. 1

Обсуждались и профессиональные способности Микешина. Готье (по всей видимости, знакомый с ним) писал: «Решение комиссии подтвердило высокую оценку судей,

несмотря на то, что счастливому победителю необходимо было простить его юность и то, что он художник. Приступив к воплощению своего дерзкого замысла, он сделался архитектором и скульптором, показав, что истинный талант не замкнут в одной специальности: талант должен узнавать все необходимые способы для выражения своего замысла». В самом деле: Микешину в 1859 году (когда он был объявлен победителем), исполнилось лишь 23 года, юбилейный памятник был его первой архитектурной работой. Позднее, в 1871 году, сатирик Дмитрий Минаев обсудил архитектурные способности Микешина в едкой эпиграмме:

Художник смелый наш, Орфей в карикатуре!
Таланта твоего нельзя не оценить:
Ты камни заставляешь говорить...
О собственном бессилии в архитектуре.

Упомянутый выше Евгений Карнович снисходительно отозвался о статье заезжего француза: «... описание г-на Готье, как иностранца, слишком поверхностно на такое, хотя бы и художественное произведение, цель которого, однако, состоит в том, чтоб увековечить воспоминание о жизни русского народа в известной форме государственного быта, и периодом в течение такого долгого периода, каков период, сложившийся из десяти последовательных веков». Иностранец, по его мысли, не способен оценить памятник десятивековой истории русского государства.

Тем не менее, Готье чрезвычайно точен в некоторых своих оценках. Ограничимся двумя конкретными примерами.

Описывая центральную часть памятника, Готье писал: «Композиция, напоминающая круг, имеет два центра, в них воплощен дух древний и дух новый. Эти центры связывают различные сюжеты. С одной стороны Рюрик. Он предок России: желая показать это, художник преувеличил его возраст. Одну руку он положил на щит с датой 862, в другой, вытянутой руке – идол старой веры (*Баба*). Петр Великий образует центр другой, наиболее важной, центральной части монумента. Царь, в военном костюме, гордо стоит с высоко поднятой головой. Его левая рука распо-

ложена на сердце, правую руку со скипетром он вытянул вперед. Кажется, он повинуется божественному голосу. Его гений расправил над ним крылья. Своей рукой, направленной в пространство, он показывает путь в будущее. В ногах Петра Великого умирает, сжимая сломанное знамя, шведский воин». Свое удовольствие от Петра Готье выразил еще раз: «Что более всего поражает в монументе Микешина, так это выразительность и ясность фигур. Каждая из них представляет почти живую и понятную всякому зрителю страницу истории. Но наиболее интересной частью работы является, бесспорно, группа Петра Великого. Побуждаемый голосом свыше, царь, кажется, хочет оторваться от земли и продолжить свой путь в будущее, открытое перед ним. В нем истинное величие, но не спокойное, а пылкое, выражающее победителя и творца».

Мысль о том, что представленная на памятнике страница истории должна быть понятной всякому зрителю, высказанная Готье, чрезвычайно важна. Именно с этой точки зрения и оценивался памятник Микешина в русских журналах начала 1860-х годов. При этом Готье останавливается на двух фигурах, которые на первый взгляд далеки от того, чтобы выражать отдельную «страницу истории» России – Рюрика и Петра I.

Излишнюю старость Рюрика отметил и Стасов: «Рюрик представлен у него каким-то ветхим норманским воином, который удручен тяжестью лет и озабочен только остатками язычества, его окружающими. Зачем ему быть таким ветхим? Зачем давать ему вид какого-то несчастного нищего, одетого будто бы в чужую воинскую одежду?»

Микешин изменил эту фигуру: в окончательном варианте памятника Рюрик он держит в руке не идола, а меч, и не выглядит стариком. Однако и окончательный вариант не вызывал удовлетворения у зрителей (корреспондент сатирического «Гудка» в 1862 году даже сравнил Рюрика с муриком, держащим в руке рыбу).

Надо думать, Микешин испытывал некоторые трудности, когда пытался представить легендарную эпоху Рюрика на памятнике «Тысячелетие России». Их точно описал корреспондент «Сына Отечества» в 1862 году: «Фигура его <Рюрика>, как мне кажется, <...> совершенно уединена и притом возле нее нет атрибутов, которые могли бы передать на-

глядный смысл этой первой эпохи России». И далее: «Ни одна летопись не оставила нам жизнеописания Рюрика, по которому можно бы судить о возрасте его во время пришествия в Новгород и поселения его в городище <...> но нужно думать, что он был не стар еще, умен, энергичен, исполнен доблестей государственного мужа, иначе его не избрали бы вольные народы княжить и владеть собою, а потому одинокая фигура Рюрика, несколько старческая, классическая, неподвижная – идет в разлад со смыслом эпохи...» Говоря о разладе фигуры Рюрика «со смыслом эпохи», корреспондент вынужден оговариваться, отмечая, что ничего о первом русском правителе неизвестно, а потому он в любом случае не будет узнаваемым на памятнике.

Показательно, что в 1857 году, когда возникла мысль отпраздновать юбилей России, министр внутренних дел Сергей Ланской выступил с мыслью открыть памятник именно Рюрику. Это предложение обсуждалось на заседании Комитета министров 16 апреля этого года, итогом его стало решение о сооружении памятника не Рюрику, а тысячелетнему периоду государства. В протоколе заседания это решение объяснено так: «Призвание Рюрика и его братьев для утверждения между некоторыми славянскими племенами внутреннего гражданского порядка составляет, без сомнения, одну из важнейших эпох в истории нашего государства, но потомство не должно и не может прейти забвением заслуг других своих Самодержцев, ознаменовавших себя мудростью и великими подвигами и, при помощи Божией, чрез тяжкие пути испытаний, доведших Россию до настоящего ее могущества и величия». Министры, конечно, не обсуждали, как в скульптуре представить подвиг Рюрика, но резолюция, поддержанная Александром II, решила важную художественную задачу.

В фигуре Петра I Готье увидел аллгорию: движение Петра I вперед означает путь в будущее империи, основание которой он заложил. Против этой аллгории выступали многие его современники. Ограничимся точкой зрения Карновича. Тот с неодобрением писал о «фантастичности» фигуры, притом смысл аллгории низводит к «натуралистическим» образам, окружающими «вдохновенного Провидением Петра»: «Положим, что изображение Петра, особенно с крылатым гением сбоку, несколько фантастич-

но, но тем не менее здесь видно усилие художника выразить характер и стремления этого государя. Но к чему же умирать у ног его шведу? Разве для ознаменования его победы над шведами? Нельзя не заметить большую разладницу между Петром со скипетром в руках, стремящимся вперед, по указанию крылатого гения, и подстреленным шведским драбантом, разлегшимся на том пути, по которому несется преобразователь России. Безошибочно можно сказать, что такое сочетание в одной группе и фантазии, мифологии, и действительности находится вне всякой гармонии. Если же художнику непременно нужно было напомнить о победе Петра над шведами, то не лучше ли было бы, если бы он изобразил Петра, попирающим только шведские трофеи, а не умирающего человека». Чуть ниже Карнович предлагал свое, основанное на конкретных исторических фактах, решение этой скульптуры: «Нельзя также вообще не пожалеть и о том, что наш замечательно даровитый художник не попытался изобразить Петра Великого в ином виде. Произведение г. Микешина, в той части, которая касается Петра, выиграло бы, без сомнения, гораздо более, если бы он вместо фантастического изображения последнего, представил Петра перед началом полтавского боя, когда он, в виду шведских дружин, говорил своим соратникам, что они сражаются не за Петра, но за Россию, и что Петру жизнь недорога, лишь бы благоденствовала его родина; или, какая была бы величаяя идея о Петре, если бы художник, вместо лежащего у его ног шведского драбанта, изобразил бестрепетно стоящего перед Петром князя Якова Долгорукова, этого твердого поборника правды, так высоко чтимого государем».

Трудно сказать, какой вариант Петра – «фантастический» или «исторический» — лучше. Мы можем оценить лишь тот образ, который воплотил в своем памятнике Микешин. А в заключение своего сообщения отметим, что именно фигура Петра воспринималась как центральная часть памятника. В этом отношении показательна гравюра второй половины XIX века (**см. рисунок 2**), на которой изображен парад войск во время открытия монумента. Эта гравюра неточна в деталях: памятник представлен со стороны Петра, а за ним виднеется здание Митрополичьих покоев и Софийский собор. На самом деле, если на Петра,

то за ним будет находится вовсе не Софийский собор, а безликое здание Присутственных мест (**см. рисунок 3**).

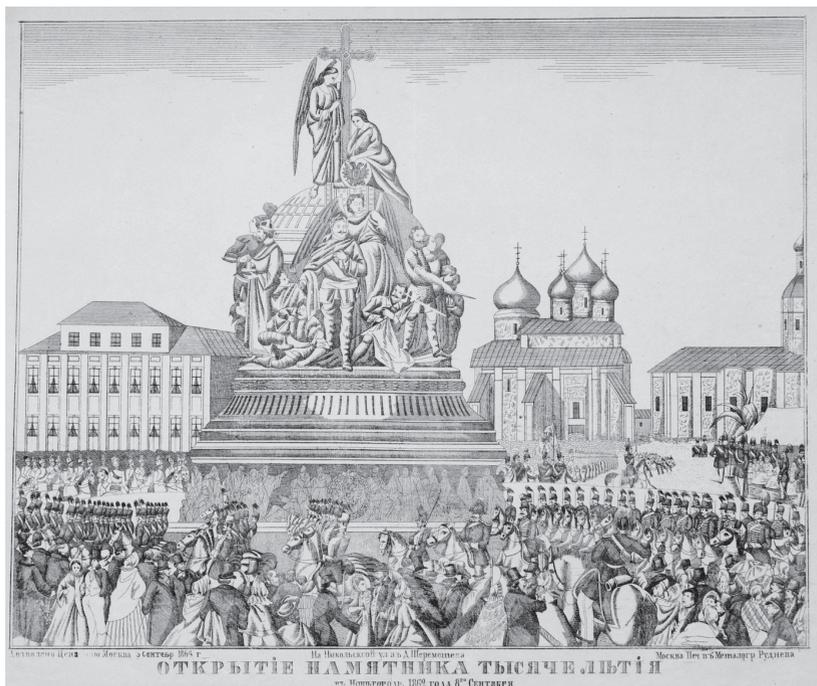


Рис. 2

Право же, ошибка гравера не случайна: он объединил наиболее примечательные, с его точки зрения, памятники Новгородского кремля, подтвердив тем самым оценку Теофиля Готье, который, без сомнения, был наделен большим художественным вкусом.



Рис. 3

Осип Мандельштам: Франция как религиозный объект

Аннотация: В статье идёт речь о культурно-историческом значении Франции для творчества Осипа Мандельштама. Особую роль здесь играет диалог европейского средневековья и современности. В статье проанализированы произведения русского поэта, в которых со всей ясностью прослеживается этот диалог.

Ключевые слова: Мандельштам, Франция, Вийон, готика, эстетика, модернизм, поэтика.

Живи О. Э. Мандельштам (далее в тексте – ОМ) в эпоху средневековья, он бы, скорее всего, склонился к точке зрения «реалистов», то есть тех мыслителей (Ансельм Кентерберийский, Альбер Великий, Фома Аквинский и др.), кто считал, что универсалии существуют до и по ту сторону вещей (*universalia sunt realia*). Вот, к примеру, строка из стихотворения ОМ «Шарманка, 1912: «Бродяга – я люблю движенье», – весьма «реалистична»: «движение» – универсально; субъект – его носитель в устойчивом душевном состоянии («люблю»); вещи сами по себе ценности не представляют («какой обыкновенный день!..»), поскольку их «реальность» становится истинной реальностью, когда они становятся не более чем поводом для творчества («немного нужно для наитий», – из другого стихотворения).

Религиозный объект – то, к чему движешься, что неуловимо, но присутствует несомненно. Отсюда особая любовь ОМ к двум «бродягам» – Данте и Вийону.

Теперь – к Франции. Известно, что французский символизм оказал существенное влияние и на русский и, косвенно, на ОМ. Однако его интерес к Ш. Бодлеру, П. Верлену и Ст. Малларме – временный. Впрочем, следуя совету И. Ф. Анненского, ОМ перевёл в 1910 году половину стихотворения Малларме «*Brise Marine*», 1866 («Плоть опечалена, и

книги надоели...»), но сам был не очень доволен результатом¹. В целом, как известно, ОМ не так часто занимался поэтическим переводом, хотя существенную их часть составляют французские средневековые произведения «каролингского» цикла («Песнь о Роланде», «Алисканс», «Жизнь святого Алексея»); современную ему французскую поэзию (Ф. Жамм, Г. Аполлинер, Б. Сандрар и др.) ОМ тоже знал.

Паролем для рецепции Франции ОМ являлась готика.

В самом этом слове заключено двойственное значение: с одной стороны, это варварство, возвращение к нему (от слова «гот»; именно так презрительно аттестовали средневековое европейское искусство деятели Ренессанса²); с другой стороны, пускай это «вторичная» этимология, но в названии этого средневекового художественного стиля отчётливо звучит «Gott» («Бог» по-немецки), то есть единство сущностного и природного, что выражено в художественной (преимущественно – архитектурной) системе.

Готика архитектурна, физиологична и динамична. Об это ОМ писал в 1910 году в статье «Франсуа Виллон»: «Физиология готики – а такая была, и средние века именно физиологически-гениальная эпоха. <...> Но разве готика – не торжество динамики?»³. Далее поэт пишет: «...Что более подвижно, более текуче – готический собор или океанская зыбь?» – и архитектурно обосновывает восхождение души, соответственно ярусам готического собора, через, – что важно, *Chambre de la Divinité* – приют Божества = Богоматери⁴. Та же тема восхождения и присутствия в мире заявлена в стихотворении «Чтоб приятель и ветра и капель...» (1937), где Франсуа Виллон⁵ – «ангел ворующий» и «разбойник небес клира». Впрочем, в этом стихотворении весьма

¹ Мандельштам О. Э. Камень. Л., 1990. С. 358 — 359; Мандельштам Н. Я. Вторая книга. М., 1990. С. 72 — 73.

² Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 3 т. Т. 1. М., 1956. С. 57 — 58; Муратова К. М. Мастера французской готики. М., 1988. С. 34.

³ Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Т. 2. М., 2010. С. 20.

⁴ Там же. С. 20-21.

⁵ ОМ устойчиво использовал именно такую «графическую» транскрипцию имени французского поэта.

знаменательны строки: «Рядом с готикой жил озоруючи / И плевал на паучы права», – несовпадение с навязываемой веком нормой – это очень «мандельштамовская» тема, и здесь много есть, о чём говорить, но, поскольку мы поневоле ограничиваемся нашим сюжетом, то, всё же, заметим, что один из «паучьих» смыслов у поэта связан именно с готической архитектурой («Кружевом, камень, будь, / И паутиной стань...») («Я ненавижу свет...», 1912)¹.

Движение-восхождение для ОМ есть синоним служения, и здесь тема Богоматери особо актуальна, как посредующее начало между душой человека и Богом, что чрезвычайно характерно для эстетической ментальности европейского (французского) средневековья, при учёте зримости («архитектурности») восхождения души.

Таким образом, религиозная тема служения у ОМ оказывается не мистической (как у Блока), а «физиологической», то есть связанной с архитектурно-структурированным присутствием женского божественного начала.

Даже в стихах 1920 года «Я наравне с другими...», посвящённых Ольге Арбениной, «служение» – «ревность» – «другие» преобразуются в «зов» («я больше не ревную, но я тебя зову»). «Зов», таким образом, уподоблен воззванию, то есть молитве, и, соответственно, слово «ревность» звучит не в бытовом, а христианском смысле.

Забегая вперёд скажем, что те готические соборы, о которых ведёт речь ОМ, – Париж, Реймс, Ла(о)н, Шарль – это те, что посвящены богоматери, и каждый из них в названии имеет « Нотр Дам».

Сам ОМ был в Париже в весьма юные годы (со 2 октября 1907 по 2 мая 1908), где слушал лекции в Сорбонне преимущественно о средневековой культуре (там же, кстати, он познакомился с Н. С. Гумилёвым); позднее ОМ в Германии – в Гейдельбергском университете – тоже слушал лекции о готике.

В письме ОМ к Вячеславу Иванову от 13 (26) августа 1909 года, звучат весьма знаменательные слова: «Разве вступая под своды Notre Dame [имеется в виду парижский

¹ Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений... Т. 1. М., 2009. С. 237-238; 56.

собор], человек размышляет о правде католицизма и не становится католиком просто в силу своего нахождения под этими сводами?»¹.

В связи с этим остановимся ни стихотворении «Notre Dame», 1912, вошедшем в первую книгу ОМ «Камень», 1913. Вот полный текст этого произведения:

Где римский судья судил чужой народ,
Стоит базилика – и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план:
Здесь позаботилась подпружных арок сила
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом – дуб и всюду царь – отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам².

В стихотворении речь идёт о преодолении истории и природы через творчество. Конечно, в этом есть определённая юношеская «акмеистическая» установка. Но и диалог с бодлеровскими «соответствиями» («Correspondances») весьма продуктивен («природа – храм»), хотя это особая тема.

Итак, в приведённых стихах есть несколько смысловых срезов. Во-первых, это история: «где римский судья судил чужой народ»; величие, вечность и право рушатся перед «базиликой» (ударение в тексте именно такое), которая в своей первозданной лёгкости устанавливает первенство силы и, что важно, – игры над «судом», то есть искусствен-

¹ Там же. Т. 3. М., 2011. С. 361.

² Там же. Т. 1. С. 62.

но установленным правом, которое ещё и позволяет касаться «чужого народа». В этой игре доминируют сила и дерзость, и лишь их динамическое равновесие создают гармонию объёмов и масс, которая преодолевает всякое «судейство».

Стихийное, непостижимое – приобретают качество зримой рациональности – вот он, реализм, о коем мы говорили, – сочетание избыточной изобразительности («египетская мощь») со столь же избыточной «сокровенностью» («христианства робость») утверждает идею ремесла в его рассудочном творении («и всюду царь – отвес»).

«Адам» не рифмуется в клаузулах с «Нотр Дам», но через рифму «создам» это созвучие прочитывается. Внутренняя сущность собора – всечеловеческая; наружная сущность – явленное таинство, данное в «играющей мышцами» силе. Творчество – предметно. Божественное начало, соответственно, творит из безобразности форму совершенства.

Последнее четверостишие не менее парадоксально. «Чудовищные рёбра» – это и «Адам, распластывающий нервы», это и нервюры¹ (очевидно созвучие со словом «нервы»), это и внешнее стояние перед историей, религией и техникой (в греческом значении «тэхнэ» (tekhnē) – искусство, искусственность, то есть, по существу, творческое ремесло). «Масса грузная» оказывается необходимым условием восхождения к видимой и осязаемой (что важно!) красоте. Поэтому «тяжесть недобрая» – единственное исходное начало для прекрасного. Но – именно *мне* предоставлена модель творения, и именно *я* смогу действовать по этой модели – модели преобразования хаоса в космос через возвращение в хаос, общим знаменателем чего является «тяжесть». Тема первоуродства тяжести весьма устойчива у ОМ («Сёстры – тяжести и нежность...» и др.) и корреспондирует с идеей первоосновы («Она ещё не родилась...»; «Ламарк» и др.) и с концептом горизонтального «распластывания» (здесь: «масса грузная»; «распластывающая нервы»; «Египта мощь») – всё, что прижимает к земле. Здесь вполне очевиден диалог с тютчевским стихотворением «С поляны коршун поднялся...».

¹ Архитектурный термин, обозначающий «выступающее профилированное ребро [!] стрельчатого готического собора» (Гутнов А. Э. Мир архитектуры. М., 1985. С. 384.).

Один из известных философов-эстетиков двенадцатого века аббат Сугерий из Сан-Дени¹ любил повторять слова Овидия («Метаморфозы», кн. 2, ст. 5): «*Materiam superabat opus*» – «мастерство исполнения превзошло материал» – это вполне созвучно мандельштамовской концепции: божественное творение (Адам) – человеческое творчество (храм) – преодоление истории и природы – я как возможность вернуться к первоначальному творению (впрочем, в этой логике чувствуется влияние Гегеля с его «приключениями *абсолютного духа*»).

Французская тема так или иначе остаётся у ОМ в стихах, прозе и переводах, но в русле нашего сюжета особо знаменательным является стихотворение 1937 года «Я молю, как жалости и милости...». Произведение это написано 3 марта в период работы над монументальными «Стихами о неизвестном солдате» (1 – 15 марта). Наряду с этим, контекстом стихотворения являются несколько весьма знаменательных писем. Прочитируем одно из них – от 21 января Ю. Н. Тынянову: «Пожалуйста, не считайте меня тенью. Я ещё отбрасываю тень. Но последнее время я становлюсь понятен решительно всем. Это грозно. Вот уже четверть века как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию; но вскоре мои стихи с ней сольются и растворятся в ней, кое-что изменив в её строении и составе»². Ещё два письма (К. И. Чуковскому от 9 февраля и Н. С.Тихонову от 6 марта)³ свидетельствуют о бедственном материальном положении ОМ, которому до окончания воронежской ссылки оставалось тогда два с половиной месяца (ссылка окончилась 16 мая).

Вот эти стихи:

Я молю, как жалости и милости,
Франция, твоей земли и жимолости,

¹ Suger (франц.); Sugerus (лат.) (1081 — 1151) — покровитель и один из «крёстных отцов» готики в архитектуре. См.: Муратова К. М. Мастера французской готики XII — XIII веков. М., 1988. С. 96 — 97.

² Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3 С. 548.

³ Там же. С. 551, 552 — 553.

Правды горлинок твоих и кривды карликовых
Виноградарей в их разгородках марлевых...

В легком декабре твой воздух стриженный
Индевет – денежный, обиженный...

Но фиалка и в тюрьме – с ума сойти в безбрежности! –
Свищет песенка – насмешница, небрежница,

Где бурлила, королей смывая,
Улица июльская кривая...

А теперь в Париже, в Шартре, в Арле
Государит добрый Чаплин Чарли –

В океанском котелке с растерянною точностью
На шарнирах он куражится с цветочницей...

Там, где с розой на груди в двухбашенной испарине
Паутины каменеет шаль,

Жаль, что карусель воздушно-благодарная
Оборачивается, городом дыша, –

Наклони свою шею, безбожница
С золотыми глазами козы,

И кривыми картавыми ножницами
Купы скаредных роз раздразни¹.

Стихотворение чрезвычайно ёмкое. Тема Франции органично вбирает в себя такие аспекты как история, религия, почва, цивилизация, чужбина, гибель и воскрешение и другие. Густота ассоциативных рядов (что в принципе свой-но поэзии ОМ) делает текст весьма семантически насыщенным и многослойным. Пространство текста заключено в рамки – от мольбы и веры до казни и неверия. Исторические маркеры – от средневековых аллегорических романов, через Великую и Июльскую революции во Франции – к современному кинематографу. От вести, несущей

¹ Там же. Т. 1. С. 231 — 232.

истину, к кривде и иллюзорности; от безбрежности к заточению (и обратно)...

Божественное начало передаётся через мотив чистоты.

Обращение к Франции в начале – не молитва, а мольба, то есть эмоционально подчеркнутая просьба. Земля, особенно в воронежских стихах, знаменует первородство, но здесь прямое корреспондирование со стих из «Камня»: «Но люблю мою бедную землю, / Оттого, что иной не видал («Только детские книги читать...», 1908)». Учитывая, что ОМ весьма дорожил своим ранним творчеством, обратим внимание, что «моё» и «иное» здесь заменяются качественно значимым «твое»: близость и недосыгаемость создают драматическое напряжение.

«Жимолость» сразу же вводит далеко идущий ассоциативный ряд. Во-первых, по-французски это «chevrefeuille» – «козий лист» (в финале стихотворения – «золотые глаза козы»); эмблематический смысл образа козы: скромность и – кормилица (впрочем, здесь законна и косвенная ассоциация с Джали из «Собора Парижской Богоматери» (!) Виктора Мари Гюго, да и строки: «Наклони свою шею, безбожница...» – соотносятся с казнью цыганки Эсмеральды, а сам Собор Парижской Богоматери для ОМ, как мы уже знаем, – весьма масштабный символ). Затем, жимолость – это растение вьющееся, «прилипала», и тут дана ещё одна важная ассоциация: ОМ, будучи весьма осведомлен в средневековой культуре, знал о куртуазном романе Марии Французской (1160 – 1210) «О жимолости», где это растение, обвинившее ветку орешника с нацарапанным именем Тристана, означает неразрывность любящей и любовной пары (кстати, это была первая литературная обработка знаменитой легенды); и вот ещё что: Мария, автор романа, жила на чужбине, в Англии (при дворе Генриха II); история Тристана и Изольды тоже происходит на чужбине для них обоих.

Горлинка – чистая птица в христианской рецепции, асоц с благой вестью, к тому же в ней воплощаются женственность и материнство¹. Правда и кривда совпадают в

¹ Полная популярная иллюстрированная библейская энциклопедия. М., 2000. С. 148, 151.

моления, но «кривда» «виноградарей» – это вино, то есть опьянение; в то же время, это вписывается в большую у ОМ тему «правдивой» неправды («Клевещет жёрдочка и планка...»; «Я с лучиной горящей вхожу...» и др.). Неправда – это неизбежный и императивный объект предстояния: «В лицо морозу я гляжу один: / Он – никуда, я – ниоткуда...» ; «Что делать нам с убитостью равнин... <...> Пространств несозданных Иуда» – это стихотворения начала 1937 года, а точнее, оба – 16 января.

В этом ряду вполне логично возникает тема воздуха. Второе двестише как бы выбивается из общего контекста. Остаётся гадать по поводу декабря, однако даже намёк на скорое пришествие Рождества подтверждается дальнейшим развитием мотива преображения мира. Воздух – как знак свободы, достигающей нелёгким путём («Люблю появление ткани, / Когда после двух или трёх, / А то – четырёх задыханий / Придёт выпрямительный вздох...», 1933 – 35) – эта тема, особенно актуальная для ОМ в 1930-е годы. Характерны слова из «Четвёртой прозы» (1930 г): «Все произведения мировой литературы я делю на разрешённые и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух»¹.

В уже упомянутом мимоходом произведении «Стихи о неизвестном солдате» первый же стих есть обращение к воздуху: «Этот воздух пусть будет свидетелем», – поскольку именно он может дать полноту переживания жизни, благодаря божественному материальному – и бескорыстному – дару («Безымянная манна его»). В этих же стихах, ниже, речь заходит о героическом достоинстве борьбы за обладание тем самым животворящим воздухом: «И бороться за воздух прожиточный – / Эта слава другим не в пример»². Впрочем, мы отвлеклись, хотя сам автор на это настраивает.

В нашем стихотворении воздух – доступен, но убог и достаётся не бескорыстно.

¹ Мандельштам О. Э. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. С. 350.

² Там же. Т. 1. С. 228, 230.

И вполне логична, наоборот, тема бескорыстия, введённая союзом «но». «Безбрежность», как торжество свободы; свобода, как преодоление обречённости через иронию – отсюда и песенка «насмешница, небрежница», и Чаплин Чарли, который, «куражится (!) с цветочницей». Ведь, как мы понимаем, «песенка» связана с революцией, а значит, с разрушением (за скобками и за текстом: «Ah! ça ira...» – самая прямая ассоциация). Мы недаром поставили «!» после слова «куражится»: оно, это слово чаще употребляется с последующими предлогами «над» или «перед» и обозначает «выставлять напоказ свои достоинства»; но ведь здесь у нас предлог «с», то есть, «вместе», а именно – «там», то есть, в месте, где «с розой на груди <...> паутины каменеет шаль» (речь, конечно же, идёт о всё той же французской, парижской готике). Получается, что «океанский котелок», каков бы ни был он обаятелен, исторически и культурно идёт на смену предшествующей истории, и не важно, что Чаплин изображает нелепого нищего бедолагу, а цветочница – незрячая.

Волей-неволей ОМ снова вбрасывает нас во флористику. «Но фиалка и в тюрьме», – конечно, прямой намёк на апрельские события 1794 г.: заключение Жозефины Богарне в тюрьме Консьержери и букет фиалок от дочери тюремщика со всей немыслимо длинной символикой этого цветка (печаль, смерть, весна, кротость, верность, Персефона, дом Наполеона...).

Антитеза тюрьмы и безбрежности, замкнутости и распахнутости перекликается с темой отечества и чужбины. При этом не забудем, что отечеством в поздних стихах ОМ является воздух, небо («Я скажу это начерно, шёпотом...»; «Заблудился я в небе, что делать...» и др.). Отсюда реальная драматичная история преобразуется в непосредственную радость («свищет песенка – намсмешница, небрежница»). Дальше: «государит добрый Чаплин Чарли», – вместо «королей», Чаплин оказывается всемирным – «в океанском котелке с растерянною точностью на шарнирах он куражится с цветочницей». Снова возвратимся к этой трогательной теме. Ясно, что поэт даже не намекает, а указывает на сюжет фильма «Огни большого города», но обратим внима-

ние на «цветочницу»: по существу, вся Франция – от севера до юга (Париж, Шартр, Арль) являет себя через эту метафору. А слепота главной героини фильма, как и её прозрение, корреспондирует с «золотыми глазами козы» в последнем четверостишии.

Но цветочная тема преобразуется в архитектурную, о чём мы чуть выше сказали, но если в ранних стихах у ОМ собор являл собою зримый образ вселенной, то здесь акцент смещается: «Жаль, что карусель воздушно-благодарная / Оборачивается, городом дыша», – город, будучи замкнутым пространством вызывает, как видим, сожаление, но здесь нет бодлеровско-верхарновского ужаса перед концептом города (можно сюда и Брюсова с Блоком приплести, но они вторичны), поскольку это лишь оборот вселенской карусели. По логике поэта вполне резонна метафора «безбожница», поскольку собор – дом Бога. Здесь уместны слова из уже упоминавшейся статьи о Вийоне: «Быть может, в духе своей сухой и рассудочной мистики он продолжал лестницу феодальных юрисдикций в бесконечность, и в душе его смутно бродило дикое, но глубоко феодальное ощущение, что есть Бог над Богом...»¹.

И соответственно, розе собора противостоит «купа скаредных роз», а мы знаем, что одним из устойчивых определений Франции является выражение «страна роз». В вышеупомянутых строках «наклони свою шею...» смысл всё-таки двоятся: помимо указанного ранее намёка на казнь этот жест может быть ещё и молитвенным преклонением головы. Ножницы не столько срезают, сколько тревожат, дразнят те самые купы, не желающие отдавать на гибель своё цветение. Отсюда – скаредные. Те же ножницы есть метафора французской речи, поэтому они «картавые». Итак, моление о земле и жимолости преобразуется обращением к языку, вбирающему в себя и красоту, и историю, и религию, языку, который предстоит вечности и вбирает её в себя.

¹ Там же. Т. 2. С. 21. Стоит сказать, что эту «еретическую» мысль повторит, уже от себя марина Цветаева в поэме «Новогоднее» (1927): «Не один ведь Бог? Над нами — другой ведь / Бог?»

Внесценический Париж в «Вишнёвом саде» Чехова: линия любви

Даглас Клэйтон в специальном исследовании, посвящённом Франции в чеховской комедии, отметил: «Франция присутствует в пьесе на двух уровнях. Первый представлен набором мотивов или даже штампов, типичных для восприятия Франции в русском сознании»¹; тут и шампанское, и воздушный шар, на котором Аня в Париже летала, и вопрос Пищика о том, ела ли Раневская в Париже лягушек, и замечание того же Пищика об одежде Любви Андреевны – «одета по-парижскому», и французские слова в речи персонажей, и даже то, что, по словам Фирса, барин ездил в Париж на лошадях. На втором же уровне, по замечанию Клэйтона, «более глубоко, комплексном <...> тема Франции тесно связана с одной из самых важных тем в пьесе, а именно темой любви»². Этот уровень и рассматривается в статье канадского учёного, который приходит к глубокому и справедливому выводу, что «для Любви Андреевны Франция – убежище, замена того детского мира, в котором она хотела бы жить, но которого уже не существует»³. Близка к этому выводу и мысль В. В. Гульченко: «Париж в пьесе Чехова выполняет функции *земли обетованной*, прибавляя ей этим сакральный, библейский смысл»⁴.

Нас же интересуют в большей степени те элементы, которые Клэйтон отнёс к первому уровню, те самые штампы, во многом формирующие внесценическое пространство пьесы. Да, большинство из них комичны и оправдывают

¹ Клэйтон Дж. Даглас. «Deux Solitudes» («Два одиночества»). Франция и Россия в «Вишневом саде» // Чеховиана. «Звук лопнувшей струны...»: К 100-летию пьесы «Вишневый сад». М.: Наука, 2005. С. 529.

² Там же.

³ Там же. С. 534.

⁴ Гульченко В. В. «Завтрак на траве», или Бедный Лопухин // Живая коллекция. Вып. 7. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. (курсив в цитате принадлежит автору статьи).

жанровую номинацию «Вишнёвого сада», но именно «за комедийными образами пьесы “Вишнёвый сад” видится пугающий будущий мир, населённый людьми без корней, живущими в одиночестве, лишёнными дома (собственно, перед нами пьеса об уничтожении дома), не умеющими любить, говорящими на смеси разных языков»¹.

В настоящей статье мы дадим небольшой комментарий к двум парижским элементам пьесы, элементам, вместе с прочими, формирующим внесценическое пространство чеховской комедии: во-первых, это обмен репликами между Пищиком и Раневской о лягушках и крокодилах; во-вторых, внесценический возлюбленный Любови Андреевны, присутствующий в пьесе в виде телеграмм. Оба эти элемента реализуют в пьесе вполне конкретную линию – линию любви Раневской, любви, оставшейся в прошлом, но и, как выясняется, актуальной в грядущем. То есть речь пойдёт не только о внесценическом пространстве, но и о внесценическом времени. Вот диалог Пищика и Любови Андреевны из первого действия:

П и щ и к (*Любовь Андреевне*). Что в Париже? Как? Ели лягушек?

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Крокодилов ела.

П и щ и к . Вы подумайте...² (206)

Эта реплика отсылает, как отметила Н. А. Веселова³, к одной фразе из «Гамлета» Шекспира, фразе, которая в оригинале выглядит так: «eat a crocodile». Комментарий же к сегменту с крокодилами из этого шекспировского монолога традиционно таков: «Среди знатной молодёжи того времени были модны “любовные обеты”, заключававшиеся в том, например, чтобы пить уксус (для большей бледности лица) или поклясться съесть одного из тех крокодилов, чучелами

¹ Клэйтон Дж. Даглас. Указ. соч. С. 535.

² Здесь и далее текст «Вишнёвого сада» цит. по: Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Письма: В 12 т. М., 1974–1983. Сочинения. Т. 13. Все ссылки даются в тексте с указанием номера страницы в скобках. Выделение полужирным в цитатах принадлежит мне — Ю.Д.

³ Веселова Н. А. О флоре и фауне «Вишнёвого сада» // Чеховские чтения в Оттаве: Сб. науч. тр. Тверь; Оттава: Лилия Принт, 2006. С. 230-238. С. 235.

которых аптекари украшали свои лавки. Гамлет иронизирует над высокопарными речами и неглубокими чувствами Лаэрта»¹. Н. А. Веселова пишет: «Смысл шекспировской цитаты в “Вишнёвом саде” состоит в том, что Раневская не просто отшучивается от Пищика, но и с горечью намекает (разумеется, не Пищику, а самой себе, причём с оттенком упрёка) на степень отчаяния, до которой доходили её отношения с парижским любовником»².

Таким образом, на самом внешнем уровне в реплике Раневской «Крокодилы ела» кроется отношение Любви Андреевны к тому, чем она несколько лет жила в Париже. И осмысливая это, героиня пытается иронизировать касательно той жертвы, что она приносила во имя и ради своей любви; любви несчастной, отмеченной ссорами, изменами, разрывами, но – как выясняется уже потом – со стороны Любви Андреевны настоящей и продолжительной любви. Ироничным ответом Пищику на его не очень умный и не очень уместный вопрос Раневская одновременно и сказала сущую правду (в Париже она любила, приносила себя в жертву любви и любимому); и сыронизировала над этой правдой, над своей, как оказалось, бессмысленной жертвой; и скрыла от своего собеседника истину, ведь Пищик воспринял высказанную Раневской шекспировскую метафору в буквальном смысле, Раневская же, скорее всего, была уверена именно в том, что её собеседник воспримет фразу про крокодилов в прямом, а не в переносном значении.

В итоге получилось, что Любовь Андреевна, отвечая на конкретную часть вопроса Пищика («Ели лягушек?»), ответила со своей стороны в большей степени на общую часть («Что в Париже? Как?»). Другое дело, что Пищик воспринял этот ответ именно как ответ на свой вопрос о лягушках, и воспринял в буквальном смысле: Раневская лягушек не ела, но зато ела крокодилов. Таким образом, шекспировская цитата (а реплику Любви Андреевны можно расценивать именно как цитату из «Гамлета») получает различные значения у участников этого диалога: для Пищика, не распо-

¹ Шекспир У. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. «Гамлет» в русских переводах XIX-XX веков. М.: Интербук, 1994. 672 с. С. 669-670.

² Веселова Н. А. С. 235.

знавшего отсылку к Шекспиру, ответ Раневской прозвучал в прямом значении; Раневская же выдала метафору от Гамлета, тем самым в двух словах (буквально – в двух) рассказав о том, чем жила в Париже.

Впрочем, не стоит забывать ещё про одно значение, которое может быть актуально и для Пищика, и для Раневской, и, в особенности, для читателей и зрителей, значение, вытекающее из отмеченной ироничности ответа Любови Андреевны: её реплика о крокодилах может быть понята как шутка. Раневская пошутила в ответ на глупый вопрос Пищика, а тот понял ответ Раневской серьёзно, чем только усилил комический эффект всего эпизода в читательском и зрительском восприятии. Данная трактовка, отнюдь не отменяющая каких-либо других толкований, коррелирует с содержанием жанрового подзаголовка «Вишнёвого сада»: читателям и зрителям не позволяют забыть, что перед ними – комедия. А стало быть, фраза Раневской о крокодилах может считаться и одним из показателей жанровой природы пьесы.

То есть получается, что шекспировская метафора в реплике Раневской может быть понята и как «свёрнутый» рассказ о жизни в Париже, и как шутка. Такое сочетание в пределах одной фразы указывает на то, сколь отлична комедия Чехова от привычного жанра комедии. Ну а то, что эта метафора-шутка Любови Андреевны была воспринята Пищиком в прямом значении, не только усилило комический эффект, но и в очередной раз продемонстрировало специфику чеховских драматургических диалогов, которые ещё иногда называют «глухими»: Раневская ответила на вопрос Пищика, но её интенция явно разошлась с тем, как этот ответ был понят собеседником; Пищик не только не понял всей той драмы любовной жертвы, что прочитывается через соотнесение с Шекспиром, но и не увидел во фразе Любови Андреевны даже доли шутки, восприняв эту реплику в самом прямом и серьёзном значении, парадоксально породив тем самым комический эффект (что смешно со стороны, не смешно изнутри; и наоборот).

А в целом относительно реплики «Крокодилов ела» можно констатировать то, что, по наблюдению Л. Г. Петраковой, оказалось характерно для смысла более очевидных шекспировских цитат в репликах других чехов-

ских персонажей – Треплева и Лопахина: «Шекспировские цитаты произносятся полушутя, но финал у Чехова трагичен. За видимой несерьезностью таятся глубоко скрытые переживания. Внешне комичное не отменяет трагической сущности героев, которую не способны постичь даже самые близкие люди. Цитаты Шекспира, даже произнесенные в шутку, отражают глубокий кризис персонажей, их разлад с самими собой, невозможность решения проблем»¹. Действительно, Раневская и пошутила, и призналась этой шуткой в том, сколь драматичны были те годы, что она провела в Париже; двумя словами смешно сказала о серьёзном. Но – не только. Как представляется, наши наблюдения в какой-то степени подтверждают вывод другой исследовательницы – М. М. Одесской; вывод о близости чеховской героини и шекспировского героя, близости Раневской и Гамлета: «В ситуацию Гамлета попадает и аристократка Раневская. Она, подобно Гамлету, чужестранка в своём отечестве. Она приезжает тогда, когда “время вывихнуто” и “дошло до своей точки”, когда роли перераспределись и идиллия патриархальности разрушилась»².

Мы же позволим себе сделать вывод несколько иного плана: содержащаяся в реплике Раневской отсылка к Шекспиру помогает глубже понять характер героини (она способна иронично шутить над своей любовной трагедией, а это, согласимся, говорит о многом) и внесценическую сюжетную коллизию – историю парижской любви; осмыслить специфику диалога в чеховской драматургии (здесь основой является соотнесение метафорически-шуточной интенции Любви Андреевны с прямой и серьёзной рецепцией Пищика) и даже – в очередной раз – как оправдать авторское жанровое определение «Вишнёвого сада», так и понять, сколь комедия в представлениях Чехова отличается от комедии в традиционных представлениях.

¹ Петракова Л. Г. Интертекстуальная поэтика чеховской драматургии («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишнёвый сад») (в печати).

² Одесская М. М. Шекспировские образы в «Вишнёвом саду» // Чеховиана: «Звук лопнувшей струны»: К 100-летию пьесы «Вишнёвый сад». М.: Наука, 2005. С. 494-505. С. 499.

Следующий «парижский элемент», который мы рассмотрим в пьесе Чехова, реализован через предметную деталь – это телеграммы, на протяжении первых трёх действия получаются из Парижа Раневской.

В первом действии само слово «телеграмма» встречается перед знаменитым монологом Гаева к шкафу, встречается и в реплике Вари, и в ремарке, сопровождающей реплику Раневской:

В а р я . Тут, мамочка, вам две **телеграммы**. (*Выбирает ключ и со звоном отпирает старинный шкаф.*) Вот они.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Это из Парижа. (*Рвёт телеграммы, не прочитав.*) С Парижем кончено...

Г а е в . А ты знаешь, Люба, сколько этому шкафу лет? (206).

Во втором действии слово «телеграмма» встречается в ремарках, сопровождающих большую реплику Раневской о грехах. Вот финал этой реплики:

<...> Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше! (*Достаёт из кармана телеграмму.*) Получила сегодня из Парижа... Просит прощения, умоляет вернуться... (*Рвёт телеграмму.*) Словно где-то музыка. (*Прислушивается.*) (220)

Как видим, тут слово «телеграмма» в собственно звучащей речи отсутствует, то есть зритель должен догадаться, что это именно телеграмма (а не, например, записка или письмо), читатель же знает из паратекста, что это именно телеграмма. И сразу же после её появления тема высказывания Раневской резко меняется по её собственной инициативе – «Словно где-то музыка». А в третьем действии, как и в первом, слово «телеграмма» встречается и в ремарках, и в реплике – в диалоге Раневской и Пети Трофимова. Причём упоминание телеграммы в реплике случается уже после того, как дважды это слово появилось в ремарках. Вот фрагмент этого диалога:

Т р о ф и м о в . Вы знаете, я сочувствую всей душой.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Но надо иначе, иначе это сказать... (*Вынимает платок, на пол падает телеграмма.*) У меня сегодня тяжело на душе, вы не можете себе представить <...>

Т р о ф и м о в . (*поднимает телеграмму*). Я не жа- лаю быть красавцем.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Это из Парижа **телеграмма**. Каждый день получаю. И вчера, и сегодня. Этот дикий человек опять заболел, опять с ним нехорошо... Он просит прощения, умоляет приехать, и по-настоящему мне следовало бы съездить в Париж, побыть возле него <...> И что же тут скрывать или молчать, я люблю его, это ясно. Люблю, люблю... Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу <...>

Т р о ф и м о в . (*сквозь слёзы*). Простите за откровенность бога ради: ведь он обобрал вас!

Л ю б о в ь А н д р е е в н а . Нет, нет, нет, не надо говорить так... (*Закрывает уши.*) (234).

Здесь телеграмма становится своего рода поводом к тому, чтобы диалог двух персонажей вышел на тему любви – далее Раневская стыдит Петю: «Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... надо влюбляться!..» (234-235).

Во всех трёх случаях это телеграммы, полученные Раневской из Парижа. То есть в системе всех трёх эпизодов принимает участие внесценический персонаж – парижский возлюбленный Раневской. Тогда все три эпизода выстраиваются в своего рода любовную историю Любви Андреевны, историю, которая началась задолго до возвращения Раневской в родную усадьбу, то есть до начала времени действия пьесы. И именно из этих эпизодов выясняются предшествующие события. Становится понятно, что Раневская оставила в Париже человека, которого она и сейчас любит, хотя пытается себе и другим внушить, что любовь уже прошла. Сам возлюбленный находится вне пространства сцены, но и в художественном пространстве драмы он тоже находится относительно места действия весьма далеко – в другой стране.

Три «телеграммных эпизода» в пьесе сформировали так называемый «телеграммный сюжет», позволяющий через возникающие контекстуальные смыслы, стоящие за одной предметной деталью, увидеть эволюцию важной грани жизни центрального персонажа пьесы. Ну а завершается этот сюжет уже без участия телеграмм – в четвёртом дей-

ствии. Тут нет телеграммы, однако и без неё «телеграммный сюжет», приходит туда, куда шёл первые три действия: Раневская уезжает (возвращается?) в Париж. А может, и важно, что телеграммы в финальном действии нет. То есть её отсутствие может тут выступать как минус-приём, завершающий важную событийную линию всей пьесы.

Укажем так же на весьма важный момент – во всех трёх эпизодах с участием телеграммы в той или иной степени можно говорить о происходящей сразу же после «участия» телеграммы в эпизоде смене или, по крайней мере, корректировке «темы»; точнее даже – о попытках редукции того, о чём напоминают телеграммы. В первом действии Гаев приходит на помощь сестре, переводя разговор на «тему шкафа»; во втором сама Раневская, порвав телеграмму, тут же говорит совершенно об ином – о слышимой музыке; в третьем Любовь Андреевна репликой и переданным ремаркою жестом («Нет, нет, нет, не надо говорить так... *(Закрывает уши.)*») будто пытается защититься от своей же собственной откровенности. То есть смыслы, связанные с телеграммами, ещё и очень болезненны для Раневской. В этом контексте итог «телеграммного сюжета» кажется нелогичным, но и в то же время парадоксально закономерным: то, от чего так хотелось убежать, всё-таки настигло и подчинило себе волю человека; человек оказался бессилён перед тем, чего он так боялся.

А в этой связи нельзя не обратить внимание и на то, что телеграммы во всех случаях оказывались стараниями Раневской объектами публичных актов: в первом и втором действиях телеграммы при всех порваны, в третьем телеграмма при всех выронена. Можно предположить, что Любовь Андреевна хочет всем показать свою волю относительно невозможности возврата к тому, что было в Париже. Тем страшнее итог: как ни старался человек, как ни показывал окружающим своих намерений, а всё равно вышло так, как вышло: Раневская отправилась в Париж к своему возлюбленному. Как бы ни уничтожались телеграммы в первых двух действиях, итог любовной истории (итог, по крайней мере, во временных рамках пьесы Чехова) вполне однозначен – Раневская уезжает в Париж, с которым, как оказалось, вовсе не кончено. Значит, порванные

телеграммы были не более чем способом хотя бы на некоторое время отложить то, что всё равно неизбежно.

Итак, «телеграммный сюжет» наглядно показал авторское представление о месте человека в мире, о том, что как бы ни старался человек избежать своей участи, однако же всё равно будет так, как определено какими-то иными и часто враждебными человеку силами. И даже как-то так выйдет, что то, чего человек страшился, вдруг покажется ему сперва не столь уж плохим, а потом и вовсе хорошим; и тогда человек пребудет в полной уверенности, что это он сам спланировал свою судьбу, а не кто-то спланировал её за него. В этом ещё одна грань авторского понимания человека – не только неспособного что-то сделать по своей воле, но и заблуждающегося относительно силы этой воли.

Другой вопрос – а что за это внешние силы? И ответ (по крайней мере для «телеграммного сюжета») очевиден: это – любовь. Да, любовь способна подчинить человека себе, сделать человека своим рабом, а человек ещё от этого рабства будет получать удовольствие. И тогда выходит, что если посмотреть на пьесу Чехов через призму участия телеграммы в её сюжете, то пьеса эта не просто о любви, а о любви как величайшей силе, способной заставить человека поступать вопреки своей воле, но при этом человек будет думать, что делает он как раз то, что хочет делать, в плену иллюзий будет мнить себя творцом своей судьбы; любовь же тем временем сделает из человека игрушку для судьбы. И признав, что таков взгляд автора на человека, испытываешь несомненные трудности с попыткой оценки этого взгляда – хорошо или плохо то, что человеческая воля подчиняется любви? Ну, наверное, то, что воля подчиняется это плохо; но ведь подчиняется – любви! По большому счёту, «телеграммный сюжет» своеобразно развернул рассмотренную выше реплику «Крокодилов ела»: комическая характеристика трагических взаимоотношений с парижским возлюбленным реализовалась в постепенном подчинении этой любви, в осознании неспособности вырваться из любовного плена и, как результат, в возвращении в Париж с тем, чтобы там опять есть крокодилов.

Таким образом, авторские представления о мире и человеке, как минимум, неоднозначны. Только не забудем, что на все эти мысли нас навела всего лишь телеграмма, то

есть по своему значению не более чем предмет, пусть и предмет, обладающий изначально коммуникативными функциями носителя информации. Но это – всего лишь значения, которые должны редуцироваться благодаря контекстам. И тогда получается, что в художественном тексте, в тексте драмы, в тексте чеховской драмы даже такой тривиальный знак, как телеграмма, наполняется такими контекстуальными смыслами, которые позволяют увидеть и специфику эволюции персонажа по ходу пьесы, и авторские представления о мире и о месте человека в нём. Интерпретатору же очень важно видеть эти смыслы даже в том, что на первый взгляд может показаться незначительным.

Подведём итог. Оба рассмотренных момента включения внесценического Парижа в пьесу Чехова объединены друг с другом не только Парижем, а мотивом любви и внесценическим персонажем – парижским возлюбленным Любови Андреевны. За счёт этого диалог о лягушках и крокодилах и «телеграммный сюжет» сливаются в единую систему, позволяющую не только представить предысторию (что было с Раневской в Париже), не только заглянуть в грядущее (что будет с Раневской в Париже), но и осмыслить событийный ряд, разворачивающийся собственно во времени пьесы (по крайней мере, событийный ряд, связанный с Любовью Андреевной) в контексте событий прошлого и будущего. Через это можно увидеть и авторский взгляд на место человека в мире, и реализацию авторской концепции любви. Кроме того, внесценический Париж работает и на актуализацию авторской жанровой номинации «Вишнёвого сада»: комедия в понимании Чехова более многогранна, чем комедия в привычном смысле. То есть Чехов открывает новые возможности жанра комедии, расширяет жанр, сохраняя при этом его сущность, не уходя, к примеру, в трагикомедию, но показывая, какой комедия может быть и какой, вероятно, должна быть в культурной ситуации начала XX века. На это, в числе прочего, работают и связанные с любовной историей Раневской внесценические пространство и время Парижа.

С. Н. Еланская

**«Все Людовики вместе взятые»:
Романтизированная репутация героев французской
истории и литературы
в советском и постсоветском кино**

Аннотация: Статья посвящена механизмам конструирования романтизированной репутации героев французской истории и литературы на советском и постсоветском экране. Популярные экранизации произведений французской литературы рассматриваются как элемент отечественной массовой культуры, вписанный в национальный культурный код.

Ключевые слова: романтизированная репутация, персонаж, эскапизм, массовая культура, эскалация, Дюма, Эко, экранизация.

«Бургундия, Нормандия, Шампань или Прованс...». Далее слова задорной песенки о гасконском патриотизме из популярного фильма известны почти всем, выросшим на пространстве СССР.

Не претендуя на всеохватность и глубину погружения, вместе с тем, постараюсь взглянуть на «знаковые» фильмы со «старофранцузским» ароматом и попытаюсь выяснить, почему они столь милы сердцу российского – читай, советского – зрителя. Действительно, экранизации французских произведений романтического историко-приключенческого жанра – те, за которыми в зарубежной традиции закрепились репутация фильмов «плаща и шпаги» – имели для нас особое значение. Как представляется, связано это было, прежде всего, с актёрами, воплотившими образы знаменитых французов на экране, их репутацией. При этом, видимо, каждый раз срабатывал механизм конструирования *персонажа* как явления синтетического, описанный Н. А. Хреновым. Персонаж – это отношение, «проекция, идеальный образ, возникший в сознании определённой

группы зрителей и спроецированный на конкретного персонажа, воплощённого конкретным актёром»¹.

Несмотря на то, что для отечественных зрителей более старших поколений большинство хрестоматийных романтических героев ассоциируется с Жаном Маре, в данном случае сравнительный подход не видится плодотворным.

В качестве ключевых для рассмотрения были выбраны следующие фильмы: **«д'Артаньян и три мушкетёра»** (1979, реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич) и новорусский **«Три мушкетёра»** (2013, реж. С. Жигунов), **«Капитан Фра-касс»** (1984, реж. В. Савельев), **«Узник замка Иф»** (1988, реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич), **«Графиня де Монсоро»** (1997, реж. В. Попков) («Королева Марго» 1997 г. реж. А. Муратова вряд ли интересна в контексте заявленной темы; общепризнанно, что экранизация оказалась неудачной). Группировать и систематизировать их можно по-разному (актёрам, режиссёру, Дюма). Пожалуй, «Узник замка Иф» будет стоять особняком. Но всех их будет объединять, несомненно, исключительная романтизированная репутация главных героев – Французов с большой буквы.

Итак, **«Мушкетёры»** 1979-го. Главный, видимо, приём романтизации – то, что герои запели, это мюзикл. Сценарий написал Марк Розовский, стихи – Юрий Ряшенцев. Обращу внимание на следующее обстоятельство – фактор, обусловивший характер протекания кинопроцессов и имеющий, на мой взгляд, принципиальное значение.

Философы заострили вопрос о зрителе, воодушевлённом «оттепелью», но потом вследствие её отката где-то разочаровавшемся и демонстрировавшем вкусы, которые свидетельствовали не только о эстетических, но и социальных процессах. Речь, по всей видимости, идёт о нараставшем к концу 70-х *эскапизме*. Н. А. Хренов связывает особенности советской «массовой» культуры (это понятие он включает в кавычки) и отечественного кино, в частности, с тенденциями жизни личности, «переставшей находить себя в берегах жизни общественной». По его мнению, сам человек в попытках «отвернуться от затхлости жизни государственной» вызывал к жизни компенсаторные факторы, приво-

¹ Хренов Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. — М.: Наука, 1981. — С. 151-152.

дившие к деформации и эскалации «массовой» культуры». Он всё больше превращался в «частного человека» в поисках способов «бегства» из реальности, «обретая их в мире искусства, что не могли не ощущать и кинематографисты». Культуролог отсчитывает начало процесса эскалации «массовой» культуры как «одного из проявлений “постмодернистской” стихии» с момента, «когда общественная жизнь стала насильно свёртываться государственными институтами, не располагавшими «больше идеями, на основе которых могла развиваться духовная жизнь народа и интеллигенции, но зато «государственность, начинённая штыками и ракетами, продолжала контролировать бытие, личность “убегала” в экзотические миры “массовой” культуры»¹. В одной из телепередач как-то метко прозвучало про «бегство в кринолины» в 70-х годах применительно к очаровательной «французской» советской музыкальной комедии «Соломенная шляпка» Л. Квинихидзе, снятой по мотивам водевиля Э. Лабиша.

Фильм удачным образом оказался вписанным в социально-политический контекст – в том числе, как отвлечение внимания от войны в Афганистане. Наиболее явственно антивоенные настроения проскальзывают в речах Портоса у стен Ла-Рошели: «Мне не по душе эта дурацкая война, в которой французы убивают французов», «Мы тупеем на этой войне, господа!», что, заметим, вполне соответствует букве романа. Однако скрытый пацифистский дух, заложённый и в книге, сплёлся со скрытым «хиппушным» духом советского «застоя» – и «выстрелил».

Если б на главную роль д'Артаньяна был выбран Владимир Высоцкий – а такая задумка была – то мюзикл на музыку М. Дунаевского сложился бы как бардовская антимилитаристская сага, акцентирующая любовную линию. Впрочем, от «Мушкетёров» и так достаточно веет запахом костра.

Подавляющее большинство персонажей – реальные исторические лица, не говоря уж о коронованных особах, сильных мира сего, но и включая саму мушкетёрскую «четвёрку», друзья из которой имеют реальных прототипов с

¹ Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности. — М.: Аграф, 2006. — С. 462-463.

очень близкими подлинными именами, и сведения о которых можно найти в архивах и в официальных бумагах первой роты мушкетёров, но которые блестяще были перетасованы во времени и пространстве прихотливой волею Дюма. О них, о псевдомемуарах «господина д'Артаньяна, капитан-лейтенанта первой роты королевских мушкетёров», о заслугах великого романиста написано немало в литературоведческих и исторических изысканиях. Все хитро-сплетения отношений персонажей, по мысли У. Эко, виртуозно и подробно объяснившего путь «Трёх мушкетёров» к сердцу образцового читателя, не являются «исторической истиной», зато остаются «истиной литературной»¹, и мы уже принимаем их как истину *кинематографическую*.

В центре музыкальной картины, конечно, главный герой «плаща и шпаги» советского кино – Михаил Боярский (д'Артаньян): «усы и шпага – всё и при нём!». В популярных телепередачах нередко акцентируется социологический момент: актёру (так же, как и Тихонову за Штирлица) чуть ли не в вину ставят, что его романтический образ способствовал увеличению количества разводов – слишком уж не похожими на него были реальные мужья. Для отечественных зрителей (читай, зрительниц) поющий усатый Боярский стал олицетворением француза. Здесь как раз превосходно и осуществилась эскапистская, *утешительная* функция произведения, подчёркнутая Эко применительно к романам: «они дарят нам уютное ощущение, будто мы оказались в мире, где понятие правды бесспорно, тогда как настоящий мир — место куда менее надежное»².

Уже в книге, как упоминалось, был заложен один из принципов исторического романа, созданного романтиками, предполагающий отход от точного следования за фактической стороной событий. Сам итальянский мыслитель защищает текст Дюма, являющийся по всем стилистическим признакам «популярным историческим романом», от претензий читателя искушённого³. Главные же придирки русского искушённого зрителя – и то, что как раз долго

¹ Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. — М.: Симпозиум, 2002. — С. 170.

² Там же. — С. 169-170.

³ Там же. — С. 202.

вынашивал и задумал исправить С. Жигунов – возраст героев, что, казалось бы, мешало конструированию романтических образов. Так А. Трофимов оказался моложе грозного кардинала, зато остальные – явно не юноши и не молодые дамы «лет 25-27». Не важно! Акцентированная театрализация представления сгладила все эти условности (фильм основан на либретто к музыкальному спектаклю, что в немалой степени определило его темпоритм и отступления от литературного первоисточника). Следует задуматься об историческом и социокультурном измерениях *возраста* вообще, акцентировать который до сих пор принято в нашей культуре, но относительность которого выявляется для века XVII-го – стоит лишь взглянуть на портреты того времени.

Остаётся кинематографический факт: героев романа Дюма представляешь именно так! Чего не удалось впоследствии ни двум продолжениям, тем более, китчевому «Возвращению мушкетёров» (который, впрочем, тоже заслуживает критического анализа) – все упомянутые кинопродукты, напротив, разрушают романтическую репутацию. Разве что блистательная Алиса Фрейндлих – Анна Австрийская в продолжении «Тайна королевы Анны или Мушкетёры тридцать лет спустя» не изменилась, пожалуй, стала только лучше. В «Мушкетёрах двадцать лет спустя» появляется Виктор Авилов, уже ставший для Юнгвальд-Хилькевича знакомым Монте-Кристо.

Русскоязычному зрителю в «Д’Артаньяне и трёх мушкетёров», по— видимому, были близки аллюзии на советскую действительность («Имеющий уши, да услышит...», «У нас в стране на каждый лье по сто шпионов Ришелье...»), что ещё в большей степени заиграет в «Узнике замка Иф». Фильм и шлягерные песни из него разошлись на цитаты, он прочно вошёл в отечественный культурный код, породив множество пародий и «перепевов». Взять хотя бы идущий с успехом на сцене МХТ постмодернистский спектакль К. Богомолова «Мушкетёры. Сага. Ч.I».

«У каждого поколения – свой д’Артаньян». Современная постсоветская версия (2013) не плоха: она вышла в кино— и телеформате, серий стало больше (10), герои – моложе. Жигунов собрал созвездие прекрасных молодых актёров, заслуживших достойную театральную репутацию. В частности, Риналь Мухаметов уже в 2013-ом – один из

признанных «звёзд» «Гоголь-центра», теперь же – один из самых популярных и востребованных киноэкранных знаменитостей. Юрий Чурсин, Мария Миронова, Филипп Янковский... Главное, пожалуй, препятствие для конструирования романтизированной репутации французских героев для нынешнего поколения, с одной стороны, и с другой – для тех, кто помнит и вырос на «каноническом» советском мюзикле: экранизация оказалась слишком серьёзна, хотя некоторые сцены фееричны (Портос / А. Макаров с г-жой де Кокнар / К. Кутепова). В частности, критик Роман Носиков, с которым я полностью солидарна, прежде всего, и упрекает сериал в серьёзности: «Фильм сделан со всем уважением. Серьёзно так сделан. И вот тут-то и начинаются странные чудеса. Дело в том, что Сергей Викторович — серьёзный и честный мужчина, который снимал серьёзный и честный фильм про трёх мушкетёров. А так к именно этому конкретному произведению Дюма относиться никак нельзя. Это самое несерьёзное, самое хулиганское его произведение, в котором он перевернул всё с ног на голову — чёрное и белое, правду и ложь, вывернул наизнанку историю Франции, но не со зла...». Более того, по мнению критика, именно эта серьёзность не «увела» зрителей от реальности, а, напротив, слишком наглядно, явственно возвращает его к ней, суровой: «на экран прямо сквозь Дюма начала прорываться историческая правда с вкраплениями дежавю из современной московской жизни»¹.

Сериал снимался в иных условиях, многие его не видели вообще – сработало предубеждение. Хитроумный же Ришелье оказался, напротив, значительно старше, и за романтического героя мог бы сойти лишь за предыдущие заслуги (В. Лановой). Фильм «не попал», так как, вероятно, и запрос на такое родное французское прошлое ослаб. Но авторы, несомненно, старались!

¹ Носиков Р. Ришелье на них нет. Социально-политическая рецензия на «Три мушкетёра» — 2013 [Электронный ресурс]. — Электр. дан. — Однако. — 17 декабря 2013. — Режим доступа: <http://www.odnako.org/blogs/rishele-nanih-net-socialno-politicheskaya-recenziya-na-tri-mushketyora-2013/>. — Дата обращения: 5.07.2017. — Загл. с экр.



Из той же «эпохи Ришелье» – **«Капитан Фракасс»** по роману Т. Готье. Это уже само по себе романтическое произведение, поэтому создателям особенно стараться и работать на романтизацию не приходилось. Несомненно, это самая романтическая роль Олега Меньшикова – рыцаря безупречна. Как сказала про его героя, барона де Сигоньяк, Иоланта де Фуа: «Он прекрасен... Я увидела в нём – поступке – истинное благородство».



Картина, на мой взгляд, вполне соответствует советскому кинематографическому дискурсу, в правилах которого сюжеты «плаща и шпаги» служат средством рефлексии на волнующие темы современности. Автор сценария – Юрий Визбор, песни на стихи Б. Окуджавы. Поэтому экранизацию можно рассматривать и как бардовскую балладу. В целом мы видим достаточно аккуратное следование слогу Теофиля Готье, который, как известно, увлекался романтической поэзией и живописью, что обусловило стиль фильма.

Акцентированные в картине основные актёрские практики соответствуют историческим реалиям, основным характеристикам французских комедиантов. Как свидетельствуют французские историки, странствующие комедианты «вели свободную, бурную жизнь, сотканную из забот и провалов» и были «весьма независимыми людьми»¹.

¹ Монгрёдьен Ж. Повседневная жизнь комедиантов времён Мольера. — М.: Молодая гвардия-Палимпсест, 2008. — С. 186, 173-174.

По ходу киноповествования появляется некий Кардинал (В. Никулин) – фигура условная. Это некий перст указующий, загадочный, счастливым образом вмешивающийся в судьбу бедного Сигоньяка, в котором можно усмотреть аллюзию как на старо-французских начальников, так, видимо, и на советских. Кардинала в романе нет.

В экранизации присутствует щемящий *мотив странствия* как очень *русская* мысль. Вместо европейского комфорта, материального благополучия ненавязчиво, как бы внедряется ценность свободы. Вдаль убегает визборовская дорога – извечная российская «езда за туманами». Солнце проглядывает сквозь ветви. И фургончик как самый важный символ свободы, что и придаёт фильму в целом театральную условность. Финал в картине открытый, как ни странно, более реалистичный, нежели в книге. В силу вступает кино, предоставляющее возможность домысливать.

Бардовский привкус «Фракасса» выливается в рок-балладу **«Узника замка Иф»** того же интерпретатора Дюма Юнгвальд-Хилькевича. История Монте-Кристо – казалось бы, французский брэнд, но «наша» версия вызывает, парадоксальным образом, наибольшее неприятие, поскольку пристрастное отношение складывается, как к «своим». На это указывает и К. Разлогов, отмечающий *авантюрную тенденцию*, наиболее ярко представленную во Франции и уже оттуда распространившуюся в глобальной массовой культуре, как вышедшую из собственно литературной традиции, послужившей, основанием для традиции кинематографической. Как правило, «любовь, предательство и расплата за него трактуются как превратности судьбы, выстраивающей в угоду автору и читателю весьма замысловатые конструкции, каноническим примером которых может служить роман Александра Дюма «Граф Монте-Кристо», который экранизировался «десять раз во многих странах мира, в том числе и у нас»¹.

«Узник замка Иф», стоящий особняком, – роковой фильм: практически никого из исполнителей главных ролей не осталось в живых, кроме М. Боярского. Злодей Фернан Мондего/Морсер почти никогда не упоминается в

¹ Разлогов К. Э. Не только о кино. — М.: Совпадение, 2009. — С. 140.

фильмографии актёра. Видимо, слишком нарушает его романтизированную репутацию, так как «в силу проекции персонаж оказывается чем-то бóльшим, чем просто персонаж»¹, и от актёра зрителями никак не ожидается, что он может выступить в совсем другом – не благородном – образе.

История почерпнута из криминальной хроники, постепенная развязка которой призвана удовлетворять потребности людей в торжестве справедливости, «в установлении нравственного закона»². Сам Монте-Кристо/Авилон – нестандартный, НЕ-формат, но, на мой взгляд, приобретает, благодаря грандиозному актёру, повышенную романтизированную репутацию, с привкусом мистики и инфернальности – замечу, как и в книге. Однако такой Монте-Кристо явно рассчитан на любителя понимающего. Равно, как и аббат Фариа – Алексей Петренко. Яркая внешность и индивидуальность Е. Дворжецкого так же во многом способствовала складыванию благородного образа *француза*, в устах его Альбера де Морсер слова о грехах отцов особенно убедительны. Позже артист блестяще сыграет короля Генриха III в лучшей экранизации Дюма. Искромётный же Бенедетто в исполнении И. Скляра – образ гротесковый, эксцентрический, будто сошёл с советской эстрады, приближая «отвязного» «своего парня» с тяжёлым детством к простому зрителю.

Умберто Эко считал «Графа Монте-Кристо» настоящим шедевром, прекрасно иллюстрирующим «теорию Аристотеля, согласно которой развязке и катарсису должны предшествовать длительные перипетии»³. В кино же как искусстве массовом, основанном на коллективном бессознательном, по мысли Кирилла Разлогова, господствует готовность «к восприятию незыблемости категорического императива, опровергаемого повседневной жизнью»⁴.

¹ Хренов Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. — М.: Наука, 1981. — С. 151-152.

² Разлогов К. Э. Ук. соч. — С. 140.

³ Эко У. Ук. соч. — С. 120.

⁴ Разлогов К. Э. Ук. соч. — С. 140.



Однако для познесоветского зрителя «Монте-Кристо» имел и другое значение, акцентируя политико-культурную детерминанту. «Узник замка Иф» взывает к историко-политической рефлексии. 1988 – время переосмысления страшного прошлого, отсылки к лагерному тоталитаризму очевидны. Роман Дюма снова оказывается уместным антуражем для довольно смелого для своего времени взгляда на тюрьму, но советскую. Это «стыд» за всех Людовиков вместе взятых». Такое понимание фильма подкрепляют и пронзительные песни А. Градского – рок-баллады – которые выстраиваются в собственную логику¹. По жанру картину представляется возможным определить как *маскарад «со смещённой осью»* с элементами пародии.

Наконец, самая красивая и безупречная – **«Графиня де Монсоро»** (реж. В. Попков, прод. С. Жигунов). Многие посетители портала Кинопоиск.ру отмечают сериал как лучший из когда-либо снятых в современной России. Упомянутый Р. Носиков назвал её «блестящей» и «эталонной»: «Сергей Викторович вообще специалист по “шпажно-

¹ См.: Еланская С. Н. «Истина не статична»: метаморфозы рациональности в кинофильме «Узник замка Иф». // Все истины мира: Разум в литературе и искусстве. — Сб. статей. — СПб. — Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2016. — С. 218-228.

перьевому” стилю, и это прекрасно. “Графиню” он сделал так, как не смог бы, пожалуй, никто. Идеальный подбор актёров, отличный композитор, работа с костюмами... Да, Боже ты мой, — его Бюсси в исполнении Домогарова — эталонен! И то же самое можно сказать о Шико в исполнении Алексея Горбунова и Горанфло в исполнении Владимира Долинского. Исполнить лучше эти роли просто невозможно. Если у вас есть желание поспорить — сперва посмотрите»¹. Многосерийный художественный фильм (26 серий) практически буквально и скрупулёзно воспроизводит роман. Снова в главной роли – признанный красавец театра и кино Александр Домогаров. Актёр как раз особенно способствовал для отечественного зрителя (и читателя) романтизации исторического лица – Луи де Клермона сеньора де Бюсси д’Амбуаз (уже «облагороженного» в книге), который, в реальной жизни, напротив, имел репутацию человека развратного и аморального, преследовавшего верную супругу графа де Монсоро (подобный же «авторитет», кстати, применим, и к «жертве» французских интриг герцогу Бэкингеу). Побоище в особняке на улице Сент-Антуан, заканчивающееся смертью Бюсси (повышенно трагической, особенно наделяющей его ореолом бесстрашного и благородного рыцаря), также протекает не совсем так, как в романе — более эффектно, «кинематографично. Благодаря блестящей экранизации французские королевские особы стали для отечественного зрителя родными. Исторические лица просто поражают красотой. Генрих III (одна из лучших ролей Евгения Дворжецкого) явно был не таким красивым и привлекательным, в искромётном дуэте с шутом Шико (историческое лицо) / А. Горбуновым – особенно популярен. Тем более это касается усиленной романтизации Франсуа Анжуйского (исторически – неказистого, рябого, кривоносого, что отражено и у Дюма) – а перед нами ослепительный К. Казаков, также представитель актёр-

¹ Носиков Р. Ришелье на них нет. Социально-политическая рецензия на «Три мушкетёра» — 2013 [Электронный ресурс]. — Электр. дан. — Однако. — 17 декабря 2013. — Режим доступа: <http://www.odnako.org/blogs/rishele-na-nih-net-socialno-politicheskaya-recenziya-na-tri-mushketyora-2013/>. — Дата обращения: 5.07.2017. — Загл. с экр.

ской династии. Мачо постсоветского экрана Д. Певцов – Генрих Наваррский. Выразительна Е. Васильева в роли легендарной Екатерины Медичи. Все персонажи чрезвычайно выпуклы и харизматичны¹ (за исключением, разве что самой графини, но с оговорками). По всей видимости, она не должна была затмевать созвездие мужских образов, которые создали, несомненно, рыцарскую мужскую культуру. Претензии, пожалуй, и к выбору стереотипного благородного Б. Клюева (Рошфор в «Мушкетёрах») на роль герцога де Гиза, который всё-таки должен был быть заметно моложе (эта линия стёрта).



Из многосерийного художественного фильма «Графиня де Монсоро следуют два вывода:

1) Необходимо поместить его в социально-политический контекст 1997-го года: прекрасно выполнена *функция отвлечения* (и утешения). Это время замечательных сериалов-экранизаций («Петербургские тайны»), когда ещё продолжали работать прежние механизмы и небезуспешно работали остатки традиций советских многосерийных фильмов.

2) Вместе с тем посыл также считывается явственно: вечная *идея жертвенности*, необходимости принесения в жертву во имя сохранения власти, во имя сюзерена (пылкие речи фаворитов короля накануне дуэли с анжуйцами).

* Когда материал готовился к печати, пришло трагическое известие о кончине Дмитрия Марьянова — неподражаемого Сен-Люка, памяти которого и посвящается статья.



Очень привлекательна: с романтической точки зрения в лихую годину появится вот такой распрекрасный рыцарь Бюсси и защитит (финальный монолог Шико), а рядом со слабым недалёким монархом, Властителем, обязательно должен оказаться мудрый острый пронцательный шут – истинный правитель, спасающий отечество. При желании здесь можно считать гражданскую тему – миссия спасения трона, олицетворяющего государство в целом.

От экранизации «Сорока пяти» Жигунов, «гардемарин», поддерживающий русскую благородную идентичность и говорящий по-французски с Боярским, отказался. Во многом из-за гибели Е. Дворжецкого.

Таким образом, герои французской истории и литературы оказывались близкими – «как свои» – а то и более родными (чем отечественные), российскому зрителю, и общавшие нас к Европе. Осмелюсь предположить, что столь романтизированная репутация героев французской литературы и истории своеобразно способствовала и героической идентификации советского и постсоветского зрителя, выявляя, в т. ч., тягу к монархическим принци-

пам и служению им – с одной стороны, и к духу свободы в проявлении вечных лучших качеств, как честь, достоинство, доблесть, благородство (чего редко встречаешь в жизни) – с другой. Согласимся с У. Эко: «Поскольку вымышленная среда куда уютнее естественной, мы пытаемся читать жизнь так, будто она тоже является художественным произведением»¹.

¹ Эко У. Указ соч. — С. 222.

Образы осваивающих язык и культуру в беллетристике и в жизни

Аннотация: Работа базируется на глубинном интервью сотрудника кафедры французской филологии ТвГУ и пытаются выявить ценностные смыслы, стоящие за освоением французской культуры в стенах университета на протяжении последних пятидесяти лет.

Ключевые слова: русско-французские культурные связи, образы осваивающих язык в беллетристике, идеологизация, глобализация.

Предметом нашего интереса является образ человека, осваивающего чужой язык и культуру, – банально было бы говорить, что при этом обогащающего свою, обретающего оптику сравнительного анализа... В литературе последних советских десятилетий можно найти примеры таких образов. Можно вспомнить ироничные зарисовки Н.Н. Толстой (с юмором пишущей о перипетиях научных командировок в Швецию, об освоении шведского языка под руководством шведов-коммунистов), Д.В. Драгунского (занимавшегося преподаванием и изучением греческого языка), В.П. Аксенова (в преподавании языка не замеченного, но всю жизнь осваивавшего американскую культуру, переводившего с английского и даже пробовавшего писать по-английски). В этом ряду находится и имя М.И. Веллера с его замечательными рассказами «Хочу в Париж» и «Легенда о стажере».

Вспомним гротескное заявление М.И. Веллера, что людей, обученных языку в советских вузах, иностранцы не понимали в упор. Нечто подобное утверждали репатриант С. Сосинский, автор знаменитой методики обучения языку И. Давыдова. Рассказ Веллера «Легенда о стажере» заставил нас бросить беглый и субъективный взгляд на фигуры и ценности преподавания французского языка на кафедре французской филологии ТвГУ. Об этом мы решили поговорить со знатоком французского языка и культуры, ветераном кафедры французской филологии Тверского государ-

ственного университета Антониной Александровной Орловой.

Ниже приведены иллюстрации из беседы (даны курсивом, наши вопросы к информанту – жирным курсивом) и обсуждаются ее основные смыслы.

1. Сейчас все много путешествуют. Вспомним Вашу первую поездку во Францию...

Шел тысяча девятьсот шестьдесят третий год. Я уже год проработала преподавателем в Калининском пединституте на кафедре французского языка. В СССР была сформирована группа из пятнадцати человек, шестнадцатый руководитель. Шестеро из нас были студентами старших курсов, остальные молодыми преподавателями. Мы оказались на месяц во французском университете. Я стажировалась в Сорбонне, том старом университете, что в Латинском квартале. Вы знаете, Латинский квартал – то легендарное парижское место, где обитает самое юное население Парижа. Увидела тогда впервые бульвар Сен-Мишель, Марсово поле, несколько раз побывала в Лувре. Мы съездили в некоторые замки Луары. И много и интенсивно учились....

Запомнились ли какие-нибудь встречи с бывшими соотечественниками за рубежом. Я помню свои разговоры по-русски с таксистами в Париже двадцать первого века. Вспоминается Бунин...

Как ни странно, в свой первый визит я практически не столкнулась с русской эмиграцией. Мы были тогда политизированы. Я была комсомолкой, искренне верила в коммунистическое мироустройство. Были идеалы и идеализм...

Кстати, в свой первый визит я бывала на рю Дарю в Париже в русской церкви. Это было еще в шестьдесят третьем году. Представители первой волны русской эмиграции, той ушедшей Атлантиды еще были живы как люди... Вдумайтесь, я, кажется, могла там столкнуться с русскими изгнанниками писателями Зайцевым, Алдановым, Осоргиным....

Тут сразу вспоминаются парижские изгнанники — Бунин, Алданов, Зайцев, Тэффи, Осоргин...Алданова, как известно, французы сами приглашали консультировать постановки по наполеоновской эпохе. Не по доброй воле по-

кинула Россию и блестящая плеяда деятелей парижского русского богословия. Кстати, в девяностые годы в тверскую библиотеку имени Горького приезжал Н. А. Струве. На каком замечательном русском он говорил! Я бросился тогда записывать за ним. Он рассказывал про Солженицына: «Он память изощрил в лагере». О встречах в Ахматовой: «Я бы мечтал сумерничать с ней. Она была так прекрасна в молчании». Вообще говорил на особом устном языке, сохранившим речь представителей первой волны эмиграции, но уже и испытывающим влияние французской речи. Говорил о том, что мечтал встретиться с русской землей, «которую шестьдесят лет не видал, разве что во снах». О своей среде заметил: «и еще: спасло усердное чтение русской литературы».

После перестройки в университет приезжали французы с русскими фамилиями: внук Зайцева профессор Сорбонны Сологуб, внучка издателя Собашникова профессор Сорбонны Нина Рауш, Ричард Сокологорский. Из Парижа прибыла девяностолетняя Одоевцева, сказавшая о себе: «Я прибыла глотнуть славы и умереть...». Появлялись совсем уже экзотические птицы – типа преподавателя французского языка из США внука последнего губернатора Санкт-Петербурга Хагандокова. Он показывал мне ксероксы писем последней императрицы Николаю Второму: «А не значить ли нам Хагандокова губернатором? Что скажет Наш Друг?» Переписка велась по-английски, и внук-француз не знал, кто такой My Friend. Я просветил его.

Восприятие России во Франции. Менялось ли оно на протяжении одной человеческой жизни?

Мне кажется, да. В шестьдесят третьем году к нам все-таки относились настороженно. Или я была тогда еще молодая, многого не понимала. Но я помню, как были распахнуты сердца французских коммунистов. Они очень верили в свои идеи, были очень радушны...

Мы видим, как постепенно происходит в жизни даже одного человека отказ от идеологизации.

2. В свой лучший период Тверской государственный университет славился не только практикой, но и теорией исследования и преподавания французского языка.

Вам удалось знать и слушать крупнейших знатоков романского мира и романских языков.

На кафедре мне посчастливилось работать с коллегами профессорами В.В. Макаровым, Б.О. Ваксманом, Н. П. Анисимовой. Последняя уже моя ученица. Р.Г. Пиотровского, который был научным руководителем у меня и неощущая увлечения стилистикой и ревновал к коллегам. Выдающийся петербургский профессор Эткинд был невыездной из-за диссидентства, потом был лишен званий и исторгнут нашим Отчеством. Вы помните все эти события... Хорошо помню как посещала в Ленинградском университете лекции В.А. Звезгинцева. На всесоюзных конференциях, две из которых в восьмидесятые проводились в Калининe, общалась с цветом романистики советского времени – академиком Г.В. Степановым, академиком Ю.С. Степановым, крупным знатоком языка профессором В.Г. Гаком. Прекрасными знатоками французского языка являются профессора К.А. Долинин, Л.Г. Веденина и Е.А. Реферовская. Всех и не перечислишь. Благодарна судьбе за встречи с ними...

В «Записках» Лили Брик недавно наткнулся на записи о Вашей коллеге М. Н. Шахнович, ведшей переписку с ее сестрой французской писательницей Эльзой Триоле.

Да, она изучала творчество говорящих на двух языках – билингвистов — и переписывалась по этому поводу с женой Арагона и сестрой Лили Брик Эльзой Триоле, защитила по этой теме диссертацию.

Можно констатировать, что кафедра французской филологии провинциального университета была вовлечена в проводимые в СССР исследования французского языка.

3. Традиционно обсуждаются не только история, но и двусторонние связи французской и русской литератур.

Давайте поговорим о связях великих русской и французской литератур. Тургенев, Толстой, Георгий Иванов, Алданов, Эренбург и Золя, Мопассан, Стендаль. Флобер, Бальзак... Насколько продолжателями традиций являются современные французские авторы Леклезю, Бегбедер, Гавальда?

Да, Леклезю читала, он Нобелевский лауреат, а Бегбедера заставляют читать меня мои сегодняшние студенты, которые пишут по нему курсовые и дипломные работы...

Можно констатировать, что будущие школьные учителя и переводчики получают хорошую подготовку в области изучения французской художественной литературы и движутся по пути русско-французской компаративистики.

4. Изучение французского языка в отсутствие носителей проводилось через художественный текст.

Помните ли Вы отголоски студенческих революционных событий 1968 года в Париже?

Я изучала эти события по роману Мерля «За стеклом». Впервые тогда предстала проблема студенческого радикализма, и такая, казалось бы, частность — особый жаргон — студенческое аргю.

5. В современную подготовку студентов вносит вклад влияние культурного туризма, ставшего привычным явлением после падения железного занавеса.

Централизация жизни во Франции сродни Российской. Париж — это и есть вся Франция. Так, по моему, писал Эренбург. Приходилось ли Вам сравнивать жизнь метрополии и регионов?

Я, кроме Парижа и Безансона, очень полюбила Монпелье, с университетом которого у нас есть партнерские отношения. Читала там дважды курс лекций о русской культуре. На французском, для французов. И Безансон, и Монпелье. — города с большой историей, которая чувствуется постоянно. Вас обступает прошлое.

Когда-то возмущение вызывала Эйфелева башня, казавшаяся гигантским подсвечником, забытым среди города. Полвека назад мир узнал еще об одном архитектурном новшестве — Дефансе. Позже были центр Помпиду, Национальная библиотека, создание которой тесно связывается с эпохой Миттерана. Старое и новое сосуществуют в культуре Франции. Остались ли Париж «Трех мушкетеров», «Богемы», Париж Золя, Гюго, где символами являются «Чрево Парижа», Сорбонна, Пантеон, Монмартр?!

Я думаю да, старый Париж жив. Никуда не делась средневековая тюрьма Консьержери, где томилась Людовик шестнадцатый и Мария Антуанетта, откуда их повели на казнь.... Жив Париж девятнадцатого века, бульвары, набережные и населяющие их букинисты, художни-

ки... И я за это преклоняюсь перед французами. Они берегут как зеницу ока историческое прошлое..

Помню прекрасно Лувр без прозрачной пирамиды у входа, то пространство пустого внутреннего двора. Пирамида меня не раздражает, и потом благодаря ей можно быстро проникать во все отделы. Это такое благо. Центр Помпиду я, кстати, как и многие французы, не люблю, он мне не мил

Мне очень нравится музей Пастера на юге Франции, возле Нима. Там он изобрел известные лекарства и там боролся с болезнями шелковичных червей. Или возьмите музей Тартарена из Тараскона – героя французского писателя Альфонса Доде. Музей-усадьба художника Курбе – около Безансона, есть там такая усадьба. Там вся семья, все персонажи Курбе...

6. Практический аспект сотрудничества — развитие двусторонних связей муниципалитетов, появление побратимов.

Побратим Твери город Безансон. Там разворачиваются события стендалевского романа «Красное и черное». Там родился Гюго...

Безансон и Монпелье стали моими городами. Была там столько раз. Города очень исторические. История французской литературы также происходила там. Справа от главной площади Безансона — дом, где родились основатели кинематографа братья Люмьеры. Тут же дом Курбе. Безансон – это часовая столица Франции. Первый раз мы были в составе делегации там с покойным мэром А. П. Белоусовым. Десять лет вели переговоры о намерениях. Тринадцать лет существует договор, что мы – города-побратимы. Безансонскую ассоциацию друзей Твери возглавляет Реймон Руа – самый верный друг Твери. Он пожарный. Наше побратимство стоит на пожарных. Полный респект ему!

В Безансоне я приобрела верных друзей. Помню, как-то в делегацией тверских школьников я уезжала из Безансона. Доехали до границы – и старенький наш автобус Рено сломался. Автобус был старый, запчастей не нашлось не только что в гараже, куда нас пригнали на стоянку, а и во всей Франции. Из Безансона на следующий день приехал наш верный друг Жерар Гроперен — шофер и владелец

депо. За тысячу километров (несколько часов езды) он привез запчасти от старого автобуса, который разобрал на детали и собирался уже продавать. И мы смогли покатить дальше. Вот такая она, французская верность.

7. И в доцифровую, и в цифровую эпоху кино, театр, живопись и музыка выступают для обучаемых как медиумы французской культуры.

Французское кино. Какие ваши первые ощущения , связанные с французским кино?

Начиная с великого французского режиссера Франсуа Трюффо. Все движение «Новая волна». Такое естественное кино, как воздух, которым дышишь...Люблю Жерара Филиппа. Невозможно забыть Жана Марэ, Марию Казарес, Роже Вадима, Поля Бельмондо, Пьера Ришара, Алена Делона, Катрин Денев, Марину Влади....

А возьмите национальные театральные традиции и культуры наших стран.

Я французский театр люблю. В Монпелье есть драматический театр, где ставят и русские пьесы. Театры во Франции не репертуарные. Недавно разговор зашел о драматурге Жане Жене, и я рассказала о том, с каким фурором и эпатажем поставил пьесу Жене в Москве московский режиссер Роман Виктюк. Я пришла к выводу, что классику Мольера, Расина, Корнеля – мы знаем лучше, чем сами французы. Я бывала в театре Опера комик, и, конечно же, в легендарной «Комеди Франсез» – том театре, где работал легендарный деятель французского театра Вилар... Вообще, я поклонница Кокто. А фильм–то какой — «Орфей» с Жаном Маре!

Музеи Парижа. На стенах великие Курбе, Милле и Домье, Коро, импрессионисты и фовисты. Французская живопись съела французскую поэзию.

Много раз была в Лувре. Мне кажется, известный ныне музей импрессионизма д'Орсэ во время моего первого путешествия в Париж еще был вокзалом. Понравился мне тогда музей Же де Помме. После побывала в Музее Родена. Ну и архитектура — ренессансная готика, дивная... Ренессансное искусство — миниатюра в книге, потом маньеризм, маньерист Буше. И уже потом расцвет французской живописи восемнадцатого века...

Французская песня...C'est un chanson.. Я был свидетелем того, что вы знаток творчества Пиаф, Матье, Каас, Брассанса, Бриля...

И мне нравится, что во всех зондажах общественного мнения имя Пиаф – номер один. По сей день...Я была на могиле Пиаф на Пер-Лашез. Песня, ставшая эпохой...

8. Во время глубинного интервью мы выходим к разговору о выпускниках факультета.

Вы связаны с преподаванием французского языка и французской культуры много лет. Как менялись выпускники, коллеги. Кто запомнился? С кем поддерживаете связи? Известный французский писатель, учившийся в Твери, Андрей Макин...

Помню его студентом отделения заочного обучения нашего вуза. Был одержим языком, великолепно его знал. Нам лестно, что за первый роман свой он получил Гонкуровскую премию – премию, которая присуждается за чистоту французского языка. Значит, мы хорошо его учили. Как сейчас помню, я была в Безансоне, и мои друзья сказали мне новость: французский писатель Андрэ Макин получил Гонкуровскую премию. «Это писатель русского происхождения, не удивляйся, – сказали мне они. — Это вы сейчас не упадите со стула от удивления, он мой ученик, закончил французское отделение нашего факультета, » — отвечала я. Удивительная судьба.

Итак, современное русско-французское культурное взаимодействие, отраженное в беллетристике, например в книге «Французское завещание» А. Макина ¹. Когда-то автор учился в нашем вузе, на заочном. Его помнят старые преподаватели. Знаток французского языка, был влюблен в язык. В годы перестройки он остался во Франции, годами жил бедно, словно ждал оглушительной славы, которая пришла к нему после романа «Французское завещание». Трансязычный писатель, который пишет по-французски о России. В его понимании стране варварской, занесенной снегами, где экзистенция полна крайностей и боли, стране Гулага и Сибири. Такой товар тогда не казался французам залежалым – книга принесла Гонкуровскую премию. Лири-

¹ A. Makine. Le testament français. Roman. Paris, 1995.309 pp.

ческая проза, которая во многом автобиографична: Макин родился в Сибири, его обучала языку бабушка-француженка, чудом уцелевшая после ГУЛАГа. При всей спорности и конъюнктурности писаний факт оставался бесспорным. Макин состоялся как французский писатель, язык для него стал способом отказать от себя прежнего. Он был избран во Французскую академию. Биография, судьба – странная, причудливая, одна на сотню миллионов – состоялась.

О Макине появилось несколько статей исследователей-литературоведов¹. Он несомненно находится в ряду писателей – языковых мигрантов – Дж. Конрад, Э. Триоле, М. Кундера, В. Набоков. В его творчестве очень мало о его новой родине, он пишет о сталинской и послесталинском периоде в жизни русских людей². Это трансграничный текст, написанный на хорошем, несколько несовременном французском языке – мотив ухода от действительности выражается в избегании ограничений, налагаемых языком. В его творчестве находят параллели и с русской классикой, и с честной прозой о войне (Быков, Окуджава, Бакланов, Астафьев), и с творчеством писателей третьей волны эмиграции (Аксенов, Довлатов), а в описании российском глубинки видны традиции деревенщиков, Трифонова, Чехова, Достоевского. Традиции лирической прозы, к которой относятся произведения А. Макина, заложен Прустом, Сент-Экзюпери, Колетт. К лирической прозе творения Ма-

¹ Е. Богопольская. Три виртуоза для партии «Музыки одной жизни» Веб-журнал «Европейская афиша» №12 — 25/12/2012. Режим доступа: www.afficha.info. — Дата обращения: 01.07.2017. — Загл. с экрана. Д. Гиллеспи. Творчество А. Макина: внутренний диалог русской и французской культур. Материалы 12 Лихачевских чтений. Пленарное заседание «Диалог культур в условиях глобализации». Режим доступа: [www.http://www.lihachev.ru/chten/7782/8192/8870/](http://www.lihachev.ru/chten/7782/8192/8870/) — Дата обращения: 01.07.2017. — Загл. с экрана. С.М. Фомин. Лирическая проза А. Макина. // Литературоведение. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. — 2009.—№6 (2). — С.121–124.

² Makine A. La musique d'une vie. Roman. Editions du Seuil, 2001.130 pp.; Makine A. La femme qui attendait. Roman. Editions du Seuil, 2004.213 pp.

кина позволяет отнести ряд признаков: открытый финал, экзистенциальная проблематика, стремление к идеалу, особенно видимое в женских образах. Меняется отношение к Франции в его разных произведениях. Автор часто рассуждает о *homo soveticus* со ссылками на Зиновьева. Быть русским – жить на краю пропасти, с ее экзотическими реалиями (*Boarsk, ville sibirienne, isba, drapeau rouge, ses voyage a travers l'immense Russie*)

9. Еще один аспект, выявленный в интервью: проблематика глобализации – американизации, сводимая к языковой и культурной интервенции.

Смесь французского и английского в связи с наступлением последнего на все языки мира называется франглэ — замусоривание французского англицизмами. Ведь ведется борьба за сохранение чистой французской речи.

А что с жизнью делать? Куда деваться? Английский стал языком мира. Хотя и Гонкуровская премия, и деятельность «Академи Франсез» по защите национального языка, и протекционизм национальному кино – все пытается работать на мир франкофонии.

II

Французская педагогика и ее отражение в сочинениях В.Ф. Одоевского

Аннотация: *в данной статье представлены идеи и взгляды В. Ф. Одоевского на педагогику и нормы воспитания детей в параллели с французской педагогической и философской школами.*

Ключевые слова: *В. Ф. Одоевского, педагогические сочинения, французская педагогика, «жирардины», воспитание, Н. П. Огарев, Песталоцци.*

Оригинальность и разносторонность практической деятельности В. Ф. Одоевского давно уже привлекла внимание исследователей его педагогического наследства. Его педагогические сочинения еще при жизни автора получили высокую оценку великого русского критика В. Г. Белинского и нередко служили отправным пунктом для педагогических высказываний Белинского.

Принципиально важно для педагогики Одоевского то, что его идеи связаны с мистической философией, во многом неоригинальной, но приводящей к весьма оригинальным выводам.

В период 1830-40-х годов на первое место выдвигается проблема человеческой жизни, определения основных стий в жизни коллективного и индивидуального организмов, иначе говоря, уяснение смысла и содержания человеческой жизни. По словам Одоевского, «Жамбатист Желли сделал глубокомысленное замечание, сказавши, что никакое действие для человека невозможно без соединения трех условий: знать, хотеть и мочь.

Но мы не можем знать, не изучая природы; мы не можем ни знать, ни хотеть предмета, если в душе нашей не предсуществует его значения, его сродства с нашей душой, устремляющих к нему наше хотенье и руководящих к нему наше знание; мы не можем ни знать, ни хотеть, ни мочь, т.е. иметь силу, если мы не верим нашему знанию, нашему

хотенью, нашей силе. Так тесно соединены сии три элемента».¹

Трем потребностям человека служат наука и искусство. Этим двум силам необходим элемент веры, прежде всего в смысле доверия к своим знаниям, к своему хотенью, к своей воле. Нужно верить в то, что человек хочет знать; нужно верить в существование предмета, подлежащего изучению; всякая система знаний основана на «доверенности». Этот момент веры есть уже религия: «ибо вера в один предмет – есть уже вера в Бога». Обладая верой, человек «начинает сам из глубины души развивать свой образ воззрения на предметы»; это – фаза «знания», момент «науки». Далее, мы не могли бы изучить предмета, если бы не могли его себе выразить; «всякое выражение есть уже Поэзия». «И так», заключает Одоевский, «вера – Религия, изучение – Наука, деятельность – Поэзия». Знание – это «соединение Религии с Наукою и Искусством», причем момент веры является начальным.

В середине XIX столетия педагогические идеи Одоевского представлялись гуманно-демократическими и научными; при этом политический потенциал педагогики для Одоевского важен (недаром он называл 1840-е годы «свинцовой эпохой»). И достаточно важны его обращения к идеям французской педагогики.

В области педагогики Одоевский хорошо знал практическую деятельность Песталоцци и его педагогические труды, а также труды его современника, ученика и друга – Жира, о котором Одоевский писал: «...совершеннейшая метода педагогики есть та, которая представляет наиболее средств к наблюдениям за ходом духовного процесса в ребенке и научает самого учителя пользоваться сими наблюдениями»². В «Опыте о педагогических способах при первоначальном образовании детей» Одоевский впервые в России продемонстрировал оригинальность позиции Жана Батиста Мельхиора Гаспара Бальтазара Жира (1765-1850) — префекта школы Фрибурга в Швейцарии, автора

¹ *Одоевский В. Ф.* Записки для моего праправнука — М.: Русский Мирь, 2006. — С. 162.

² *Одоевский В. Ф.* Избранные педагогические сочинения. М., 1955. — С. 123.

труда «Воспитательный курс родного языка». Первый печатный опыт Жирара (без его имени) — «Grammaire on leçons de langue a l'usage des ecoles primaires». (1831).

Из анонимной книги Жирара, написанной на французском, Одоевский буквально копирует следующие фрагменты: «Нелепо говорить ребенку о глаголе, начиная с известного определения: «Глагол есть часть речи, которая выражает действие или страдание». Заставьте ребенка просто спрягать сперва один глагол, потом другой; приучите ребенка к понятию о числе и роде посредством присоединения к глаголу местоимений; к понятию о временах посредством слов: «сегодня», «вчера», «завтра»; к форме однократной и учащательной посредством слов, выражающих действие однократное или учащательное, — ребенок поймет вас совершенно, тогда как ни один из ста детей не поймет ясно, какие звери подразумеваются под метафизическими терминами: «действие», «страдание», «состояние»; когда вы таким образом проспрягали с ребенком по несколько экземпляров из каждого семейства глаголов, вы этим упражнением не только приучили его к разным изменениям глаголов, но приучили ребенка, незаметно для него самого, к привычке правильно выражаться; между тем вводите в эти упражнения мало-помалу технические термины и, наконец, если угодно, заключите вышесказанным определением глагола; иной ребенок выведет его сам. Но с другой стороны, очевидно, что ребенок и не сделает этого вывода, и не приучится правильно выражаться, если вы оставите его бессознательное понятие о глаголе неразвитым. Точно так же в физике вы легче ученику объясните различные свойства тел, помогая ему осмотреть какой-либо предмет, нежели начав с определения общих свойств тел, как обыкновенно начинаются учебники. Но редкий ребенок сам, без всякой помощи, посмотрит все эти свойства в видимом им предмете».

Следует отметить, что «жирардины» — школы по методу Жирара — приобрели в Европе большую популярность, особенно во Франции. Но материалистический метод, который в этих школах господствовал, для Одоевского неприемлем. Поэтому он противопоставляет Жирара и Песталоцци и «духовную» и «материалистическую» педагогику. Прочитав Одоевского: «Известно, что знаменитый Пес-

талоци полагал возможным облечь в осязаемые формы всю духовную природу человека, или, как он говорил, «доказать ребенку всякую истину, как дважды два — четыре».

«Нет, — отвечал ему друг его Жирар, — я не отдам тебе моего сына на воспитание, ибо ты никогда не докажешь ему, как дважды два — четыре, что он должен любить и уважать меня».¹

Еще в пансионе Одоевский изучал философские работы французского мыслителя, философа и педагога — Жозефа-Мари Дежерандо, весьма популярного во Франции первой половины 19 в. и издавшего довольно большой педагогический труд о начальной школе, переведенный на русский язык в первых десятилетиях 19 в.

Именно у Дежерандо он взял идею связи метафизики и педагогики. Идея вопросно-ответной формы обучения реализована у Одоевского в «Книжке дедушки Иринейя» «Наука до науки». Можно оттуда примеры привести вопросов и ответов. Опирается Одоевский не только на практический опыт инспектора Евгения Гутеля, о чем все пишут, но и на теорию Дежерандо.

В целом более значим для Одоевского французский опыт в преподавании математики, а не языка — ибо рационализм во французской педагогике преобладает, и мистическая составляющая там не реализуется. Достаточно вспомнить о Сильвестре Лакруа, профессоре парижских нормальной и политехнической школ, декане факультета наук, профессоре в Collège de France. Лакруа был известен по составленному им курсу дифференциального и интегрального исчисления «*Traité du calcul différentiel et intégral*», по которому училось несколько поколений. На русский язык были переведены его «Основания арифметики». Эту книгу Одоевский переложил в «Руководство для начального преподавания наук» (составив на ее основе раздел об арифметике); а вот в «Рассказах о божестве, человеке и природе» французские источники не используются вовсе, здесь Одоевский обращается к опыту немецкой педагогики

В начале педагогического движения Одоевский настойчиво рекомендует педагогические журналы министерству

¹ *Одоевский В.Ф.* Избр. пед. соч. М., 1955. — С. 127-128.

государственных имуществ для распространения среди учителей. 18 ноября 1858 г. Он пишет: «Пересмотрев с большим вниманием издаваемый нашим знаменитым педагогом Гурьевым педагогический журнал («Педагогический вестник») за весь 1857 г., а ровно вышедшие книжки 1858года, я пришел к убеждению в том, что в высшей степени было бы полезно распространить чтение сего журнала во всех училищах, подведомых министерству, по крайней мере между учителями».¹

Нетрудно видеть, что в условиях русской жизни 30-40-х годов 19 в. Одоевский поставил ту проблему, которая выдвигалась в педагогике на протяжении всего нового времени — это проблема соотношения в педагогическом процессе понятий воспитания и развития. Новое время становило проблему не подавления развития воспитанием, а, напротив, согласования воспитания с развитием.

Русская педагогика, по мнению Одоевского, должна была исходить из потребностей русской жизни. Методика одной страны не может быть целиком и полностью перенесена в другую. Широкое развитие науки в других областях приводило Одоевского к уверенности, что близок момент, когда область воспитания станет предметом научной разработки, ведь воспитание — основная категория педагогики. Воспитатель не должен воздействовать на психику ребенка механически, насильственно, а наоборот, проникнуться с уважением к личности ребенка и согласоваться с процессом его естественного развития. Даже такой оригинальный в своих взглядах мыслитель, как Л.Н. Толстой, соприкоснулся с гуманными мыслями, которые развивал Одоевский, когда убеждал воспитательниц детских приютов быть терпеливыми с детьми и не выходить из себя, если дети их не понимают, и видеть причину этого непонимания прежде всего в самих себе, в неумении говорить с детьми понятным им языком.

Можно объяснить, почему Одоевский неприемлем для демократической педагогики; достаточно сравнить «французскую методу» Н.П. Огарева, выработанную в его трудах

¹ *Одоевский В.Ф.* Избранные педагогические сочинения. — М., 1955. — С. 44.

по педагогике, созданных почти одновременно с текстами Одоевского.

Огарев полагал: «Ученики не будут принуждены исполнять какие бы то ни было обычаи, от которых пахнет обрядом и формализмом».

Одоевский же считал, что обучение должно происходить с упором на национальные традиции и менталитет. Вот что говорится о недостатках обучения: «Читать он учится печатное по гражданским буквам. Книгу избрать довольно трудно и надо подумать. Церковной печати он вовсе не учится».

У Одоевского Вера – одна из главных составляющих, в свои книги для обучения он часто помещает тексты молитв; у педагогов-материалистов, разумеется, религиозная составляющая не представлена вовсе.

Таким образом можно сказать, что по сравнению с практикой французской педагогики, воспитательный эффект у Одоевского строится иначе — не только на игре (ума и сердца), но и на воспитании чувства долга, чего у французских педагогов нет. Одоевский настойчиво подчеркивает искусство воспитательной работы, которое заключается в умении пробудить активность ребенка и направить ее на те новые стимулы, которые, будучи восприняты, тем самым окажут свое воспитательное воздействие, не нарушая естественного хода развития.

**Россия глазами француза
(роман А. Дюма «Учитель фехтования»)**

Аннотация: Роман А. Дюма «Учитель фехтования» написан до поездки автора в Россию. Он посвящен восстанию декабристов и демонстрирует взгляд француза на одну из важнейших страниц истории России и на подвиг жен декабристов. Это первое художественное произведение зарубежной литературы, запечатлевшее на своих страницах события 1825 г.

Ключевые слова: А. Дюма, «Учитель фехтования», декабристы, Россия, жены декабристов.

А. Дюма написал роман «Учитель фехтования» до того, как посетил Россию, обо всех подробностях он узнал от француза Огюста Гризье¹, служившего в 1820-х годах по рекомендации великого князя Константина преподавателем фехтования в Высшем военно-инженерном училище и дававшего частные уроки будущим декабристам Ивану Анненкову, Александру Муравьеву и Сергею Трубецкому. Он вернулся из России с записями, которые передал Дюма. Рассказы Гризье писатель дополнил сведениями из книг по русской истории.

Сюжетная линия романа – отношения графа Алексея Анненкова и модистки Луизы Дюпюи. Прототипами главных героев были французженка-модистка Полина Гебль и Иван Александрович Анненков, поручик лейб-гвардейского полка. Декабрист и участник восстания, он был арестован и приговорён к двадцати годам каторги. Его жена Полина, как и многие жёны декабристов, последовала за мужем в Сибирь. После возвращения из ссылки в 1853 году супруги жили в Нижнем Новгороде².

¹ Дюма А. Из Парижа в Астрахань. Свежие впечатления от путешествия в Россию. Перевод с фр. В.А. Ишечкина; автор вступ. ст. и примеч. В.А. Ишечкин. М.: Издательство «Спутник+», 2009. С. 160.

² Там же. С. 168—169.

Весьма условный историко-этнографический материал выполняет в романе функцию фона, на котором представлена история взаимоотношений главных героев, оказавшихся вовлеченными в круговорот больших политических событий. Доминирование любовно-приключенческого сюжета отменяет для автора необходимость сосредоточиваться на исторических фактах и стремиться к их объективной интерпретации. Представленная в романе Дюма художественная версия судьбы супругов Анненковых отличается авторской субъективностью и подчиняется логике литературных и социокультурных стереотипов. По словам самой Анненковой, в этом романе «больше вымысла, чем истины»¹.

В этом произведении Дюма рассматривает Россию со всех сторон общественной, политической, культурной жизни. Он обращает внимание и на образ жизни простого народа и вельмож, взаимоотношения между ними, и на политическую обстановку в стране, а также на культурные достопримечательности и плохие дороги.

Действие начинается с описания поездки Гризье на «перекладной» повозке в Петербург: «Дороги были настолько плохи, а мой экипаж – такой тряский, что я намеревался остановиться здесь...<...> Я катался по повозке как орех в скорлупе»². Первое, на что обращает внимание Гризье — одна из бед России — дороги, из-за чего у экипажей постоянно ломались оси, отлетали колеса, они переворачивались, поэтому зачастую пассажиры рисковали своим здоровьем.

Образ Северной столицы России, Петербурга, производит сильное впечатление на путешественника Гризье: «Не знаю, есть ли в мире вид, который мог бы сравниться с развернувшейся перед моими глазами панорамой»³. Гризье тратит не один день на осмотр столицы, восхищается ею, часами стоя на одном месте и разглядывая город и его жителей. Но вот к какому выводу приходит Гризье позже: «При более внимательном рассмотрении всех этих дворцов

¹ Анненкова П.Е. Воспоминания. Красноярск: Красноярское кн. изд-во, 1977. С. 64.

² Дюма А. Учитель фехтования. Мученики. Черный тюльпан. М.: ПОМАТУР, 1991. С. 8.

³ Там же. С. 13.

и садов они кажутся оперной декорацией: колонны, производившие издали впечатление мраморных, были на самом деле кирпичными, но на первый взгляд вид их был так восхитителен, что он превосходил все, что можно себе представить»¹. То есть рассказчик обличает Санкт-Петербург в фальшивой роскоши, лживости, для него все это маска, за которой скрыто настоящее положение общества. «Петербург в действительности превзошел все мои ожидания, и если он не был парадизом, то, во всяком случае, чем-то сродни ему»².

Описывая население Петербурга, Гризье дает ему следующую характеристику: «...здесь живут либо рабы, либо вельможи — середины нет». При этом рассказчик удивляется, тому, что «ни в какой другой стране не встретишь среди народа таких спокойных лиц, как здесь»³.

С особым восхищением Гризье описывает свойственное русским вельможам гостеприимство: «Гостеприимство русских тем приятнее для иностранцев, что в русских домах бывает весело благодаря именинам, рожденьям и различным праздникам, которых в России множество. Таким образом, имея более или менее обширный круг знакомых, человек может обедать по два-три раза в день и столько же раз бывать вечером на балах»⁴.

Кроме того, Гризье обращает внимание читателя на отношение дворян к учителям: «У учителей в России есть еще другое весьма приятное преимущество: на них смотрят здесь почти как на членов семьи. Любой учитель быстро становится не то другом, не то родным своих хозяев, и такое положение сохраняется за ним до тех пор, пока он сам того пожелает»⁵.

Контрастно показан в романе образ простого народа. Гризье сообщает, что крепостные в России были чем-то вроде домашних животных, да и свободные, но бедные люди не признавались полноценными членами общества, с ними не считались, о них не заботились. Гризье симпати-

¹ Там же. С. 14—15.

² Там же. С. 22.

³ Там же. С. 15.

⁴ Там же. С. 76—77.

⁵ Там же. С. 77.

зирует простому мужику: «Вы можете смело доверить любому мужику охрану целой квартиры, лишь бы она была заперта, или письмо, в которое вы при нем положите, скажем, десять тысяч рублей банковыми билетами, — и у вас ничего не пропадет, но не доверяйте ему нескольких копеек: он непременно их стянет»¹. Во время его путешествия по этапу с Луизой Дюпюи они встречают большое количество крестьян, с которыми герой-рассказчик быстро находит общий язык и подчеркивает, что русский мужик — это бесстрашный богатырь, который может с одним ножом пойти против медведя.

Александр Дюма видел в лице русских революционеров, французских инсургентов, итальянских патриотов истинных героев своего времени. Он искренне восхищался ими и был убежден в том, что имена отважных борцов за правое дело не исчезнут из памяти поколений грядущих веков. Дюма пророчески говорил, что однажды Россия в знак искупления жертв царских палачей воздвигнет декабристам памятник.

На следующий день после восстания декабристов Гризье наблюдал такую картину: «Согласно порядку, заведенному в Санкт-Петербурге, следствие велось втихомолку, и в городе о нем ничего не было известно. И странное дело: после правительственного сообщения об аресте заговорщиков о них в обществе перестали говорить, словно их никогда не было, словно у них ни осталось родных, ни друзей. Жизнь шла своим чередом, будто ничего особенного не произошло»². Герой-рассказчик удивлен тем, что восстание не простого народа, а дворян, осталось будто незамеченным в городе, что об их подвиге все молчат, что это не породило новые волнения. Он возмущен тем, что все старания декабристов стерлись и стали бесполезными, а их правое дело осталось без внимания народа, для которого они и старались.

Однако в «Воспоминаниях» Полины Анненковой описывается случай, где она встречается с крестьянином, который, узнав, что она собирается в ссылку вслед за возлюбленным, поклонился ей «низко, касаясь пола своей дряхлой

¹ Там же. С. 78.

² Там же. С. 152.

рукой» и сказал: «Дело, матушка! Господь сохрани тебя... ведь господа-то хотели свободы нашей, свободы крестьян»¹. Дюма не учел одну важную деталь – народ боялся, ведь скажи они что-нибудь, сделай, их жизнь стала бы еще хуже, а к бунту они не были готовы.

Получается, что в «Учителе фехтования» Россия имеет шаблонный, мифологизированный характер, ее образ определяется сознанием героя-повествователя, то есть сугубо субъективно, и шире – сознанием французского читателя, которому учитель и адресует свои записи. Дюма стремится, как обычно, заинтересовать читателя, поэтому основная нарративная стратегия – сравнение своего и чужого (традиций и культуры). «Смотритель ушел куда-то и вскоре вернулся с курицей, сырым окороком и несколькими бутылками какой-то бурды, похожей на водку. Говорят, ее делают из березовой коры. Впереди были Уральские горы, кругом глубокий снег. Чтобы убедиться, не сбились ли мы с пути, Григорий порой вылезал из саней и нащупывал дорогу шестом. <...> Возчики хотели было провести ночь под открытым небом, но мы настояли на том, чтобы и они легли вместе с нами. Один из них (я отдал ему свое ружье) стал на страже на случай нападения волков или медведей. <...> Оказалось, что Григорий, как раз стоявший на часах, стрелял в медведя, который слишком близко подошел к нам»².

В романе А. Дюма можно обнаружить ряд элементарных несообразностей, наивных рассуждений, романических измышлений. Например, Алексей Анненков, главный герой-декабрист, так объясняет причину вступления в тайное общество: «Я утомлен жизнью, я скучаю. <...> Тогда они (друзья) принялись искать причину моего грустного настроения, решили, что меня съедает любовь к свободе, и предложили мне вступить в тайное общество, направленное против царя. <...> Пусть так, это хоть послужит мне развлечением»³. Анненков утверждает, что, если бы Луиза (его возлюбленная) ответила на его письма, то он не всту-

¹ Анненкова П.Е. Воспоминания. С. 124—125.

² Дюма А. Учитель фехтования. Мученики. Черный тюльпан. С. 270—272.

³ Там же. С. 47—48.

пал бы в общество, так как не мог бы уже распоряжаться своей жизнью.

Алексей Анненков, как представил его Дюма, особенно значительной роли в движении декабристов не играл, но он возвеличен автором как личность и участник восстания, увлеченный мечтой – основать в России республику, он отдает во имя торжества этого дела все свои средства. Увидев, как в неравной борьбе пали его сподвижники, он не бежит с Сенатской площади, а добровольно вручает свою шпагу офицера царскому сановнику Орлову.

Романист явно обеднил духовную сторону жизни члена Северного общества И.А. Анненкова, получившего прекрасное образование в Московском университете. Кажется, что Дюма представил Анненкова как неуверенного, сомневающегося в себе человека, который вступает в борьбу с самодержавием и крепостным правом не по своей воле, а по совету друзей, воспринимает это как способ самоуничтожения. После того как Луиза отвечает на его чувства взаимностью, он утверждает, что больше не состоит в ряду заговорщиков, однако чуть позже становится ясно, что он обманывает ее. Более того, Анненков отдает все свое состояние для осуществления целей декабристов. Конечно, Алексей боится, он переживает за исход событий, за свою жизнь, но самое главное, он обеспокоен судьбой Луизы и своего будущего ребенка.

И действительно, прочтя описание событий, происшедших 14 декабря на Сенатской площади, можно убедиться, что Дюма всецело на стороне храбрых солдат и офицеров, принявших участие в памятном восстании.

Вот что пишет романист о дне казни Рылеева, Бестужева-Рюмина, Сергея Муравьева-Апостола, Пестеля и Каховского: «Оказалось, что веревки, на которых висели двое повешенных, оборвались, и они свалились в открывшиеся при этом люки. <...> Упавших подняли и положили на помост, так как они не могли держаться на ногах. Один из них сказал другому:

— Несчастливая Россия: повесить и то не умеют!»¹

¹ Там же. С. 157.

Дюма изображает графа Алексея как честного, храброго, сильного, верного делу человека. Герой, несмотря на трудности, на большую вероятность провала, не обступает ни на шаг. В лице Анненкова изображены все декабристы, взгляды и цели которых очень близки писателю.

В матрице декабристской культуры наряду с образом декабриста важное место занимает образ его жены, добровольно разделившей все невзгоды сибирской ссылки. Начиная с середины XIX в. образ жены декабриста интенсивно разрабатывается в художественной и автодокументальной словесности. В этой связи интерес представляет личность П. Анненковой (урожденной П. Гебль), образ которой послужил одним из источников для создания эстетического дискурса о жене декабриста.

В романе представлены мать, сестры и возлюбленная Алексея Анненкова, которые сделали все возможное, чтобы оказаться рядом с дорогим им человеком в самую трудную пору его жизни. Мать и сестры следовали за ним до тех пор, пока могли, но не в их силах было отправиться с Луизой вслед за Алексеем, так как на руках у них остался маленький сын влюбленных. Мать Анненкова тратила все силы и средства, чтобы побыть с сыном хотя бы час, она не бросила его в трагический период жизни.

Луиза же приняла решение ехать за любимым в Сибирь и там прожить с ним остаток жизни, если это потребуется. Она, беременная, на коленях стояла перед царем, вымаливая прощение для Алексея. Все женщины в жизни Анненкова до самозабвения любили его, отдавая все самое дорогое ради самого родного им человека.

В отличие от статичного образа декабриста Анненкова образ его возлюбленной Луизы получает в романе неоднозначную интерпретацию: представление рассказчика о ней складывается постепенно и меняется по мере развития сюжета. Первоначально рассказчик пытается составить мнение о соотечественнице, опираясь на личный интимный опыт общения, который одновременно отражает распространённые во Франции стереотипные представления о любви и женщине. Кроме того, невысокое происхождение Луизы и отсутствие строгих моральных правил в семье (сестра героини стала содержанкой) позволили ему сформир-

ровать не совсем лестное представление о молодой девушке.

Так, при первой встрече он воспринимает ее как типичную гризетку и готов завести с ней любовные отношения. По мере того, как рассказчик узнает Луизу, она предстает для него в новом свете: как героическая натура, способная к глубокому чувству и самопожертвованию. Однако, несмотря на сопричастность героини политическим событиям русской истории, она изображается исключительно в сфере любви и любовного сюжета, а хронотоп романа ограничивается пространством интимной истории. Ее причастность к политике, к восстанию очерчиваются эпизодом, как она просит на коленях помиловать ее возлюбленного и едет за ним вслед в Сибирь. При этом любовь Луизы интерпретируется рассказчиком лишь как проявление сильной женской страсти и не связана с духовно — нравственными категориями долга, жертвы и др. Образ героини в романе Дюма существенно отличается от своего прототипа (П. Анненковой) и от представленного в русской литературе героического типа женской личности. Семантику образа «декабристки» в России составляли прежде всего духовно-нравственные характеристики, такие как жертвенная любовь, преданность и верность, терпение и мужество.

Представленная в «Воспоминаниях» Анненковой модель жизненного пути героини, включающая повествование о ее географических перемещениях и духовном развитии, позволяет заключить, что мироощущение А. Дюма далеко от реального состояния дел настоящих жен декабристов, которым была присуща ключевая для христианства идея о земном существовании человека как движении к Богу, как нравственном подвиге, сопряженном с преодолением препятствий, необходимостью самопожертвования и глубокой веры.

У Дюма Россия – это дикая, бедная страна, где умалчивают о восстаниях, где народ слабый, безвольный, а попытки изменить порядок вещей в стране рассматриваются как события ненужные и совершенно бессмысленные. Декабристы же – благородные молодые люди, аристократы, желавшие свергнуть царя, вошедшего на престол нечестным путем, желавшие освободить страну от рабства, сде-

лать из нее республику, дать конституцию, но которых никто не услышал и даже не вспомнил на следующий день.

Жены, матери, сестры декабристов оцениваются автором как самоотверженные женщины, отправившиеся за мужьями только из-за большой любви, а такие понятия как честь, служение делу, самопожертвование не присущи для женского пола, они представлены лишь как опора для революционеров, как их радость в далекой Сибири за их brave дело.

Известный литературовед С. Дурылин весьма объективно и содержательно охарактеризовал значение книги французского писателя: «Роман Дюма был повествованием о декабристе, основанном не на вымысле, а на исторической правде, и повествованию этому, вышедшему из-под пера популярнейшего писателя современности, был обеспечен успех и внимание широкого европейского читателя. Для Николая I это не могло не быть весьма неприятным сюрпризом. Роман Дюма привлек внимание – и сочувственное внимание – широкой европейской аудитории к людям, самое имя которых для Николая I было ненавистно. Присуждая декабристов к каторжному молчанию сибирских пустынь, Николай хотел казнить их жестокой казнью полного забвения. Дюма своим романом отменял этот приговор для одного из декабристов и тем самым привлекал внимание к судьбе всех остальных. Эти остальные героическими тенями проходят в романе»¹.

¹ Дурылин С. Александр Дюма-отец и Россия // Литературное наследство. 1937. № 31–32. С. 513.

**Детская литература на французском и русском языках в критике Н.А. Добролюбова
(на материале статьи «Французские книги»)**

Аннотация: В статье проанализированы педагогические взгляды Н.А. Добролюбова, его оценка литературы для детей на французском языке, изложенная в рецензии «Французские книги».

Ключевые слова: педагогика, Н.А. Добролюбов, детская литература.

Николай Александрович Добролюбов был одним из ведущих деятелей своей эпохи, которую современники называли «шестидесятыми годами», а участников этого общественного движения — «шестидесятниками». В русской литературе Добролюбов известен, прежде всего, как критик, продолжатель идей Белинского и Чернышевского.

Николай Александрович Добролюбов вошёл в историю русской публицистической мысли и литературы как талантливый критик и блестящий публицист, как замечательный мыслитель, историк и педагог¹. Литературная критика Добролюбова глубоко публицистична. Выражение в критической статье своих взглядов входило в замысел Добролюбова, определяя и названия работ, и подбор эпиграфов, и развернутые параллели между литературой и жизнью, и обращения к читателю — как прямые, так и иносказательные².

Несмотря на свою молодость, Добролюбов пользовался громадной популярностью среди читателей и приобрел большую власть над умами современников. Его статьи, напечатанные без подписи или под псевдонимом, проникали

¹ См.: Чернец Л. В. Н. А. Добролюбов // Русские писатели. Библиографический словарь // Под ред. П. А. Николаева. — М.: «Просвещение», 1990. — Т. 1. — С. 257.

² Якушин Н.И. Н.А. Добролюбов в жизни и творчестве. — М.: «Русское слово», 2012. — С. 7.

и в отдаленные уголки России. Суждения, высказанные Добролюбовым, надолго определили восприятие русским обществом крупнейших творений отечественной литературы и отраженных в них жизненных явлений.

В своих педагогических воззрениях Добролюбов был категоричен. Он выступал против воспитания покорности, повиновения, угодничества и подавления личности. В статьях критик часто осуждал действующую систему воспитания, которая, по его мнению, убивала в ребёнке внутреннего человека.

Огромное значение для развития российской педагогики имеет трактат Н.А. Добролюбова «О значении авторитета в воспитании» (1857 год). В нем раскрыты антинаучные основы крепостнической системы воспитания детей и диалектического подхода к решению сложных, принципиальных педагогических проблем¹.

Одновременно с работой в «Современнике» в 1857—1859 годах Добролюбов сотрудничает с «Журналом для воспитания». Эта деятельность отражала постоянный интерес критика к проблемам воспитания, к детской книге. Более 50 рецензий написано им о детской литературе в период с 1857 по 1860 год. В них Добролюбов представил свой взгляд на реализм, идейность и народность литературы. Критик призывал воспитывать детей так, чтобы они смогли вырасти готовыми к борьбе со злом, ложью, несправедливостью. Для Добролюбова главным в литературе для детей были способность помочь человеку найти силы для честной и полезной деятельности, связь с жизнью и стремление научить ребёнка мыслить самостоятельно.

В середине XIX века появляется много научно-популярных книг, этот жанр детской литературы обогащается. Добролюбов пропагандирует научно-популярные книги, он приветствует живые рассказы о природе, о труде людей разных профессий, о достижениях науки и технике. Он радуется появлению книг, которые знакомят маленького читателя с разными странами и пробуждают интерес к географии.

¹ История социальной педагогики / Под ред. М.А. Галагузовой. Ч. 2. — М.: «Владос», 2011. — С. 218.

В двенадцатом номере «Журнала для воспитания» за 1858 год была опубликована статья Н.А. Добролюбова «Французские книги». В ней автор дает оценку книгам, которые написаны зарубежными писателями на немецком, английском языках и переведены на французский язык. Книги, о которых пишет Добролюбов в статье, были изданы во Франции, почти все в Париже, кроме «Сокровищницы морали для детей» каноника Христиана фон Шмидта, изданной в Брюсселе. В России эти книги не переиздавались, они были привезены из Европы.

В начале статьи Добролюбов замечает, что патриотическое воспитание подрастающего поколения в России ведется на французском языке, хотя этот факт у автора не вызывает особенно негативной реакции. Французский язык был практически вторым родным языком в России у детей высших сословий. Однако критик подчеркивает и другое: книги на русском языке также существуют, но они по каким-то причинам не доходят до читателя, а зачастую не соответствуют требованиям, предъявляемым к детской литературе. Русскоязычные книги, по мнению автора, не могут соперничать с французскими в подборе и изложении материала.

Далее критик анализирует несколько детских книг и дает им оценку «Новая география в эстампах. Красочное обозрение мира, рассказы, сказки, легенды и исторические очерки нравов, обычаев, костюмов различных народов», сочинение А. Ваню, Ш. Ришома и А. Кастильона, не произвела на Добролюбова большого впечатления. В ней много интересных фактов о частях света, анекдоты, любопытные изречения, но для знакомства детей с первоначальными географическими сведениями эта книга не подходит. В рассказах нет названий многих крупных рек и городов, описание стран дано однотипно, без каких-либо характерных черт. Но Добролюбов высоко оценил «язык» изложения. Текст будет понятен, доступен и занимателен для десятилетнего ребёнка.

Ещё одной книгой для изучения географии Добролюбов тоже остался недоволен. Это «Мир в эстампах. Типы и костюмы главных народов земного шара. Литографии Ж. Бокена по рисункам Лелюара и Фоссе». Книга была переведена на французский с английского языка. Судя по

названию, чтение должно быть захватывающим, интересным, живым. Однако критик не нашёл в ней ничего интересного. Текст написан скучно, вяло, но самое главное — искажает историю. Подводя итог оценке, Добролюбов рекомендует взрослым, давая эту книгу детям, оставить в ней только красочные иллюстрации, а текст «вырвать».

Несмотря на значительное преобладание зарубежной детской литературы, Добролюбов с большим уважением и вниманием относился к русской детской литературе. Большое количество статей критик посвятил стихотворениям для детей, сказкам, научно-популярным изданиям.

В ряде статей Добролюбов дает оценку нескольким книгам отечественных авторов. Положительный отзыв критик дал в своей статье «Беседы с детьми А.А. Пчельниковой» о научно-популярной книге, в которой содержится богатый познавательный материал. Это «Беседы с детьми о ремёслах, производствах, произведениях природы и прочее». Добролюбов называет книгу Пчельниковой одним из самых лучших произведений научно-популярного жанра для детей, высоко ценит научность, простоту и естественность стиля автора. Главным достоинством книги Пчельниковой критик называет уважение к труду.

Противоположной оценки критика была удостоена «Всеобщая древняя история в рассказах для детей» Анастасии Деревницкой. Автор пытается донести мировую историю до маленького читателя сухим языком дат и имен. В книге нет художественного повествования, описания событий, нет даже иллюстраций, которые могли бы привлечь внимание маленького читателя.

В отношении научно-познавательных книг для детей Добролюбов отдаёт предпочтение зарубежным книгам в силу большего их распространения и доступности среди читателей, да и качество книг было намного выше отечественных.

«Книга чудес. Рассказы для детей на мифологические сюжеты» Натаниэла Готорна больше интересны французам, которые считают необходимым ее изучение. Добролюбов пишет: «Французы особенно падки к мифологии, и для них действительно изучение ее почти необходимо, потому что их литературные шедевры непременно требуют знакомства с мифологическими богами и героями. Но у нас

вовсе нет такой надобности: наша литература высшим своим развитием обязана не классическим началам, а реальному направлению, почерпающему свою силу в самой действительности». Критик уверен, что «хорошо и просто рассказанное приключение из действительной жизни так же точно может заинтересовать детей, как и самое невероятное фантастическое предание, наполненное всевозможными чудесами»¹.

Для любителей приключений Добролюбов приводит ещё две книги, которые также были переведены на французский язык: «Избранные сказки братьев Гримм» и «Караван. Восточные сказки Гауфа». Обе книги были изданы в Германии, во Франции они имели большой успех. Сказки братьев Гримм много раз переиздавали, они претерпели некоторые изменения и сокращения. Добролюбов убежден, что чтение этих сказок способствует развитию воображения и пробуждает поэтическое чувство в сознании ребёнка. Критик высоко оценил также восточные рассказы Гауфа, которые не способны нанести какого-либо вреда нежной психике подрастающего поколения, да и маленькие читатели в восторге от этих рассказов.

Решительное предпочтение среди книг для детского чтения Добролюбов отдает сказкам Андерсена, переведенным с датского языка на французский Д. Сольди. Критик восхищен талантом писателя: «В них <сказках Андерсена. — Ю.Д.> есть одна прекрасная особенность, которой недостает другим детским книжкам: реальные представления чрезвычайно поэтически принимают в них фантастический характер, не пугая, однако, детского воображения разными буками и всякими темными силами».² Сказки Андерсена не нуждаются в нравоучительном дополнении, они наводят читателя на самостоятельное естественное, индивидуальное размышление. Добролюбов рекомендует эту книгу для детского чтения, она сможет занять ребёнка и принести ему больше пользы, чем чтение полубасенок сомнительного содержания.

¹ Добролюбов Н.А. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. Статьи, рецензии и заметки (1853—1858). — М.: Художественная литература, 1986. — С. 134.

² Там же. — С. 134.

Противоположное впечатление произвели на Добролюбова «Добрые примеры. Новая мораль в действии. Сочинения Бенжамена Делессера и де Жераино». Критик категорически против чтения этой книги детьми. В ней представлены различные виды добродетели. Авторы предлагают читателям сделать добродетель видимой, приводя несколько скучных и вялых примеров последствий такого эксперимента. Критик не сомневается, что при чтении этой книги дети будут зевать и ничего познавательного из нее не почерпнут. Добролюбов называет «Добрые примеры...» скучной книгой.

Тему морали продолжает следующая книга. «Сокровищница морали для детей. 190 рассказов для детей. Сочинения каноника Христиана фон Шмидта». «Сокровищница морали...» стали для Добролюбова образцом ничтожности. Сочинения Шмидта очень популярны в Германии, но для российского читателя они не имеют никакого интереса. Добролюбова возмущают малюсенькие рассказы с нравственными сентенциями и маленькими хвостиками морали. Мораль книги убеждает ребёнка в том, что любовь к родителям необходима, только потому, что это выгодно в житейском смысле.

Статью «Французские книги» Добролюбов заканчивает произведениями госпожи Евгении Фоа: «Маленькие поэты и писатели. Исторические рассказы для юношества» и «Маленькие принцы и принцессы. Исторические рассказы для юношества». Рассказы Фоа о детстве знаменитых людей вызывают у критика полное одобрение. Ему нравится выбор героев, отсутствие сцен насилия, Добролюбов рекомендует книги даже детям двенадцатилетнего возраста.

Анализируя книги зарубежных писателей, Добролюбов боролся против бесчеловечности и жестокой, содержащихся в некоторых переводных книгах. Критик выступал за единство содержания и формы художественного произведения для детей, требовал развивать детское воображение и пробуждать поэтическое чувство.

В статье «Французские книги» нашли отражение характерные черты отношения Добролюбова к детской литературе, одним из важнейших признаков которой критик считает серьёзность.

Детская книга играет огромную роль при формировании личности ребенка и может нанести, по мнению критика, непоправимый вред при неумелом ее использовании. Для Добролюбова нет мелочей при выборе той или иной книги для детского чтения. Важным является ее содержание, оформление, соответствие возрасту. Главное требование — полезность книги для умственного и нравственного развития маленького читателя.

Предъявляя одни и те же требования к русской и зарубежной детской литературе, Добролюбов делает вывод о нехватке книг на русском языке. Зарубежная детская литература на французском языке востребована лишь детьми дворян, для которых французский стал практически вторым родным языком. В XIX веке в домашней библиотеке русского дворянина более половины книг современных авторов принадлежали перу французов. Среди изданий, продававшихся в книжных лавках Петербурга и Москвы, большинство было на французском языке.

Процесс приобщения русского общества девятнадцатого столетия к французской культуре происходил очень быстро. Главной причиной этой необратимости были тенденции, связанные с распространением французской культуры и идей французских просветителей во всей Европе. Россию, становившуюся частью политического и культурного пространства, эти тенденции не могли обойти стороной. Особенно это относилось к книжному делу.

Россия и Франция: современный взгляд на нигилизм (на материале романов Лескова)

Аннотация: В статье рассматривается отношение к антинигилистическим романам Н.С. Лескова в отечественном и французском литературоведении: анализируются причины, которые могли вызвать негативное отношение к ним в России и Советском Союзе, репутация романов во Франции.

Ключевые слова: Н.С. Лесков, нигилизм, негилизм, «Некуда», «На ножах», Жан-Клод Макардэ, Россия, Франция.

Взгляды на личность Н.С. Лескова, его творчество и мировоззрение с течением времени значительно менялись. В XIX—XX вв. на родине этот автор относился к разряду второстепенных. Единственное произведение писателя, изучавшееся в средней школе и известное широкой публике, в том числе благодаря мультипликационному фильму,—это «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе». Сегодня оценки произведений Лескова, в том числе романов о нигилистах, пересматриваются многими исследователями, как отечественными, так и зарубежными.

Антинигилистические романы Н.С. Лескова вызвали широкий общественный резонанс у современников в России. Романы «Некуда» (1864), «Обойденные» (1865), «На ножах» (1870) создали Лескову репутацию писателя-реакционера.

Роман «Некуда» был воспринят русской критикой крайне негативно. В «Искре» в 1865 г. Было высказано мнение, что современникам он «покажется бесстыжим до бессмыслия»¹. В «Биржевых ведомостях» 1898 года, через 33 года после выхода романа написали, что «через много лет шаблонный интеллигент, не читавший ни этого романа, ни других произведений Лескова, будет считать этого писате-

¹ Искра. — 1865. — № 10. — С. 143—144.

ля недостойным чтения, ибо он написал «Некуда»¹. Последнее мнение полностью отражает тенденцию последующих лет.

Многие исследователи часто цитируют приговор Лескову, вынесенный Д. И. Писаревым: «найдется ли теперь в России, кроме “Русского Вестника”, хоть один журнал, который осмелился бы напечатать на своих страницах что-нибудь выходящее из-под пера Стебницкого <псевдоним Лескова> и подписанное его фамилией? Найдется ли в России хоть один честный писатель, который будет настолько неосторожен и равнодушен к своей репутации, что согласится работать в журнале, украшающем себя повестями и романами Стебницкого?»².

Критик А.А. Протопопов в 1891 г. издает исследование творчества Лескова «Большой талант», в котором упрекает автора в недостатке «правды искусства»³, потому что Лесков терпеть не мог нигилизм, который постоянно высмеивал и не мог понять его сути. Однако, он хвалит небольшие произведения Лескова, «легенды и морально-бытовые рассказы», которые преследуют «одну и ту же моральную цель», отмечает у писателя талант бытописателя и психолога.

А.А. Измайлов в начале XX века в своей статье о романе «Некуда» повествует о том, что Лесков подвергает насмешке реально существующих людей, а также кружки, коммуны, общества: «Карикатуры тем обиднее и злее, чем ближе к действительности». Но вместе с тем Измайлов критикует писателя за то, что он в своих романах «смешивает жгучие порывы молодежи с шарлатанством и фиглярством»⁴, что он отменяет «нигилизм» и провозглашает «негилизм», не зная сути ни того, ни другого, сочиняя это по излюбленному методу игры слов.

Н.О. Лернер в «Истории русской литературы XIX века» (1911 г.) утверждал, что Лесков «не знал, что с собой делать, за кем пойти..., поэтому в оппозиции современному течению он оказался не в силу идейного самоопределения

¹ Ясинский И.И. Биржевые ведомости, —1898.

² Писарев Д. И. Сочинения в 4 т. — Т. 3. — М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. — С. 260.

³ Протопопов М.А. Большой талант // Русская мысль. 1891. № 12.

⁴ Измайлов А.А. Жизнь Лескова. — Т. 2. — С. 129.

и твердого морального решения, а в силу обстоятельств». По мнению исследователя, писатель «выразил свое отношение к тому течению в романе “Некуда” спутано, риторично и лубочно, а в почти бульварном романе “На ножах” и того хуже»¹.

Е.А. Соловьев в начале 1890-х гг. вводит главу о Лескове в свой труд о русской литературе XIX в., где продолжает ругать писателя за выступления против нигилистов². Однако, уже в начале XX века этот труд откликается В.Г. Авсеенко, упрекая Соловьева в отсутствии трезвого взгляда на эпоху и нигилизм, который давно утратил политическую актуальность³. С уходом в прошлое самого явления начинают формироваться новые точки зрения и оценки.

Таким образом, мы видим, что негативное отношение к романам Лескова могло быть вызвано рядом причин. Во-первых, тем, что он попытался объективно изобразить типы нигилистов, а это стремление писателя оценивалось как непонимание сути нигилизма; во-вторых, присутствием в его романах образов реальных людей, известных в обществе, которые воспринимались как карикатуры. Это создало Лескову репутацию писателя-реакционера, работающего, по слухам, распространившимся среди его современников, по заказу правительства и Третьего отделения. По этой причине и в советском литературоведении романы «Некуда» и «На ножах», настроившие против Лескова почти всю русскую литературную общественность, признавались не стоящими внимания, малозначимыми романами-памфлетами. В частности, И.В. Столярова в работе 1964 г. «Роман-хроника Лескова» писала: «Тенденциозное истолкование в романах Лескова характеров нигилистов, фельетонная манера изложения, стилевой разнбой — всё это привело писателя к творческому поражению».

¹ *Лернер Н.О.* Николай Семенович Лесков // История русской литературы XIX века / Под ред. Д.Н. Овсяннико-Куликовского в 5 т. — М.: Т-во «Мир», 1911. — Т. 4. — С. 217.

² *Соловьев Е.А.* Очерки по истории русской литературы XIX века. СПб.: Типография А. Е. Колпинского, 1902. — С. 451—453.

³ *Авсеенко В.Г.* Талант и образованность // Новое время. 1900. — № 8708. — С. 3.

Во Франции у антинигилистических произведений Н.С. Лескова сложилась совершенно иная репутация.

Впервые имя Лескова во Франции названо в истории современной русской литературы, изданной в Париже в 1875 г. Автор, Селест Курьер, упоминает «Некуда» («Nullerpart»), относя его к разряду романов, написанных под французским влиянием, таких как «Петербургские труппы» и «Панургово стадо» В.В. Крестовского, «В пути» П.Д. Боборыкина¹.

Позже, в конце XIX века Луи Леже в своей истории русской литературы пишет о том, что «Лесков рассказывает «интересные эпизоды бытия деревенской и клерикальной среды»². В начале XX в. Дени Рош, переводчик произведений Лескова, тоже называет писателя «живописцем русской жизни и русских типов»³. Таким образом, уже первое знакомство с творчеством Н.С. Лескова во Франции не вызвало негативной реакции, как это было в России. Возможно, это связано с изолированностью французов от общественных и политических событий России, то есть романы иначе воспринимаются людьми, живущими в другой среде.

Именно французский исследователь сделал попытку взглянуть на произведения Н.С. Лескова по-новому, раскрыть их новаторство. Жан-Клод Маркадэ в книге «Творчество Н.С. Лескова», написанной в 1987 г., утверждает, что изучал «творчество Лескова как оно есть, и роману “На ножах” уделил не меньше внимания, чем роману “Некуда”»⁴. Роман «На ножах» он считает «несколько экстравагантным», но «если прочесть его как роман-фельетон в духе Эжена Сю, то перспектива его изучения сразу меняется». Специфика романов Лескова в том, что читатель должен оказаться в гуще событий своего времени, роман – отклик на социальные проблемы.

¹ Литературное наследство. Т. 101: Неизданный Лесков. — Кн. 2. — М.: ИМЛИ, «Наследие», 2000. — С. 524.

² Там же. С. 524.

³ Там же. С. 525.

⁴ Маркадэ Ж.-К. Творчество Н.С. Лескова. Романы и хроники; [пер. с фр. А.И. Поповой]. — СПб.: Академический проект, 2006. — С. 15

Французский исследователь пишет, что «Некуда» следует рассматривать как роман об эпохе, где психология индивидуума, социальная жизнь, личные драмы, политика составляют единое целое. Жан-Клод Маркадэ разделяет позицию М.А. Цейтлинной, сформулированную в 60-е годы XX в. в работе «Творчество Н.С. Лескова»: «политика оценивается с точки зрения этики, даже если автор отдается горьким воспоминаниям и озлоблению»¹. Далее исследователь говорит об оригинальности «Некуда», в котором Н.С. Лесков нарушает законы жанра, так как ему тесно в рамках традиционного романа. Он утверждает, что именно это смущало критику, одержимую политическими проблемами.

Маркадэ пытается изложить взгляд Лескова на нигилизм. Он нивелирует многие неместные мнения русских исследователей и критиков, тем простым фактом, что их представление о положительных типах нигилистов отличалось от авторского.

Французский исследователь отмечает, что в первой книге романа «Некуда» «представлены в основном «хорошие», по мнению, Лескова нигилисты, те, кого называют «постепенцами», противостоящие «нетерпеливцам», лучшим представителем которых является Лиза» (имеется в виду Лиза Бахарева). Зарницын – другой тип «нового человека», на стыке между «хорошими» и гадкими». Целью писателя Маркадэ считает изображение новой фазы в нигилистическом движении, проявившейся после героической эпохи 1860—1865 гг.

Маркадэ выделяет важную особенность при изображении Лесковым нигилистов: у всех последователей нигилизма существует потребность иметь врагов, и эта «причуда является неизменной чертой нигилистического движения»². Именно эту черту Горданов намеревался использовать в своих корыстных целях. Кроме того, исследователь в «Некуда» различает «подлинных» нигилистов и «псевдо-нигилистов» и отмечает, что в романе «На ножах» и в хронике «Соборяне» «показаны не нигилисты, а мошенники, жулики, преступники, рядящиеся в нигилистов, как ворона в павлиньи перья», а

¹ Там же. С. 44.

² Там же. С. 124.

на в павлиньи перья», а преступление называет эпизодом общественной жизни, который не вытекает из условной принадлежности преступников к нигилизму».

Сам Лесков писал: «Я не думаю, что мошенничество непосредственно вытекало из нигилизма, и этого нет и не будет в моем романе. Я думаю и убежден, что мошенничество примкнуло к нигилизму, и именно в той самой мере, как оно примкнуло и примыкает «к идеализму, к богословию и к патриотизму»¹. Вследствие этого Жан-Клод Маркадэ пишет о том, что в романе «На ножах» «преступные персонажи – уже не нигилисты, но наряду с ними есть и настоящие нигилисты. Вансок и майор Форов»². По мнению Маркадэ, Лесков способствовал решительному и откровенному разоблачению определенной разновидности нигилизма. «Он никогда не был подпевалой правительства, Третьего отделения или выразителем мнений Каткова, как это твердили наперебой, «ни один из персонажей не представлял собой образцовый тип человека, выражающего официальные идеи»³.

В отличие от наших отечественных критиков и исследователей, французы положительно воспринимали произведения Н.С. Лескова. «Нигилизм» и «негилизм» не привели их в ярость, как отечественную интеллигенцию, которая погубила репутацию писателя на многие годы.

В России XX в. исследователи опирались на критику, под влиянием которой многие десятилетия создавались работы о Лескове, однако пытались отойти от традиционных взглядов, например, В.Г. Авсеенко, М.А. Цейтлина, А..А. Измайлов и др. К концу XX в. таких работ становится больше. Это «Развитие легенды у Лескова»⁴ В.А. Туниманова, «Творчество Н.С. Лескова в контексте

¹ Лесков Н. С. Собр. соч. в 11 т. — М.: Художественная литература, 1958. — С. 297.

² Маркадэ Ж.-К. Творчество Н.С. Лескова. Романы и хроники; [пер. с фр. А.И. Поповой]. — Санкт-Петербург, Академический проект, 2006. — С. 119.

³ Там же. С. 120.

⁴ Туниманов В.А. Развитие легенды у Лескова // Миф — фольклор — литература. Л., Пушкинский дом, 1978.

русской литературы XIX века»¹ И.П. Видуэцкой, «О психологизме Н.С. Лескова»² Е.В. Тюховой. В XXI в. появляются диссертации, в которых исследователи делают попытки изучить произведения Лескова объективно – это «Роман Н.С. Лескова “На ножах”» Ю.С. Суходольского³ (2004), «Повествовательная структура романа Н. С. Лескова “Некуда” в системе русского антинигилистического романа 1860—1870-х годов»⁴ Е.А. Куранды (2009), «Проблема “праведничества” в прозе Н.С. Лескова 1870—1880-х годов»⁵ Е.А. Терновской (2006).

С течением времени и изменением политической обстановки у литературоведов менялись взгляды и научные подходы. В.Ю. Троицкий в 2015 г. издает книгу «Н.С. Лесков. Начало пути. Истоки творчества», в которой говорит о том, что «появилась возможность противоречить идеологической заданности большевистского литературоведения, и, в связи с этим, исследователь рассматривает роман «Некуда» в контексте развивающегося творчества писателя. В данной работе он отказывается от своих идей, высказанных в книге 1974 г. «Лесков-художник», в том числе о том, что

¹ *Видуэцкая И.П.* Творчество Н.С. Лескова в контексте русской литературы XIX века: Дис. ...док.филол. наук; спец. 10.01.01 / Видуэцкая Ирма Павловна; РАН Институт мировой литературы им. А.М. Горького. — Москва, 1994.

² *Тюхова Е. В.* О психологизме Н.С. Лескова. — Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1993.

³ *Суходольский Ю.С.* Роман Н.С. Лескова «На ножах»: Дис. ...канд. филол. наук; спец. 10.01.01 / Суходольский Юрий Сергеевич; Науч. рук. А.И. Матюшенко; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. — Москва, 2004.

⁴ *Куранда Е.А.* Повествовательная структура романа Н. С. Лескова “Некуда” в системе русского антинигилистического романа 1860—1870-х годов: Дис. ...канд. филол. наук; спец. 10.01.01 / Куранда Елена Леонидовна; Науч. рук. Е.А. Маймин, Л.А. Капитанова; Псковский государственный педагогический институт им. С.М. Кирова. — Псков, 2001.

⁵ *Терновская Е.А.* Проблема “праведничества” в прозе Н.С. Лескова 1870—1880-х годов: Дис. ...канд. филол. наук; спец. 10.01.01 / Терновская Елена Александровна; Науч. рук. И.М. Попова; Мичуринский государственный педагогический институт. Мичуринск, 2006.

«Некуда» — «произведение крайне противоречивое, ошибочное по своей главной тенденции»¹.

Однако процесс реабилитации Н.С. Лескова в отечественном литературоведении не завершен. Русские исследователи не смогли в полной мере переосмыслить антинигилистические произведения писателя. Ж.-К. Маркадэ изучает его творчество с точки зрения жанрового подхода, называет Лескова мастером русской прозы, восстанавливает репутацию антинигилистических романов, отстаивает их художественную ценность и стремится понять, как хотел изобразить нигилизм автор, очищая его творчество от старых мнений русской критики. В этом отношении французская критика и французское литературоведение оказались более объективны, а значит и более справедливы.

¹ *Троицкий В.Ю.* Н.С. Лесков. Начало пути. Истоки творчества. — М.: ИМЛИ РАН, 2015. — С. 169.

Литературные параллели в творчестве Ж. Санд и И.С. Тургенева

Аннотация: Статья посвящена проблемам типического в осмыслении Тургенева и Ж. Санд; особое внимание уделяется типам и характерам, введенным писателями в литературу

Ключевые слова: И.С. Тургенев, Ж. Санд, литературное содружество, «сандовский» роман, «тургеньевская девушка».

За время своей жизни за границей Тургенев встречался со многими европейскими литераторами. Наиболее тесные творческие и дружеские связи возникли у него с французскими писателями-реалистами: Гюставом Флобером, Альфонсом Доде, Эмилем Золя и Ги де Мопассаном, составившими тесное литературное содружество.¹

Из французских писателей старшего поколения близко знакома с Тургеневым была и Жорж Санд. Впервые он встретился с нею в пору молодости: их познакомил Михаил Бакунин в сороковых годах, когда имя Тургенева во Франции никому еще не было известно. В дальнейшем они не виделись по меньшей мере лет двадцать.

За это время Тургенев завоевал европейскую славу. Некоторые его повести и рассказы, переведенные на французский язык, стали известны Жорж Санд, и она в конце 1868 года писала о Тургеневе своему близкому другу Флоберу: "Я его очень мало знаю, но знаю наизусть. Какой талант, и как это оригинально и сочно!"²

Французскую писательницу, как и Проспера Мериме, покорила простота, правдивость и глубина содержания произведений Тургенева. Сопоставляя их с произведениями

¹ *Богословский Н.В.* Тургенев (Жизнь замечательных людей). — М.: Молодая гвардия, 1959. — С. 416.

² Там же — С. 417.

ми своих соотечественников, она замечает: "Я нахожу, что иностранцы пишут лучше нас. Они не позируют...".¹

Весною следующего года Жорж Санд писала Флоберу, что ей хотелось бы возобновить знакомство с Тургеневым, рассказы которого восхищают ее. Она просила Флобера, как только он закончит работу над романом "Воспитание чувств", привезти Тургенева в ее усадьбу Ноган.²

Известно, что Тургенев определил в западноевропейской литературе два рода романов, названных им «сандовским» и «диккенсовским».³ Подобного рода классификация жанра красноречиво свидетельствовала о широкой популярности произведений Ж. Санд и высоком авторитете ее имени. Мечты и идеалы французской писательницы были близки и дороги ее русским братьям по перу. Писемский, назвав одну из глав своего романа «Люди сороковых годов» — «Жоржзандизм», засвидетельствовал распространение в русском обществе идей Жорж Санд, суть которых выражена им в следующем заключении: «Она представительница и проводница в художественных образах известного учения эмансипации женщин, ...по которому, уж конечно, миру предстоит со временем преобразоваться».⁴

Натуральная школа преклонялась перед Ж. Санд прежде всего потому, что ее героини вступают в открытую и мужественную борьбу с буржуазным обществом, его моралью и установлениями во имя человеческих прав униженной этим обществом личности.⁵ Ее произведения стали интенсивно переводиться и одобрительно оцениваться в России с 1842 года, особенно журналом «Отечественные записки». Печатались произведения Ж. Санд: «Орас», «Андре», «Жанна», «Теверино», «Жак», «Товарищу круговых поездов по Франции» (с большим сокращением), «Грех господина Антуана» и другие. Идеи Ж. Санд были созвучны многим пи-

¹ Богословский Н.В. Указ. соч. — С. 420.

² Об этом: Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. — М.: Наука, 1980. Письма. Т. 2. — С. 351.

³ Матюшенко Л.И. О соотношении жанров повести и романа в творчестве И.С. Тургенева. — М., 1971. — С. 126.

⁴ Писемский А.Ф. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 4. — М., 1957. — С. 240.

сателям натуральной школы. Критика Белинского подготовила почву для прямой постановки актуальных эмансипаторских проблем (о необходимости полной перемены взгляда на предназначение женщины).

В произведениях Ж. Санд женщина всегда сильнее, благороднее мужчины. При всех несчастьях она одерживает над ним моральную победу. В 1840-х годах сильно понизился престиж героев и сильно возвысилось самосознание героинь. Натуральная школа настойчиво искала обыденных, будничных коллизий и их разрешения. И здесь уже начинался отход от специфической жоржсандовской трактовки проблемы эмансипации.

Ж. Санд стремилась дополнить критику существующих порядков идеальными отношениями. Но так как в России уже слишком трезвым был реализм натуральной школы, то идиллические концовки романов Ж. Санд не принимались. Сколько ни старалась она убеждать, что человек, разувверившийся в обществе, может бежать из него и быть свободным, писательница сама часто проговаривалась — реальность торжествовала над утопией. Это чутко уловил Тургенев.

Известно, что в начале 1850-х годов Тургенев оказывается на литературном распутье. Стремясь к «спокойным линиям» объективного творчества, т.е. к роману, но будучи не слишком уверен в своих силах, Тургенев ищет опоры в русской и западноевропейской литературах. Пушкин и Гоголь кажутся ему недостижимыми образцами, а художественная практика известнейших на Западе писателей-современников (Бальзак, Гюго) явно не соответствует его эстетическим вкусам.

В конце концов писатель останавливается на двух типах романа — сандовском и диккенсовском. «Эти романы, — пишет он, — у нас возможны и, кажется, примутся».¹ Все эти мысли Тургенев высказывал в переписке с современниками (П.В. Анненковым, В.П. Боткиным, семейством Аксаковых) и главным образом в критической статье о романе Евгении Тур «Племянница», напечатанной в 1852 году.

¹ Тургенев И.С. Указ. Соч. Т. 4. — С. 473—490.

Долгое время творчество Жорж Санд было близко Тургеневу. По этой причине вопрос жанрового своеобразия романного творчества Тургенева в иных случаях немислим без обращения к художественной манере Жорж Санд, без сопоставления ее произведений, с указанной точки зрения, с некоторыми его романами и в особенности с первым из них — романом «Рудин» (1856). Как известно, попытки такого рода уже предпринимались. Прежде всего следует упомянуть о работах В. Стасовой-Комаровой, в которых роман «Рудин» бегло сопоставляется с романом «Орас» (1843).

Исследовательница приходит к выводу, что образ Дмитрия Рудина представляет собой ни больше ни меньше как русскую вариацию жорж-сандовского пустослова Ораса; что Наталья Ласунская, Волынцев и Лежнев, в свою очередь, если не «списаны», то во всяком случае очень похожи, соответственно, на персонажей Ж. Санд Марту, Поля Арсена и Теофиля. «Главное, — утверждает она, — не в этих отдельных сходствах действующих лиц, а в общем ходе рассказа и в отношении обоих авторов к своему герою: развенчание человека слова перед людьми простого сердца, горячего чувства, честного, хотя и скромного дела». «Это, — продолжает автор, — любимая тема Жорж Санд: противопоставление двух типов: типа, который Аполлон Григорьев называет типом хищным и типа смиренного... т.е. людей, поглощенных своей личностью, умных, рефлектирующих, эгоистов или половинчатых, холодных или слабых, неспособных предаться одной идее, одному горячему чувству, людей ума, оказывающихся несостоятельными перед людьми воли и сердца.¹ Эта идея проходит, что называется, красной нитью через все почти романы Жорж Санд, от «Индианы» и до «Вальведра» или прелестной «Марианны Шеврез» ... и она же является господствующей в произведениях Тургенева, от «Свидания» в «Записках охотника» и «Аси» до «Клары Милич».

¹ Григорьев А.А. Апология почвенничества. — М.: Институт русской цивилизации, 2008. — С. 261.

Особенность у Жорж Санд та, что женщина достается всегда скромному герою.¹ В то же время в русской литературе лишний человек и пробник очень часто если не хищному типу принадлежит, то и не смиренному. Он образован, говорлив, привлекает к себе всеобщее внимание. Девушка поначалу именно в него и влюбляется.

Именно таков Рудин, в этом качестве действительно напминающий Ораса, о котором Жорж Санд пишет так:

«Он говорил с подкупающим жаром, не лишенным, однако, известной нарочитости. Слушая его, нельзя было усомниться в его искренности; но, казалось, он раздражается подобными тирадами не впервые. Это была смесь притворства и естественности, столько искусно объединенных, что невозможно было различить, где начиналось одно и кончалось другое. Я видел людей, которым Орас сразу же внушал безмерную антипатию, он казался им высокомерным и напыщенным. Другие же пленялись им немедленно, не могли им нахвалиться, утверждали, что такого чистосердечия и непринужденности не найти нигде. Должен вас заверить, что и те, и другие ошибались, — вернее, и те, и другие были правы: Орас был естественным притворщиком.

Это пылкие умы, назначенные природой любить великое; пусть среда, окружающая их, обыденна — зато стремления романтичны; пусть их способность к творчеству ограничена — зато замыслы безмерны; потому-то эти люди всегда драпируются в плащ героя, созданного их воображением. Реальный человек живет рядом с человеком идеальным, в этом как бы удвоенном человеке мы различаем два образа, неразделимых, но совершенно несходных меж собой»²

Известно, что после декабрьского переворота в 1852 г. Жорж Санд окончательно поселилась в деревне.³ Следуя своей идее о том, что в периоды общественных смут ху-

¹ Парамонов Б.М. МЖ: Мужчины и женщины. — М.: АСТ, 2010. — С. 211.

² Санд Ж. Собрание сочинений: В 15 т. — М.: Художественная литература, 1992. Т. 6. — С. 121.

³ Анненская А.Н. Жорж Санд. Её жизнь и литературная деятельность. — М.: Молодая гвардия, 1983. — С. 27.

дожник должен воспевать любовь и невинность, она в своем творчестве перешла непосредственно к тихим и спокойным романам из сельского быта. Романы эти отчасти грешат тем же, чем и предыдущие. В них точно так же рядом с личностями, выхваченными прямо из жизни, появляются сильно идеализованные крестьяне с благородными чувствами, возвышенными идеями, литературно приукрашенным языком. Передать слог и правдивую манеру выражений крестьянина представляло для Жорж Санд непреодолимую трудность. *"Если, — замечает она, — я заставлю деревенского жителя говорить таким языком, каким он обыкновенно говорит, необходимо будет переводить его речи для цивилизованного читателя, а если я заставлю его говорить так, как мы говорим, я создам несообразное существо, в котором придется предположить ряд идей, чуждых ему".*¹ К сожалению, автору не удалось избежать этой последней ошибки, и ее босоногие героини и герои в деревянных башмаках нередко рассуждают, как вполне развитые, образованные люди. Положительные типы в своих сельских романах Жорж Санд обыкновенно берет из среды деревенских пролетариев, из числа униженных, обездоленных. Такова Мария в *"La mare au diable"*, маленькая Фадетта, Франсуа-Найденыш (*"Le Champi"*) и пр. Ее отрицательные типы, напротив, принадлежат к деревенской аристократии: это разные кулаки и мироеды, разжившиеся, растолстевшие мужики, скряги и скопидомы, с презрением смотрящие на своих односельчан и мечтающие купить соседний замок какого-нибудь разорившегося дворянчика. Кроме этих двух крайних представителей крестьянского мира, мы встречаем в этих романах несколько очень живых портретов "хозяйственных мужиков".² Это рассудительные, честные крестьяне, ставящие на первый план земледельческий труд, хранители старых обычаев и суеверий, консерваторы до мозга костей и деспоты в семье. Столкновения между этими тремя типами деревенского мира составляют канву историй, простых по завязке, дышащих неподдельной любовью к природе, к сельской жизни, к страждущему человеку.

¹ Там же. — С.29.

² *Тургенев И.С.* Указ. соч. — Т. 4. — С. 483— 490.

Тургенева сближало с Жорж Санд присущее им обоим уважение к человеческой личности вообще, а в частности – уважение к женщине. Известно, что личная жизнь Тургенева сложилась не совсем удачно. Прожив 38 лет в тесном общении с семьёй Виардо, писатель чувствовал себя глубоко одиноким. В этих условиях сформировалось тургеневское изображение любви. В его произведениях почти не бывает счастливой развязки, а финал их чаще всего грустный. Но тем не менее почти никто из русских писателей не уделил столько внимания изображению любви, никто в такой мере не идеализировал женщину, как Иван Тургенев.¹ Характеры женских персонажей его произведений 1850-х — 1880-х годов, — образы цельных, чистых, самоотверженных, нравственно сильных героинь в сумме сформировали литературный феномен «тургеневской девушки» — типичной героини его произведений. Таковы Наталья Ласунская в романе «Рудин», Ася в одноимённой повести, Елена Стахова в романе «Накануне» и другие.

Таким образом, мы пришли к выводу, что творчество Тургенева и Санд роднит авторское уважение к изображаемой личности. Наиболее ярко это прослеживается в изображении героинь-женщин (феномен «тургеневской девушки») и крестьян.

Женский образ – образ чувствующей, тонкой, благородной натуры (Елена Стахова, Наталья Ласунская, Индиана, Консуэло).

Также творчество писателей перекликается и в изображении простого народа. Отношение к личности угнетённой, поиски «идеального крестьянина», начатые Санд в рассказе «Муни Робен» (1840), находят отклик в цикле повестей Тургенева «Записки охотника».

«Парижские впечатления» Д.В. Григоровича: к проблеме восприятия в травелоге

Аннотация: Статья посвящена особенностям восприятия и репрезентации Парижа в сборнике путевых заметок Д. В. Григоровича. Парижу в отличие от других городов, которые представлены отрывками, отводится особое место. Образ города конструируется на основе оценочных коннотаций автора и на нескольких уровнях.

Ключевые слова: травелог, «чужое пространство», конструирование образа, Д. В. Григорович, морское путешествие.

В 1858 году Д. В. Григоровича пригласили отправиться в путешествие на корабле в рамках экспедиции Морского министерства. Корабль присоединился к эскадре Средиземного моря и сопровождал великого князя Константина Николаевича.

Описания путешествий вошли в книгу «Корабль “Ретвизан”» в 1873 году. Заметки включают хронику путешествий по Франции, Германии, Дании и Испании. До выхода в сборнике путевые заметки печатались в «Морском сборнике», также выходили в «Современнике» и журнале «Время».

Жанр морского путешествия в этот период приобретает особую популярность в частности, в связи с успехом у читателя «Фрегата “Паллада”» Гончарова.

Путевые заметки Д. В. Григоровича включают описания членов экипажа, быта на корабле, жизни на воде и на суше. Описание многочисленных городов укладывается во фрагментарное повествование. В отличие от травелогов данного периода, в которые входили как реальные описания и художественный вымысел, так и мифологемы и исторические события, а описание же местностей, которые не так давно стали доступны российским путешественникам больше напоминали путеводители.

Для Д. В. Григоровича инструментом восприятия «чужого пространства» является уподобление неизвестного зна-

комому, что является вполне закономерным явлением для литературы путешествий. А. Эткинд в «Толковании путешествий» утверждает: «Другое уподобляется своему, новое старому, неизвестное известному. Реальность бывает так отлична, что не влезает в рамки восприятия»¹. Так, станция в Киле «приводит на память Петербург и его станцию петергофской железной дороги»², в Севилье – «фургон, напоминавший наружной своей формой старые omnibusы, срабившие когда-то Невский проспект, был по внутреннему своему устройству еще неудобнее последних»³, Копенгагене сад Тиволи – «то же, что минеральные воды в Петербурге», хотя «по меньшей мере, в десять раз больше сада минеральных вод»⁴. Обозначение некоторых местностей ограничивается упоминанием подобных деталей

Особое место в тексте занимает Париж, которому отводится целая глава. Образ города конструируется на описаниях как открытых и закрытых пространств, духовно-культурной сферы, литературных произведений и памятников искусств, социальных и религиозных идей. Восприятие города происходит на нескольких уровнях.

Первое упоминание Парижа возникает с восклицательным знаком: «заметьте: рукой только подать до Парижа!»⁵. Такая постановка знака может быть связана как с представлениями о Париже в России на тот период, так и с индивидуальным авторским восприятием.

Незадолго по путешествия Григорович познакомился с Александром Дюма. Дюма-старший побывал в июне 1858 года в Петербурге, Дюма особенно сблизился с Григоровичем, который стал «его постоянным гидом... и подробно

¹ Эткинд А. М. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — С. 14.

² Григорович Д. В. Корабль «Ретвизан» // Григорович Д. В. Литературные воспоминания. Корабль «Ретвизан». Из записной книжки. — М.: Захаров, 2007. — С.232.

³ Там же. — С. 427.

⁴ Там же. — С. 261.

⁵ Там же. — С. 150.

знакомил его со всеми вопросами, связанными с русской литературой и русскими писателями»¹.

Эта встреча повлияла и на формирование самого благоприятного мнения о Париже. Более того, Григорович обучался французскому с ранних лет, и знал его до определенного момента чуть ли не лучше русского. Множественные упоминания о Париже свидетельствуют о том, что город является для автора более значимым, чем остальные: «Прежде еще, чем думал я когда-нибудь быть в Париже, я знал его, как свои пять пальцев, знал лучше даже Петербурга – благодаря бесчисленным описаниям, гравюрам, полтипажам и литографиям, которыми французы знакомят целый свет со своею столицей, и мог начертить на память главные линии огромного города; фасад каждого замечательного здания, памятника, площади встречались, как давнишние знакомые»². Благоприятное отношение у путешественника к Парижу было сформировано до посещения, поэтому при столкновении с неудовлетворительной действительностью наступает разочарование. Город после посещения вызывает абсолютно противоположные чувства.

Город одушевлен, человеку оказывается сложно устоять перед атмосферой постоянного праздника, царящего в Париже. Город поглощает людей и подавляет их: «Во всем городе не существует ничего, что бы успокаивало дух и давало уму простого человека трезвое, здоровое настроение»³. Автор упоминает о множестве русских, которые быстро свыкаются образом жизни в Париже: начинают картавить уже через пару месяцев, и не могут обойтись и дня без сахарной воды по утрам.

Другая особенность описания города – характер и нравы парижан. Одна из ключевых деталей, занижающая образ города и отталкивающая путешественника. Автор обращается к нравам в попытках «сказать что-нибудь новое <...> Париж особенно такой город, что каждый прожитой в нем день может дать материалу на целый том

¹ Коган Э. Р. Александр Дюма на Ладожском озере // Встречи с прошлым. Сборник неопубликованных материалов ЦГАЛИ СССР. — М.: Советская Россия, 1974. — Вып. 2. — С. 35.

² Григорович Д. В. Корабль «Ретвизан». — С. 308.

³ Там же. — С. 316.

в нравоописательном роде.»¹. По той же причине автор ограничивается несколькими словами об архитектурных сооружениях других достопримечательностях города.

Впечатления о городе соответствуют пафосу последующего описания французов, по словам путешественника: «Характер французов решительно ставит в тупик; не знаешь, чему больше удивляться, силе или слабости, огню или быстроте охлаждения, или мелочности, соединенной со страшной непоследовательностью и легкомыслием; нравственная эта мозаика отражается во всем: в истории народа и самой его жизни. <...> у французов великая эта мысль часто оканчивается ничем, пшиком»². Париж неоднороден и необъятен: «Париж тем хорош для праздного человека, что последний может составить себе программу увеселений не только на день, но вперед на целую неделю.»³. Здесь реализуется представление о городе, где царит постоянный праздник.

Чрезмерная роскошь затмевает все естественное и чистое: «Так уж следует, видно, что в Париже везде должна господствовать внешность! В церкви Богоматери, точно так же, как и в Лувре <...> – наружный вид обещает больше, чем дает внутренность. Церковь, под руками тупоумных распорядителей и реставраторов, совершенно утратила поэтический колорит древности; впечатление такое, как будто рассматриваешь древнюю Библию, пергаментные листы которой покрыли мелом – для чистоты — и расписывали почерком современной каллиграфии.»⁴.

Еще один важный аспект восприятия – Париж литературный. Во-первых, как и для многих авторов путешествий, «чужое пространство» для Д. В Григоровича – прецедентные имена и тексты. Описание Парижа связано не только с Александром Дюма и Дюма-сыном. Путешественнику при виде Собора Парижской Богоматери вспоминается В. Гюго, возникают живые образы Эсмеральды, Квазимодо, Клода Фролло. В целом в тексте цитаты работают на нескольких уровнях – буквальное

¹ Григорович Д. В. Корабль «Ретвизан». – С. 328.

² Там же. – С. 314.

³ Там же. – С. 316.

⁴ Там же. — С. 327.

воспроизведение в тексте (например, автор ссылается на тексты Гейне в описании Гамбурга), которое встречается реже, и воспроизведение коллизий и мнений писателей, которые являются ключевыми для литературного истолкования той или иной страны.

Дом Дюма, где остановился Григорович становится некой метафорой Парижа: «На всем следы роскоши, страшной неряшливости, и всюду великолепные затеи, остановленные при самом начале. <...> Дюма устроил маленький зимний сад: зеленый трельяж на стенах, вьющийся плющ, тропические растения и посреди них бронзовая статуя Аполлона — все это очень мило; но пол сгнил и во многих местах обвалился. <...> Дюма отделал этот дом для какого-то праздника; с тех пор он больше о нем не заботится...»¹.

Во-вторых, это ряд писателей, с которыми Д. В. Григорович знакомится благодаря Дюма-сыну, он не называет имен — это сплошная череда инициалов. В большинстве случаев путешественник представляет их весьма талантливыми литераторами и писателями, однако несчастными, готовыми вырваться из Парижа. Такая обезличенность персонажей, объединенных схожими бедами, подчеркивает ничтожность человеческой природы, не выносящей могущества Парижа.

Однако в Париже есть что-то мистическое и притягательное для путешественника: «...нет человеческой возможности исчерпать Париж до дна и разом показать его со всех сторон, так, чтобы в одно и то же время бросились в глаза лицевая сторона и изнанка»². Город вызывает неоднозначные чувства у путешественника, ему горестно от разочарования, но он не оставляет надежды увидеть другой Париж, который он представлял до встречи: «...при расставании, когда город начал постепенно исчезать и теряться в вечернем тумане, — я дал себе слово непременно туда вернуться при первом удобном

¹ Григорович Д. В. Корабль «Ретвизан» // Д. В. Литературные воспоминания. Корабль «Ретвизан». Из записной книжки. — М.: Захаров, 2007. — С. 310 — 311.

² Григорович Д. В. Корабль «Ретвизан». С. 350.

случае»¹. Несмотря на непонятное автору состояние нравов и недоступное пониманию состояние праздника, Париж кажется не таким, как прочие города, а особым пространством, так и оставшимся «чужим».

¹ Григорович Д. В. Корабль «Ретвизан». – С. 351.

«Японизм» во французской живописи и «японская серия» В. Верещагина

Книги о Японии на европейских языках стали появляться еще в XV–XVI веках, но непосредственное знакомство западного сообщества с этой страной состоялось лишь в 60-х годах XIX столетия.

В середине XIX века французы стали давать высокую оценку японским произведениям искусства. В 1851 году братья Гонкур в своем романе «В 18.. году» описали салон, украшенный произведениями японского искусства. Вот, что они писали об этом: «Известно отношение к этому братьев Гонкур: «Увлечение всем китайским и японским. Мы первые испытали его. Теперь оно захватило всех и все, вплоть до глупцов и мещанок, — но кто больше нас

распространял это увлечение, чувствовал, проповедовал, передавал его другим? Кто загорелся страстью к первым альбомам и имел смелость их покупать?»¹ «Первые альбомы» — это графические листы, принадлежавшие японским ксилографам, работавшим в русле направления, обозначаемого термином «*укиё-э*», дословно переводимым как «картины плывущего мира», трансформировавшегося в значение «модный, современный мир».

Стремление японских мастеров отразить быстро меняющийся мир в сочетании с особым созерцательным настроением оказалось созвучным поискам европейских живописцев, обратившихся к мотивам современной жизни. Таким образом, можно сказать, что в период Второй империи среди интеллигенции распространялось увлечение Японией. Остались упоминания о том, что на Всемирной выставке в Париже в 1867 году уже появились ревностные поклонники японского искусства². К 1880-м годам увле-

¹ Гонкур Э., Гонкур Ж. Дневник. Записки о литературной жизни: избранные страницы. В 2 т. — М., 1964. — Т. 1. — С. 601.

² Шпаков В.Н. История всемирных выставок. — М.: АСТ: Зебра Е, 2008. — С. 52.

чение им достигло зенита, западный мир охватил «*japonisme*». ¹

Сам этот термин в 1872 году ввел в оборот французский искусствовед Филипп Берти (Ph. Burty), понимавший под ним «новое направление в исследованиях в области изобразительного искусства, истории и этнографии». Однако вскоре «японизм» превратился в более сложное явление, которое стало включать не только художественные и научные, но и социально-политические и экономические аспекты. ²

Известна история, что во Франции гравюры укиё-э, а именно манга Хокусаё³, привлекли к себе внимание, попав из Японии в качестве оберточной бумаги для фарфора⁴. Художник-график Феликс Бракмонд⁵ заинтересовался их высоким художественным уровнем. Было это в 1856 году. В то же время мадам Дособа открыла в Париже первый магазин японских произведений искусства; гравюры укиё-э разожгли интерес к японскому искусству, который в форме японизма распространился из Европы по всему миру. Большой вклад в его развитие внесла Франция.

В 1867 году на Всемирной выставке в Париже сёгунат Эдо представил большое количество гравюр, свитков ка-кэмоно, кимоно, лаковых изделий, фарфора и прочего⁶. По окончании выставки все экспонаты были распроданы. Это стало переломным моментом в ознакомлении с японской

¹ History graphic design // Japonisme
<http://historygraphicdesign.com/industrial-revolution/art-nouveau/653-japonisme>

² Weisberg G.P., Weisberg Y.M.L. Japonisme. An Annotated Bibliography. N.Y.; L., 1990

³ Николаева Н. Япония — Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI — начало XX века. — М.: Изобраз. искусство, 1996. С. 249.

⁴ Encyclopedia Japan // Ukiyo-e [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://doyouknowjapan.com/ukiyo-e/> Дата обращения: 05.05.2017

⁵ Epoch Times // Хокусай — художник жизни [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.epochtimes.ru/hokusaj-hudozhnik-zhizni-98957904/> — Дата обращения: 08.05.2017

⁶ Japonisme and Nineteenth-Century French Literature// Elwood Hartman. Comparative Literature Studies Vol. 18, No. 2, East-West Issue (Jun., 1981), Penn State University Press, P. 142.

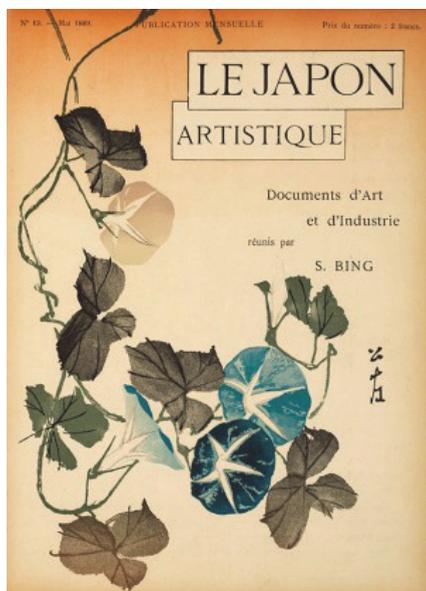
культурой. На Всемирной выставке в 1878 году в Париже на площади Трокадеро был установлен стилизованный дом японского крестьянина, где посетителей знакомили с повседневной жизнью и бытом японцев. Японизм, можно сказать, достиг своего пика.



Японская делегация, принимавшая участие во Всемирной выставке в Париже в 1867 г. (из журнала «Ле Монд Иллюстре», из фондов Государственной французской библиотеки) и каталог продукции, выставившейся на Всемирной выставке в Париже 1878 г. (из фондов Государственной французской библиотеки).

В середине XIX в. вследствие ряда внешнеполитических причин на смену самоизоляции пришло стремление перенимать полезный иностранный опыт ради укрепления страны. Одновременно в Европе возрастал и интерес обывателей к изысканным творениям японских мастеров.

Благодаря растущему вниманию к гравюре на дереве, фарфору и другим предметам искусства из Японии, в изделиях европейских мастеров росло количество природных мотивов, включая животных, насекомых и растения.



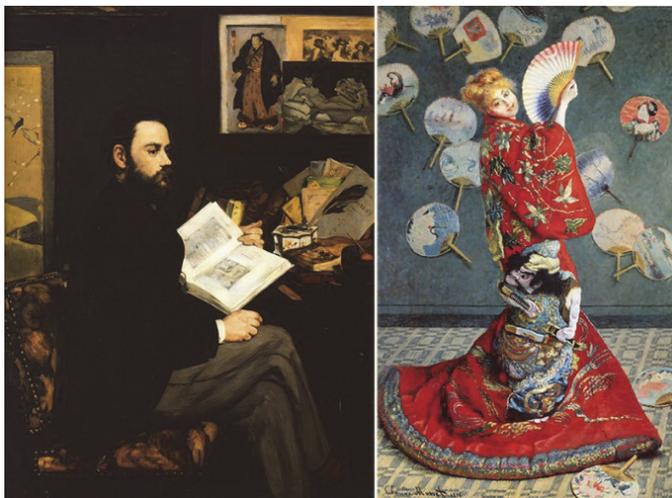
Номер журнала «Живописная Япония» (*Le Japon artistique*) под редакцией З. Бинга за май 1889 г. (цифровая коллекция Университета Висконсин).

Двухмерные сложные узоры, свойственные гравюре на дереве японских художников, например, Хиросигэ, впечатлили немало западных дизайнеров того времени. Их влияние можно заметить также в извилистых линиях и природных мотивах *ар нуво*.

Но японизм был явлением неоднородным. Он затронул и массовую промышленную продукцию – изделия из стекла, фарфора, ткани, мебель, и моду, и даже женские прически. С этого времени началось формирование так называемого «японского мифа». Стоит ли говорить о том, что представление о бытовой культуре японского народа в Европе и реальность были невероятно далеки друг от друга. Японские гравюры *укиё-э*¹ высоко ценились целым рядом художников-импрессионистов, благодаря чему стали попу-

¹ Касьянова М. Укиё-э. Искусство изменчивого мира. – М., 2008. – С. 11.

лярны во всем мире. На «Портрете Эмиля Золя» Эдуарда Мане в качестве фона изображена японская ширма. На второй выставке искусства импрессионистов в 1876 году Клод Моне представил «Японку»¹.

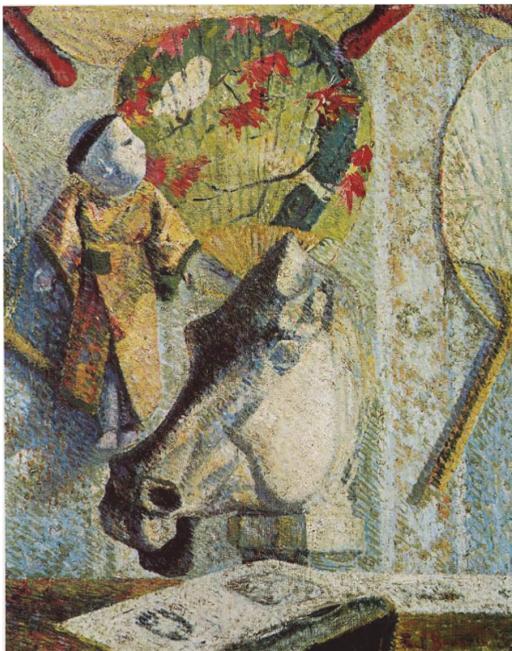


Эдуард Мане «Портрет Эмиля Золя» (1868), из фондов музея д'Орсе (слева), Клод Моне «Мадам Моне в японском костюме» или «Японка» (1876), из фондов Бостонского музея изобразительных искусств (справа)

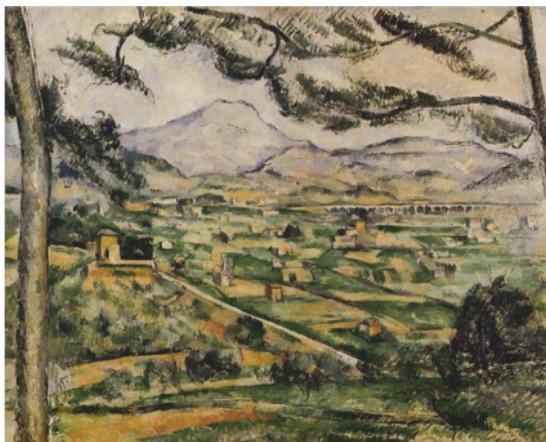
Японское искусство повлияло на Дега², Гогена, Лотрека и других художников. Импрессионисты искали в японской цветной гравюре необходимые средства изображения. Серии цветной графики Хокусая (например, «100 видов священной Фудзи») были образцом для серийных работ Сезанна и Моне.

¹ ENCYCLOPEDIA OF ART HISTORY // Japonism [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/japonism.htm> — Дата обращения: 14.05.2017.

² Фуко М. Живопись Мане. – СПб.: Владимир Даль. 2011. – С. 20.

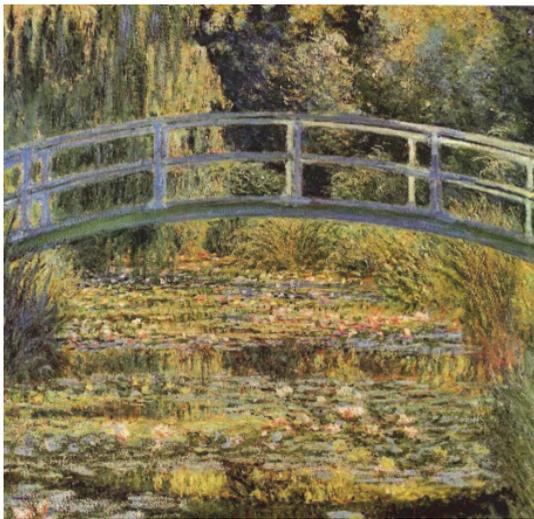


Поль Гоген «Натюрморт с конской головой» (1886)



Поль Сезанн «Гора Св. Викторши с большой сосной» (1887)

В своём саду в Живерни в 1883 году Клод Моне строит японский деревянный мост.



Клод Моне «Японский пешеходный мост Живерни» (1899)



*Мари Франсуа Жирар Фирмен
«Японская Туалетная» (1873)*



Aimé-Nicolas Morot «Обнаженная с японским зонтиком»

Через западноевропейскую живопись японизм дошёл и до России. "Японизмы" в русском искусстве конца XIX — начала XX вв. наиболее последовательно могут быть представлены нами в творчестве художников «Мира искусства», в него входили: А. Бенуа, Л. Бакст, А. Остроумова-Лебедева, М. Добужинский, Е. Лансере и другие.

Одним из самых ревностных поклонников классической японской гравюры среди русских художников тех лет была А.П. Остроумова-Лебедева, одна из первых в России начавшая работать в технике цветной гравюры. Ее черно-белые и цветные виды Санкт-Петербурга несомненно вошли в число самых прославленных изображений этого города. Позднее в своей автобиографии она специально отмечала то большое впечатление, которое произвела на нее выставка японского искусства 1896 г.: «Раньше я не знала японского искусства. Много часов я просиживала на выставке, очарованная небывалой прелестью форм и красок. Произведения были развешаны на щитах, без стекол, в громадном количестве, почти до самого пола... Меня поражал острый реализм и рядом стиль и упрощение, мир фантастичности и мистики. Их способность запечатлеть на бумаге мимолетные, мгновенные явления окружающей природы»¹. Сама художница признавалась, что по-настоящему она усвоила уроки японского искусства позже, находясь в Париже, в мастерской английского художника Уистлера, испытавшего серьезное влияние японцев и прославивших их в Европе. Известные графические виды Петербурга Остроумовой-Лебедевой, ее черно-белые «зимние» пейзажи, гравюры во многом по ее собственному признанию, написаны под впечатлением японских гравюр *укиё-э*, особенно Хиросигэ, Утамаро.

¹ Штейнер Е. Картинки быстротечного мира — [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2010_2/Content/Publication6_1447/Default.aspx — Дата обращения: 17.05.2017



Китагава Утамаро «Пейзаж со снегом»



Остроумова-Лебедева «Зимка» (1900)

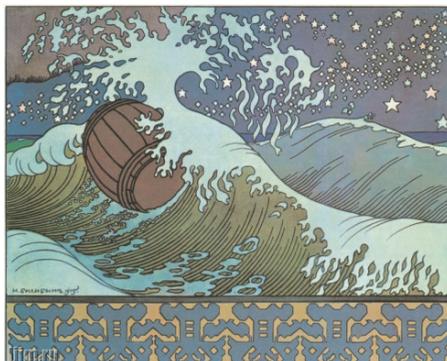


«Возвращение на Шексну» В. Фалиева (1909)



*Андо Хиросигэ «Протоки в Мицумата»
(из серии «Сто знаменитых видов Эдо»)*

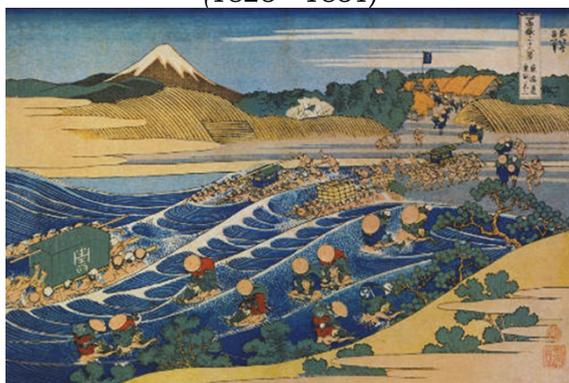
Здесь очевидно воздействие японской гравюры, особенно Хиросигэ, оно проявляется в контрастном сопоставлении оранжево-красных парусов и сине-зеленой воды. Простыми, скупыми средствами передано ощущение спокойствия и тишины, поражает внутреннее сродство этого произведения искусства с японской гравюрой; способ видения, цветопередачи поистине японский.



*Иван Билибин «Бочка по морю плывет...»
(иллюстрация к «Сказка о царе Салтане», 1905)*



*Кацусика Хокусай «Большая волна в Канагаве»
(1823—1831)*



Кацусика Хокусай «Фугаку хаккю» (1835)

Завороженность Билибина Хокусаем отразилось в его иллюстрациях к «Сказке о царе Салтане» А.С.Пушкина (1905 г.) — здесь мы видим переосмысленную «Большую волну в Канагава» Хокусаи или его же волну из «Фугаку хаккю» (1835 г.), «перепетую» на русский лад к пушкинским стихотворным строчкам: «Туча по небу идет, бочка по морю плывет...».



Н.К. Рерих «На Дальнем Востоке»¹ (1904) — отклик на трагические события Русско-японской войны.

Василию Верещагину, в отличие от своих вышеупомянутых коллег, удалось своими глазами увидеть Страну восходящего солнца, прочувствовать весь ее колорит и передать на своих полотнах настроение того непростого для обеих стран (России и Японии) времени.

До конца жизни художник не прекращал путешествовать. После поездки в Сирию и Палестину, в конце 80-х — начале 90-х годов он дважды был в Америке, в 1901 —

¹ Мельников В.Л. Семья Рерихов и Япония: открытость культурного диалога // Материалы международной научно-практической конференции «Рериховское наследие». Том XIII: История изучения Азии. Новые открытия. От Серебряного века русской культуры к современности. — СПб.: Издание СПбГБУК «Музей-институт семьи Рерихов», 2014. С. 186.

1902 годах — на Филиппинах и Кубе, в 1903 году — в Японии. Впечатления от Японии отразились в ряде этюдов, дающих представление о старинной, полной своеобразия архитектуре, национальных обычаях этой интересной страны.

Поездка в Японию приходится на канун русско-японской войны. Но пока художник об этом еще не знает. Необычные формы, новые церемонии, другая еда и способ ее приема не могут не ошеломить Верещагина, тем более что там так высоко развиты культура гравюры, художественных лаков, работ по металлу и кости. Лаконизм, присущий японскому искусству, просто не может не увлечь художника. Но он взглядом космополита отражает в своих работах самое характерное и яркое — храмы, японских женщин в кимоно, нищих, священника. Художник считает, что впечатление о стране можно передать только «полифонически», т.е. показывая разные ракурсы и стороны повседневной жизни.

Достоверно известно, как протекало пребывание Верещагина в Японии, особенно его первая часть, благодаря самому Верещагину. Он обладал хорошим слогом, острой наблюдательностью и многолетней привычкой вести дневник. Свои записи он потом публиковал под заголовком «Из записной книжки» и подписывал «Художник Верещагин» — это звание он считал для себя превыше всего.

По воспоминанию скульптора Ильи Гинцбурга, перед отъездом Верещагина на Дальний Восток редактор одной газеты предложил ему быть ее специальным корреспондентом с гонораром 5 тыс. руб., на что тот ответил: «Пришлю Вам корреспонденции, но еду я художником Верещагиным, а не специальным корреспондентом»¹. Очерки Верещагина печатались в «Новостях и биржевой газете»² уже после возвращения художника домой. Хотя русско-японская война должна была вот-вот разразиться (а два очерка были опубликованы после того, как она уже началась), нельзя не отметить тот доброжелательный и объективный тон, каким художник писал о Японии и японском

¹ Гинцбург И. Воспоминания о В.В. Верещагине. СПб., 1914.

² Верещагин В. О Японии // «Новости и биржевая газета». СПб., 1904, январь — февраль. С. 3-4.

народе. В очерках и в письмах жене Верещагин пишет о трудолюбии японцев, о порядке на улицах, о вежливости в обращении. В заметках Верещагин также описывает японское трудолюбие, вежливость, любовь к порядку, жалеет японских женщин и подробно описывает их непростую жизнь, обращает внимание на врождённое умение японцев созерцать и любить прекрасное, будь то архитектурное сооружение или просто капля росы на цветке¹.

Из писем и записок Верещагина видно, что перед поездкой в Японию он познакомился по книгам с ее искусством и знал, что он хочет там посмотреть. Его интересовали старинные храмы Никко и Киото, и большую часть времени он провел именно в этих местах.

Первое место, куда приехал Верещагин, было Никко: «Живу в самой романтической обстановке в маленьком домике не то лесника, не то садовода, близ самих храмов».²

Внимательным глазом художника Верещагин старался разобраться в новом для него японском искусстве. Ему, воспитанному, по его словам, на образах «греческой и римской архитектуры, полных величественной простоты», храмы Никко казались «заваленными», перегруженными всякими украшениями³. Действительно, храмы Никко, построенные во времена эпохи Токугава, отражали стремление к пышности и великолепию, что в живописи достигалось яркими красками часто на золотом фоне, в архитектуре – обилием декоративных деталей. Зато отдельные части, писал он, «удивительно хороши».

Одна из наиболее интересных работ японского верещагинского цикла — «Шинтоистский храм в Никко». Своеобразна ее композиция. Художник показывает угол постройки со входом во внутреннее помещение. Тщательно выписаны нарядные архитектурные детали: украшенные резьбой колонны, карнизы, металлическая решетка. Колорит

¹ Кожевникова И. Верещагин и Япония // Проблемы Дальнего Востока. — 1987. — №1. [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://www.booksite.ru/vereschagin/6_56.html#3 — Дата обращения: 19.05.2017 .

² Дёмин А. С мольбертом по земному шару. Мир глазами В.В. Верещагина. М.: Мысль, 1991. С. 202.

³ Там же. С. 344.

красок делает храм похожим на дорожную безделушку. За храмом проглядывает зелень тенистого сада. Живыми и выразительными кажутся человеческие фигуры у стен храма. Сочетание изящества архитектуры храма и красоты природы создает ощущение тишины, умиротворенности. В этом, как и в других этюдах, художник стремился выразить свое восхищение самобытной японской архитектурой.

Одним из распространенных сюжетов в живописи 1870-х годов стали лодочные прогулки – мотив, часто встречающийся у японских ксилографов. Это излюбленное занятие горожан описано Зибольдом в «Путешествии по Японии»: «Летом японцы часто собираются целым обществом за город; особенно любят кататься на лодках, чтобы иметь возможность вполне насладиться красотами природы. Вот почему часто встречаются красивые лодки, богато убранные, на озерах, в заливах и по рекам»¹. Этот же мотив, но уже несколько позже видим и у Верещагина на картине «Прогулка в лодке».



В. Верещагин «Прогулка в лодке» (1903-1904)

¹ Зибольд Ф. Путешествие по Японии или Описание японской империи в физическом, географическом и историческом отношениях. СПб., 1854. Т. 2. С. 28.



1. «Японка» (1903)

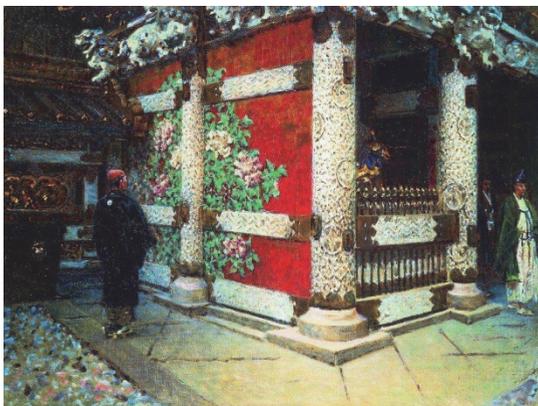


2. «Японка с веером» (около 1904)

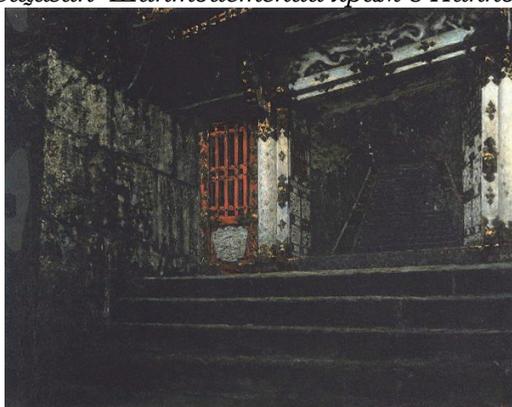
Картины Верещагина по своей современной стилистике изображения и его динамичности напоминают полотна Сэйки Курода.



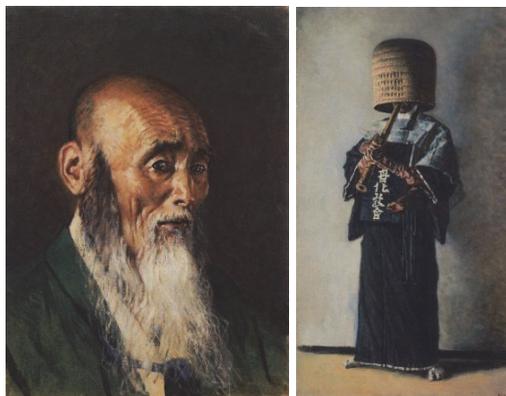
Сэйки Курода «У озера» (1897, серебряная медаль на Всемирной выставке 1900 года в Париже); «Майко» (1893)



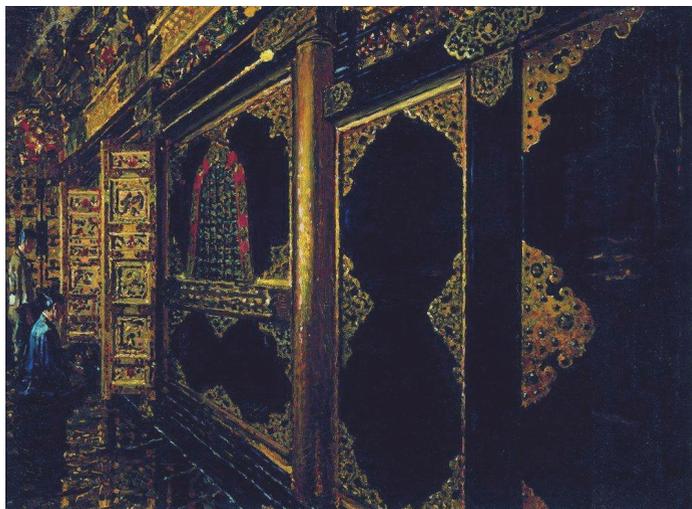
В. Верещагин «Шинтоистский храм в Никко» (1903)



В. Верещагин «Вход в храм Никко» (1903)



1. В. Верещагин «Японский священник», 1903-1904.
2. В. Верещагин «Японский нищий. Этюд» (около 1904).
Верещагин по ошибке назвал нищим странствующего монаха комусо.

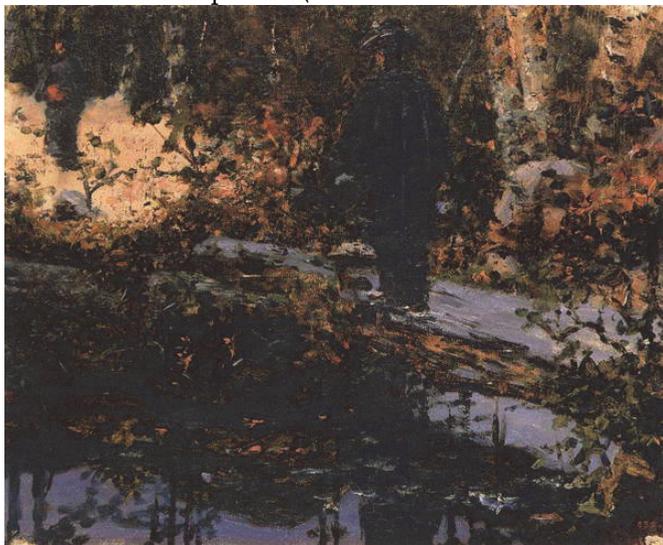


В. Верещагин «Храм в Токио» (1871-1873)

Верещагин привез из Японии двадцать этюдов и наброски, готовясь сделать дома «японскую» серию картин. Это была одна из особенностей работы художника. Он считал, что одна картина не передает полного впечатления от мес-

та или события, поэтому, стремясь к «полифонии», создавал свои «серии» (туркестанская, индийская, балканская, война 1812 г. и т.д.). Наброски и этюды Верещагина, привезенные из Японии, по словам Стасова, были полны, «подобно картинам индийским, только мирных красот, японской изящной природы, света, красот и чудной архитектуры»¹.

Последние работы художника мрачны. Темные краски, тени, размытость черт. Производят угнетающее впечатление. Если сравнить их с светлыми, яркими, полными цвета и солнца работами начала творческого пути — в глаза бросается колоссальная разница.



В. Верещагин «В парке» (1903)

На этюде-пейзаже «В парке» изображен уютный уголок старого парка. Деревья и цветы отражаются в водоеме. По дорожке идут двое. И вновь у зрителя возникает ощущение тишины, тенистой прохлады, умиротворенности.

¹ Стасов В. Каталог выставки картин и рисунков покойного художника В.В. Верещагина и собранной им коллекции японских предметов. М., б.г.



В. Верещагин «На мосту» (1903)

Верещагин не просто объехал весь мир. Он воспринимал все народы как единое сообщество, каждый из которых внес свой вклад в развитие цивилизации и культуры. Пренебрежение человека Запада, несшего колониальные войны и порабощение «низших» рас и народов, их жестокая эксплуатация не могли не волновать художника-пацифиста. «Ех oriente lux» должна нести Россия, передавая развивающимся цивилизациям свой опыт и развиваясь при этом сама, никого при этом не порабощая. Об этом говорит вся живопись Василия Верещагина. В начале русско-японской войны художник поехал на Тихий Океан. Он погиб на броненосце вместе с адмиралом Макаровым при взрыве мины.

На этапе ознакомления с новой совершенно противоположной культурой именно Франция стала связующим звеном между Японией и другими странами. «Японскую серию» Верещагина отнести к «японизму», скорее, сложно, ведь художник старался передать колорит далекой страны, только недавно открывшей свои двери для зарубежных гостей. Верещагин в своих работах наиболее полно и глубоко попытался отразить жизнь, быт, культуру Японии того времени. Художнику удалось прочувствовать эту неуловимую нить японской души, в отличие от своих коллег, кото-

рые при создании сюжетов на своих полотнах основывались лишь на собственных впечатлениях от увиденного на Всемирной выставке в Париже и, скорее, не показывавших истинную Японию, а лишь подражая ей. Несомненно, выставка японского искусства породила огромный культурный пласт, названный «японизмом», не только в Европе, но и в России и Америке. И как видим, декоративный французский японизм постепенно сменяется методикой осмысления национальной идентичности, которая и прослеживается в работах В. Верещагина.

«Французский текст» в творчестве Леонида Андреева

Аннотация: В статье на материале художественных и публицистических произведений Леонида Андреева исследуется писательская оценка Великой французской революции и репрезентация в его творчестве русско-французских отношений во время Первой мировой войны.

Ключевые слова: война, революция, Россия, Франция, «Марсельеза».

На рубеже XIX–XX веков период жизни русского общества, когда каждый сколько-нибудь образованный человек считал своим долгом вставить в собственную речь если не фразу, то хотя бы слово на французском языке, уже постепенно становился прошлым. Однако «французский след» в русской культуре был еще достаточно глубок. В творчестве Леонида Андреева, одного из ярчайших художников слова эпохи *fin de siècle*, франкомания XIX века нашла выражение по остаточному принципу, как данность ушедшего века.

Знание французского языка, пусть даже поверхностное, служит признаком образованности для героев реалистических произведений Андреева. Персонажи пьес «Дни нашей жизни», «Екатерина Ивановна», «Профессор Сторицын», рассказов «Жертва», «Мысль» регулярно используют в речи французские фразы и слова, напевают куплеты французских песен. Герой рассказа «На реке» в свободное время читает самоучитель французского языка. Свободно владеет французским языком Саша Погодин – главный герой романа «Сашка Жегулев». Для него знание французского было обязательной частью прошлой жизни, воспитания в родительском доме; после того, как он покинул семью, сменив фамилию и став предводителем группы разбойников-революционеров, способность читать и говорить на иностранном языке оказалась чуть ли не единственным признаком, связывающим его с прошлым и выдающим его

благородное происхождение. В некоторых произведениях Андреева («Оригинальный человек», «Екатерина Ивановна») номинально присутствуют персонажи, являющиеся французами по национальности. Французскими писателями зачитываются герои пьесы «Милые призраки» – в пьесе названы имена и произведения Эжена Сю и Франсуа Гийома Дюкре-Дюмениля. Во Франции происходит действие пьесы «Тот, кто получает пощечины». Много времени провел во Франции путешественник «поневоле» Чемоданов, герой одноименного рассказа. Причем во Франции, в отличие, например, от Швейцарии, «ему очень понравилось»¹.

Андреев вообще, как правило, наделяет Францию и французский язык эпитетами с положительной коннотацией. Французский Елены Дмитриевны, героини рассказа «Жертва», – «легкий, непринужденный, как щебетание» (6, 117), её дочь Таисия называет своего избранника Михаила Михайловича на французский манер «Мишелем», самому «Мишелю» кажется блаженством вести втроем беседы на французском языке. «Очаровательной» называет Андреев Францию в «Письмах о театре», «прекрасной» устами одного из героев – в рассказе «В тумане».

Однако порой у Андреева в адрес Франции звучат и иронические нотки. Профессор Сторицын, герой одноименной пьесы, наставляет одного из собеседников: «Если тебе когда-нибудь захочется сказать настоящую пошлость, то говори по-французски – удивительно удобный язык» (5, 171). Здесь, правда, ирония направлена не столько на сам французский язык, сколько на русскую моду щеголять французским в обществе и частое непонимание окружающими услышанного или даже сказанного ими самими. Психологически верно, что говорить неудобные, неприличные вещи гораздо легче на иностранном языке, чем на своем. Эффект отчуждения, инородное звучание сказанного словно сглаживает, нивелирует его смысловое содержание. А для человека, не знающего французский язык, всё, сказанное на нем, звучит красиво. В статье «О Джеке Лондоне», сравнивая мужественную расу англо-саксов с «женст-

¹ Андреев Л. Н. Чемоданов // Андреев Л. Н. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4: Рассказы 1911–1913; Сашка Жегулев: Роман; Рассказы 1914–1915. — М., Книжный Клуб Книговек, 2012. — С. 470.

венной» Францией, Андреев так отмечает общепризнанную французскую чувственность: «Великими пожарами и катастрофами живет сердце Франции, в её голосе, даже проходящем сквозь уста Великого Наполеона, всегда слышатся исторические нотки» (6, 545).

«Французское» в творчестве Андреева не ограничивается случайными поверхностными упоминаниями Франции и фразами на французском языке. Пристальный интерес к стране проявляет писатель в исторические моменты, сближающие Францию и Россию. В 1904 году, во время Русско-японской войны, Леонид Андреев, чувствуя важность исторического момента, который не может не закончиться революцией¹, с радостным волнением ожидает революционных событий в России и проявляет в это время пристальный интерес к истории Великой французской революции. В письме Вересаеву в июле 1904 года он делится своими впечатлениями о прочитанном романе Феликса Гра «Марсельцы»: «А красив человек – когда он смел и безумен и смертью попирает смерть. Вы читали «Марсельцев»? Оборванные, они шли в Париж спасать свободу и пели «Марсельезу». Пели и шли, пели и шли. <...> В этом есть что-то очень убедительное, очень большое, и мне всегда легче становится при воспоминаниях о марсельцах. Как будто здесь кроется ответ»².

Наступает революционный 1905 год и последовавший за ним период реакции или, говоря современным языком, «закручивания гаек». Андреев пишет ряд произведений об этих событиях («Сашка Жегулев», «К звездам», «Губернатор», «Тьма», «Рассказ о семи повешенных» и другие). В августе 1905 года в «Нижегородском сборнике» выходит небольшой рассказ Леонида Андреева «Марсельеза», который вполне можно назвать стихотворением в прозе. Исполненный глубокого поэтического чувства и эмоционального накала, рассказ в полторы страницы посвящен, вероятно, событиям Франко-прусской войны, хотя никаких конкретных

¹ См. подробнее: Горький и Леонид Андреев: Неизданная переписка / гл. ред. И. А. Анисимов. — М.: Наука, 1965. — С. 219.

² Цит. по: Реквием: Сборник памяти Леонида Андреева / Под. ред. Д. Л. Андреева и В. Е. Беклемишевой. С предисл. В. И. Невского. — М.: Федерация, 1930. — С. 159.

указаний на них в рассказе нет. Группа французов находится в плену где-то вдали от родины под постоянным надзором направленных на них ружей. Среди пленных оказывается один очень робкий, вечно плачущий, просящий милости француз, вызывающий общие насмешки и презрение как у надзирателей, так и у собственных товарищей. «Соплененные» не признают его своим, и когда устраивают голодовку, а он хочет к ним присоединиться, отвергают его. И он голодает один, вследствие чего заболевает голодным тифом. И тогда, поняв его настойчивость в решении голодать за Францию, в нем признают своего товарища. В бреду болезни герой выговаривает общую для всех плененных тоску по «милой Франции», разрывающей их души, а перед самой смертью, на минуту придя в сознание, просит спеть над ним «Марсельезу», когда он умрет. Последние строки рассказа полны авторского сочувствия и восхищения гордыми мужественными французами и их песней свободы: «Он умер, и мы пели над ним Марсельезу. Молодыми и сильными голосами пели мы великую песню свободы, и грозно вторил нам океан и на хребтах валов своих нес в милую Францию и бледный ужас, и кроваво-красную надежду. <...> На нас смотрели ружья, зловеще щелкали их замки, и острые жала штыков угрожающе тянулись к нашим сердцам – и все громче, все радостнее звучала громкая песня; в нежных руках бойцов тихо колыбался черный гроб. Мы пели Марсельезу!» (2, 116).

Леонид Андреев словно сам создает новую «Марсельезу» – песню свободы и человеческого духа, гимн французам, любящим свою родину и готовым на самопожертвование во имя её счастья и свободы. Такой видел писатель Великую французскую революцию. Такой революции желал он и в России. Поэтому большим огорчением стали для него неудачная попытка государственного переворота в 1905 году и наступивший за ним период реакции.

О духовной, эмоциональной близости русских и французов, о своеобразном братстве этих двух народов в восприятии Леонида Андреева свидетельствуют и строки из романа «Сашка Жегулев», в которых французы русским гимном провожают на смерть экипаж крейсера «Варяг»: «Когда появились первые подробные известия о гибели “Варяга”, <...> нельзя было читать без слез, как возвышенно и краси-

во умирали люди, и как сторонние зрители, французы, рукоплескали им и русским гимном провожали их на смерть» (4, 178). Гибель экипажа крейсера и гибель французов во времена Франко-прусской войны и Великой французской революции оказываются для Андреева событиями одного порядка. Делают их таковыми национальные гимны, полные любви к родине, и гордая смерть людей, встречающих её непобежденными, несломленными духом.

В Первую мировую войну Леонид Андреев публично выступал за ведение войны до победного конца. Писатель был убежден в необходимости победы над Германией и германизмом и верил, что Россия с союзниками, в первую очередь Англией и Францией, совместными усилиями смогут освободить Европу от германского ига. С развитием революционных событий в России 1917–1919 годов, Андреев смотрит на союзников страны с надеждой на помощь от них еще и в борьбе с большевизмом. В период с 1914 по 1919 год дневники и письма Андреева полны тревожных мыслей о судьбе России, Европы и всего мира. Писатель создает ряд художественных и множество публицистических текстов на злобу дня. Не раз появляется в них и Франция.

В 1914–1915 гг. Андреев занимает общественную трибуну, на какое-то время оставив беллетристику, и публикует ряд статей о событиях разворачивающейся войны, которые позже будут выпущены отдельным сборником «В сей грозный час». В цикле статей о Сербии и Бельгии он, описывая ужасы германских преступлений, выражает сочувствие терзаемым врагом народам и призывает Россию и союзников, в том числе, конечно, и Францию, как можно скорее прийти им на помощь: «Вперед, дети прекрасной Франции, формируйте батальоны – спешите, спешите! На помощь Бельгии, народы!»¹. Призывают на помощь союзников, ждут и надеются на нее, и герои андреевской пьесы «Король, закон и свобода» (1914) – бельгийцы, вынужденные бежать из родных городов, потому что принято трудное решение взорвать дамбы и затопить города вместе с вошедшими в них немцами: «Время, время, – нам необхо-

¹Андреев Л. Н. Бельгия (монолог) // Андреев Л. Н. В сей грозный час. — Пг.: Кн-во «ПРОМЕТЕЙ» Н. Н. Михайлова, 1915. — С. 50.

димо украсть у судьбы частицу ее вечности, несколько дней, неделю! К нам спешат! Уже идут с востока русские. Уже до самого сердца французской земли проникла немецкая сталь... и в ярости от боли уже поднимается над немецкими штыками французский орел и к нам направляет полет!» (5, 395).

В статье «Бельгийцам» Андреев создает идеалистическую картину желанной победы над Германией, представляя, как солдаты союзных держав – России, Франции, Англии, Бельгии – войдут в Берлин. С добрым юмором пишет Андреев дружеский портрет французской армии: «Легко и весело шагают французы, такие странные и такие неприличные на улицах мрачного Берлина в своих старомодных красных шароварах; радостью горят их черные глаза и с обидным любопытством рассматривают они свежие памятники прусской столицы, перешептываются, смеются. <...> не о красоте ли Берлина шепчутся французы? <...> они кое-что понимают в красоте городов, у них у самих есть Париж, и вежливой похвалой они могли бы несколько загладить неприличие своего вторжения в мировой город»¹.

Одна из статей сборника называется «Франция – прости!». В ней Леонид Андреев хочет напомнить читающей публике о стихотворении Пьера Беранже «Прости!», которым умирающий поэт прощается с Францией. Андреев восхищен произведением французского поэта, приводит в статье полный его текст в переводе В. С. Курочкина, отмечает его актуальность для настоящего дня, сравнивая события Франко-прусской и нынешней войн, которые обе начались в июле, а строки стихотворения – со строками «Марсельезы». «“Когда стонала ты в руках иноплеменных”... Разве это не сегодняшний день, и разве не стонет Франция, как встарь, под колесницами “надменных королей”?»² – вопрошает Андреев. Для Андреева стихотворение Беранже становится образцом гражданственности, сыновней любви к родине. «Нет смерти для того, кто любит родину»³, – заключает писатель.

¹ Андреев Л. Н. Бельгийцам // Там же. — С. 44.

² Андреев Л. Н. Франция — прости! // Там же. — С. 54.

³ Там же. — С. 55.

«Марсельеза» вообще навсегда стала в сознании Леонида Андреева символом свободного духа, воплощением патристических чувств, истинной революционности как борьбы за общее благо будущего. Не раз вспоминает он эту песню и в статьях следующих, уже революционных, лет («И снова рыцари на час», «Путь красных знамен»). Рожденная во Франции, эта песня, по мнению писателя, стала достоянием всего мира: «Есть на свете великая песня восставшего народа, её сочинили французы, но принадлежит она всем, кто ищет свободы, это – Марсельеза. Вот гимн, который должен вспыхнуть новым огнем на обоих наших разделенных фронтах, Русском и Французском, и бросить их через голову Вильгельма на соединение друг с другом»¹.

Интересное, но далеко не комплементарное рассуждение о Франции предлагает Андреев в рассказе «Ночной разговор» (1915), вкладывая его в уста германского императора Вильгельма II: «Что защищает ваша Франция? Идеи 93-го года? Красоту и свободу? Нет, сударь, – она защищает свои сберегательные кассы, своих всемирных ростовщиков и потаскушек, свое священное право – остроумно и блестяще вырождаться. Вы, русские революционеры, упрекаете меня, что я моим влиянием подавил вашу крохотную и слепую революцию, неврастенический порыв к свободе, но я – бережливый немец, я давал только советы, а деньги для ваших виселиц дала Франция! Защищайте же ее, защищайте, – и когда вам удастся отстоять эту ссудную кассу, она снова настроит вам эшафотов, она не забудет вас своей благодарностью! <...> Народ, в котором женщины отказываются рожать и мужчины не хотят производить, – не должен существовать! И я потому тороплюсь уничтожить Францию, что ее идеи безнаказанного распутства, ее отвратительная зараза ложится и на мой свежий и сильный народ» (4, 451–452).

Здесь необходимо оговорить, что отношение Андреева к германскому императору, начавшему мировую войну, было крайне негативным. В статьях на злобу дня Леонид Андреев посылал проклятья Германии, Вильгельму II, немецкому

¹ Андреев Л. Н. Путь красных знамен // Андреев Л. Н. «Верните Россию!»: Сборник / Сост. И. Г. Андреевой, послесл. и коммент. В. Н. Чувакова. — М.: Моск. Рабочий, 1994. — С. 83.

народу, в цикле фельетонов «Воздыхания» создал гротескный сатирический образ германского правителя и его свиты, в статье «Франция – прости!» пишет, что у Вильгельма нет родины, и «слава ему не будет принадлежать»¹, в самом «Ночном разговоре» Вильгельм представлен как не вполне здоровый психически человек, страдающий бессонницей и манией величия. Поэтому отождествлять слова, приписанные герою рассказа, с мнением автора в данном случае нельзя. Однако некоторые идеи из монолога Вильгельма, в других словоформах встречаются у самого Андреева в публицистических текстах. О Франции, не желающей рожать детей после поражений 1871 года, правда, без осуждения, а с сочувствием и пониманием, Андреев пишет в статье «Горе побежденным!» (1916), а мысль о предательстве, выраженная в речи германского императора в образах гильотин и эшафотов, выдает подсознательный страх писателя, который, как покажет развитие событий следующих лет, окажется небезосновательным.

В октябре 1917 года, когда события Первой мировой войны обретают для России катастрофический характер, Андреев, еще верящий в революцию, публикует статью «Вопрос», обращаясь к союзникам: «Нет ли какой-нибудь возможности оказать нам немедленную помощь? Нет ли возможности послать в Балтийское море соединенный и бесконечно мощный англо-франко-американско-японский флот? <...> только часть его, чтобы удержать германцев и спасти Петроград? <...> То, что сейчас происходит, уже не война, а простое убийство русских немцами»². Дальше Андреев будто оправдывается перед союзниками, рассуждая о революционных событиях в России, сравнивая их с Великой французской революцией, говоря, что не упрекает, а просто информирует и просит помощи, что вместе с Россией помнит и ценит «ряд кровавых наступлений, предпринятых англичанами и французами с единственной целью – отдалить от нас хоть на минуту цепкие германские руки»³.

¹ Андреев Л. Н. Франция — прости! // Андреев Л. Н. В сей грозный час. — С. 56.

² Андреев Л. Н. Вопрос // Андреев Л. Н. «Верните Россию!»: Сборник. — С. 151–152.

³ Там же. — С. 154–155.

Андреев особо подчеркивает общность судеб союзных государств: «И недаром Изер столько раз тѣк кровью, и такие же могилы, как наши, тянутся по лону прекрасной, измученной Франции <...>»¹. Но при этом писатель отмечает некую несогласованность общих усилий в борьбе с Германией, что порой помощь приходит с губительным опозданием, как было в случае с Сербией и Бельгией. Андреев боится, что и России не успеют помочь вовремя, хотя верит в готовность союзников оказать эту помощь. Как герои пьесы «Король, закон и свобода», теперь сам Андреев уже в отношении России говорит о нужде во времени – чтобы дожидаться помощи, не погибнуть раньше, чем помощь подоспеет. Здесь, в статье 1917-го года, в обращении к союзникам за помощью в борьбе с Германией, Андреев сравнивает Россию с тонущим кораблем: «Мы не требуем, а только сообщаем, как гибнущий корабль: “Спасите души наши”»². Через полтора года, эта формула, сигнальный знак «SOS», став названием публицистического обращения все к тем же союзникам, но уже по другой причине, будет повторен Андреевым с еще большим отчаянием. А сейчас Андреев смиренен. От лица России он сообщает, что если помочь нельзя, то Россия готова умереть: «И, умирая честно, от двух дел не откажемся никогда: от верности нашим друзьям и союзникам, болеющим нашей болью, и от верности нашей безумной, нашей страшной, но великой Революции»³ (напомним, что на момент написания статьи Андреев еще верит в русскую революцию 1917 года, её благополучный результат).

Итак, в годы Первой мировой войны Леонид Андреев занимает трибуну публициста, призывая к войне до победного конца и единению народов в борьбе с германизмом. Писатель соболезнует терзаемым Сербии и Бельгии, чувствует ответственность России перед союзниками, в то же время надеясь и на них, искренне и глубоко верит в их дружбу и возможность победы общими усилиями. Революция в 1917 году кажется ему великой, способной изменить жизнь всего мира к лучшему.

¹ Там же. — С. 155.

² Там же. — С. 156.

³ Там же. — С. 157.

Но в последние годы жизни, в 1918–1919 гг., одна за другой надежды писателя рушатся. Ухудшается и его здоровье. Глубокое разочарование испытывает Андреев, когда революция, встав под большевистские знамена, превращается в бунт. Писатель разделяет революцию и бунт как двух детей свободы, сравнивая их с сыновьями Евы – Авелем и Каином, и отмечает, что между ними есть одно принципиальное различие. «Это различие – Мысль. Бунт есть начало чисто стихийное, лишенное мысли. Революция – полна мысли, она сама есть ничто иное, как восставшая мысль» (6, 658). Настоящей революцией, считал Андреев события во Франции конца XVIII века, бунтом – происходящее в современной России (См. подробнее: 6, 656–665). Со свойственной ему горячностью, Андреев обрушивает весь жар своего слова на Ленина, Троцкого, большевиков, но, видя, что перевес сил на их стороне, с надеждой смотрит в сторону Америки, Франции, Англии. Однако получает оттуда еще один удар.

В январе 1919 года американский президент Вудро Вильсон огласил обращение ко всем воюющим в гражданской войне в России направить своих представителей в Париж на конференцию по вопросу о восстановлении мира в России. В самой России об обращении узнали из радиосообщения из Парижа. Новая власть выразила готовность принять в конференции участие, белые офицеры наотрез отказались вступить в диалог с большевиками. Леонида Андреева это предложение «убийцам и жертвам» сесть за стол переговоров потрясло: «То, что ныне по отношению к истерзанной России совершают правительства союзников, есть либо предательство, либо безумие» (6, 638). Доказав далее, что это не безумие, Андреев не торопится, однако, обвинить их и в предательстве. Писатель ставит вопрос о том, что, может быть, они не Иуды, а Пилаты, отмывающие руки. И, разуверившись, разочаровавшись в правительствах, Андреев обращает свой «молитвенный вопль» (6, 646) о помощи не к ним, а к людям Европы: «Спасите наши души!». Обращение Андреева проникнуто чувством «беззащитности для себя и безнаказанности для убийц» (6, 648) в России 1919 года и верой в то, что человек (не принципиально важно, француз, англичанин, аме-

риканец) придет на помощь человеку (сейчас – русскому, но не в национальности дело).

Андреев последовательно обращается к людям разных стран с просьбой о помощи: «Мой друг, встань и протяни нам руку» (6, 649). Вот его обращение к французу: «Каждый отдельный француз – я обращаюсь к тебе и тебя зову. Пусть или слабосильны, или ошибаются твои вожди – исправь их ошибки и твоею силою умножь и подкрепи их силу. Ещё ребёнком я научился любить и уважать тебя, француз, и в истории твоей жизни искать великих образцов рыцарства и великодушного благородства. От тебя я узнал о свободе, равенстве и братстве, с ними жил всю жизнь, с ними хочу и умереть. С тобою я плакал, когда германские полчища топтали твою прекрасную Францию, и знаю, ты не засмеёшься над моими теперешними слезами» (6, 649–650).

Статья «S.O.S.» впервые была опубликована в Париже в номере газеты «Общее дело» от 22 марта 1919 года сначала в переводе на французский, потом на русском языке. Позже была переведена на многие другие иностранные языки, выходила отдельными изданиями (наиболее известное – брошюра с рисунком Н. М. Рериха «Меч мужества» на обложке). Статья стала одним из самых известных публицистических произведений писателя, ярким примером его публицистического дара. Воодушевленный успехом статьи, Андреев начинает писать новый труд – лекции о революции, бунте и большевизме, с которыми он собирался поехать в Америку. Однако дописать их он не успел, планируемой поездке не суждено было осуществиться – в сентябре 1919 года Л. Н. Андреев умер от сердечного приступа. Две части начатого труда были опубликованы в США уже после смерти писателя в 1920 году под названием «Европа в опасности».

Непрямым ответом на призывы Андреева в статье «S.O.S.» могут послужить слова Александра Куприна из его своеобразного некролога-воспоминания об Андрееве: «<...> тебя услышали, тебя поняли... твое жгучее письмо переведено на все культурные языки... ПРЕКРАСНАЯ ФРАНЦИЯ почти единодушно высказалась против вмешательства в русские внутренние распри. ШИРОКАЯ ДУХОМ АМЕРИКА парализует японское содействие. Владычица морей, гордая

АНГЛИЯ, СЛОВО КОТОРОЙ ПОДОБНО ЗАКОНУ, все громче и внятнее говорит о заключении мира с большевиками. <...> радиосигнал SOS, уловленный приемником каждого судна, плавающего в море международной политики, имеет для его команды совсем особое, жестокое и эгоистическое значение: “Отойди дальше от гибнущего корабля”¹. Сам Андреев, однако, ушел из жизни, не успев потерять надежду на союзников и веру в людей. В том числе французский народ, ставший для писателя образцом гражданственности, патриотизма и готовности на самопожертвование во имя великих идей, какой Леониду Андрееву казалась Великая французская революция.

¹ *Куприн А. И.* Памяти Леонида Андреева. «Спасите наши души!» / *Куприн А. И.* Хроника событий глазами белого офицера, писателя, журналиста. — М.: Собрание, 2006. — С. 118–119.

Описания книг французских авторов в каталогах частных библиотек

Аннотация: В статье рассматриваются описания книг французских авторов, содержащихся в каталогах частных библиотек. Проводится библиографический анализ описаний из книги Н.П. Смирнова-Сокольского «Моя библиотека».

Ключевые слова: каталог, библиографическое описание, библиофильство, аннотация, Н.П. Смирнов-Сокольский.

Личные библиотеки как оригинальные и ценные историко-культурные источники уже давно привлекают внимание исследователей.

Личное собрание выступает свидетелем времени, становится историко-культурным источником, к которому чаще обращаются не за той информацией, которую даёт содержание книг, а за той, которая возникла в результате жизни библиотеки. Особую значимость приобретают такие характеристики, которые делают её уникальной: неповторимое сочетание книг, индивидуальные переплеты, конволюты, экслибрисы, пометы, владельческие и дарственные надписи, вложения, следы чтения.

История библиографического описания в России, будучи составной частью истории русской библиографии, представляет самостоятельный процесс. Библиофил – это не только коллекционер, но и исследователь книги. Желание иметь не просто книгу, но непременно редкую, побуждает собирателя как можно больше узнать о приобретаемом издании, тираже книги, судьбе экземпляра. Данное стремление активно поддерживалось книгопродавцами-антикварами, со своей стороны заинтересованными в успешной продаже книги и её высокой цене.

Если мы обратимся к книге Николая Смирнова-Сокольского «Моя библиотека», то обнаружим своего рода настольный справочник любого библиофила. Лучшего систематизированного пособия в русскоязычной литературе

нет. Работа знаменитого библиофила посвящена истории его коллекции, ее наиболее значительным экземплярам, призвана ознакомить читателя со всем составом библиотеки.

Первый том начинается с описания изданий XVII века, далее следуют издания петровского времени, русские гравированные книги, за ними начинается один из самых крупных разделов библиотеки – «Книги XVIII века», последний большой раздел первого тома составляют «Книги XIX века». Во втором томе важнейшее место занимают альма-нахи, периодические издания, собрания сочинений русских и иностранных писателей, литература по театру и изобразительному искусству, словари, энциклопедии и справочные издания, фольклор, история, филология и философия, критика, публицистика, литературоведение и библиография. Описание библиотеки Смирнова-Сокольского содержит именной и предметный указатели, цветные и черно-белые иллюстрации, описано 4834 издания, значительная часть с аннотациями, воспроизведены титульные листы наиболее интересных изданий, указана степень редкости, приведены ссылки на библиографические источники и т. д.

Книги каждого автора расположены в хронологической последовательности появления их в свет. Такой порядок расходится с общепринятой практикой размещения изданий в библиотечных каталогах и библиографиях, где на первое место выносятся обычно собрания сочинений и уже только за ними следует отдельно изданные произведения. Н.П. Смирнов-Сокольский придерживался в этом вопросе иной позиции: по его мнению, произведения писателей и ученых должны располагаться в той же последовательности, в какой эти произведения выходили в свет, так как такой порядок находится в более близком соответствии с ходом творческого развития писателя или ученого, начинающего свой путь с отдельно изданных произведений.

Смирнов-Сокольский не принадлежал к собирателям редкостей генадиевского типа. Каждая книга в его библиотеке – редкость, имеющая смысловую, научную, художественную и историческую ценность. В этом и есть смысл книг, написанных Смирновым-Сокольским, которые учат

отличать зерна от плевел, – истинную ценность от надуманной.

Представление французской литературы (переводной) в библиотеке Смирнова-Сокольского занимает особое место – это своего рода культурный контекст для русских книг.

В разделе: Книги XVIII века. Иностранные писатели и ученые встречается довольно много описаний переведенных книг.

Структура данных описаний состоит из следующего: сначала указывается автор, далее перечисляются описания книг этого автора. Авторы перечислены в алфавитном порядке.

Бомарше Пьер-Огюстен-Карон де (1732 – 1799) – знаменитый французский драматург и публицист.

Фигарова Женитьба, комедия в пяти действиях, сочинений Петра Августина Карона де Бомарше. Переведена на русский язык Александром Лабзиным. Представлена в первый раз в Петровском театре в Москве 15 января 1787. М., Унив. тип., у Н. Новикова, 1787. XXIII, 247 стр. с нот. 8 в кожаном переплете. Автор указывает действующих лиц, которые исполнили первый спектакль. Дает отзывы публики. (По отзыву «Драматического словаря» 1787 г., перевод и представление были публикой одобрены: комедия была повторяема на театре много раз, и завсегда зрителями театр заполнялся»¹. Следующее библиографическое описание: *Сивильский цирюльник или Бесполезная предосторожность*. Комедия в 4 действиях господина Бомарше. Автор указывает в каком городе была переведена книга. Далее: Калуга, типография, 1794, 151 стр. указан тип переплета: полукожаный.

Вольтер.

Автор дает подробную биографию Вольтера. Указано 10 описаний книг Вольтера. На первом месте стоит название книги, место издания, год, количество страниц, тип переплета. «Кандид или Оптимизм, то есть наилучший свет» – это первый русский перевод знаменитого философского романа Вольтера, переводчик Семен Башилов. Указаны дополнительные сведения: СК 1108, 1109. «Философские

¹ *Смирнов-Сокольский Н.П.* Моя библиотека. Библиографическое описание: В 2 т. — Т. 1. — М.: Книга, 1969. — С. 160.

речи о человеке» – дано название, автор, место издания, год издания, количество страниц. В данном описании указано, что на обороте титульного листа имеется издательский знак И.Г. Рахманинова. Указан тип переплета (кожаный). В следующем описании мы встречаем те же элементы (название, автор, год издания, количество страниц), кто перевел, тип переплета. Указаны годы предыдущих изданий, дополнительные сведения: СК 1134-1137. Следующее описание: «Сатирический дух г. Вольтера, или Собрание некоторых любопытных сатирических его сочинений». Автор указывает, что четыре из шести напечатанных в этом собрании произведений посвящено России: «Россиянин в Париже, или разговор между парижанином и россиянином», «Слава», «Россия» и «Проповедь попа Николая Любомирского». Следующее описание состоит из тех же элементов, но в нем автор указывает, кто и сколько раз переводил эту поэму. В следующем описании мы встречаем описание гравированных картинок на отдельных листах, а на двух нумерованных страницах – книгопродавческая роспись П.И. Богдановича. Указаны годы изданий предыдущих переводов. Из следующего описания мы узнаем, что «История Карла XII» – это первый исторический труд Вольтера, написанный в форме романа-биографии, основу которого составляют письма, документы, свидетельства современников. Переводчик данного произведения неизвестен. Следующее описание «Орлеанской девственницы» включает в себе все элементы, перечисляются все переводчики (Г. Адамович, Н. Гумилев, Г. Иванов), указано, что каждый том одет в богатый кожаный переплет, с издательской обложкой. Далее идет подробная характеристика издания (аннотация), из которой мы узнаем судьбу издания. Вольтер понимал, как будет встречена поэма церковью, и вовсе не собирався ее печатать, но удалось напечатать без ведома Вольтера поэму во Франкфурте в 1755 г. Описанное издание было напечатано в Ленинграде, в лучшей типографии им. Ивана Федорова в количестве 5150 экз. 3000 из них было выпущено на слоновой бумаге. Вольтер охарактеризовал это произведение как «пошлое подражание» его

«Известию о смерти иезуита Бертье»¹. Следующий подраздел – «Книги о Вольтере» – содержит 2 описания. Книги изданы и переведены Иваном Рахманиновым. Описания содержат все элементы (название, кто перевел, кто издал, место издания, типография, год издания, количество страниц, тип переплета). Далее автор объясняет, зачем издатель Иван Рахманинов издал этот памфлет в России. Ведь эти памфлеты были выпущены с целью дискредитировать Вольтера, а Рахманинов был пропагандистом сочинений Вольтера. Автор дает свою оценку, из этого объяснения мы узнаем, с какой же действительно целью был выпущен данный памфлет. (Памфлеты должны были отвлечь внимание, ослабить надзор, служить чем-то вроде дымовой завесы, чтобы помочь Рахманинову осуществить его давний замысел – издать полное собрание сочинений Вольтера).

Дандре-Бардон Мишель-Франсуа (1700-1783).

В каждой части, кроме наборного, есть еще и гравированный титульный лист, указаны имена тех, кто гравировал фронтиспис, изображения в тексте. Автор указывает на то, что книга была очень интересна в те времена, к тому же текст был богато иллюстрирован – 365 иллюстраций на отдельных листах, в чем большая заслуга автора – историка, писателя и художника. На русский язык книгу, прибавив к примечаниям реэстры, перевел известный дипломат екатерининского времени Яков Иванович Булгаков.

Думаю, дальше можно просто перечислить французских авторов.

Следующий автор *Шарль Компан*. «Танцевальный словарь» – одно из самых ранних изданий по искусству танца. Дано заглавие оригинала на французском языке.

Лакомб де Презель Оноре (1725-1789). Даны все элементы библиографического описания, аннотация, указывается, что в 1786 г. книга вышла «вторым тиснением».

Левек Пьер-Шарль (1736-1812). Даны все элементы библиографического описания, в картонаже, аннотация книги. «Сновидения Аристовулы» с иудейско-греческим философом связаны только «фигурально».

¹ Там же. С. 165.

Леса́ж Ален-Рене (1668-1747) – знаменитый французский романист, автор комедий «Криспен» и «Тюркаре», сатирических романов «Хромой бес», «Похождения Жиль Бласа из Сантильяны», «Саламанский бакалавр» и др. Смирнов-Сокольский дает три описаний книг данного автора.

Следующее библиографическое описание – перевод французского романа Франсуа *Маршана* (1761-1793) «Все́м сестрам по серьгам». После названия следует список статей произведения, далее место издания, год издания, количество страниц, тип переплета. Смирнов-Сокольский пытается раскрыть переводчика, который оставил литеры А.Т., говоря, что это возможно был Андрей Тургенев. Здесь он ссылается на Сопикова, что в то время единственным переводчиком с французского языка был Андрей Тургенев, который подписывал свои переводы инициалами «А.Т.»

Мерсье Луи-Себастьян – писатель широкого творческого диапазона, литературные вкусы и воззрения которого складывались под воздействием Дидро, Руссо, Вольтера. Был популярен во всех странах Европы. Широко прославился Мерсье как мастер реалистического очерка. Одним из лучших его произведений считается «Картина Парижа». Смирнов-Сокольский описывает судьбу этой книги, историю публикации, структуру. Как уже отмечалось ранее, что из заголовков книг мы можем иметь представление о содержании первой части. Дано 5 описаний книг данного автора. Все они содержат элементы библиографического описания, без аннотаций, кроме одной книги: «Философ, живущий у хлебного рынка», которая была написана в честь рождения дофина – наследного принца.

Де Милли (XVIII). «Ощущения сердца» – сентиментальная повесть. Даны элементы библиографического описания, нет аннотации.

Нуагре Пьер-Жан-Батист (1742-1823).

«Ты́сяча и одно дурачество» – французские сказки, переведены с французского П.И. Страховым. Дается полное библиографическое описание, далее – подробная аннотация, сведения об авторе книги, история публикации книги.

Фенелон Франсуа де Салиньяк Мот (1651 – 1715) – знаменитый французский писатель, автор романов «Приключения Телемака, сына Улисса». Здесь представлено доста-

точно подробное библиографическое описание книги, с аннотацией.

Интересны издания Джорджа Галифакса, Альбрехта фон Галлера, Фридриха Гофмана и т. д., представляющие переводы с французских переводов этих авторов.

В описании книги *Балтасара Грасиана-и-Моралеса* (1601 – 1658) библиографическое описание состоит из: названия, переводчика, места издания, года издания, количества страниц. Далее дана краткая характеристика книги и автора этой книги. Также упоминается книга, которая похожа по содержанию на «Крациан Придворный человек» – это книга «Герой», которая в конце XVIII века была переведена на русский язык под заглавием: «Ирой». Обе книги переведены с французского: «Придворный человек» – Сергеем Волчковым, «Ирой» – Яковом Трусовым. Далее идет история публикации книги «Придворного человека», меняется титульный лист книжик – в 1741 г. было посвящение императрице Анне Иоановне, в 1742 титульный лист изменили, посвящение Анне Иоановне было заменено. Автор указывает, что немногочисленные сохранившиеся экземпляры с первоначальным титульным листом и посвящением Анне Иоановне принадлежат к книгам очень большой редкости, данная характеристика книги встречается впервые.

Дефо Даниэль (1660/1661 – 1731).

Описания книг Даниэля Дефо занимают особое место. Автор дает свою высокую оценку творчеству писателя, особенно его известному роману «Робинзон Крузо», представлена небольшая справка об издании «Робинзона Крузо», которое впервые появилось на русском языке и было столь популярным.

В собрании Смирнова-Сокольского было 4 издания Робинзона-Крузо. С французского был переведен «Любовный лексикон». Библиографическое описание состоит из всех элементов. Новый полу-кожаный переплет. Экземпляр из «Библиотеки для чтения А. Смирдина», перешедший затем к А.Д. Черткову.

Караччоли Луи-Антуан (1721 – 1803).

Сначала Смирнов-Сокольский дает краткую характеристику данного автора и перечисляет некоторые его произведения, заглавия которых говорят об их содержании (О веселости нравственной и физической, Обращение с са-

мим собою), но внимание библиофила привлекли следующие произведения: «Модная книга», и «О веселости нравственной и физической». Указаны все элементы библиографического описания, дана краткая аннотация книги.

Таким образом, каталог позволяет определить симпатии Смирнова-Сокольского в отношении выдающихся мыслителей и известных писателей эпохи Просвещения. Произведения Бомарше, Вольтера, Мерсье, Лесажа, Нуагре и др. подобраны с достаточной полнотой. Каталог библиотеки Смирного-Сокольского дает нам богатый материал, библиофил представил обществу и библиотечному миру огромный объем информации по истории публикации книги и судьбе отдельных экземпляров. В данном каталоге имеются редкие и ценные книги, историческое и культурное значение которых весьма велико; Смирнов-Сокольский выступает в роли просветителя, и обозрение книжных богатств становится не самоцелью, а попыткой просвещения «разумного» читателя.

Традиции Жюль Верна в творчестве братьев Стругацких

Аннотация: Статья посвящена эволюции фантастической тематики – от классика НФ до ранних произведений братьев Стругацких

Ключевые слова: фантастика, сюжет, жанр, космические путешествия.

С громким именем Жюль Верна во многом связано существование жанра научной фантастики в том виде, в котором он теперь существует. С помощью средств научной фантастики Верн первым рассказал о полете человека на Луну, роман об этом космическом путешествии вышел в 1865 году под названием «С Земли на Луну прямым путём за 97 часов 20 минут», а уже в 1869 году вышло, собственно, его продолжение с названием «Вокруг Луны».

С творчеством именитого писателя, который по переводимости своих произведений занимает второе место в мире, связано увлечение Аркадия Натановича Стругацкого астрономией. В своем интервью «Пионерской правде» в феврале 1978 года Аркадий сказал: *«В восьмом классе я прочел совсем не лучшую и малопопулярную повесть Жюль Верна «Гектор Сервадак». Речь в нем идет о том, как некая комета сталкивается с земным шаром и, прихватив кусочек Северной Африки с толпой французов, русских и англичан и одним полоумным астрономом, вновь уносится в космические глубины, чтобы совершить облет основных планет нашей Солнечной системы... И вот с этой нелепой и необычайно милой книги началось мое самое серьезное и последнее увлечение. Я заинтересовался астрономией. <...> И я бы наверняка стал астрономом, если бы не война...»¹*

¹ Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. 1942-1962 гг. / Ред.-сост.: С. Бондаренко, В. Курильский. М.: АСТ, 2008. — С. 184.

Принимая во внимание вышесказанное, нам кажется весьма продуктивным рассмотрение первой повести Стругацких «Страна багровых туч» и классического научно-фантастического романа Жюль Верна «Вокруг Луны» на предмет их сходств или абсолютных различий.

С романом Жюль Верна «Вокруг Луны» повесть Стругацких имеет прежде всего общие сюжетные ходы.

В обоих произведениях большое внимание уделяется подготовительному этапу космической экспедиции, причем у Верна это вынесено в отдельный роман «С Земли на Луну прямым путём за 97 часов 20 минут» (как бы первую часть истории о путешествии человека на Луну). То есть в романе с названием, прямо говорящем о путешествии с Земли на Луну, самого путешествия, собственно, и не происходит. В этом романе мы узнаем о «Пушечном клубе», основанном группой артиллеристов в Балтиморе. Председатель этого клуба Барбикен задумывает проект огромной пушки типа колумбиады, из которой будет пущен снаряд-вагон в направлении Луны с несколькими пассажирами. На помощь председателю приходит Кембриджская обсерватория и различного рода инженеры, которые сулят успех этому предприятию. Спутником Барбикена в вагон-снаряд становятся легкомысленный и отважный француз Мишель Ардан и первоначальный враг Барбикена капитан Николь, с которым он заключает пари.

В повести «Страна багровых туч» Стругацких этапу подготовки экспедиции отдается около половины объема всего текста. Уже с течением времени в произведениях Стругацких, связанных так или иначе с темой космоса и посещения других планет из сюжета полностью будет убран этот сюжетный элемент (повести «Далекая Радуга», «Мальш»). Но принципиальное отличие от романа Ж. Верна состоит в том, что у Стругацких есть главный действующий персонаж Алексей Быков, зарекомендовавший себя как отличный инженер, водитель и химик-радиолог. У Верна, казалось бы, главным героем по логике должен являться председатель «Пушечного клуба» Барбикен, но по факту всем трем путешественникам отводится одинаковое место в тексте, мы не становимся свидетелями описываемых событий от лица одного из героев (хотя 1-2 раза события подаются якобы с позиции Барбикена). К тому же автор совсем

не посвящает нас в психологию своих персонажей, об их чувствах и переживаниях мы узнаем лишь из разговоров.

В обоих произведениях после взлета «ракеты» путешествие осложняется встречей с астероидом. У жюльерновского вагон-снаряда, понятное дело, отсутствовало какое-либо управление, поэтому путешественникам оставалось лишь наблюдать за происходящим и надеяться на то, что астероид хотя бы с ними не столкнется. Астероид, пролетев мимо в нескольких сотнях метров, под действием своей силы притяжения меняет точно рассчитанный путь на Луну, и вагон-снаряд уже не упадет, как предполагалось, на Луну.

О встрече с астероидом в повести Стругацких мы узнаем из дневниковых записей главного героя Алексея Быкова, которые в тексте встречаются единожды. Метеорит у Стругацких уже не играет ту сюжетообразующую роль, что у Ж. Верна, так как с развитием технологий автоматической защиты от космических тел встреча с астероидом не несет в себе какую-либо опасность.

На протяжении всего романа Верна мы можем заметить формирование стереотипа о французском человеке, обязательно являющегося хорошим поваром: *«Мишель Ардан в качестве француза объявил себя шеф-поваром и главным распорядителем. По этой части ему не было соперников»*¹. В другом фрагменте мы видим четкое разграничение между человеком Америки и Франции: *«...он издал такое великодушное «кукареку», которое сделало бы честь самому гордому представителю петушиной породы.*

Оба американца разразились громким смехом.

*Такие шутки очень приняты у нас во Франции, — ответил Мишель. — Это совсем по-галльски. У нас кричат петухом даже в самом лучшем обществе»*².

Подобных изображений национальных характеров мы не обнаружим в повести Стругацких, да и все главные герои являются советскими гражданами.

Смелые фантазии и вдохновенные речи Ардана чужды другим двум персонажам романа Ж. Верна председателю Барбикену и капитану Николу, они люди ученые и прак-

¹ Верн Ж. Вокруг Луны. — М.: АСТ, 2012 — С. 26.

² Верн Ж. Вокруг Луны. — М.: АСТ, 2012 — С. 39.

тичные. Рассматривая лунный рельеф и скалистую местность, Ардану чудятся городские постройки: «Ардан с прищущей ему горячностью уверял, что это «несомненная» крепость; ему виделись зубчатые городские стены, уцелевший свод портика и даже обломки двух-трех колонн под ним; <...> Все эти подробности были настолько приукрашены его воображением и он смотрел в такую фантастическую зрительную трубу, что полагаться на достоверность его наблюдений было совершенно невозможно»¹. Довольно близки по романтическому настроению фантазии Быкова о Венере из повести Стругацких: «...когда-то здесь стоял великолепный древний дворец. В нем не было колонн – только роскошные колонны черного камня. Меж колонн с достоинством выступали люди в белых, как снег, одеждах – благообразные бородатые мудрецы, изящные женщины, воины в медных шлемах, со щитами...»².

В своих описаниях Ж. Верн напоминает текст статьи научно-популярного журнала, и подобными фрагментами роман изобилует, особенно при описании Луны. В них мы можем заметить большое число точных значений, связанных с высотой гор, шириной «цирков» и жерл остывших вулканов.

При описании ландшафта и фауны Венеры Стругацкие не делают крупных мазков, их описательные фрагменты больше похожи на впечатления обычного человека, облагороженные художественной формой.

Что касается самого космического путешествия от Земли к конечной цели экспедиции, то здесь мы видим принципиальную разницу. В романе Ж. Верна оно не насыщено никакими особыми событиями кроме уже упомянутого метеорита, встреченного рядом с Землей. Пожалуй, стоит упомянуть лишь смерть бедного пса Сателлита, который не смог пережить удара об стенку во время старта вагонсаряда. Учитывая большое количество свободного времени на пути к Луне, героям остается наблюдать за космосом в иллюминаторы, высказывать друг другу различные тео-

¹ Верн Ж. Вокруг Луны. — М.: АСТ, 2012 — С. 142.

² Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Страна багровых туч // Собрание сочинений в 11 т. Т. 1. — Донецк: Сталкер, 2004. — С. 203.

рии, думать над иногда возникающими загадками и заниматься алгеброй. Уже во время облета темной стороны Луны героям встречается раскаленный метеорит, который чудесным образом взрывается до того, как соприкоснется со снарядом.

Куда более насыщен событиями космический полет у Стругацких. Сначала космонавтов настигает смертельная опасность в виде узконаправленных радиационных лучей, пятиминутное воздействие которых могло разом убить всех членов экипажа. После непродолжительной радиационной атаки возникает новое необъяснимое явление: пропадает всякая радиосвязь с Землей и другими космическими кораблями. Через какое-то время связь возобновляется, но не полностью: космонавты слышат радиосигналы других, но в ответ их никто не слышит. Подобные явления не находят точного объяснения среди героев, но самой разумной всем кажется версия Юрковского о «математической мистике».

Еще одно принципиальное отличие произведений состоит в том, что авторская речь в романе Ж. Верна не раз принимает дидактический характер, автор фактически прямым текстом поучает своих читателей, говоря о правильности утверждения того или иного героя. Подобного элемента мы не находим в тексте повести Стругацких.

Одна из причин, по которой трагическая история экспедиции «Страны багровых туч» трогает читателя куда больше, кроется в том, что Стругацкие не боялись «убивать» своих героев. Это касается не только двух погибших членов экипажа «Хиуса», о смерти других космонавтов мы узнаем на протяжении всего повествования. Подобный элемент сообщает научно-фантастическому произведению больший реализм, ведь профессия межпланетника крайне опасна.

В романе Ж. Верна, как нами упоминалось ранее, за все время погибает лишь один пес, и после старта снаряда с Земли Барбикен получает небольшую ссадину. Поразительным кажется и то, что вся экспедиция благополучно возвращается на Землю, приземлившись на воду рядом с случайно проплывавшим кораблем. Подобных случайных обстоятельств в романе встречается достаточно много.

Почти век разделяет роман Жюль Верна «Вокруг Луны» и повесть «Страна багровых туч» Стругацких, за это время

тема космического путешествия, ставшая своего рода стандартом для научной фантастики, претерпела множество изменений. На примере повести братьев Стругацких мы видим, что герои приобрели определенные психологические портреты и не кажутся шаблонными, обилие описаний научно-технических средств уже не является непременным атрибутом жанра, возросла достоверность описываемых научно-фантастических событий и стали появляться черты «реалистической» литературы.

«Маленький принц» в русских переводах

Аннотация: В данной статье рассмотрены проблемы художественного перевода «Маленького принца» и их дальнейшего влияния на формирование читательского восприятия на русской почве. На основе сравнительно-сопоставительного анализа переводов показаны варианты интерпретации текста в зависимости от исходной цели переводчика. Принимая эти факты во внимание, мы убеждаемся, что переводчик как носитель языка излагает, по сути, не исходный текст оригинала, а свое понимание этого текста. В зависимости от этого меняется восприятие не только оригинала произведения, но и его автора в целом.

Ключевые слова: читательское восприятие, проблемы перевода, художественный текст, реципиент-читатель, французская литература, культурная среда

В наше время, в эпоху стремительного развития многосторонних контактов и международных отношений, все больше возрастает интерес к проблемам, связанным с восприятием творчества писателей как у нас, так и за рубежом. О необходимости изучения читателя, зрителя и слушателя, его вкусов, «потребностей» в литературных кругах говорят постоянно, поэтому исследования в этой области важны не только в теоретическом, но и в практическом плане «с целью разработки путей и способов повышения эффективности искусства, культуры восприятия, «квалификации» реципиента-читателя»¹.

Качество перевода во многом зависит от того, какую цель ставит перед собой переводчик. И здесь теоретически

¹ Мейлах Б.С. Процесс творчества и художественное восприятие. Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы. — М.: Искусство, 1985. — С. 194.

можно выделить три цели перевода художественных текстов по классификации В. В. Сдобникова ¹

Первая — познакомить читателей с творчеством писателя, произведений которого они сами прочесть не могут из-за незнания того языка, на котором он пишет. В этом случае переводчик будет стремиться перевести текст так, чтобы читатель перевода получил то же художественное впечатление, что и читатель оригинала. Для этого ему придется «сглаживать» некоторые национально-культурные различия, следить за тем, чтобы текст в переводе воспринимался так же естественно, как и в оригинале.

Вторая цель — познакомить читателей с особенностями культуры другого народа, показать ее своеобразие. Переводчик будет максимально полно сохранять и все имеющиеся в его распоряжении способами объяснять читателю все встречающиеся в тексте реалии. Такой перевод будет достаточно информативным в страноведческом плане, но будет производить на читателя совсем иное впечатление. Более того, это будет не то впечатление, на которое рассчитывал автор.

Третья цель — просто познакомить читателя с содержанием книги, где переводчик не стремится найти функциональные аналоги тех или иных выразительных средств, пренебрегает национальной спецификой, мало заботится о форме, сосредоточившись полностью на содержании. Вероятно, в определенных ситуациях такой перевод имеет право на существование. Однако он не может считаться художественным.

При переводе художественного текста переводчику необходимо учитывать все особенности художественного произведения. Выбор цели перевода повлияет на восприятие текста в целом и эта динамика хорошо прослеживается на примере переводов повести-сказки Антуан де Сент-Экзюпери «Маленький принц».

В русской среде было три попытки перевода «Маленького принца». В каждом из них личность переводчика и его эстетические взгляды нашли яркое отражение.

¹ Сдобников В.В., Петрова О.В. Теория перевода / Учебник для студентов лингвистических вузов и факультетов иностранных языков. — М.: АСТ, Восток-Запад, 2007. — С. 371.

Нора Галь или Элеонора Яковлевна Гальперина (1912 — 1991) — переводчик английской и французской литературы на русский язык, литературный критик и теоретик перевода, редактор. Андрей Сергеевич Шаров (1955 — 2003) — журналист, переводчик, был знатоком и переводчиком детективных произведений, что накладывает отпечаток на стиль перевода. Вадим Данилович Николаев (р. 1967) — российский писатель, поэт, переводчик и эссеист, шекспировед, автор-составитель первой русскоязычной энциклопедии об Уильяме Шекспире, член Союза переводчиков России.

Перевод Норы Галь был впервые опубликован в 1958 году в журнале «Москва». Следующую попытку перевода сделал А. Шаров в 2000 г., которая была опубликована московским издательством «Бамбук». В последствии в 2011 г. издательством «Эксмо» этот перевод был признан «нелегальным» в плане перевода, так как А. Шаров отходил не только от стиля, но и от содержания оригинала. В 2010 г. «Эксмо» купило у французского издательства Gallimard эксклюзивную лицензию на русские переводы. В 2013 г. В. Николаев написал свой перевод, который был опубликован только в Интернете. В 2015 г. перевод Николаевым «Маленького принца» был издан в Москве как аудиокнига.

Несмотря на повторные попытки перевода Маленького принца, работа Н. Галь¹ считается классической, канонической и получила больше признания на русской почве, чем какой-либо другой перевод.

Забегая вперед, отметим, что перевод А. Шарова² приобретает некий оттенок беллетристики, а В. Николаев³

¹ *Сент-Экзюпери А. Маленький принц.* — Пер. с франц. Нора Галь. — М.: Росмэн, 1999. — С. 114.

² *Шаров А. С. Экзюпери «Маленький принц»* — Пер. с франц. // Библиотека Максима Мошкова [Электронный ресурс]. — 2011. — Режим доступа: http://www.lib.ru/EKZUPERY/mprinc_s.txt_with-big-pictures.html.

³ *Николаев В. А. Экзюпери «Маленький принц»* — Пер. с франц. Вадим Николаев // Интернет-библиотека Вадима Николаева вики [Электронный ресурс]. — 2013. — Режим доступа: http://ru.vnicklibrary.wikia.com/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%BD%D1%86

ставил своей целью максимально приблизиться к оригиналу. Так как же проследить эти изменения? Чем обусловлен выбор переводчика и что получается на выходе?

Чтобы ответить на заданные вопросы, мы прибегнем к сравнительно-сопоставительному анализу. С первой страницы «Маленького принца», в обращении к Леону Верну, где Экзюпери просит прощение «за то, что я посвятил эту книжку взрослому»¹. Из всех переводчиков только А. Шаров решил пропустить данный фрагмент. А на последующем абзаце мы уже замечаем, как изменяются имена персонажей. Например, приведем сводную таблицу:

Экзюпери	Галь	Шаров	Николаев
un serpent boa	огромная змея- удава	боа- констрик- тор	змея боа
un mouton	барашек (бараш- ки)	овечка (овцы)	барашек (бараш- ки)
le petit prince	Маленький принц	малень- кий принц	маленький принц
la fleur	гостыя	цветок	цветок-красавица
le roi	король	король	король
un vaniteux	честолюбец	спесивец	честолюбец
un buveur	пьяница	забудыга	пьяница
un busi- nessman	деловой человек	делец	бизнесмен
un réverbère	фонарь	фонарный столб	фонарь

¹ *Сент-Экзюпери А. Маленький принц. — Пер. с франц. Нора Галь. — М.: Росмэн, 1999. — С. 114.*

un allumeur de réverbères	фонарщик	фонар- щик	фонарщик
vieux Monsieur — vieux Monsieur(le géographe)	старый господин —старец (гео- граф)	старик — старик (географ)	старый господин —старый госпо- дин (географ)
le renard	Лис	лисица	лис
l'aiguilleur	стрелочник	стрелоч- ник	стрелочник

Анализируя данные варианты, обратим внимание на подбор русскоязычных примеров переводов. *Un serpent boa* во французском языке — это два существительных, взаимно дополняющие друг-друга: *serpent* (рептилия) и *boa* (большая змея, удав). Если переводить дословно, то получается *большая рептилия-удав*. В русском языке подобное сочетание усложняет смысловую конструкцию. Н. Галь подобрала более привычное и естественное для нашего языка словосочетание *огромная змея-удав*. Однако, Шаров и Николаев пошли иным путем: они старались перевести близко к тексту оригинала, но из-за присутствия иностранных слов, как *змея боа* и *боа-констриктор*, текст кажется «чужим» для неподготовленного читателя.

«Нарисуй мне барашка» — известная на весь мир цитата, у А. Шарова превратилась в «Нарисуй мне овечку», а во множественном числе «овцы» употребляются без уменьшительно-ласкательного суффикса. Перевод получается другим, поэтому в целом может измениться и читательское восприятие повести.

Далее у Н. Галь Маленький принц становится личным существительным и пишется с заглавной буквы. Возможно это потому, что, как она объясняла, ««Маленький принц»

был переведен когда-то залпом, «для себя», без всякой мысли о печати, но свет увидел и переиздавался не раз».¹

По-видимому, Андрей Шаров решил привнести в этот перевод нечто свое авторское, чтобы переделать общую концепцию «Маленького принца». Далее только у него *честнолюбец* становится *спесивцем*, а *пьяница* — *забудлыгой*. Наличие архаизмов выделяет этот перевод, но о восприятии полемика поднималась в Интернете еще до публикации. Общее впечатление всех читателей было однозначным и после классического и привычного перевода Норы Галь работа А. Шарова получила отрицательные отзывы.

Что касается «чужого» на тот момент слова *businessman*, который употребил Экзюпери взамен на что-то более французское (напр. фр. *делец* — *brasseur d'affaires*), то тут сказывается его опыт постоянных поездок за границу. Но интерес представляет то, как переводчики выбрали свои варианты.

В послевоенные годы слово *бизнесмен* еще не прижилось в лексиконе народа Советского Союза и не вошло в языковую картину мира, поэтому Нора Галь по своему обычаю, избегая «иностранщины», заменила это слово на *делового человека*. В XXI веке профессия бизнесмена приобрела большую известность, однако А. Шаров употребил слово *делец* и только В. Николаев оставил кальку оригинала.

Насчет Лиса споров о прообразах и вариантах перевода было побольше. Вот что пишет Нора Галь в статье «Под звездой Сент-Экса»: «Когда «Маленький принц» печатался, у нас впервые вышел жаркий спор в редакции: Лис в сказке или Лиса — опять-таки, женский род или мужской? Кое-кто считал, что лисица в сказке — соперница Розы. Здесь спор уже не об одном слове, не о фразе, но о понимании всего образа. Даже больше, в известной мере — о понимании всей сказки: её интонация, окраска, глубинный внутренний смысл — всё менялось от этой «мелочи». А я убеждена: биографическая справка о роли женщин в жизни Сент-Экзюпери понять сказку не помогает и к делу не относится. Уж не говорю о том, что по-французски *le renard* мужского рода. Главное, в сказке Лис — прежде всего друг.

¹ Галь Н. Слово живое и мертвое: Из опыта переводчика и редактора. — М.: Книга, 1972. — С. 176.

Роза — любовь, Лис — дружба, и верный друг Лис учит Маленького принца верности, учит всегда чувствовать себя в ответе за любимую и за всех близких и любимых»¹.

Шаров сделал выбор в пользу лисицы, таким образом, он снова выделил интерпретацию своего перевода.

Далее мы отдельно выделили названия розы, чтобы проследить динамику выбора перевода.

Экзюпери: *brindille — la fleur — elle — Était coquette — elle — rose*

Галь: *росток — гостья — она — кокетка — красавица — роза*

Шаров: *росток — цветок — он — кокетливое создание — цветок — роза*

Николаев: *росток — цветок-красавица — она — была кокетливой — она — роза*

В начале у Экзюпери появилась, дословно, *веточка*, наши перевели ее, как *росток*. Тогда еще Маленький принц боялся, что это еще один баобаба, но «кустик быстро перестал расти ввысь, и на нем появился бутон».

Как комментирует Нора Галь: «Вот появился прекрасный цветок, его нрав и поведение явно женские. По-французски *la fleur* женского рода. Мужской род здесь, хоть убейте, невозможен! Но поначалу нельзя прямо называть цветок розой, принц этого еще не знает. И снова выручила замена: неведомая гостья, красавица. В таких случаях необходимо как-то схитрить, извернуться, чтобы сохранить главное».²

Считается, что роза у Экзюпери является прообразом его жены Консуэло. По мере знакомства читателя с Маленьким принцем меняются и представления о его розе. Сначала Экзюпери представляет ее *ростком*, *цветком*, дважды употребляет местоимения, называет ее *кокеткой* и только затем *розой*. Так как во французском языке повторение местоимений, имен и названий не перегружает текст и не считается тавтологией. Наоборот, в речи фран-

¹ Кузьмин Д. Нора Галь. Воспоминания. Статьи. Стихи. Письма. Библиография. — М.: Арго-риск, 1997. — С. 128.

² Галь Н. Слово живое и мертвое: Из опыта переводчика и редактора. — М.: Книга, 1972. — С. 176.

цuzов свойственно повторение личных и притяжательных местоимений в одной фразе.

В русском языке все совсем иначе. У нас не принято чрезмерное употребление местоимений, а существительные нуждаются в замене синонимами, во избежание повторений и, чтобы текст не показался слишком «пресным».

У Шарова все как по кальке, цветок — он, и далее переводчик использует везде местоимение *он*. А кокетка у превратилась в существительное среднего рода — «создание». И только в конце Шаров называет ее розой, тем самым пренебрегая даже оригиналом.

Николаев в свою очередь старался переводить максимально приближенно к оригиналу, поэтому он использовал глагол + прилагательное, как во французском языке.

Ниже приведены три варианта переводов одного и того же абзаца, где описывается появление розы.

Галь: «Маленький принц никогда еще не видал таких огромных бутонов и предчувствовал, что увидит чудо. А неведомая гостья, еще скрытая в стенах своей зеленой комнаты, все готовилась, все прихорашивалась. Она заботливо подбирала краски. Она наряжалась неторопливо, один за другим примеряя лепестки. Она не желала явиться на свет встрепанной, точно какой-нибудь мак. Она хотела показаться во всем блеске своей красоты. Да, это была ужасная кокетка!»

Шаров: «Маленький принц, который присутствовал при появлении крупного бутона, сразу же почувствовал: сейчас из него исторгнется нечто чудесное, дивное. Но цветок все никак не покидал свое зеленое жилище. Все прихорашивался, спрятавшись от глаз, с великим тщанием подбирая краски, прилаживая один за другим лепестки. Ему не хотелось выходить в свет помятым и растрепанным, будто какой-нибудь полевой мак, а хотелось предстать миру во всей красе. О да, это было кокетливое создание!»

Николаев: «Маленький принц, который присутствовал при образовании огромного бутона, хорошо чувствовал, что оттуда выйдет чудесное явление, но цветок-красавица не прекращала готовиться под защитой своей зеленой комнаты. Она заботливо выбирала свои цвета. Она одевалась медленно, она расправляла один за другим свои лепестки. Она не хотела выйти на свет совершенно растрепан-

ной, как маки. Она не хотела появиться иначе как в полном сиянии своей красоты. О, да! Она была очень кокетливой!»

Случай с появлением розы показывает различия в подходах переводчиков. Н. Галь акцентировала внимание читателя на сказочности и некоем волшебстве данного момента. А тем, что роза женского рода, создается ассоциация с будуарными приготовлениями девушки перед свиданием. Благодаря причастным оборотам и архаичным глаголам А. Шаров привнес в это действие элемент констатации. Учитывая, что у него роза — прежде всего цветок (мужского рода), то это скорее напоминает приготовления мужчины к выходу в свет. У В. Николаева в глаза бросается повторение местоимения *она* и мы уже чувствуем некое преувеличение превосходства розы. Безусловно, здесь играет роль интерпретации текста, но разве не читатели не чувствуют эту отстраненность, когда речь идет о *ней*. Во французском языке это не чувствуется, наоборот, как раз местоимения ложиться лучше всего, но в русском все совсем иначе.

В теории перевода есть мнение, с которым сложно не согласиться: оригинал художественного текста, изначально нацеленный на читателей своего языка и обладающий своими национальными особенностями и характеристиками, присущими только тому данному народу, не может быть абсолютно точно воссоздан на языке другого народа.

Перевод — искусство, никак не сводящееся к буквальной передаче текста, поэтому переводчик должен быть наделён писательским даром. Об этом очень точно сказал А. И. Куприн: «...для перевода с иностранного языка мало знать, хотя бы и отлично, этот язык, а надо ещё уметь проникать в глубокое, живое, разнообразное значение каждого слова и в таинственную власть соединения тех или других слов»¹. Каким образом проникали переводчики в нашу сказку? Давайте рассмотрим перевод на примере известных цитат.

Экзюпери: «les enfants doivent être très indulgents envers les grandes personnes»

¹ Куприн А. Юнкера. Роман, повести, рассказы. — М., Эксмо-Пресс, 2007. — С. 228.

Галь: «Дети должны быть очень снисходительны к взрослым»

Шаров: «Детям всегда приходится выказывать великое долготерпение, общаясь со взрослыми»

Николаев: «Дети должны быть очень снисходительны к взрослым»

Не случайно здесь перевод В. Николаева и Н. Галь здесь совпадает, так как даже в пословном в переводе с французского в русском языке получится то же самое. Это пример, когда в двух разных языках совпадает конструкция построения предложения, поэтому «конфликтов» в переводе не возникает. Перевод Н. Шарова выделяется своим колоритом, он мало чем схож с оригиналом, ему свойственно смешивать стили языка, сочетая архаизмы наряду с высокопарными, пафосными словосочетаниями и некоторыми пренебрежительными существительными.

Экзюпери: «on ne voit bien qu'avec le coeur. L'essentiel est invisible pour les yeux.»

Галь: «зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь.»

Шаров: «По-настоящему можно видеть только сердцем. Суть вещей незрима для глаз. »

Николаев: «хорошо видишь одним только сердцем. Самое главное невидимо для глаз.»

Перевод В. Николаева отличается тем, что выполнен практически слово в слово. В. Николаев предпринял попытку сохранить стиль Сент-Экзюпери. В своем послесловии «От переводчика» он сравнил переводы Н. Галь и А. Шарова на нескольких примерах и выразил свой подход, как к переводу, так и к самому «Маленькому принцу».

А вот пример восприятия переводов читателями другой цитаты. Эти наблюдения фиксировались путем опроса, который проводился в двух группах (русской и французской) студентов-читателей возраста от 20 до 25 лет, учащихся на гуманитарных профилях, связанных тем или иным образом с изучением языка и литературы.

Опросники составлялись на двух языках: русском и французском. В последствии, анкетуемый выбирал вариант на родном языке. Таким образом мы создали две читательские группы. Заметим, что вопросы были идентичны, перевод мы делали с учетом общего смысла так, чтобы

не искажался смысл вопроса — это было очень важно для «чистоты» нашего исследовательского эксперимента.

Вопрос звучал так: «Прокомментируйте следующую цитату (что она значит именно для вас): «Там хорошо, где нас нет» («On n'est jamais content là où l'on est»). Согласны ли вы с ней?. В этом случае мы анализировали ответы и распределяли их по трем основным группам: мнение тех, кто полностью согласился; тех, кто категорически не согласен; тех, кто рассматривает ситуацию двояко.

Гр. Ф1 — ответы: полностью согласились — 55% (11 из 20), категорически не согласен — 5% (1 из 20), кто рассматривает ситуацию двояко — 40% (8 из 20).

Гр. Р1 — ответы: полностью согласились — 45% (9 из 20), категорически не согласен — 25% (5 из 20), кто рассматривает ситуацию двояко — 30% (6 из 20).

Несмотря на то, что русские читатели более категоричны, можно сделать вывод, что в целом современные читатели не являются равнодушными к подобного рода философским цитатам. Если посмотреть с точки зрения того, что «Маленький принц» — это философская сказка, то как раз однозначность здесь может и не преобладать. Вырванная из контекста фраза вызвала интерес, особенно, у французских студентов. Об этом свидетельствуют их доводы, для которых, порой, не хватало строчек в анкете. Русские же студенты чаще ограничивались кратким ответом. После этого вопроса мы заметили, что у французских студентов стал проявляться повышенный интерес к этой книге, а русские напоминали себе больше о том, что ее либо надо прочитать, либо перечитать.

С лексической точки зрения в оригинале присутствуют два французских наречия: *ne* и *jamais* со значением отрицания. Аналогом им в русском переводе будет *никогда* — наречие с отрицанием и *нет* — в значении предиката. В итоге эта фраза с самого начала несет в себе двойную отрицательную смысловую нагрузку. В классическом переводе Норы Галь она не ощущается из-за их отсутствия. Тогда было решено перевести фразу: «Там хорошо, где нас нет» (*C'est bien là où nous ne sommes pas*) и задать вопрос о ее восприятии у французских студентов. В результате они все были согласны с тем, что это уже иное предложение, кото-

рое не вызывает негативного отношения с первого прочтения, какое создается в оригинале.

Этот вопрос также дает нам возможность на конкретном примере показать, как перевод Норы Галь изменил первоначальный смысл, а также как это повлияло на восприятие текста читателями. Здесь еще также стоит отметить, что в русской среде больше цитирований из «Маленького принца», чем, например, во французской. Ярким примером служит Викицитатник¹.

В своем предисловии к книге «Слово живое и мертвое» он за себя отвечала так: «За переведенного автора в ответе переводчик. ...Перевести, значит постичь, истолковать, раскрыть, найти слова самые верные и достоверные. Бывают случаи очень и очень сложные, когда от переводчика, от его личности, ума, чутья зависит бесконечно многое, — вот тогда совершается воссоздание творческое, которое всегда потрясает, как откровение. Ленивыми и неумелыми руками ничего нельзя создать, обладая глухим и равнодушным сердцем, ничего нельзя выразить»².

Наши исследования художественного перевода «Маленького принца» позволяют сделать следующие выводы: перевод литературных произведений состоит в обмене мыслями между разными народами и культурами, которые трудно переоценить. Из-за высокой смысловой нагрузки каждого слова, переводчику приходится не столько воспроизводить текст на другом языке, сколько создавать его заново.

А. Шаров удалось создать совершенно новый перевод, который даже сравнивать сложно с классическим. Поэтому мы его и назвали авторским. Он не опирался на цель перевести как можно точнее или лучше, чем Н. Галь, Шаров создал альтернативный текст, который и воспринимать необходимо опосредованно. Однако тут проблема усложняется тем, что классический перевод оставляет свой отпечаток и потом бывает сложно перестроиться на новое виденье. Но что если дать его непосвященному читателю? Ка-

¹ Викицитатник [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://ru.wikiquote.org/wiki/Маленький_принц

² Галь Н. Слово живое и мертвое: Из опыта переводчика и редактора. — М.: Книга, 1972. — С. 176.

кие тогда возникнут ассоциации у читателя? Но это уже будет рассматриваться отдельно от нашего исследования.

Что же насчет В. Николаева, то он создал перевод близкий к тексту оригинала для того, чтобы сохранить стиль Сент-Экзюпери. Николаев был убежден, что у Норы Галь «стиль Сент-Экзюпери оказался изувечен, и не только в переводе посвящения — во всем переводе»¹. Хотя, если говорить о читательском восприятии, то именно перевод Н. Галь сделал «сделал Антуана де Сент-Экзюпери необычайно популярным в нашей стране»²— замечает В. Николаев.

Принимая все эти факты во внимание, убеждаемся, что переводчик как носитель языка излагает, по сути, не исходный текст оригинала, а свое понимание этого текста. Для читательского восприятия художественного текста особенно важно, чтобы перевод означал для носителей языка перевода то же самое, что значило исходное высказывание для носителей своего языка. Следовательно, литературный перевод невозможен без всестороннего осмысления оригинала, и одного знания иностранного языка здесь мало, нужно особое мастерство — чувство языковой формы, способность передать художественный образ и умение интерпретировать игру слов.

¹ Николаев В. А. Экзюпери «Маленький принц» — Пер. с франц. Вадим Николаев // Интернет-библиотека Вадима Николаева вики [Электронный ресурс]. — 2013. — Режим доступа: http://ru.vnicklibrary.wikia.com/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%BD%D1%86

² Там же.

«Орландина»: история одной репутации

Аннотация: Данный доклад посвящён литературной репутации в русской и французской рок-поэзии. Основой доклада являются песня-посвящение Брассенсу французского шансонье Жана Ферра и песня Алексея Хвостенко и Анри Волохонского «Орландина». Основная проблема — как сюжет о демонессе и сюжет об усатом барде соединяются в русской интерпретации.

Ключевые слова: Ж. Ферра, А. Хвостенко, А. Волохонский, Орландина, Mort aux vaches, дьявол, Люцифер.

Для начала следует сказать несколько слов о великом шансонье Ж. Брассенсе. Жорж Брассенс родился 22 октября 1921 года на юге Франции, в маленьком городке Сет, расположенном на берегу Средиземного моря. В школе Жорж не отличался прилежанием, но очень рано увлекся поэзией. Этому во многом способствовал его преподаватель французского языка Альфонс Боннафе, который впоследствии (с 1963 года) станет первым биографом певца.

Творческое наследие Брассенса включает около 200 песен, большинство из которых написаны на собственные стихи. Брассенс не считал себя поэтом, называл себя шансонье. Ему претила официальная культура, он отрекся от парижской богемы. Для стихов Брассенса характерна естественная разговорная интонация в сочетании с богатством лексики, обильным и остроумным обыгрыванием метафор, многочисленными аллюзиями, скрытыми цитатами и стилизацией.

«Французской песне всегда была присуща некоторая фривольность, но Брассенс в этом деле совершил буквально революцию. Тематика и способы выражения во многих его песнях шокировали даже издававшую виды французскую публику. Если было нужно и даже порой там, где без этого можно было и обойтись, Брассенс, совершенно не стесняясь, выражался по французской матери открытым

текстом. Хотя французский мат, в отличие от его русского эквивалента, все-таки не несет такой вульгарной экспрессии и вообще имеет несколько иную эмоциональную окраску. Это во многом связано с тем, что во Франции всегда была очень влиятельна католическая церковь и, к примеру, еще в середине 20 века выражение «черт побори» считалось гораздо более табуированным и грубым, чем любая матерщина. Но для французского уха то, что позволял себе Brassens, звучало в достаточной мере шокирующе и непристойно»¹.

Обладая блестящим юмором и убийственной логикой, Brassens одной левой переворачивает вверх тормашками все, что можно и нельзя. А перевернув – принимается за построение собственного мира. Его песни — это своеобразная многоактная человеческая комедия, совершенная в своей законченности и логичности, продуманная до тонкостей. Действующие лица этой комедии — все те, кого отвергает общество: бродяги, нищие, пропойцы, воры, проститутки и прочие носители «аморальности» в различных ее проявлениях. Но в том-то и фокус, что именно этих персонажей Brassens наделяет теми добродетелями, которые они, казалось бы, опровергают своим существованием и образом жизни.

Скромный шансонье Жорж Brassens стал национальным культурным достоянием Франции. Он создал особый стиль в песне. Его творчество понятно и доступно большинству, но в то же время признано поэтическим шедевром. Песни Жоржа Brassensa находят отклик в сердце каждого француза. Творчество артиста признано во всем мире. Неумолимый творец и гуманист со знаменитыми усами занимает особое место в памяти своих друзей и преданных поклонников.

Так, свой след Ж. Brassens оставил в творчестве ещё одного французского композитора и поэта-песенника Жана Ферра. Ж. Ферра написал песню-посвящение Brassensу, в которой отразил специфичное творчество усатого барда.

¹ *Фрейдкин М.* О Ж. Brassense: фрагмент лекции. — [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://sova-f.livejournal.com/192024.html?thread=6688280>. — Дата обращения: 10.06.2017.

В песню он включил тех, кого изображает Брассенс в своих трудах: уличные девушки, крестьянки и рабочие — все они легко выходят из-под пера великого французского шансонье, таким образом Ж. Ферра воспекает мастерство Брассенса, его способность создавать шедевры из абсолютно простых вещей. Не стесняясь в выражениях, точно так же, как и сам Ж. Брассенс, Ж. Ферра восхищается поэтом и в конце признаётся в том, что для него он всегда будет добродушным человеком.

Однако Ж. Ферра не упускает факта грубости Брассенса. Фразой «Mort aux vaches» он намекает на актуальность и грубость, ведь это лозунг борцов с полицейским произволом. Название переводится буквально с французского как «Смерть коровам», а «коровы» — французский сленг для полицейских — это эквивалентно «Смерть свиньям» (Death to Pigs) на английском языке. Также французский слоган является своего рода синонимом английскому «F**k The Police», он получил широкое распространение во время Франко-Германской войны 1870 – 1871. Кроме того, здесь возникает мотив рогов, точнее рогатого скота, а затем следует столкновение грубых слов с поэтическими символами. А отсюда вытекает образ дьявола и сравнение Брассенса с ним.

В финальной сцене, где звучит тема смерти и «дурного смеха», т. е. сравнение себя с шутком гороховым, автор песни изначально ставит себя в «слабую» позицию: он хуже героя и смотрит на него снизу вверх.

На музыку Ж. Ферра в 1970 г. творческим дуэтом А. Х. В. (Алексей «Хвост» Хвостенко и Анри Волохонский) написан русский текст песни «Орландина»¹.

Русский вариант создан на основе сюжета известного романа Яна Поттоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе».

Одна из глав романа повествует о молодом распутнике, сыне богатого советника, который однажды на пиру поклялся отдать душу дьяволу за ночь любви с его дочерью. Выйдя на улицу с пирушки, он увидел молодую прекрас-

¹ Творчество Алексея Хвостенко: история песни «Орландина». — [электронный ресурс] — Режим доступа: <https://shkolazhizni.ru/culture/articles/69835/>. — Дата обращения: 12.06.2017.

ную и робкую девушку, обольстительную и, на первый взгляд, доверчивую и неискущённую. Девушка представилась Орландиной. Юноша проводил её до дома и без труда получил приглашение остаться и провести с ней ночь. Неожиданно прекрасная незнакомка обратилась в чудовище, Вельзевула. Наутро юношу нашли лежащим на разлагающемся трупе животного и, ещё живого, отнесли к отцу. Часы его были сочтены, но перед смертью он успел покаяться в грехах пришедшему к нему монаху-отшельнику.

Сюжет песни значительно упрощён, но, в целом, не противоречит исходной истории. Повествователь встречается ночью на улице прелестную незнакомку, в которой узнаёт Орландину, которую когда-то покинул (здесь отличие от источника). Герой теряет голову, но тут Орландина превращается в Люцифера и поражает героя. На этом история заканчивается.

Главным героем русского варианта становится дьявол, который подшутил над юношей, вот только шутка оказалась для парнишки смертельной.

Назревает вопрос «с чего это вдруг из песни про добродушного усатого шансонье получается история о Люцифере?» В русском варианте не случайно появляется образ дьявола. Хвостенко слушал записи французских шансонье еще в конце 60-х — их ему привозили французские друзья, преподававшие в МГУ. Одной из таких песен и была песня Ж. Ферра о Брассенсе. Хвостенко берёт другое значение фразы «Mort aux vaches» из песни Ферра — это старинное ругательство «Громи чертей!», более архаичное, но связанное с проявлением нечистой силы. Вследствие этого в русском варианте и появляется образ демона. Кроме того, в песне Хвостенко, так же, как и в песне Ферра присутствует тема смерти, однако в русской песне эта тема связана с героем, который слаб и заслуживает низкой оценки, посему достоин только взгляда «сверху вниз», а не с самим автором.

Проанализировав специфику творчества Ж. Брассенса и сравнив мотивы французской и русской песен, можно сделать вывод, что прямолинейная песня А. Хвостенко куда теснее связана с текстом Жана Ферра, чем может показаться на первый взгляд.

À Brassens¹

Est-ce un reflet de ta moustache
Ou bien tes cris de "Mort aux vaches!"
Qui les séduit

De tes grosses mains maladroites
Quand tu leur mets dessus la patte
C'est du tout cuit

Les filles de joie les filles de peine
Les margotons et les germaines
Riches de toi

Comme dans les histoires anciennes
Deviennent vierges et souveraines
Entre tes doigts

Entre tes dents juste un brin d'herbe
La magie du mot et du verbe
Pour tout décor

Même quand tu parles de fesses
Et qu'elles riment avec confesse

¹ Текст песни — [электронный ресурс] — Режим доступа: http://www.lyricsmania.com/a_brassens_lyrics_jean_ferrat.html. — Дата обращения: 12.06.2017.

Посвящение Брассенсу²

Отблеск ли твоих усов,
Или твои крики:
"Долой полицию!"
Соблазняют их?

Стоит тебе коснуться их
Своей большой неуклюжей
рукой,
И дело в шляпе!

Девушки радостей³,
девушки горестей⁴,
Все эти крестьянки
и простолюдинки⁵,
Освещенные твоим
талантом⁶,

² Перевод песни — [электронный ресурс] — Режим доступа:

<http://lyricstranslate.com/ru/%C3%A0-brassens-%D0%BF%D0%BE%D1%81%D0%B2%D1%8F%D1%89%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D0%B1%D1%80%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B5%D0%BD%D1%81%D1%83.html>. — Дата обращения: 12.06.2017.

³ Уличные девушки, проститутки

⁴ Занятые тяжёлой работой

⁵ Марго и Жермен — типичные фр. имена

⁶ Досл. «обогащённые» тобой

Ou pire encor
Bardot peut aligner les siennes

Cette façon d'montrer les
tiennes
N'me déplaît pas

Et puisque les dames en raf-
folent
On n'peut pas dire qu'elles
soient folles
Deo gratias

Toi dont tous les marchands
honnêtes
N'auraient pas de tes chan-
sonnettes
Donné deux sous

Voilà qu'pour leur déconfiture
Elles resteront dans la nature
Bien après nous

Alors qu'avec tes pâquerettes
Tendres à mon cœur fraîches à
ma tête
Jusqu'au trépas

Si je ne suis qu'un mauvais
drôle
Tu joues toujours pour moi le
rôle
De l'Auvergnat

Словно бы в старых сказках,
Выходят девами
и королевами
Из-под твоего пера¹.

Просто стебелек
травы во рту,
Магия слова и глагола,
Вот твои декорации.

Даже когда ты
оголяешь задницу,
Ты рифмуешь ее
с исповедью²,
Или хуже того.

Бардо выставляет напоказ
свои округлости,
Но твоя манера показывать
зад.
Мне очень даже по душе.

И если дамы в восторге от
тебя,
Нельзя сказать, что они
сошли с ума.
И слава Богу!

Хотя любой честный торговец
Не даст и гроша ломаного
За все твои песенки,

К их великому
разочарованию
Они все еще будут звучать
Когда мы все уйдем.

Твои песни,
как полевые цветы¹,

¹ Досл. «под твоими пальца-
ми» (скорее всего, речь идёт о
героинях песен Брассенса)

² Непереводимая игра слов

Образ вампира в русском и французском кинематографе

Аннотация: В статье представлен сравнительный анализ фильмов о вампирах русских и французских режиссеров на примере фильмов «Дрожь вампиров», «Вечеринка вампиров», «Ваши пальцы пахнут ладаном» и «Ночные стражи».

Ключевые слова: эволюция образа вампира, дуализм, фольклор, Жан Роллен, символ, цветовое решение, Николай Чирук, карнавализация, символ.

Образ вампира, пришедший к нам из фольклора, получил своё развитие в XVIII веке, в эпоху расцвета романтизма. Романтизм как направление часто обращался к образам неизведанного, мистического и эстетике смерти. После выхода романа Дж. Полидори «Вампир» фольклорный образ претерпел ряд значительных изменений: Вампир начал приобретать психологические особенности человека. Если фольклор отражал вампира (упыря, стрыгу) как существо, лишённое эмоций, близкое к примитивным инстинктам зверя, то после XVIII века в образе вампира происходит «очеловечивание». Теперь вампир, не алчущий крови зверь, а существо, способное испытывать эмоции и имеющее психологический портрет.

В кинематографе зачастую используется образ «человечного» вампира. Как в русском, так и во французском кинематографе вампир – это существо, восставшее из могилы и живущее за счёт чужой крови. Психология вампиров не настолько примитивна, как в фольклорных источниках, в результате чего режиссерам удаётся создать не карикатурный образ, а многогранного персонажа.

В фильмах режиссеров обеих стран образ вампира также претерпевает изменения. В более ранних работах вампир ещё, как и в христианской традиции, боится символов религиозного культа: распятие, святая вода, чеснок, серебро, святые места. С начала XXI века в работах кинемато-

графистов образ всё больше отходит от христианской традиции. Вампирам «нового поколения» уже не страшны символы религиозного культа, однако они боятся солнца, осинового кола в сердце, и всё еще нуждаются в крови. Вампиры XXI века всё больше приобретают человеческие черты: они способны любить, испытывать муки совести и начинают воспринимать своё бессмертие как проклятие.

Основным «монополистом» по части вампиризма во французском кинематографе является Жан Роллен. Он снял такие работы, как «Реквием по вампиру» (1971), «Окровавленные губы» (1975), «Сиротки – вампиры» (1997) и другие. Преимущественно работы о вампирах сняты в жанрах «ужасы», «эротика» и «сюрреализм». Роллен выдвигает на первый план «чувственную сторону вампиризма», делая акцент на бинарных оппозициях «любовь—смерть». Фильмы режиссера отличаются тонкая продуманность цветовых решений и постановки кадров¹. Например, в фильме «Дрожь вампиров» (1971) использованы оригинальные цветовые решения отображения мира живых и мира вампиров. Мир живых насыщен красками. Мир мёртвых отображается в красном или синем фильтре. Также для режиссера является основополагающим «символ ворот»: все переходы из мира людей в мир вампиров происходят либо через ворота кладбища, как границу живых и мёртвых, либо замковые коридоры, цвет которых неизменно синий. Эстетика цвета наблюдается, как в использовании тех или иных фильтров, так и в регулировке резкости различных кадров.²

В фильме «Дрожь вампиров» сюжетная линия довольно проста: молодожёны приезжают в замок к двоюродным братьям невесты, которые в последствии оказываются вампирами, и пытаются обратить свою сестру в себе подобную. Ключевым образом в кинокартине является образ вампира Изольды, которая олицетворяет в задумке режиссера древнеегипетскую богиню Исиду, богиню любви, женственности и материнства. Образ Изольды выступает как

¹ Железняков В. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор [Текст]: учебное пособие. — М.: ВГИК, 2010. — С. 157—158.

² Голдовский Е.М. К проблеме цвета в современном кино// М.: ВГИК, 1971. — С. 314—316.

образ родоначальницы вампиров. Именно благодаря ей главная героиня проходит обряд инициации, сопряженный с эротическим подтекстом вампиризма. Роллен обращается к традиционной теме «неправильной любви», отсылая нас к работам Самюэля Кольриджа в поэме «Кристалль» (1801 г.) и Джозефа Ле Фаню в повести «Кармила» (1872 г.).

Жан Роллен также обращается к традиционной для Франции «культуре смеха». За счёт звукового сопровождения и постановки кадров образ вампира в определенном смысле высмеивается, что является характерным для французского кинематографа в жанре «вампирических ужасов». Жанр «сюрреализма» позволяет говорить о некоей «карнавальности», происходящего на экране. В целом, в французской культуре, как наиболее пострадавшей от эпидемии чумы XIV века, присутствует саркастичное отношение к смерти. Это связано и с определенными религиозными аспектами. Так как в XIV веке умерших хоронили в стенах города, у людей выработалось своеобразное отношение к смерти: Смерть не является итогом, она рядом, и бояться её не имеет смысла.

Отличительной особенностью «вампирических ужасов Роллена» можно назвать и постоянное обращение к символу моря. Большая часть фильмов вампирской тематики завершается у берега моря, что отсылает нас к библейским мотивам крещения Христа. Вода для Роллена является символом очищения и возможности перехода в новый мир. Вечная жизнь вампира является оппозицией для вечной жизни моря, и бессмертие вампира уступает силе стихии.

Как пример более поздней работы о вампирах, можно назвать кинокартину «Вечеринка вампиров» (2008) режиссёров Стивена Кафиеро и Винсента Лобелле. Картина сочетает в себе жанры «ужасы» и «комедия». Помимо традиционного высмеивания образа вампиров, в картине присутствуют и образы вампиров XXI века. Перед нами уже не кровожадные существа, а более очеловеченные вампиры, обладающие не только звериными инстинктами, но и социальной иерархией, чувством юмора.

Сюжет картины повествует о трёх заядлых прожигателях жизни, которые попадают на вечеринку, организованную вампирами для пропитания.

Отличительной особенностью картины можно назвать привнесение элементов собственной истории. Например, дата вечеринки совпадает с днём рождения Екатерины Медичи и обыгрывается в сюжете нетрадиционным образом. По сравнению с картинами Жана Роллена в кинокартине значительной меньшей акцент делается на эротическую составляющую. Эротика обыграна больше не визуально, а ситуативно.

Вампиры предстают перед зрителем со всеми своими бытовыми проблемами, как, например, выпадение зубов после трёх сотен лет или раннее облысение. Привычный нуарный образ вампира сталкивается с пародией и рождает образ вампира-неудачника. Ему может не везти в любви, у него проблемы с социализацией, и он одинок в кругу своей семьи, что позволяет нам сопереживать герою, а не бояться его.

В отличие от фильмов Роллена, здесь уже не присутствуют яркие цветовые решения, но делается больший акцент на сюжетную составляющую. Меньший акцент сделан на символику, но больший на постановку кадров. Однако, как и у Роллена, режиссеры намеренно придают образу вампира некую карнавальность¹.

Проследивая развитие фильмов о вампирах во Франции, мы можем выделить следующие отличительные особенности: в фильмах присутствует эротика, что позволяет говорить о фольклорной связи символики крови с половым актом. Высмеивание смерти остается особенностью вампирских ужасов. И наблюдается общая тенденция к очеловечиванию образа вампира.

Если говорить об образе вампира в русском кинематографе нельзя не упомянуть о фильме «Ваши пальцы пахнут ладаном» (1993) режиссера Николая Чурука. В основе сюжета лежит история о простом советском инженеру по фамилии Чекрыгин. Советский инженер любит питаться молодыми девушками, в результате чего и попадает в различные жизненные ситуации.

¹ The Vampire Film: From Nosferatu to Twilight/ Alain Silver, James Ursini. Limelight Editions, 2010.

Как и во французском кинематографе, в фильме присутствует карнавализация сюжета. Перед нами уже не фольклорный вампир, а вампир «нового поколения». Он решает бытовые проблемы, такие как неполучение зарплаты в срок и трудности с московской пропиской. Перед нами уже понятный и простой образ «человека с соседней улицы». Вампиром может оказаться и ваш коллега по работе, и сосед снизу.

Отличительной особенностью можно назвать и классовую принадлежность персонажа¹. Еще со времен А. Толстого вампир в России зачастую изображается в образе чиновника. Создатели фильма отразили чиновничий аппарат не только при помощи образа вампира, но и благодаря образу чёрта – традиционному в России олицетворению нечистой силы. Исходя из вышеперечисленного, можно сделать вывод, что российский образ вампира неразрывно связан с сатирой на чиновничий аппарат. Если зарубежные вампиры «сосут кровь» в физиологическом смысле этого слова, то русские данное выражение переосмысливают как «высасывание крови из народа».

Если говорить о вампирах нового поколения в российском кино, то стоит упомянуть «Ночных стражей» (2016) режиссера Эмилеса Веливиса. Сюжет фильма переосмысливает современные российские реалии в контексте наличия в них сверхъестественных существ: вампиров, ведьм, оборотней. Вампиры представлены как некое могущественная и иерархически сложенная группа лиц, связанная с организованной преступностью.

В отличие от французской комедии «Ночные стражи» как пародия не задумывалась, однако то, что получилось, скорее можно отнести именно к этому жанру. Образ вампира в данной кинокартине чересчур упрощен. Здесь нельзя говорить о сложных образах и проработанных характерах, как в той же французской кинокартине «Вечеринка у

¹ Брейтман А. С. Традиции русской культуры и современный кинематограф // Symposium. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. 12. С. 282–287.

вампиров». Единственное что сохраняется – это строгая классовость вампирского сообщества.

Таким образом, мы можем говорить о следующих отличительных признаках русских кинокартин о вампирах: вампиры перестают быть чем-то мистическим, зачастую они являются строгими приверженцами определенного класса, и их отличительной особенностью становится наличие власти.

Феноменология французских компьютерных игр

Аннотация: Статья посвящена специфике французских компьютерных игр, создаваемых как крупными корпорациями, так и авторами-одиночками. Делается вывод о влиянии на национальную индустрию особого климата благоприятствования, созданного французским правительством

Ключевые слова: компьютерные игры, людология, теория игр, игровой рынок.

Рынок компьютерных игр, который мы привыкли видеть сейчас, появился относительно недавно, но на нем уже идет жесткая конкуренция за внимание потребителя и квалифицированные рабочие кадры.

Рынок видеоигр успел разделиться на азиатский (главенство занимает Япония), Американский (США), Европейский (Франция), каждый из которых имеет свои отличительные черты и особенности.

Японский рынок уже давно известен такими корпорациями как Nintendo, Sony, Konami, Capcom¹.

Японские игры имеют свои запоминающиеся особенности, делающие их отличными от игр всего остального мира: графическое оформление в стиле манга с одной стороны витиеватыми сюжетами, основанными на особенностях родного менталитета, восприятия жизни, религии, межличностных отношений, а так же основанные на японской мифологии с другой стороны.

Америка, помимо того, что фактически является родиной всей массовой культуры, глобализации и первым оплотом информационного общества, стала так же новатором и лидером на рынке компьютерных игр. Это связано с использованием в их играх простых и понятных сюжетов: вторая мировая война, популярные комиксы, набирающие

¹ Игровые приставки. Dendy [nes], Game boy, Sega mega drive, Sony playstation.— М.: ДМК Пресс, 2002. — С. 10.

популярность среди молодежи сюжеты об апокалипсисе и постапокалипсисе.

К началу 20 века были понятны сюжеты, по которым работает тот или иной игровой рынок: Японцы преподносят сюжеты, в которых смешана их философия, европейская мифология и динамика американских фильмов; Америка предпочитает осмысливать популярные у массового потребителя сюжеты. И Япония и Америка имеют большой список именно транснациональных игровых корпораций, которые имеют множество филиалов во всем мире, вложениями в киберспорт, своими разработками в области приставок и консолей и, наконец, миллионными состояниями директоров этих корпораций. А что же в это время делали разработчики Европы?

Пока шло противостояние американского и японского рынков компьютерных игр, в Европе успели образоваться несколько влиятельных игровых корпораций. Переняв от американцев тактику использования стандартной графики, понятной большей части потребителей и двойственность японских сюжетов, европейские корпорации быстро нашли свою аудиторию и зарекомендовали себя как создатели самобытных и нестандартных компьютерных игр. Европейские игровые компании можно смело называть «компаниями одной игры», потому что большинство из них стали популярными и получают доход только за тиражирование одной части игры и выпусков продолжений к ней: GSC Game World — украинская частная компания, ставшая знаменитой благодаря серии игр S.T.A.L.K.E.R; CD Project Red — польская компания, штатом в 200 человек знаменита во всем мире серией игр о Ведьмаке — персонаже произведений писателя Анджея Сапковского.

Исключением является французская компания Ubisoft, но ее основатели изначально стремились выкупать маленькие игровые студии и открывать филиалы во всем мире.

Лидером на европейском и уже на мировом рынке является Франция.

По статистике на 2014 год Франция занимает второе место по производству видеоигр в мире: «Именно благодаря французским компаниям, таким как Ubisoft, Arkane Studio, Quantic Dream и другим, доход индустрии интерактивных развлечений вырос до 60 млрд. евро за 2012 год,

из них 3 млрд. евро положили в общую кассу французы. В этой стране работает более 300 игровых коллективов, в которых трудятся более 5 тыс. сотрудников. 80% продукции французских студий предназначены для мирового рынка». А по данным издания Business Insider 4 французские игровые компании вошли в 30 лучших европейских компаний разработчиков компьютерных игр.

Компании, основанные во Франции неспроста выделяются среди мировых корпораций. Это связано не только с качественными играми, но и с тем, что французские игровые компании имеют большую поддержку от государства. В ноябре 2006 года министр культуры Франции Рено Донедье де Вабр положительно высказался о видеоиграх, признавая их искусством: «Видеоигры — это не просто коммерческий продукт. Они являются одной из форм художественного выражения, включающих труд сценаристов, дизайнеров, режиссеров». Так же Рено де Вабр заявил, что хотел бы добиться для разработчиков игр субсидий, подобных субсидиям на производство фильмов. Но не все игры будут получать государственную поддержку, а только те, которые имеют художественную ценность. «Люди слишком долго смотрели свысока на игры, упуская из виду их большой творческий потенциал. Если угодно, зовите меня министром видеоигр. Я буду этим гордиться» — так же заявил Рено де Вабр.

В данной работе мы проанализируем несколько популярных игровых компаний Франции.

Какой бы ни была компания, какое бы количество человек в ней не работало, французские геймдизайнеры стараются создавать игры по необычным замысловатым сценариям, большое внимание уделяют антуражу игрового мира и отдельным его деталям, которые позволяют игроку проникнуться игрой и сопереживать персонажам.

Ubisoft Entertainment — французская компания, занимающаяся разработкой и изданием компьютерных игр. Компания основана в 1986 году. Компания является крупнейшей в игровой области на территории Европы. На данный момент компания имеет 20 подразделений, расположенных по всему миру. Из них одно занято в киноиндустрии: Ubisoft Motion Pictures специализируется на производстве фильмов по играм (подразделение основано в 2011

году). За все время своего существования компания выпустила около 350 игр, некоторые из которых стали лидером продаж: *Assassin's Creed*, *Rayman*, *Prince of Persia*, *Tom Clancy's*. По данным на 2014 год компания Ubisoft без выпуска крупнобюджетных игр получила 207,3 миллиона евро, а годом ранее 484,2 миллиона евро.

Ubisoft завоевали любовь аудитории хорошими игровыми сериями, которые имеют замысловатый интересный сюжет, а то и несколько сюжетных линий сразу. Например, серия игр *Assassin's Creed*, первая игра которой была выпущена в 2007 году оказалась очень популярной и принесла компании значительную часть доходов. По данным на 2016 год было продано 100 миллионов копий игр серии. Игра цепляла игроков двумя переплетающимися сюжетными линиями и проработанным миром. Игра повествует о многовековой борьбе между тамплиерами и ассасинами. Действие начинается во времена Третьего крестового похода и заканчивается революцией 1917 года в России. Разработчики подкупили игроков проработанными историческими эпохами и своим видением исторических событий. Самыми популярными играми серии считаются части, действие которых происходит в эпоху Ренессанса в Италии, в период Великой французской революции в Париже и викторианском Лондоне.

Вторая сюжетная линия повествует о современном мире и о борьбе корпорации, основанной потомками тамплиеров, желающих найти все артефакты и потомками ассасинов, которые не имеют такого влияния в мире, но, тем не менее, борются с могущественными тамплиерами.

Не смотря на некоторые исторические неточности (само существование ассасинов на протяжении такого огромного промежутка времени и влияние артефактов на таланты и могущество исторических личностей), игру можно считать исторической, ведь теория заговора, обыгрываемая в *Assassin's Creed* — модная конспирологическая интерпретация истории.

Игра оказалась настолько популярной, что продюсерская компания Regency Enterprises, киностудия 20th Century Fox и сами Ubisoft в 2012 решили снять фильм по мотивам серии игр. Главную роль получили известные актеры Марион Котийяр и Майкл Фассбендер, который так

же стал продюсером картины. В мировой прокат фильм по мотивам игры под названием «Кредо убийцы» вышел в 2016 году. Кассовые сборы составили 240 миллионов долларов.

Microids — компания-разработчик компьютерных игр, основанная в 1985 году. За первые 10 существования компания не издавала популярных игр. По-настоящему знаменитой компания стала, когда к ней присоединился художник Бенуа Сокаль. Не все геймдизайнеры заслуживают приписку своего имени к названию игры. Это является показателем мирового признания и таланта геймдизайнера. Таких геймдизайнеров всего несколько: «Sid Meier's Civilization», «Richard Garriot's Tabula Rasa», «B. Sokal Syberia», «American McGee's Alice» и серия игр Хидео Каджимы «Metal Gear». Бенуа Сокаль один из не многих кто удостоился такой чести. При разработке своих игр, Сокаль принимал участие во всех стадиях создания: сюжет, диалоги, проработка мира, графика. В, на первый взгляд, маленьких играх жанра «квест» Бенуа Сокаль создает большие проработанные фантастические миры, за что и был позитивно принят публикой. Игры Syberia и Syberia II знакомы каждому, кто увлекается компьютерными играми. Эти игры на столько отличались от всех остальных, что вызывали немало вопросов: «Немало игроков, прошедших Syberia, испытывали потребность узнать хоть что-нибудь об ее создателе — настолько очевидной была авторская природа этого произведения». Подобно геймдизайнеру Хидео Каджиме, который некогда работал на компанию Konami, Бенуа Сокаль смог отделить себя от компании и создать свой необычный и запоминающийся продукт. Все игры Сокаля, как и все игры Французских компаний: про яркую, фантастическую и почти неисполнимую мечту и цель, которую нужно выполнить любой ценой. Игроку, чтобы сопереживать персонажу, не нужно ставить себя на его место. Ассасины от Юбисофт, журналисты Сокаля, за которых предстоит играть — исполнители чужой мечты. Главный квест игры — не мечта главного героя, а мечта второстепенного персонажа, которому обязательно нужно и хочется помочь ее осуществить. Такой сценарный ход — находка французских геймдизайнеров, которая не перестает быть популярной у геймеров.

Первый проект Сокаля L’Amerzone получил престижную премию PixellNA Award на фестивале Imagina’99. Уже в этой игре Сокаль продемонстрировал свой талант к созданию по-настоящему хороших игр: «он создает не просто виртуальное пространство, но идеальный мир, своеобразный рай. Ни комиксы, ни графический роман, а именно игра становится для него способом бегства от действительности, формой эскапизма, дорогой в сферу совершенства и гармонии. Полуфантастическая реальность, создаваемая Бенуа — это симбиоз нетронутой первозданной природы и укорененного в традиционной культуре архаичного малого социума, в жизнь которого входит обилие механизмов»¹.

У миров Сокаля нет ничего общего с мифами или волшебством. Вселенная Сокаля напоминала детские фантазии обо всем непознанном, будь то заброшенный особняк, старинный городок в глубинке или далекие неисследованные земли. Это были фантазии, в которых незнание местной флоры и фауны с лихвой компенсируется воображением. Еще его мир напоминал средневековые сказания о дальних странах, где вполне можно было встретить людей с птичьими или песьими головами. Такие истории куда интереснее слушать, а проверять все равно никто не станет. И чем сильнее его персонажи, журналист из Amerzone и Кейт Уокер из Syberia, удалялись прочь от привычных мест, тем меньше реального оставалось вокруг них.

Игры Сокаля не гремели на весь мир, не занимали первые строчки рейтингов и не приносили миллиардные доходы компании. Сокаль, как и подобные ему европейские разработчики, смог создать игры, которые покажут самобытность французской и европейской игровой индустрии. Свое имя он смог сделать брендом, а свои игры — одними из лучших образцов жанра «квест». За свою деятельность Бенуа Сокаль получил награды, которые не получал ни один игровой разработчик, что свидетельствует о признании его таланта на мировом уровне и о признании его игр произведениями искусства: в 2002 году Бенуа Сокаль получил титул «Человек года» на церемонии вручения премии

¹ Сайт, посвященный творчеству Бенуа Сокаля [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://sokal.ru/news.html> — Дата обращения: 15.06.2017. — Загл. с экрана.

Phoenix Award; 2006 году он стал кавалером французского ордена Искусств и изящной словесности; в 2007 году стал кавалером ордена Леопольда II, который вручается королем Бельгии в знак признательности и за особые заслуги. Подобным признанием и таким списком наград в мире игровой индустрии могут похвастаться единицы.

Необычными персонажами и замысловатыми сюжетами игр выделяется компания **Arcane Studios**, главный офис которой располагается в Лионе. Их игры *Disonored* и *Disonored 2*, выполненные в жанре стелс-экшн, существуют вне современных игровых трендов. Во-первых, эта игра соединяет несколько сложных жанров, которые в симбиозе чаще всего делают игру не очень удобной в плане геймплея, потому что редко удается равномерно распределить по игре элементы разных жанров. В стелс (когда игру требуется проходить незаметно убивая врагов и выполняя задания) удачно вошли элементы экшена, которые требуют открытых драк с врагами. Несколько концовок игры, которые зависят не только от глобальных действий персонажа, а от банального оставления трупов на улице в период чумы. Каждую миссию можно выполнить разными способами, что делает игровой процесс в несколько раз интереснее.

Сюжет, в котором одновременно происходит похищение наследника престола, подковерные интриги, настоящие заговоры, война с оппозицией, становится по-настоящему волшебным благодаря миру и персонажам.

Мир, состоящий из соединения элементов викторианской эпохи с футуристическим пафосом облика персонажей и их сверхъестественных способностей. Для разработки такого необычного концепта была собрана сильная команда: Рафаэль Калантонио — основатель студии, Харви Смит — работавший над такими крупными проектами, как *Deus Ex*, *Thief*, Виктор Антонов — дизайнер локаций в *Half-Life 2*.

Игра получила множество наград, что еще раз подтверждает талант ее разработчиков: На Spike video games в 2012 году первая часть игры была признана лучшей приключенческой игрой, в 2013 году Британская академия кино и телевизионных искусств присвоила ей звание лучшей игры года. Главные дизайнеры были номинированы

Visual Effects Society «за выдающиеся достижения в области визуальных эффектов в компьютерной игре».

В заключение можно сказать, что французские компании стали популярными во всем мире благодаря тому, что рисковали, создавая для игр необычные сюжеты, которые, казалось бы, слишком странные для массового игрока. Но оказалось, что необычные сказочные, мистические и фантастические сюжеты оказались такими же востребованными у игроков, как различные симуляторы.

В мире игровой индустрии Франция, которая относительно недавно начала работать в этом сегменте, уже смогла не только стать достойным конкурентом крупных компаний Японии и Америки, но и создать свои уникальные, не похожие на другие игры¹.

Ну и, конечно же, поддержка от правительства... Франция признала киберспорт официальным видом спорта. Рено Де Вабр — министр культуры Франции — своими высказываниями в какой-то степени популяризовал игры и показал, что это искусство, которое требует такой же поддержки, как литература и кино.

¹ *Crampton T.* For France, Video Games Are as Artful as Cinema // *The New York Times*, November 6, 2006 [Электронный ресурс]. — *New York Times*. — Официальный сайт издания. — Режим доступа <http://www.nytimes.com/2006/11/06/business/worldbusiness/06game.html>. — Дата обращения: 25.05.2017. — Загл. с экрана.

Приложение
Программы тверских летних школ 2014-2017 гг.

**Россия и Франция:
диалог культур**

Тверь-Кашин-Калязин-Углич
1-5 июля 2014 года

1 июля

**Тверь, областная библиотека им. А. М. Горького,
Актовый зал**

11-00 Открытие летней школы

Александр Федорович Строев

(Университет Новая Сорбонна - Париж III)

Миф о франкоязычном поэте XVIII века

Вячеслав Анатольевич Кошелев

(НовГУ им. Ярослава Мудрого)

«Смесь французского с нижегородским»:

истоки и смысл грибоедовских номинаций

Елена Павловна Гречаная (Университет г. Орлеана)

Франкофония в Орловской губернии:

круг графа Г.И. Чернышева.

Елена Дмитриевна Гальцова (Москва, ИМЛИ)

Франкофонные рукописи бельгийских писателей

рубежа XIX-XX веков в российских архивах

Катрин Виолле (ИТЕМ - СНРС, Париж).

Практика ведения дневника в провинции

(Елизавета Шаховская)

Светлана Анатольевна Васильева (ТвГУ)

Образ Франции на страницах журнала «Исторический
вестник»

14-45

Научная библиотека ТвГУ

Открытие выставки «Французские книги XVIII-XIX веков
в библиотеках тверских дворян»

15-45

Библиотека им. Горького, Славянский зал

Ольга Сергеевна Муравьева (ИРЛИ РАН).

Французы в зеркале поэзии Пушкина

Светлана Геннадьевна Кашарнова (НБ ТвГУ)

Французские книги в библиотеке Ф.Н. Глинки

Валерия Томилина (ТвГУ)

Французские книги XVIII века в библиотеках тверских дворян: обзор маргиналий

Юлия Шарова (ТвГУ)

Французский контекст в сатирическом журнале "Свисток"

2 июля

Калязинский район, дер. Паулино,

пансионат «Буревестник»

10-00

Лидия Ивановна Сазонова (ИМЛИ РАН)

Переосмысление номинаций, относящихся к сфере чувства-отношения "любить", под влиянием французского языкового узуса в русской литературе раннего Нового времени

Екатерина Евгеньевна Дмитриева (ИМЛИ РАН)

Эпистолярный этикет и его преодоление

(французская семейная переписка в.кн. Марьи Павловны)

Алина Щуплецова (ТвГУ)

Бал французский и русский: несколько наблюдений над сюжетами повестей 1830-х годов

Анастасия Карпова (ТвГУ)

Француз в русском уголовном романе конца XIX века

Алина Моисеева (ТвГУ)

Де Нерваль и Блок: история одного прочтения

Ирина Баклушина (ТвГУ)

Из истории преподавания французского языка на неязыковых факультетах российских вузов

12-00

Юрий Викторович Доманский (РГГУ)

Французская поэзия 20 века в интерпретации группы "Странные Игры" (альбом "Метаморфозы", 1983).

Мария Бердникова (ТвГУ)

Франция в русской рок-поэзии

Дарья Сергеева (ТвГУ)

Поэзия трубадуров и русский фолк-рок начала XXI века
Мария Каширина (МГПУ).

Французские сказочные сюжеты в творчестве русского автора-исполнителя Вероники Долиной.

Дарья Кашицина (ТвГУ)

Современная французская и русская рок-поэзия (на материале текстов групп *Dernière Volonté*, "Наутилус Помпилиус" и "Агата Кристи")

16-00

Ксения Бордериу (ИТЕМ - СНРС, Париж)

Словарь моды и язык щеголих XVIII века

Екатерина Олеговна Ларионова (ИРЛИ РАН).

Имитация французского любовного письма у Пушкина

Анфиса Савина (ИМЛИ РАН)

Французские корреспонденции А.В.Гольштейн

в российской периодике. К истории одной публикации

Екатерина Кольшевская (ТвГУ)

Французская литература в кругу чтения провинциального писателя: Николай Коншин

Александра Казимирчук (МГПУ).

Туркестан во французском мейнстриме второй половины XIX в. (проза русского писателя Н.Н. Каразина на французском языке).

Юлия Бойкова (ТвГУ)

Творчество А.Д. Дементьева в диалоге культур России и Франции

3 июля

Калязинский район, дер. Паулино

10-00

Анатолий Вячеславович Кошелев (НовГУ им. Ярослава Мудрого)

«У всякого барона своя фантазия»

Марина Калининско (ТвГУ)

Французская мода в русских журналах середины XIX века

Гаяне Атаянц (ТвГУ)

Тургенев – русский или француз? К проблеме писательской репутации в мемуарах и пародиях

Ольга Козлова (ТвГУ)

Французы, русские и немцы глазами англичан

(об экранизациях Э.М. Ремарка)
Эвелина Сальвончик (ТвГУ)
Судьба французского подполья
в изображении советского и российского кинематографа
13-00

Поездка в г. Кашин.

Заседание в Кашинском краеведческом музее
Нина Львовна Дмитриева (ИРЛИ РАН).

Французское письмо в России первой трети XIX века
Ольга Святославовна Карандашова (ТвГУ)

Французские книги в кругу детского чтения
первой половины XIX века

Марина Юрьевна Батасова (ТвГУ)

Предания о кладах Наполеона в Тверском крае
Алексей Андреевич Петров (ТвГУ)

Наполеоновское нашествие в устных рассказах
Екатерина Вихрова (ТвГУ)

Франция в текстах Евгения Клюева

4 июля

Калязинский район, дер. Паулино, пансионат «Буревестник»

10-00

Вадим Николаевич Колбасин (МГПУ)

"Песни западных славян" как творческое соревнование
Александра Пушкина с Проспером Мериmé

Эвелина Степанова (ТвГУ)

«Цвета войны» в поэтических сборниках начала XX века:

Франция и Россия

Александра Борисова (ТвГУ)

Французская жизнь «нового русского» (по повести В. Пелевина
«Македонская критика французской мысли»)

Татьяна Волохова (МГПУ).

Суфийские ценности в прозе Э.-Э.Шмитта

12-00

Отъезд в г. Углич

Экскурсия

5 июля

**Открытие музея Ф.Н. и А.П. Глинок в дер. Кузнецово
(Рамешковский район)
Концерт ансамбля «Благовест»**

Идентичность в русской и польской культурах

Тверь-Старица-Ржев-Зубцов
26-30 июня 2015 года

26 июня

11-00

**Областная библиотека им. Горького.
Тверь, Свободный пер. 28. Славянский зал**

Открытие летней школы

Якуб Садовски (Краков).

Романтическая историография и культурные коды поляков
и русских

Александр Федорович Строев (Париж).

Ученые путешествия графа Потоцкого и евразийские идеи
Александр Юрьевич Сорочан (Тверь).

Так все-таки за что же? (Несколько историко-литературных
наблюдений к теме «Репрезентация и идентичность»)

Юрий Викторович Доманский (Москва).

Стихотворение W Krakowie Чеслава Милоша: поиск иден-
тичности в лирическом пространстве города

Михаил Львович Логунов (Тверь).

Преступление и наказание на польский манер

15-00

Светлана Анатольевна Васильева (Тверь).

Польский вопрос в переписке Ф.Н. Глинки

Эльжбета Пшибыл-Садовская (Краков).

Национальный миф поляка-католика

Гаяне Атаянц (Тверь).

Тургенев, поляки и «польский вопрос» в интерпретациях мемуаристов.

Анастасия Елкина (Тверь).

Польские сюжеты в русской живописи: «граница» и «убежище»

Ольга Н. Козлова (Тверь).

Театр Ежи Гротовского

Ольга С. Козлова (Тверь).

«Ведьмак» А. Сапковского в игровом пространстве: взаимодействие русских и польских геймеров

27 июня

10-00

Старицкий педагогический колледж

г. Старица, ул. Советская, д. 8

Анатолий Вячеславович Кошелев (Великий Новгород).

Парадоксы О.И. Сенковского

(по «Листкам Барона Брамбеуса»)

Агата Стахник (Краков).

Польские влияния в допетровской России

Алина Щуплецова (Тверь).

Польские стереотипы в «Иване Выжигине» Ф. В. Булгарина

Ирина Никифорова (Тверь).

Януш Корчак и традиции русской педагогики

Эвелина Степанова (Тверь).

Город во время войны:

Варшава и Париж в поэзии 1914 года

Анастасия Карпова (Тверь).

Образ поляка в русском уголовном романе

Михал Цеглярек (Краков).

Владимир Маяковский и Демьян Бедный: литература

на службе большевистской пропаганды

периода советско-польской войны 1920 года

Эвелина Лисовская (Краков).

Творчество Булата Окуджавы и польская культура

14-00

**Экскурсия: Старица в древности и современности
Ведет Александр Владимирович Шитков**

28 июня

10-00

Алексей Андреевич Петров (Тверь).

Конструкции локальной идентичности в тверском фольклоре

Станислав Соловьев (Тверь).

Творчество Стругацких в Польше: трансформация культурного кода

Валерия Томилина (Тверь).

Проблема эмиграции: «польские русские» (на примере литературной деятельности Л. Гомолицкого и Д. Бохана)

Дина Сабирова (Москва).

Индивидуальная и народная идентичность в фильме

П. Павликовского «Ида»

Мария Бердникова (Тверь).

Идентичность и Достоевский: Збигнев Подгужец беседует с Михаилом Бахтиным и Станиславом Лемом

Виктория Тарасюк (Тверь).

Российско-польские контакты в культурно-гуманитарной и научной сферах

14-00

Экскурсия «Святые источники и проблема локальной идентичности» (Маслово-Красное-Степурино)

Ведет Марина Юрьевна Батасова

29 июня

10-00

Ржев, Центральная библиотека

им. Н. А. Островского

Ольга Святославовна Карандашова (Тверь).

Об онтологии польского романтизма

Светлана Балинова (Тверь).

Звуковой ландшафт в новеллах В. Г. Короленко и

С. Грабиньского

Юлия Бойкова (Тверь).

Концепт «любовь»/»ненависть» в русской и польской поэзии середины XX века

Алина Моисеева (Тверь).

Блок и Пшибышевский

Светлана Бессмертнова (Санкт-Петербург).
Следы «растаманского повествования» в переложении
Д. Гайдуком польской «Легенды про доктора Бартека»

**Экскурсия по Ржеву. Обед. Отъезд в Волосово-
Степановское. Экскурсия**

15-00

Волосово-Степановское. Усадебный парк

Ольга Надскакула (Краков).

Поляки и русские в зеркале взаимной карикатуры

Марина Калиниченко (Тверь).

Польская мода в русской культуре

Ирина Косухина (Тверь).

Польские экранизации русской классики

Агнешка Козиол (Краков).

Анна Герман — полька с русской душой

Мария Кривцова (Тверь).

Польские альпинисты в России

30 июня

9-30

Святослав Николаевич Янковский (Торунь).

Концепция польской национальной идентичности в пред-
ставлении Национальных демократов (эндеков) на рубеже
XIX—XX веков (на основании «Программы Национально-
демократической партии» и программных произведений Р.
Дмовского, З. Балицкого, Я.-Л. Поплавского).

Дарья Лапина (Тверь).

Польская и русская свадебная традиция в истории и со-
временности

Мацей Юраш. (Краков).

Соцреализм в польской архитектуре

Гжегож Сята (Краков).

Соцреалистическая архитектура Варшавы: Дворец культу-
ры и науки

Петр Волошин (Москва).

«Сталинские высотки» Москвы и Варшавы в постсоциали-
стической культуре

Отъезд в Тверь.

Подведение итогов летней школы (дер. Иваниши)

Репутация и идентичность в русской и французской культурах

Тверь- Дюмотканово – Торжок – Тверь
4-7 июля 2017

4 июля

11-00.

Открытие

Клуб «Биг Бен» (ул. Брагина, 2)

Александр Федорович Строев. Репутация русских писателей во Франции

Светлана Анатольевна Васильева. Русский путешественник о Франции и французах в книге И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”»

Светлана Геннадьевна Кашарнова. Французская Библия в библиотеке ТвГУ

Ольга Святославовна Карандашова. Тема уточняется

Сергей Викторович Денисенко. Французский сыщик Жюль де Гранден в Америке и в России

14-30.

Усадьба «Дюмотканово» (Калининский район)

Юрий Викторович Доманский. Париж в «Вишнёвом саде» Чехове: о роли внесценического пространства в драматургии.

Гаяне Атаянц. «Парижские впечатления» Григоровича: к проблеме восприятия в травелогге

Станислав Соловьев. Жюль Верн и братья Стругацкие: к эволюции тематики фантастической литературы

Денис Лукин. «Французский текст» в творчестве Леонида Андреева

Маргарита Краюшкина. «Маленький принц» А. Сент-Экзюпери в русских переводах

Экскурсия по усадьбе и музею В. Серова

5 июля

11-00

Клуб «Биг Бен»

Мариям Равильевна Арпентьева. Великая французская революция: образ свободы и равенства

Александр Борисович Бушев. Из истории преподавания французского языка в Калининском государственном университете

Анастасия Никодимова. Французская педагогика и ее отражение в сочинениях В.Ф. Одоевского

Паризод Собиржонова. Образ России и декабристов в романе А.Дюма "Учитель фехтования"

Юлия Денисенко. Детская литература на французском и русском языке в критике Н.А.Добролюбова (на материале статьи "Французские книги")

Ирина Никифорова. «Дело Дрейфуса» и его восприятие в России: к проблеме трансформации концепта «национального»

15-00

Экскурсия по Путевому дворцу Екатерины II

6 июля.

11-00

Торжок. Всероссийский историко-этнографический музей

Анатолий Вячеславович Кошелев. «...любезная предупредительность французского писателя...» (Об одной малоизвестной статье Теофиля Готье-сына)

Анна Рыбакова. Россия и Франция: современный взгляд на нигилизм (на материале романов Лескова)

Дарья Лапина. Литературные параллели в творчестве

Жорж Санд и И.С. Тургенева

Виктория Винар. Французская литература в кругу чтения А..В. Дружинина

Алина Филатова. Французская мистическая литература и поэзия А.А. Блока

Экскурсия. Торжок – усадьба Знаменское-Раёк

7 июля

11-00

Клуб «Биг Бен»

Светлана Николаевна Еланская. «Все Людовики вместе взятые»: Романтизированная репутация героев французской истории и литературы в советском и постсоветском кино

Эвелина Сальвончик. Образ вампира в русском и французском кинематографе

Екатерина Кольшиевская. Французские экранизации Достоевского: трансформации литературного текста

Эвелина Степанова. Тема уточняется

Анастасия Елкина. «Японизм» во французской живописи и «японская серия» В. Верещагина

Ольга Борисова. «Орландина»: история одной репутации

13-00

Обед

14-00

Ефим Павлович Беренштейн. О.Э. Мандельштам: Франция как религиозный объект

Владимир Николаевич Шувалов. Французские книги в библиотеках тверских священнослужителей

Валерия Томилина. Французские книги в библиотеках русских дворян XIX века (из архива Научной библиотеки ТвГУ)

Екатерина Гончарова. Описания французских книг в каталогах частных библиотек

Александр Юрьевич Сорочан. Русская литература и французский оккультизм

Заккрытие школы

Содержание

От составителя 3

I

А.Ф. Строев

Репутация русских писателей во Франции:
как завоевать общественное мнение
и литературный рынок 7

С.А. Васильева

Образ Франции и репутация французов в книге
И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”» 29

А.В. Кошелев

«... любезная предупредительность...»
(Об одной малоизвестной статье Теофиля Готье – сына) 39

Е. П. Беренштейн

Осип Мандельштам:
Франция как религиозный объект 49

Ю. В. Доманский

Внесценический Париж в «Вишнёвом саде» Чехова:
линия любви 60

С. Н. Еланская

«Все Людовики вместе взятые»: Романтизированная
репутация героев французской истории и литературы
в советском и постсоветском кино 70

А. Б. Бушев

Образы осваивающих язык и культуру
в беллетристике и в жизни 85

II

Анастасия Никодимова

Французская педагогика и ее отражение
в сочинениях В.Ф. Одоевского 97

Паризод Собиржонова

Россия глазами француза
(роман А. Дюма «Учитель фехтования») 103

<i>Юлия Денисенко</i>	
Детская литература на французском и русском языках в критике Н.А. Добролюбова (на материале статьи "Французские книги")	
<i>Анна Рыбакова</i>	
Россия и Франция: современный взгляд на нигилизм (на материале романов Лескова).....	119
<i>Дарья Лапина</i>	
Литературные параллели в творчестве Ж. Санд и И.С. Тургенева.....	127
<i>Гаяне Атаянц</i>	
«Парижские впечатления» Д.В. Григоровича: к проблеме восприятия в травелогe.....	134
<i>Анастасия Елкина</i>	
«Японизм» во французской живописи и «японская серия» В. Верещагина	140
<i>Денис Лукин</i>	
«Французский текст» в творчестве Леонида Андреева	162
<i>Екатерина Гончарова</i>	
Описания книг французских авторов в каталогах частных библиотек	174
<i>Станислав Соловьев</i>	
Традиции Жюль Верна в творчестве братьев Стругацких	182
<i>Маргарита Краюшкина</i>	
«Маленький принц» в русских переводах.....	188
<i>Ольга Борисова</i>	
«Орландина»: история одной репутации	201
<i>Эвелина Сальвончик</i>	
Образ вампира в русском и французском кинематографе	208
<i>Ольга Козлова</i>	
Феноменология французских компьютерных игр	214
Приложение	
Программы тверских летних школ 2014-2017 гг.	222

Репутация и идентичность
в русской и французской культурах

Статьи и материалы

Научное издание
Составитель А. Ю. Сорочан

Подписано в печать 20.10.2017
Формат 60x84 1/16
Бумага типографская. Объем 8 п. л.
Тираж 500 экз.

Издательство Марины Батасовой
(4822) 450–459, 8 920 684 6879
E-mail: batasic@rambler.ru

Отпечатано в ООО «Альфа-Пресс»
170000, г. Тверь, ул. Советская, 15
8 910 532 1504

