

П. Р. Заборов

РОССИЯ И ФРАНЦИЯ

Литературные и культурные связи

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт русской литературы (Пушкинский Дом)

П. Р. ЗАБОРОВ

РОССИЯ И ФРАНЦИЯ
Литературные и культурные связи
Статьи и заметки

Санкт-Петербург
ИД «Петрополис»
2011

УДК 82
ББК 80/84
3 12

П. Р. Заборов.

РОССИЯ И ФРАНЦИЯ. Литературные и культурные связи. Статьи и заметки. — Санкт-Петербург: ИД «Петрополис», 2011. — 452 с.

В сборник вошли статьи и заметки разных лет, опубликованные за редкими исключениями в трудах Пушкинского Дома и в издательстве «Наука». Бóльшая их часть посвящена восприятию в России творчества французских писателей и критиков XVIII–XIX вв. — Вольтера, Л.-С. Мерсье, Ж. де Сталь, Ш. Мильвуа, В. Гюго, Ш.-О. Сент-Бева, И. Тэна, Э. Ростана и др.; в остальных речь идет главным образом о «русской теме» во французской литературе и о личных контактах деятелей русской и французской культур. Материал расположен по возможности в соответствии с хронологией историко-культурного процесса. Сборник рассчитан на специалистов — литературоведов и театроведов, а также на всех тех, кого интересует межнациональное культурное общение в различных его проявлениях и формах.

ISBN 978-5-9676-0376-1

© П. Р. Заборов, 2011.

© ИД «Петрополис», 2011.

Ольге Михайловне Оранской

Россия во французской трагедии XVIII в.

Интерес к русской земле, к русским людям, к русскому государству для французской литературы — явление необычайно давнее. Как известно, «Rossie», «Roussie», «Russie» неоднократно упоминается в литературных памятниках французского средневековья, особенно в произведениях эпического жанра, где ей по преимуществу сопутствуют эпитеты «grant» и «large» и где она служит примером богатой, процветающей страны¹.

Немало свидетельств интереса к России — Московии отмечено и в литературе XVI–XVII вв.: у Рабле, Монтеня, А. д'Обинье, у Сирано де Бержерака, Тальмана де Рео, Сент-Амана, у Расина, Реньяра, Ш. Сореля, Ф. Данжо, Р. Пуассона, Д. Буура и ряда других, свидетельств, основанных главным образом на всевозможных «известиях» иностранных путешественников, иногда вполне достоверных, но иногда — полуфантастических и просто ложных².

Однако лишь XVIII век ознаменовался появлением сравнительно большого числа художественных произведений, в которых получили отражение существенные аспекты русской действительности, значительные события русской политической жизни, примечательные эпизоды русской истории. Почти все эти произведения были посвящены Петровской эпохе.

Время это привлекало внимание многих французских писателей на протяжении всего столетия. Разумеется, в первую очередь их привлекала к себе колоссальная личность Петра, в котором они видели мудрого законодателя, бесстрашного воина, дальновидного политика и, прежде всего, смелого реформатора, освободившего свой народ от религиозных предрассудков и вековых предубеждений, открывшего ему преимущества цивилизации и просвещения и указавшего ему путь к

¹ См.: *Lozinskij G.* La Russie dans la littérature française du Moyen âge // *Rev. des études slaves.* 1929. T. IX. Fasc. 1–4. P. 71–88.

² См.: *Mansuy A.* Le monde slave et les classiques français aux XVI–XVII siècles. Paris, 1912. См. также: *Алексеев М. П.* Эпизоды из русской истории в «Опытах» Монтеня // *Романо-германская филология. Сб. статей в честь акад. В. Ф. Шишмарева.* Л., 1957. С. 16–33.

благоденствию и славе. Однако почти в той же степени их интересовала и колоритная фигура ближайшего сподвижника Петра — Александра Даниловича Меншикова, судьба которого вызывала и удивление, и восхищение, и жалость.

К Петровской эпохе обращались поэты и прозаики, но особенно охотно драматурги, находившие в этих бурных событиях целый ряд типично трагедийных конфликтов и ситуаций. Известно около десятка пьес на «петровскую» тему, преимущественно трагедий, выявленных в свое время трудами Р. Минцлофа³. Дополнить составленный им перечень нелегко. Иначе обстоит дело с историко-литературной характеристикой этих сочинений. Несмотря на неоднократное обращение исследователей к данному вопросу, в этом отношении предстоит сделать еще немало. Необходимо, в частности, выяснить, какое представление о России складывалось благодаря этим сочинениям у французских читателей и зрителей, что дала «петровская» тема французской трагедии и какой след оставила она в истории французского театра.

Первая французская трагедия о Петровской эпохе принадлежала Пьеру де Морану (Morand, 1701–1757)⁴. Уроженец Арля, адвокат Экского парламента, с юных лет влюбленный в театр и даже сам участвовавший в любительских спектаклях, он в конце концов отказался от адвокатской карьеры и, переселившись в Париж, целиком посвятил себя драматургии. Наибольшим успехом пользовалась его комедия «Бракоразводная страсть» («*Esprit de divorce*», 1738), но немалую известность получили и его трагедии «Теглис» («*Tégliis*», 1734), «Хильдерик» («*Chil-déric*», 1736) и «Меншиков» («*Menzikof*», 1738).

Самая ранняя из этих пьес была написана на античный сюжет и с этой точки зрения ничем не отличалась от других современных образцов трагедийного жанра. Однако следующая — «Хильдерик» — свидетельствовала уже о стремлении Морана внести нечто новое в трагическую поэзию: сюжет ее был почерпнут из истории франков конца V в., до него драматургов не привлекавшей⁵. У французского зрителя «Хильдерик» большого восторга не вызвал. Тем не менее, Моран продолжал двигать-

³ См.: Минцлоф Р. Петр Великий в иностранной литературе, (Подробный каталог иностранных сочинений о России (Rossica), находящихся в имп. Публичной Библиотеке). СПб., 1872. С. 465–488, 548–558.

⁴ О нем см.: *Estrée P. Un auteur incompris: Pierre de Morand, l'homme et l'œuvre* // Rev. d'histoire littéraire de la France, 1909. P. 302–328.

⁵ См.: Lancaster H. G. French tragedy in the time of Louis XV and Voltaire. T. I. Baltimore, 1950. P. 234–235.

ся по тому же пути. В поисках сюжета для своей очередной трагедии он вновь обратился к «национальной» истории. На сей раз это была русская история петровских времен.

Сюжет трагедии, по всей вероятности, восходил к «Запискам, касающимся истории Российской империи в царствование Петра Велико-го» (*Mémoires pour servir à l'histoire de l'Empire de Russie sous le règne de Pierre-le-Grand*), вышедшим в Гааге в 1725 г. и затем неоднократно переиздававшимся. В руках у Морана, скорее всего, находилось издание 1737 г., которое тогда, когда он приступал к работе над трагедией, было книжной новинкой⁶.

В основе «Записок» лежало сочинение ганноверского резидента при русском дворе Х.-Ф. Вебера «Преображенная Россия» (*Das Veränderte Russland*), 1721), заключавшее в себя различные сведения о России в эпоху Петра, о событиях военных и гражданских, о самом царе и его семействе, о его соратниках и т. д. В дополнение во все французские издания «Преображенной России» было включено «Письмо, содержащее жизнеописание и портрет князя Меншикова» с датой 7 декабря 1711 г.⁷ Это анонимное «письмо», проникнутое сочувствием к Меншикову — государственному деятелю и человеку — и явилось, собственно, источником трагедии Морана. Драматурга особенно заинтересовала фантастическая история антипетровского заговора некоего князя Амильки, в который был будто бы вовлечен влюбленный в дочь князя царский фаворит⁸.

Воссоздавая эту историю, Моран осмыслил ее как столкновение различных нравственных и социальных сил. Возвышение Меншикова, ставшего, несмотря на «низкое» происхождение, первым после Петра человеком в государстве, — следствие его самоотверженного служения своей стране; падение Амильки, в чьих жилах течет царская кровь, — результат его безудержного честолюбия и эгоизма, в жертву которым

⁶ См.: *Mémoires anecdotes d'un ministre étranger résidant à Pétersbourg*. La Haye, 1737.

⁷ Ibid. P. LXIV–LXXXII.

⁸ Существует мнение, впервые высказанное Р. Минцлофом, что источником трагедии Морана послужила повесть аббата Ф.-Т. де Шуази (по другим сведениям — Ж.-Т. Ламбера) «Князь Кушимен» (*Le Prince Kouchimen, histoire tartare*. Paris, 1710). Однако это мало правдоподобно. Даже в переиздании 1728 г., озаглавленном «История происхождения князя Меншикова» (*Histoire de l'origine du prince Menzikow*), все действующие лица, включая и Меншикова, выступали под вымышленными именами (Меншиков — Кушимен, Петр — Принадор, Лефорт — Дюбор и т. п.), раскрыть которые Моран едва ли мог, да и тон «татарской повести» сильно отличался от тона трагедии Морана. Остается предположить, что у «Князя Кушимена» и у «письма», приведенного в «*Mémoires anecdotes*», имелся один, не известный нам, общий источник.

он приносит и судьбу дочери, и благо России. пылая страстью к юной княжне (у Морана она носит имя Софьи), Меншиков пренебрегает собственным счастьем, которое для него неотделимо от добродетели. Амилька в своем стремлении к трону готов на все, вплоть до умерщвления Петра. Но преступление его не только в попытке устранить законного монарха. Петр, в понимании Морана, — великий преобразователь России, творящий добро всегда и везде, даже на поле битвы, где он или противостоит завоевателю, или оказывает помощь соседу. Не случайно, убеждая Амильку отказаться от своего замысла, Меншиков напоминает ему о великих заслугах царя перед отчизной, о его «неслыханных подвигах» («exploits inouïs») и «бессмертных трудах» («immortels travaux»):

Regarde ces palais, cette superbe ville,
Le séjour des beaux-arts, et des talens l'azile,
Qui fait déjà du Nord trembler les plus grands rois,
Qui peut-être à l'Europe un jour fera des lois;
Regarde cette rive où l'onde renfermée
Brave des vents fougueux la rage envenimée;
Où nos vaisseaux, jadis inconnus sur les mers,
Apportent des trésors du bout de l'univers;
Et songe que ces lieux en moins d'un demi-lustre
Ont acquis par lui seul et leur force et leur lustre

и т. д.⁹

Петр думает лишь о счастье подданных, во имя которых он, не взирая на свой сан, постигает всевозможные науки и ремесла, а также странствует по свету, изучая чужие нравы и законы. Амилька — одержим жаждой власти и снедаем гордыней.

Toi qui veux par le crime envahir la couronne,
Pour apprendre à régner descendrais-tu du trône?

— с укоризной восклицает Меншиков, обращаясь к Амильке¹⁰.

⁹ Menzikof, tragédie par M. de Morand. La Haye, 1739. P. 16. Перевод: Взгляни на эти дворцы, на этот великолепный город, обитель искусств, прибежище талантов, который и ныне уже заставляет трепетать могущественнейших королей Севера и, быть может, будет когда-нибудь повелевать всей Европой; взгляни на эти берега, сдерживающие натиск волн, которые противостоят злобному бешенству стремительных ветров, берега, куда наши суда, не появлявшиеся прежде на морских просторах, доставляют сокровища с другого конца света, и вспомни, что лишь благодаря ему в течение нескольких лет край этот обрел и силу, и блеск.

¹⁰ Ibid. Перевод: А ты, стремящийся преступным путем овладеть короной, сойдешь ли ты с трона, дабы научиться царствовать?

Правда, народ далеко не всегда платит Петру благодарностью и любовью. Это видит Меншиков; понимает это и сам Петр, едва не погибший от руки заговорщиков. Однако и теперь все его мысли о других. Ради Меншикова, по-прежнему мечтающего о Софье, он прощает Амильку, своего заклятого врага, который остается верен себе и отвергает этот дар «тирана». Остается верен себе и Меншиков. Когда обязанный ему своим спасением Петр осыпает его новыми милостями, Меншиков принимает их равнодушно: главное для него — сознание исполненного долга и уверенность в том, что жизни Петра отныне ничто не угрожает.

Трудясь над своей трагедией, Моран испытывал некоторое беспокойство. Соответствует ли действительности нарисованная им картина, нет ли в пьесе грубых искажений русской истории, правильны ли географические названия и имена, — получить ответ на все эти вопросы в Париже 1730-х гг. было нелегко, и драматург решился на весьма смелый шаг. Он испросил аудиенцию у недавно прибывшего в Париж из Лондона русского посланника — и поэта — князя Антиоха Кантемира¹¹. Аудиенция эта должна была принести и практическую пользу. От мнения Кантемира зависела постановка «Меншикова» на французской сцене и успех ее печатного издания, которое Моран рассчитывал посвятить императрице Анне Иоанновне.

Существуют два письма Морана, проясняющие дальнейший ход событий. Согласно одному из этих писем, опубликованному в «*Dictionnaire des théâtres de Paris*»¹², Кантемир, прослушав трагедию, отнесся к ней благосклонно, посоветовал изменить всего лишь несколько мест и обещал получить согласие Петербурга на посвящение. Пьеса была принята Итальянским театром; однако 9 декабря 1738 г., накануне первого спектакля, в театр неожиданно пришло предписание отложить постановку. К удивлению Морана причиной явился протест Кантемира, изменившего свое прежнее мнение о пьесе. Тогда для того, чтобы спасти положение, Моран с помощью своего друга Л. Риккобони-младшего перенес действие трагедии в древнюю Ассирию, переименовав Петра в Бела и Меншикова в Фаназара, и 12 декабря 1738 г. пьеса была показана парижскому зрителю под названием «Фаназар» («Phanazar») в качестве составной части «драматической пьесы» «Музы» («*Les Muses*»), включавшей, помимо этой небольшой трагедии, пролог, пастораль и

¹¹ См.: *Ehrard M. Le prince Cantemir à Paris (1738—1744)*. Paris, 1938. Ch. II—III.

¹² *Dictionnaire des théâtres de Paris*. T. III. Paris, 1767. P. 475—478. Об этом см.: *Grasshoff H. Antioch Dmitrievič Kantemir und Westeuropa*. Berlin, 1966. S. 209—210.

пантомимный балет¹³. Согласно другому письму Морана, обращенному к самому Кантемиру, последний, ознакомившись с трагедией, сразу же рекомендовал драматургу перенести действие в иную страну. Моран же, по-видимому, советом пренебрег и лишь после того, как русский посланник принял решительные меры, сдался, понимая, что борьба с официальными кругами ему не по силам¹⁴.

Несомненно одно: так или иначе Кантемир воспрепятствовал появлению «Меншикова» на французской сцене. По всей вероятности, с его точки зрения, пьеса давала зрителям ложное и, во всяком случае, неточное представление о грандиозной деятельности Петра, к которой он относился с глубочайшим сочувствием и пиететом, и вообще о русской истории — петровских и допетровских времен. Даже посвящение «Фаназара» Анне Иоанновне Кантемир не считал целесообразным, несмотря на заверения Морана, что он не хотел никого оскорбить, и обещание смягчить «сомнительные» места, которые могли быть восприняты как «намеки». Не состоялось и посвящение трагедии Кантемиру, хотя Моран предлагал и это¹⁵.

В ее «изначальной форме» пьеса увидела свет в следующем году в Голландии. Все русские названия и имена были восстановлены. Лишь в девятой сцене по недосмотру автора или типографа Меншиков так и остался Фаназаром. Внес Моран и одно из исправлений, предложенных им в ответ на пожелание Кантемира: слова Меншикова —

Vois ces peuples polis, généreux, équitables,
Et songe qu'ils étoient jadis bien moins traitables!

— первоначально звучали более сурово по отношению к русским людям допетровской поры¹⁶. В издании 1739 г. был также помещен текст посвятительного послания «Ее царскому величеству», где Анна Иоанновна изображалась прямой продолжательницей Петра, усвоившей и осуществившей его «обширные замыслы»: «Он насаждал изящные искусства, вы способствуете их процветанию, он сооружал города, вы их украшаете, он строил суда, вы выводите их на морской простор, он

¹³ См.: Brenner C. D. The Théâtre italien, its repertory. 1716–1793. Berkeley; Los Angeles, 1961. P. 119.

¹⁴ Об этом и о трагедии Морана вообще см.: Прийма Ф. Я. Антиох Кантемир и его французские литературные связи // Прийма Ф. Я. Русская литература на Западе. Статьи и разыскания. Л., 1970. С. 38–47.

¹⁵ Текст письма см.: Восприятие русской культуры на Западе. Очерки. Л., 1976. С. 51–55.

¹⁶ Там же. С. 55.

раздвигал границы своего государства, вы сделали их неприступными <...> словом, он заложил основы благоденствия своей империи, вы его упрочили»¹⁷ и т. п. Однако послание это приводилось для сведения читателей, как бы в дополнение к предуведомлению, в котором сообщалась горестная судьба этого первого в истории французского театра сочинения о «знаменитом царе Петре». Замена недавней русской истории древнеассирийской обесценила трагедию. Об этом Моран с грустью писал в предуведомлении и с не меньшей грустью — двенадцать лет спустя, при переиздании «Меншикова» в составе своих «Драматических и прочих сочинений»¹⁸.

Однако пьеса не была забыта. О ней, в частности, вспоминал автор опубликованной в «Journal encyclopédique», одном из самых значительных французских журналов второй половины XVIII в., рецензии на трагедию Клода-Жозефа Дора (Dorat, 1734–1780) «Зюлика» («Zulica», 1760).

Несмотря на «татарский» сюжет «Зюлики», связь ее с пьесой Морана у современников не вызывала сомнений, особенно в литературно-театральных кругах, где многим было известно, что первоначально трагедия Дора называлась иначе, а среди ее персонажей фигурировали все те же Петр I, Меншиков и Амилька. Впоследствии о пьесе Морана отозвался и сам Дора, причем весьма презрительно, как о «слабом, бесцветном наброске, лишенном всяких театральных достоинств», из которого в памяти сохранился лишь стих «Pour apprendre à régner descendrois-tu du trône?»¹⁹. Означало же это только одно: Дора стремился унижить предшественника, которому был слишком многим обязан. Действительно, «Зюлика» сильно напоминает трагедию Морана, в ней также изображен заговор приверженцев старины против монарха-реформатора, в заговор также вовлечен царский любимец и сподвижник, влюбленный в дочь вождя заговорщиков; наконец, обе трагедии кончаются поражением заговорщиков, гибелью их вождя и полным торжеством монарха.

Сожалея о перемещении действия трагедии из России в Татарию, Дора обвинял в этом своих чересчур осторожных советчиков, преувеличивших опасность подобного сюжета и возможные препятствия на пути трагедии к сцене. Петровская эпоха, оправдываясь Дора, была в то время еще современностью, а Петр являлся предметом ожесточенных споров в различных концах Европы; он же, Дора, был молод и тщеславен

¹⁷ Menzikof. P. 40.

¹⁸ Théâtre et œuvres diverses de M. de Morand. T. II. Paris, 1751. P. 20–62.

¹⁹ Amilka, ou Pierre-le-Grand. Paris, 1767. P. 156–157.

и мечтал лишь о театральном успехе, предпочитая не побеждать трудности, а их предупреждать²⁰. Правда, несколько его утешало то, что современниками трагедия эта воспринималась почти как пьеса о Петре.

Не случайно упомянутая рецензия в «*Journal encyclopédique*» началась пространным рассуждением о деятельности и личности русского царя. «Гений и дела Петра Великого, — писал критик, — известны всем. Родиться среди варварства и осознать, что ты варвар; невзирая на лесть приближенных, устыдиться себя самого и своего народа; без просвещенных людей, без помощи задумать полное преобразование обширнейшей из империй; для этого сойти с трона, отказаться от наслаждений и роскоши и отправиться, преодолевая тысячу трудностей и опасностей, на поиски новых законов и новых искусств; создать грозную армию; устроить гавани; основать города; истребить суеверие и невежество, эти два бича человечества, которые царят до сих пор в странах, окруженных самыми цивилизованными государствами; превратить огромное скопище людей, столь же темных, сколь и свирепых, в нацию могущественную, победоносную, ужасную для соседей и почитаемую всем светом, — вот что удалось чудесным образом совершить этому государю. Удивленная Европа будет им восхищаться, в античные времена ему воздвигли бы храмы, ныне подданные благословляют его память»²¹.

Отсюда сочувственное отношение критика к трагедиям Морана и Дора, которые были в его представлении вполне достоверным изображением подлинных событий петровского царствования — «знаменитого стрелецкого бунта», возглавлявшегося, как он считал, Меншиковым, который надеялся «овладеть престолом, а также отомстить за нанесенные ему тяжкие обиды». Впрочем, обе трагедии привлекали его и художественной манерой, «Меншиков» — лаконизмом и умелым построением, «Зюлика» — благородством и легкостью стиля и рядом «деталей, от которых не отказались бы и самые большие мастера»²².

Благоприятными были и другие печатные отзывы о «Зюлике»²³. Но Дора не чувствовал удовлетворения. Он непременно хотел вернуть пьесе ее первоначальный облик, восстановить ее подлинное звучание,

²⁰ Ibid. P. 151–152.

²¹ J. encyclopédique. 1760. T. I. Pt. III. P. 130–131.

²² Ibid. P. 141–142.

²³ «Если полагаться на наших газетчиков, — иронизировал по этому поводу Ф.-М. Гримм, — трагедия „Зюлика“ настоящий шедевр, и появившись Расин среди нас, его первый опыт едва ли удостоился бы похвал, которыми эти господа осыпали г-на Дора» (Correspondance littéraire, philosophique et critique. T. IV. Paris, 1878. P. 180–181).

вновь сделать ее трагедией о русских людях и Петре, который присутствовал в его сознании неизменно²⁴. Наконец, в 1767 г. пьеса увидела свет в ее «русском» варианте, под названием «Амилька, или Петр Великий», с обширным предисловием (цитированным выше), в котором подробно излагалась история ее создания, ее переработки по совету и с помощью проникшегося к Дора симпатией знаменитого драматурга — и цензора — престарелого Проспера Кребийона, а также все перипетии ее сценической судьбы²⁵.

Судьба эта оставляла желать лучшего, несмотря на все уступки драматурга зрительским вкусам. Однако Дора понимал, что виноват в этом сам: рассчитывать на большой успех он не мог, поскольку лишил пьесу главного — русского сюжета и образа Петра, одно имя которого, как он полагал, внушает живейший интерес, подготавливает умы к высоким мыслям и сильным впечатлениям: «Поистине вот картина, достойная нашей сцены: герой-законодатель, который вопреки сопротивлению инакомыслящих, суровости климата, даже противодействию природы, возводит среди обгаренных кровью льдов здание новых нравов и законов, преобразует дикую орду в цивилизованный народ, извлекает урок из неудач и ради достижения цели подвергает себя риску погибнуть от кинжала изменников, доказывая удивленному человечеству, что монарх может проявлять жестокость из гуманных чувств». Вообще, утверждал Дора, гений нередко пренебрегает «условностями», и современники ему этого не прощают; но последующие поколения все ставят на свое место: «средства забываются, результаты остаются, и никто не вспоминает о том, что земля, принесшая столь обильный урожай, была некогда орошена людской кровью»²⁶.

²⁴ В качестве примера можно назвать «Послание к Екатерине II, императрице все-русской», где Петру посвящен следующий, весьма показательный фрагмент:

Pierre s'éleva: la Russie

Pour naître attendoit le héros.

Sous les ailes de son génie

Il va féconder ce cahos;

En vain son sang brûle et bouillonne,

Il est toujours maître de soi;

Il savait descendre de son trône,

Pour y remonter en grand roi. («Épître à Catherine II, Impératrice de toutes les Russies».

Paris, 1765. P. 43.)

Любопытно, что две последние строки представляют собой приблизительную цитату из трагедии Мопана.

²⁵ См.: *Desnoiresterres G. Le chevalier Dorat et les poètes légers au XVIII siècle*. Paris, 1887. P. 15–25.

²⁶ *Amilka, ou Pierre-le-Grand*. P. 155.

Именно такая точка зрения и выражена в трагедии Дора, для которого Петр — гений и герой, противостоящий дикости и невежеству, варварским обычаям и устарелым законам. Исполненный решимости осуществить свою мечту — «создать новую нацию», он трудится во имя будущего.

Le présent n'est rien pour un législateur <...> Mon triomphe est certain, — восклицает он, убеждая главу заговора, «принца крови» Амилька, в своей правоте²⁷.

Между тем Амилька — весь во власти прошлого, на борьбу с Петром его вдохновляет мужество предков-славян, Россия, в его представлении, — страна воителей, и цивилизация ей вредна и опасна.

Son crime est, à mes yeux, d'avoir changé l'état,

— говорит он Меншикову, которому предстоит убить царя и получить в награду руку дочери Амильки — Аметис²⁸. И Петр, и Амилька неуклонно идут к намеченной цели, отягощая совесть преступлениями, но в противоположность Амильке, ввергающему свой народ в пучину бедствий, Петр его спасает:

Oui, j'ai versé du sang, il m'étoit nécessaire
Et ce bras n'a rien fait que ce qu'il a dû faire.
Souvent la cruauté que tu reprends en moi
Crime dans un autre homme est vertu dans un roi²⁹.

Петр подавляет врагов и карает изменников, Амилька поднимает мятеж и замышляет убийство. В итоге Петр торжествует, Амилька повержен — и прощен. Он признает величие Петра, отказывается от всех обид и притязаний, внушенных ему честолюбием и злобой, и соглашается на брак «безродного» царского любимца с Аметис.

Таким образом, «петровская» тема позволила Дора обнаружить свои мысли о монархической власти, о прогрессе и просвещении, о нравственности и политике, а также преподать сильным мира сего «наглядный» урок великодушия и благородства. Особенно важной с этой

²⁷ Ibid. P. 263. Перевод: Для законодателя настоящее — ничто... Мой триумф несомненен.

²⁸ Ibid. P. 242. Перевод: Преступление его, в моих глазах, состоит в преобразовании государства.

²⁹ Ibid. P. 261. Перевод: Да, я пролил кровь, она была мне необходима, и рука эта делала лишь то, что следовало. Нередко жестокость, которую ты во мне порицаешь, будучи преступлением для обычного человека, является для монарха добродетелью.

точки зрения оказывалась финальная сцена, несомненно, навеянная Корнелем, памяти которого пьеса была посвящена. Вместе с тем русский сюжет способствовал эстетическим исканиям Дора. «Новое место действия», «необычные нравы», «разительные контрасты» — все это отвечало его представлениям о трагической поэзии, к осторожному усовершенствованию которой он призывал в предисловии к «Амильке»³⁰.

Изданием 1767 г. Дора исправлял совершенную им «по молодости лет» ошибку. Это было для него существенно и само по себе, и в свете возможной постановки трагедии на французской сцене³¹. Однако на театральные подмостки в ее «новой редакции» пьеса поднялась лишь двенадцать лет спустя.

К этому времени Дора был уже широко известным поэтом, признанным мастером «легкого жанра», и опытным драматургом. Но театральный успех по-прежнему оставался его вожаемой мечтой. Основательно переработав трагедию, он предпринял новую попытку прославиться и на этом поприще, попытку, не принесшую, впрочем, сколько-нибудь ощутимых результатов. Пьесу (теперь она называлась «Петр Великий») не спасли ни введенный ради соблюдения традиции дополнительный персонаж (наперсница Софья), ни значительно более мрачный, напряженный и сильный, чем в редакции 1767 г., финал, ни более лаконичное название, которое сосредотачивало интерес зрителей на фигуре Петра. Не помог превосходный актерский состав (Бризар, Моле, Монвель, Сенваль-младшая³²). Не изменили положение и весьма энергичные старания друзей и доброжелателей Дора³³. Как не

³⁰ Сочувственный отзыв об этом предисловии см.: J. encyclopédique. 1767. T. VI. Pt. I. P. 104–105.

³¹ Косвенным подтверждением этому служит стихотворное послание Дора к А. Лемьеру, примечательное также заключенной в нем характеристикой Петра:

Jette les yeux sur la peinture
De ce guerrier législateur
Qui par son souffle producteur
Dans le Nord changea la Nature;
Rassemble les germes épars
Des talents et de l'industrie;
Et se créant une Patrie,
Fit luire le soleil des Arts
Sur les neiges de Sibérie.

(Oeuvres complètes en vers et en prose, par M. Dorat. Paris, 1769. Pt. IV. P. 98.)

³² См.: Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours. T. XIV. Londres, 1780. P. 232–233.

³³ Ibid. P. 325.

без злорадства писал своим корреспондентам Лагарп, и сам отдавший дань «петровской» теме³⁴, лишь первый спектакль прошел с некоторым успехом, автор удостоился аплодисментов и даже был вызван на сцену; но уже во время второго спектакля зрительный зал был пуст, да иного, по его мнению, и быть не могло: пьеса изобиловала «общими местами, пошлыми декламациями и не относящимися к делу реминисценциями», в ней насчитывалось всего два-три десятка сносных стихов, а нравы и характеры ее были не более русскими, чем японскими³⁵. О чрезвычайно скромном успехе «Петра Великого» сообщал и критик «Journal encyclopédique», находивший, впрочем, что пьеса заслуживает лучшей судьбы³⁶. Так или иначе, но вскоре трагедия Дора исчезла из репертуара Французского театра³⁷.

Одновременно из французской драматической литературы навсегда исчез и самый сюжет, «продержавшийся» в ней более четырех десятилетий, несмотря на то что ему давно уже предпочитали широко известную на Западе историю царевича Алексея.

Об этом еще в 1760 г. писал в «Correspondance littéraire» Гримм, откликаясь на постановку «Зюлики». Сюжету, использованному Дора, он противопоставлял иной, который казался ему «одним из прекраснейших и достойных первоклассного таланта», хотя и он был также в значительной степени вымышленным. Петр, жертвующий порочным и недалеким старшим сыном — наследником престола во имя того, чтобы престол этот впоследствии достался младшему, щедро наделенному природой и словно предназначенному довершить начатое отцом, — все это очень отдаленно напоминало историю царевича, но Гримм это нисколько не смущало. Подобная трагедия, полагал он, восхитила бы и древних римлян, в ней было бы множество сцен огромной силы, жестокость лишь оттеняла бы благородство и величавость жанра³⁸.

К тому времени, когда писались эти строки, существовали уже по крайней мере две французские трагедии о Петре и царевиче Алексее. Обе они были созданы в середине 1750-х гг., но на сцену не попали и

³⁴ Об этом см. ниже.

³⁵ Correspondance littéraire <...> par Jean-François Laharpe. T. III. Paris, 1801. P. 19–25.

³⁶ J. encyclopédique. 1780. T. III. Pt. II. P. 319–325.

³⁷ Печатное издание трагедии появилось в самом конце 1779 г.: Pierre-le-Grand <...> par M. Dorat. Paris, 1779. В следующем году в Тулузе вышло ее новое издание (без предисловия).

³⁸ Correspondance littéraire, philosophique et critique. T. XII. Paris, 1880. P. 349. См.: Jones A. C. Frederick Melchior Grimm as a critic of eighteenth-century French drama. Bryn Mawr; P., 1926. P. 52–53.

оставались неизданными. Речь идет о трагедиях Дюбуа-Фонтанеля и Ватана.

Жан-Гаспар Дюбуа-Фонтанель (Dubois-Fontanelle) родился в 1737 г. в Гренобле. Не позднее 1754 г. он переселился в Париж и вскоре при содействии аббата Мабли началась его литературная карьера, продолжавшаяся около полувека. Он был участником и редактором различных периодических изданий, выступал как прозаик, драматург и переводчик, по преимуществу с английского языка. Последние годы жизни Дюбуа-Фонтанель провел в родном городе, занимаясь преподаванием словесности в Центральной школе департамента Изер. В Гренобле он и умер в 1812 г.

Трагедия «Петр Великий» явилась первой пробой пера Дюбуа-Фонтанеля. Сюжет был, по всей вероятности, найден им в «Истории Петра I», приписываемой Элеазару Мовийону, точнее — в ее втором томе, где царевичу, «несчастья которого произвели на всех такое впечатление», был посвящен не один десяток страниц³⁹, но сведения, почерпнутые у Мовийона, молодой драматург дополнил и переосмыслил. В центре трагедии помимо Петра Алексеевича (Дюбуа-Фонтанель называет его Alexiowitz) две царицы — отвергнутая Оттокеза (т. е. Евдокия Лопухина⁴⁰) и Екатерина, царевич Алексей Петрович (Pétrowitz) и его дядя, брат Оттокезы, Зарискин (имя, возможно, образовано по аналогии с «Нарышкин»). Прочие персонажи — наперсники Иван и Бориз, а также «начальник гвардии» Толстой.

Петр у Дюбуа-Фонтанеля — великий государственный деятель, но его величие омрачено вынужденной жестокостью: счастье народа он скрепляет кровью.

Qu'il souffre, mais qu'enfin il devienne meilleur⁴¹,

— этому принципу он следует, осуществляя задуманные преобразования, и его не могут остановить ни реальные препятствия, ни нравственный закон. Ради «бессмертия России» он подавляет в себе и супружескую любовь, и отцовские чувства:

³⁹ См.: Histoire de Pierre I, surnommé le Grand, Empereur de toutes les Russies. T. II.. Amsterdam et Leipzig, 1742. P. 280–317.

⁴⁰ Ср.: Ibid. P. 317.

⁴¹ Pierre-le-Grand, tragédie. Londres, 1766. P. 24. Перевод: Пусть он страдает, но, в конце концов, становится лучше.

Tout autre sentiment s'ancrant en moi,
Que l'on m'approuve ou non, je suis père, mais roi¹².

Царевич не только безразличен к реформам и переменам, не только привержен старым обычаям и «изначальным добродетелям» русских людей. Безвольный, вечно смятенный и колеблющийся, он вообще не способен ни к какому самостоятельному решению и поступку; царевич действует лишь по наущению и принуждению коварного, злобного Зарискина или в ответ на мольбы и увещания Оттокезы, главных вдохновителей мятежа.

«Отлученная от царского ложа» и лишенная престола Оттокеза стараниями новой царицы возвращена ко двору из отдаленного монастыря, где долгое время находилась, но она не испытывает благодарности и не ощущает душевного покоя. Всеми ее поступками управляет ненависть. Даже чувствуя приближение смерти, она не перестает проклинать тирана-оскорбителя, безуспешно пытается поразить его кинжалом и умирает со словами о мести на устах.

Екатерина — ее полная противоположность. Мудрая и великодушная, она прощает врагов и мужественно противостоит ударам судьбы. Обвиненная в измене и закованная в цепи, Екатерина полна смирения.

Cet être tout-puissant est au-dessus du sort¹³,

— оправдывает она царя, обрекшего ее на страдания и смерть. Подавляет она и вновь вспыхнувшее в ней чувство к царевичу: интересы государства для нее превыше всего.

Трагедия кончается полной победой Петра. Но прощение он дарует лишь ни в чем не повинной Екатерине. Все остальные участники мятежа рассеяны, разбиты, осуждены. Казнь ожидает «отважных стрельцов». Под пыткой умирает Зарискин. Закалывается Оттокеза. Обречен на гибель Алексей. Петру же предстоит «постепенно освободиться от многих пороков и заблуждений».

Мысль эта подчеркнута и предпосланным трагедии эпиграфом из Ювенала, в ее печатном издании, вышедшем в Лондоне в 1766 г.: «Plurima felix paulatim vitia atque errores exiit». Весьма отчетливо выражена она и в предисловии к этому изданию: «Для меня Петр I — герой, великий человек, безжалостный отец, монарх, суровый по необходимости, но нередко суровый чрезмерно, душе которого была присуща жесто-

¹² Ibid. P. 40. Всякое иное чувство во мне угасает, одобряют меня или нет, я — отец, но я и монарх.

¹³ Ibid. P. 78. Перевод: Это всемогущее существо не подвластно судьбе.

кость, иногда заводившая его слишком далеко, хотя он и понимал это и стремился ее умерить». Бороться с варварством, преодолевать бесчисленные трудности с помощью одних благодеяний он не мог, но его противники, полагал Дюбуа-Фонтанель, не всегда заслуживали столь беспощадной расправы. Подлинная вина Оттокезы состояла в том, что она не принимала петровских новшеств («была слишком русской»), а вина царевича — в том, что он не оправдал возлагавшихся на него Петром надежд⁴⁴.

Подобное отступление от русской истории не слишком волновало молодого драматурга. Он не скрывал, что, воскрешая события Петровской эпохи, в немалой степени опирался на литературную традицию и был многим обязан Кампистрону — автору «Андроника» (1685), где получила отражение трагическая судьба Дон-Карлоса, а также Вольтеру — автору «Брута», герой которого, как известно, обрекает на смерть собственного сына за измену республике. Больше волновало Дюбуа-Фонтанеля раздвоение в его пьесе драматического интереса. Однако исправлять этот недостаток он не стал. Мечты о постановке «Петра Великого» на сцене развеялись уже вскоре после его переезда в Париж, причем неудача Морана сыграла в этом отношении не последнюю роль⁴⁵. Издание же трагедии было делом значительно более спокойным и безопасным. Показательно, что оно не вызвало раздражения даже у Дора, который отметил в предисловии к «Амильке»: «Пьеса эта не лишена достоинств. Кое-что изменив в ней, автор мог бы сделать из нее неплохое сочинение. Ей недостает силы, в ней отсутствует действие, но зато имеются захватывающие эпизоды и умело очерченные характеры»⁴⁶. Позднее Дора свел этот отзыв к нескольким словам. Однако тон его не изменился⁴⁷. По-видимому, этому способствовало несходство сюжетов их трагедий. В отличие от Морана «г-н де Фонтанель» для Дора соперником не был. Не был им и шевадье де Ватан, трагедию которого «Царевич» («Czarowitz») он не только высоко ценил, но и сам частично напечатал в указанном предисловии к «Амильке»⁴⁸.

Предваряя приведенные им фрагменты трагедии Ватана и ее подробное изложение, Дора сообщил некоторые сведения о самом шевадье, «известном несколькими стихотворениями, и, в частности, прекрасной

⁴⁴ Ibid. P. V–X.

⁴⁵ Ibid. P. X–XIV.

⁴⁶ Amilka, ou Pierre-le-Grand. P. 157.

⁴⁷ Pierre-le-Grand <... > par M. Dorat. P. VIII.

⁴⁸ Ibid. P. 160–175. (Полностью трагедия Ватана никогда опубликована не была.)

„Одой к Вечности“»: «Он сочетал интерес к литературе с военной службой; он не считал, что бросает вызов обществу, осмеливаясь думать и чувствовать, и его должно отнести к числу тех приятных людей, которым удастся сохранить философское отношение к жизни среди игры честолюбий, в вихре развлечений и удовольствий». Из дальнейшего явствовало, что Ватана более нет в живых, а его огромная, насчитывавшая три тысячи стихов, трагедия осталась незавершенной: «Поскольку автор не успел осуществить окончательную отделку своего произведения, я не мог не почтить его память и не сделать то, что он сделал бы сам, если бы выпустил его в свет»⁴⁹.

Сведения эти подтверждаются и дополняются с помощью других источников: шевалье де Ватан (Vatan) родился в апреле 1732 г., умер 2 января 1757 г., не дожив, следовательно, до двадцати пяти лет; незадолго до смерти он оставил военную службу ради дипломатической; наконец, его «Ода к Вечности на смерть друга» — вольное переложение «Поэтического фрагмента о Вечности» Альбрехта Галлера, сделанное с французского прозаического перевода — появилась уже после смерти шевалье в журнале «Le Conservateur»⁵⁰.

В пьесе Ватана, как и у Дюбуа-Фонтанеля, шла речь о Петре и царице Алексее. Однако в ее сюжетную ткань были вплетены и некоторые иные факты — взятые из русской истории (стрелецкий бунт 1698 г., женитьба Петра на женщине «низкого происхождения») и вымышленные (поддержка мятежа Данией, любовь Алексея к сестре царицы и т. д.).

Героем трагедии являлся Алексей, преклоняющийся перед Петром, но с неодобрением относящийся к его честолюбивым замыслам и упорно отказывающийся от «политического брака» с шведской принцессой, который принес бы русскому царю власть над всем миром. Участие Алексея в мятеже — следствие «минутной слабости» благородного и добродетельного «принца», побуждаемого к этому мстительной и коварной Софьей. Единственный личный мотив этого «предательства» — стремление освободить его возлюбленную Амелию, брошенную в темницу.

Мятеж подавлен. Алексина (т. е. Екатерина Алексеевна) умоляет царя помиловать Алексея, которого толкнула на преступление любовь, но Петр непреклонен:

⁴⁹ Ibid. P. 157–158.

⁵⁰ См.: *Ghaponnière P.* Le chevalier de Vatan et son «Ode à l'Eternité à l'occasion de la mort d'un ami» // *Rev. d'histoire littéraire de la France.* 1919. P. 246–253; *Tieghem P. van.* À propos de l'«Ode à l'Eternité» du chevalier de Vatan // Ibid. 1920. P. 111–117.

Au devoir d'un Roi je l'immoie aujourd'hui;
Et l'honneur de régner m'est bien plus cher que lui⁵¹.

В конце концов, Алексине и Амелии удастся смягчить гнев Петра, и тот прощает сына. Однако поздно: пораженный отравленной стрелой, царевич умирает. Виновница его гибели — Софья, с радостью нанесяшая этот страшный удар ненавистному ей Петру. Царь «потерял все». Но он не предается скорби и предлагает забыть эту «печальную историю». В случае его смерти престол унаследует Алексина, которая достойно продолжит начатое им дело.

Таким образом, в полной мере преступна в трагедии Ватана только Софья. Все остальные персонажи либо свою «трагическую вину» искупают страданием и кровью, либо вообще свободны от недостатков. Одному из этих «идеальных героев» — Алексине — и принадлежит, по мысли автора, будущее России.

После трагедии шевалье де Ватана тема царевича Алексея до конца века во французской драматической литературе не возникала. Но «петровская» тема продолжала в ней существовать, как в варианте, некогда найденном Мораном, так и в новом: речь идет о трагедиях, навеянных последним периодом жизни Меншикова, когда всемогущий царский любимец, фактический правитель государства, оказался в изгнании, в Сибири.

Наиболее ранняя из этих трагедий была напечатана в 1772 г. в качестве своего рода приложения к «Истории князя Меншикова», в которой обстоятельно излагалась жизнь этого «необыкновенного человека», насыщенная «удивительными фактами» и заключающая в себе «множество впечатляющих примеров непостоянства судьбы»⁵². Трагедия, озаглавленная «Меншиков» («Mentzikoff»), принадлежала перу второстепенных драматургов Жана-Анри Маршана (Marchand, ум. около 1785 г.) и Пьера-Жана-Батиста Нугаре (Nougaret, 1742–1823), которые выдали себя за переводчиков русской пьесы, «случайно попавшей им в руки», и для большей убедительности предпослали трагедии обращение к «русской нации»⁵³.

⁵¹ Amilka, ou Pierre-le-Grand. P. 172. Перевод: Ныне я приношу его в жертву долгу монарха, и честь правителя мне дороже, чем он.

⁵² Les Caprices de la Fortune, ou Histoire du Prince Mentzikoff, favori du Czar Pierre Premier <...> On y a joint une tragédie russe, traduite en françois. Londres—Paris, 1772. Avertissement, P. V.

⁵³ Ibid. Mentzikoff. P. III–IV.

Целью этой мистификации было избежать неприятностей цензурного характера, упреков в искажении русской истории и нападок блюстителей классического вкуса. Тем не менее, на постановку «Меншикова» в «первом театре Европы» (т. е. в Théâtre-Français) «переводчики» не рассчитывали, полагая, однако, что трагедия «в некоторых отношениях» достойна печатного издания. Нарисованная в ней картина из русской жизни, утверждали они, представляет интерес для всех народов⁵¹.

Действие трагедии Маршана и Нугаре происходит в Сибири, в «Якутской пустыне» (dans le désert de Yakouska), в Березове (à Besorowa). Жертва придворных интриг, «Александр, князь Меншиков», обречен на нищенское существование в страшной «ледяной пустыне». Отныне он может рассчитывать лишь на себя:

Une hache est mon bien dans ma chute funeste.
Des bienfaits de la cour, voilà ce qui me reste <...>
N'importe, l'homme est né pour défricher la terre <...>
J'ai de la force encor, travaillons, je vivrai⁵².

Будущее страшит его, но он полон решимости достойно терпеть лишения и довольствоваться благами, которыми обладает. Это природа, добродетель и любовь ближних: вместе с ним в ссылке находятся сын Андрей (Andrews) и дочь Евдокия (Eudoxie), которые не только нежно привязаны к отцу, но и служат ему нравственной опорой. Именно они внушают Меншикову, еще не забывшему о своем блистательном прошлом, мудрую философию, позволяющую счастливо жить, «ничем не владея, подобно первому обитателю вселенной», и противопоставлять ударам судьбы «стремление к добродетели» (l'effort de la vertu). Андрею и Евдокии, а также ссыльным Политцу (Paulitz) и Эрлоффу (Herloff), которых он в свое время обездолил, Меншиков обязан прозрением: добродетель вновь обретает «благородные права над его сердцем».

Прозревает и князь Долгорукий (Basile, prince d'Olgorowki), некогда погубивший Меншикова и занявший его место при дворе, а теперь, в свою очередь, очутившийся вместе с дочерью Софьей «на краю света». Проклиная «раболопствующих придворных», которые «искусно пользуются слабостью монархов, дабы тиранировать народ и исказить законы»,

⁵¹ Ibid. P. V.

⁵² Ibid. P. 12. Перевод: В моем роковом падении единственное мое достояние — топор. Вот все, что осталось мне от благодеяний двора... Неважно, человек рожден для того, чтобы пахать землю... У меня еще довольно сил, надо трудиться, я буду жить.

он готов предложить Меншикову свою дружбу и мечтает об их мирной жизни вдали от двора.

Но мечтам Долгорукого не суждено осуществиться. Меншиков умирает. Приходит весть о прощении; Андрей и Евдокия могут наконец покинуть Березов. Единственное, что их удерживает здесь, это сострадание к новым поселенцам, а Андрея еще и любовь к Софье, которая, рыдая, умоляет его оставить «эти ужасные места», возвратиться в Петербург, прославить себя и впоследствии добиться освобождения для нее и ее отца.

Урок, извлеченный Меншиковым и Долгоруким из выпавших им на долю несчастий, должен был, по мысли авторов, принести пользу всем людям — и сильным мира сего, и простым смертным. «Какой урок, — восклицали они, — для фаворитов! Какое утешение для людей слабых, которых нередко ослепляет удача и которые видят лишь великолепие дворцов, не подозревая о свирепствующих там бурях!» Гуманную цель преследовало изображение «ужасных пустынь Сибири», куда в России «ссылаются впавшие в немилость»⁵⁶. Вообще в задачу драматургов входило создать прежде всего сочинение поучительное, указывающее пути нравственного совершенствования, и уже затем собственно зрелище. Отсюда необычный для тех лет лаконизм трагедии (в ней всего три акта). Отсюда и обилие в ней «назидательных тирад», «максим» и «сентенций» — при ощутимой вялости действия и слабости драматического интереса.

Маршан и Нугаре считали свою трагедию лишь «наброском», лишь «канвой» для другого произведения на ту же тему, которую рано или поздно употребит более опытный и одаренный драматург. И они оказались «провидцами»: не прошло и трех лет, как появилась трагедия «Меншиков, или Изгнанники» («Menzicoff, ou Les exilés», 1775) Жана-Франсуа де Лагарпа (Lagarpe, 1739—1803), тогда уже довольно известного драматурга, ученика и друга великого Вольтера.

Как указывал сам Лагарп, главным источником его трагедии была «История князя Меншикова», предпосланная пьесе Маршана и Нугаре. Следовательно, знакомство его с этой пьесой несомненно. Однако общего у этих двух пьес немного. Маршан и Нугаре в основном придерживались истории; у Лагарпа история присутствовала — и в характерах, и в речах героев, но события, составлявшие трагедию, являлись плодом его воображения⁵⁷.

⁵⁶ Ibid. P. V–VI.

⁵⁷ Между прочим, на этот в 1775 г. сраздражению указывал известный писатель и видный реформатор французского драматического театра Л.-С. Мерсье, противопоставлявший

Наряду с Меншиковым и его сыном (на сей раз он был назван Алексаном) в трагедии Лагарпа фигурировали супруга Меншикова — Арзения (от ее девичьей фамилии Арсеньева), в действительности скончавшаяся во время пути в Сибирь, ее служанка Саммис, ссыльный Водемар и комендант Беринг (во французском произношении — Берен).

Герой трагедии Меншиков — раскаявшийся честолюбец. Утраченная власть, слава, роскошь ему почти безразличны. Он сознает, что его жалкая участь — возмездие за причиненное им людям зло. Особенно же терзает Меншикова преступление, жертвой которого стала Арзения, «отвергнутая» им в расчете на брак с овдовевшей императрицей. Но Арзения по-прежнему горячо любит предавшего ее супруга; узнав о его опале, она, движимая «великодушной нежностью», устремляется ему вослед, дабы утешить его, поддержать, облегчить его муки.

Обоих их страшит предстоящая встреча. Арзения сомневается в его любви. Меншиков не надеется на прощение. Когда же она убеждается, что любима, а он — что прощен, восторгу их нет предела.

Qu'il est doux d'être aimé quand on est malheureux!
Le voile tombe enfin: l'erreur est dissipée.
Ah ! grand Dieu ! que longtemps mon âme fut trompée!
Qu'elle s'est égarée en cherchant le bonheur!
Non, le pouvoir, la cour, la gloire, la faveur,
Rien, pas même le trône où l'on m'a vu prétendre,
Rien ne vaut ce moment où je viens de l'entendre.
Oui, tout est oublié, ma chute, mes revers,
Tu viens autour de moi d'enchanter les déserts.
Mon âme à ton amour est tout entière ouverte;
Et j'ai des honneurs tant regretté la perte⁵⁸,

— восклицает Меншиков, не подозревая, что конец их блаженства близок.

исторически достоверное сочинение Маршана и Нугаре «рифмованному роману» ненавистного ему Лагарпа. «История в ее величественной простоте, — утверждал он, — сильнее и увлекательнее, нежели все искажающие ее несуразные измышления и искусственные намеки». См.: *Mercier L.-S. Fictions morales*. T. II. Paris, 1792. P. 28–57.

⁵⁸ Menzicoff, ou Les exilés, tragédie <...> par M. de La Harpe. Paris, 1781. P. 53. Перевод: Сколь сладостно быть любимым в несчастье! Наконец пелена упала: заблуждение рассеяно! Ах, великий боже! Как долго душа моя обманывалась! Как уклонилась она с пути в поисках счастья! Нет, власть, двор, благоволение монарха, даже престол, на который я притязал, — все, все это не стоит того мгновенья, когда я услышал твой голос. Да, все забыто, мое падение, мои невзгоды; ты преобразила окружающую меня пустыню. Вся душа моя стремится навстречу твоей любви; я же так сожалел об утрате почестей.

Жертва меншиковской «тирании» Водемар с радостью узнает о прибытии «на берега Иртыша» бывшего царского фаворита с сыном, а затем и его супруги. «Небесное отмщение» свершилось! Однако Водемару этого мало. Сделавшись при содействии нового временщика «тобольским правителем», он разлучает Меншикова с Арзенией. «Пылкий» Алексан пытается убить этого «лютюго зверя», но безуспешно. Ему грозит смерть. Арзения в отчаянии. Водемар обещает даровать ему жизнь, если Арзения согласится вступить с ним в брак, и она после долгих колебаний соглашается. Но коварный Водемар убивает юношу. И тогда в храме во время брачной церемонии Арзения закалывает «это страшное чудовище». Алексан отомщен. Арзения исполнила свой долг и готова погибнуть от руки правосудия. Однако «тобольский совет» выносит ей оправдательный приговор.

Столь значительное отступление от подлинных фактов, которые сам же он подробно изложил в предварявшем трагедию «Историческом очерке о князе Меншикове, фаворите царя Петра Первого», в представлении Лагарпа (и большинства его современников) не являлось серьезным недостатком произведения. Целью драматурга было найти в русской истории характеры и конфликты, отвечавшие его замыслу, построить сюжет «на историческом фундаменте», ибо «история сама по себе еще не делает пьесу». Лишь небольшое число исторических фактов, слишком важных и слишком известных для того, чтобы их опровергать, полагал он, не может быть изменено.

Мысли эти Лагарп выразил в одном из писем своей «Литературной корреспонденции»⁵⁹ и с особой отчетливостью — в письмах к русскому посланнику в Париже князю И. С. Барятинскому, который, побывав на премьере трагедии, состоявшейся 10 ноября 1775 г. на придворной сцене в Фонтенебло⁶⁰, потребовал внести в нее ряд исправлений. Речь шла о намерении Меншикова и русской императрицы сочетаться браком и о гибели Алексана. И то и другое Барятинский решительно отрицал.

В изысканно-почтительном тоне Лагарп дал понять раздраженному вельможе (между прочим, заявившему протест французскому министру

⁵⁹ Correspondance littéraire <...> par Jean-François-Laharpe. T. I. P. 115.

⁶⁰ Спектаклем этим интересовался, между прочим, Вольтер, писавший 19 ноября 1775 г. маркизу де Тибувиллю: «Вы ничего не сообщаете мне о том, видели ли вы в Фонтенебло „Меншикова“ и понравился ли при дворе этот торговец пирогами, сделавшийся князем и властелином империи и затем жалким узником в Сибири, в такой мере, в какой я ему того желаю» (Voltaire's Correspondence. Vol. XCII. Genève, 1964. № 18622).

иностранных дел графу де Верженну), что при всех его симпатиях и благодарности русскому двору (с которым он был связан), переделывать, за исключением нескольких слов, он в пьесе ничего не намерен⁶¹. Но силы были неравны, и Лагарп оказался побежденным. Несмотря на все его хлопоты и старания, трагедия так и не поднялась на подмостки Французского театра.

Однако дело было не только в «дипломатических осложнениях». Зрелище, созданное Лагарпом, казалось «ужасающе мрачным»⁶². В отдельных достоинствах пьесе не отказывал никто. Вряд ли у присутствовавших на спектакле в Фонтенебло не нашли душевного отклика «слезные токи», проливаемые и Арзенией, и Меншиковым, и Алексаном. Но согласиться с такой «отвратительной», «жестокой», «отталкивающей» развязкой им было трудно⁶³.

Это подтверждалось и рецензией на печатное издание трагедии, которое Лагарп, отчаявшись увидеть ее на большой сцене, выпустил в свет, излив в предисловии всю накопившуюся досаду и неприязнь к Французскому театру и предрекая ему «скорый и неизбежный конец». Наряду с множеством трогательных ситуаций и монологов, а также прекрасных стихов, автор рецензии усматривал в пьесе серьезные «недостатки» и, прежде всего, «немыслимо чудовищный» образ Водемара, ужасная месть которого «выходила за пределы возможного»⁶⁴.

Предвидя подобные упреки, Лагарп утверждал, что невероятная жестокость Водемара является следствием его длительной ссылки «в пустынях Сибири» и что «изверг» может быть трагедийным персонажем в такой же степени, как и герой⁶⁵. Но в начале 1780-х гг. эту точку зрения, по-видимому, разделяли немногие и, во всяком случае, не те, от кого зависела постановка трагедии на сцене Французского театра.

Таким образом, всего лишь одна из шести французских трагедий XVIII в. на «петровскую» тему была поставлена на большой сцене. Три трагедии не имели сценической истории вообще.

Трагедии эти не отличались сюжетным разнообразием (две о заговоре Амильки, две о царевице Алексее, две о Меншикове в изгнании) им была присуща некоторая монотонность драматических ситуаций и осо-

⁶¹ См.: Восприятие русской культуры на Западе. С. 55–58.

⁶² *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France*. T. VII. P. 278.

⁶³ См.: *Correspondance littéraire, philosophique et critique*. T. XI. Paris, 1788. P. 142–143.

⁶⁴ *Mercure de France*. 1781. 7 juill. P. 10–27.

⁶⁵ *Menzikoff, ou Les exilés <...>* P. LXIX–LXX.

бенно характеристик (Петр, пренебрегающий чувством во имя долга; преданный царю или раскаявшийся Меншиков; благородный царевич; добродетельная и мудрая Екатерина и т. п.), что отчасти определялось, по всей вероятности, и сравнительно узким кругом исторических источников, лежавших в их основе.

Однако в каждой из этих трагедий заключались какие-то сведения о России, о ее столь мало еще известных тогда во Франции нравах, быте, даже природе; благодаря ним во французское сознание проникали пусть искаженные, но русские названия и русские имена. Вместе с тем «петровская» тема способствовала утверждению во французской драматической литературе весьма полезных общественных и нравственных идей. Необходимость просвещения, служение государству, отказ от сословных предрассудков, пагубность честолюбия, сочувствие слабым и обездоленным — все это демонстрировалось на «примерах», заимствованных из русской истории в ее переломную и насыщенную особенно драматичными событиями эпоху.

Конечно, «петровская» тема занимала во французской трагедии довольно скромное место. Но неоднократное обращение к ней драматургов было все же фактом знаменательным. Этот факт свидетельствовал об их интересе к русским людям и России и вместе с тем об усилившейся роли русского государства в жизни западноевропейских стран и его возросшем международном авторитете.

Французская трагедия об императоре Иоанне Антоновиче

В ночь с 4-го на 5-е июля 1764 г. в Шлиссельбургской крепости, в каземате под № 1, был умерщвлен Иоанн Антонович, бывший российский император. Сын принца Брауншвейг-Люнебургского Антона Ульриха и принцессы Мекленбургской Елизаветы Екатерины Кристины, в православии — Анны Леопольдовны, он приходился внучатым племянником императрице Анне Иоанновне и за двенадцать дней до ее кончины, 5 октября 1740 г., был провозглашен наследником престола, а 17 октября — императором. Регентом при коронованном младенце (он родился 12 августа 1740 г.) сделался многолетний фаворит Анны Иоанновны Эрнст-Иоганн Бирон. Однако не прошло и месяца, как он был арестован по распоряжению ненавидевшей его Анны Леопольдовны, а она была объявлена правительницей — до совершеннолетия ее сына. Правление это продолжалось до 25 ноября 1741 г., когда в результате нового дворцового переворота на престол вступила дочь Петра I цесаревна Елизавета.

Вся дальнейшая жизнь низложенного императора была нескончаемой цепью страданий и унижений. В Холмогорах, ставших местом ссылки «брауншвейгской фамилии», он по достижении четырехлетнего возраста был отторгнут от семьи и помещен в особые покоях, куда имел доступ лишь приставленный к нему майор Миллер. Так прошло более десяти лет, а затем последовало указание о «выводе арестанта» в Шлиссельбургскую крепость; теперь к нему разрешалось входить только капитану Шубину, которого вскоре заменил капитан Овцын, прапорщику Власьеву и сержанту Чекину. Эти последние и «пресекли» его горестную жизнь — во исполнение существовавшего предписания: при попытке освободить узника — живым его не отдавать. Попытку же эту совершил подпоручик Смоленского пехотного полка Василий Мирович, проникший с кучкой солдат в каземат, где содержался Иоанн Антонович, но обнаруживший там лишь его окровавленное тело.

Мирович был схвачен; началось следствие, за которым с большим вниманием наблюдала сама Екатерина II, сильно обеспокоенная этими событиями, хотя исход их должен был ее радовать, ибо означал устранение возможного претендента на российский престол, которым она завладела не совсем законным путем. 15 сентября 1764 г. была обнародована «сентенция» по этому делу: «главный бунтовщик и изменник» Мирович приговаривался к смерти, и в тот же день состоялась его публичная казнь¹.

Вскоре все эти факты получили известность за пределами Российской империи. Так, 20 июля 1764 г. о них подробно сообщил в Лондон английский посол лорд Бекингем. Не забывали о них в своих донесениях французский поверенный в делах Беранже и посол Саксонии граф Сакен. О кончине Иоанна Антоновича русское правительство официально известило прусский двор, а также брауншвейгских родственников бывшего императора². Не могли не узнать об этом и в других немецких государствах, а в начале следующего года в одном из них, скорее всего, в герцогстве Вюртембергском, увидел свет весьма примечательный печатный отклик на «шлюссельбургское происшествие». Это была трагедия на французском языке «L'Innocence opprimée, ou La Mort d'Iwan, empereur de Russie» («Невинно убиенный, или Смерть Ивана, российского императора») Леопольда-Фредерика Фалло.

Об авторе трагедии нам известно немного. Родился он в 1740 г. (дата крещения — 24 января) в восточной части Франции, в Монбельяре, издавна прочно связанном с герцогством Вюртембергским (возникновение этого союза относится к самому концу XIV в., когда владелица Монбельяра Анриетт де Монфокон сочеталась браком с графом Вюртембергским Эберхардом Младшим). Первоначальное образование Фалло получил в Монбельярской гимназии, после чего отправился изучать богословие в немецкие земли, намереваясь затем принять духовный сан. В родные места Фалло вернулся лишь в середине 1770-х гг., но с тех пор их уже никогда не покидал: он был пастором в различных монбельярских церквях, а с 1812 г., кроме того, президентом Консистории св. Юлиана. В конце жизни Фалло ослеп; скончался он 7 июля 1827 г.³

¹ См: Брикнер А. Г. Император Иоанн Антонович и его родственники. М., 1874.

² См.: La cour de Russie il y a cent ans. 1725–1783. Berlin, 1858. P. 234–239; Бильбасов В. А. Иоанн Антонович и Мирович. М., 1908. С. 20, 23, 30, 46, 52, 54, 55, 59, 60, 62–68.

³ Сообщено сотрудником Муниципальной библиотеки г. Монбельяра Бернаром Карром при любезном содействии Жоржа Дюлака.

Трагедия явилась первым (а возможно, и единственным) литературным опытом Фалло. «Сочинитель, — писал он в посвящении, датированном 20 октября 1764 г., — отнюдь не Корнель, не Расин, и тем более не Вольтер; это питомец Муз, едва приблизившийся к священной долине»⁴. Посвящена же она была барону фон Либенштейну (Liebenstein), в родовом замке которого Иебенхаузен (в герцогстве Вюртембергском) Фалло создал свою русскую пьесу. Камергер Майнцкого курфюрста, барон, как явствует из того же посвящения, был человеком весьма образованным, обладавшим глубокими познаниями в истории, географии, генеалогии; превосходно ориентировался он и в русских делах, причем располагал не только фактами, заимствованными из книг, но и свидетельствами очевидцев. Именно ему и был обязан Фалло «острым» сюжетом трагедии о «злосчастном принце Иване», да и лихорадочная поспешность, с которой «будущий священник» над ней трудился, тоже, по-видимому, была как-то связана с политическими пристрастиями барона⁵.

Трагедия открывается «прощальной» беседой российской императрицы Анны (т. е. Анны Иоанновны) с ее предполагаемым наследником Иваном. Судьба этого «нежного ребенка» внушает ей всяческие опасения, но Иван уповает на Бога и свои законные права, которые обеспечат ему «славу и блеск»:

Je suis né pour le trône et pour régner en paix, —

решительно заявляет он⁶; никто не осмелится посягнуть на его жизнь, поколебать его власть; он будет «непобедим».

Полон надежд и отец Ивана — Антон Ульрих: сын его станет «славой и утешением» своего народа. Но, восхищаясь его «неустранимостью», Антон Ульрих не может отрешиться от мысли, что им обоим уготовано немало горестей и страданий.

В еще большей степени будущее страшит мать Ивана — «великую герцогиню» (имени ее Фалло не называет). Вместо радости от сознания, что она произвела на свет «дивный цветок», вместо гордости, которую ей следовало бы ощущать, она повсюду видит мрачные предзнаменования. Антон Ульрих пытается ее успокоить:

⁴L'Innocence opprimée, ou la Mort d'Iwan, empereur de Russie. Tragédie par L. F. Fallot, c.<andidat> d.<u> s.<aint> m.<inistère> (т. е. будущего священника. — П. 3.). 1765. S. 1.

⁵Речь идет о Филиппе Фридрихе фон Либенштейне. См.: *Albrecht G. F. Genealogische Handbuch <...> Auf das Jahr 1775. Frankfurt am Main, 1775. S. 62–63.*

⁶L'Innocence opprimée <...> P. X. (Я рожден для трона и мирного царствования).

Laissez là ces discours, notre fils régnera,
Et ses fiers ennemis aux pieds il foulera.
Nous le verrons en paix gouverner cet empire⁷.

Однако великая герцогиня доверяет лишь своему «материнскому сердцу».

Императрица уже чувствует дыхание смерти; стремительно приближается «роковое мгновение». Долг ее и обязанность — назначить наследника, дабы предотвратить смуту и народное волнение. Анна призывает к себе «своего первого советника или точнее — своего секретаря» и объявляет, что наследником будет ее «дорогой Иван». Затем она сообщает об этом Антону Ульриху и его супруге, поручая Ивана их заботам, и безропотно покоряется судьбе.

Появляется фаворит скончавшейся императрицы — герцог Курляндский Бирон (Biren), которого она перед смертью назначила опекуном малолетнего Ивана.

J'aurai de votre fils sur le bras la couronne
Jusques à ce qu'il puisse arriver sur le trône.
Je régirai l'état comme son souverain⁸, —

предупреждает он великую герцогиню, которая от этих слов приходит в ярость, обвиняет его в узурпации власти и государственной измене. Несмотря на все угрозы, Бирон отказывается признать «законное право» великой герцогини, и та велит гвардейцам взять «этого жестокого тирана», заковать его в цепи и вместе с детьми отправить в «ужасную Сибирь».

C'est moi qui suis la reine⁹, —

ликует великая герцогиня. Отныне ничто не препятствует ей в ее честолюбивых замыслах.

J'ai détruit du tyran l'autorité suprême,
Et je veux en ce jour porter le diadème.
Mon étoile en naissant m'a frayé le chemin
Pour parvenir au trône¹⁰, —

⁷ Ibid. P. XVII. (Оставьте эти речи, наш сын будет царствовать и повергнет во прах своих кичливых врагов. В тишине будет он править этим государством.)

⁸ Ibid. P. XXV. (До тех пор пока сын ваш не взойдет на престол, я буду владеть его короной и править государством как монарх.)

⁹ Ibid. P. XXVI. (Царица — я).

¹⁰ Ibid. P. XXVII. (Я упразднила господство тирана и намереваюсь сегодня же надеть царский венец. Моя звезда при рождении моем указала мне путь к трону.)

убеждает она Антона Ульриха, но он не разделяет ее восторгов и вглядывается в грядущее со страхом.

Грустные мысли одолевают теперь и их царственного сына: его пугают людская злоба и коварство. Великая герцогиня пытается ободрить Ивана, но и она не спокойна. Неожиданно перед ней возникает фигура незнакомца, который сообщает, что ей угрожает опасность. Тяжкие предчувствия охватывают всех троих, и, хотя каждый из них еще надеется, они все отчетливее сознают, что стоят на краю «роковой пропасти», которая неминуемо должна их поглотить.

Входит новое действующее лицо — Елизавета, по определению Фалло, «соперница Ивана». Великая герцогиня подозревает ее в измене, в стремлении завладеть престолом; Елизавета всячески отрицает это, но великая герцогиня обвиняет ее в лицемерии. Елизавета глубоко оскорблена:

Vous me percez au vif¹¹, —

воскликает она, и, хотя беседа их оканчивается более или менее мирно, принимает решение предупредить удар, дабы не стать «жертвой палача».

О своем намерении Елизавета рассказывает принцу Гомбургскому (le prince de Hombourg), который бесконечно предан ей и готов прийти на помощь. Повинуясь ему, солдаты проникают в опочивальню герцогской четы. Антон Ульрих, а затем и великая герцогиня схвачены. Принц Гомбургский торжествует:

Vous avez gouverné, je vais vous gouverner,
Vous ne régnerez plus, une autre va régner¹².

Между тем Елизавета ощущает беспокойство: Иван и его родители не смирились со своей участью, и к тому же они все еще находятся здесь, рядом. Принц Гомбургский настойчиво советует ей сослать их «в ужасные смрадные пустыни» (dans des affreux déserts remplis d'impureté). Елизавета сомневается; однако до наступления утра ей необходимо утвердиться на троне. Ее опора в этом — гвардейцы, которые не забыли еще великого Петра. Елизавета — его дочь, корона принадлежит ей по праву:

¹¹ Ibid. P. XL. (Вы меня больно раните.)

¹² Ibid. P. L. (Ваше правление окончено, впредь править вами стану я, царствовать вам более не придется, царствовать будет другая.)

Venez, Elisabeth, venez, grande princesse,
Régnez en vérité, régnerez avec sagesse,
Recevez tout l'encens de vos zélés sujets¹⁴, —

с воодушевлением восклицают гвардейцы.

Теперь Елизавета чувствует себя увереннее; все более решительно и резко отвечает она Антону Ульриху и великой герцогине, которые обвиняют ее в неблагодарности:

Cruels usurpateurs du trône de mon père,
Il falloit vous l'ôter par finesse ou par guerre¹⁵.

Когда же великая герцогиня в «сотый раз» повторяет, что ее сын — император, Елизавета выходит из себя и объявляет, что приговор им уже вынесен и все их надежды тщетны. Впрочем, к Ивану она еще испытывает жалость: ведь сам он ни в чем не виноват. Однако упреки, которые тот ей бросает, вызывают у нее приступ гнева; для нее все это — «пустые слова», а «ребенок» разделит с отцом и матерью их горестную судьбу.

Герцогская чета уже не настаивает на своих правах, но молит о снисхождении. Елизавета непреклонна, стенания и слезы униженных соперников радуют ее:

Mon coeur est aujourd'hui pour vous inexorable,
Et je me plais à voir votre sort misérable¹⁶.

Появляются гвардейцы. Елизавета извещает их о своем решении сослать «наших государственных преступников» (т. е. Антона Ульриха и великую герцогиню) «далеко от нашего двора», «ребенку» же уготовлено «одиночное заключение». Принц Гомбургский оглашает приговор: родители Ивана за свое «черное преступление» будут «навечно изгнаны в пустынные края». Гвардейцы вырывают Ивана из рук матери, Антон Ульрих со шпагой бросается на них, но безуспешно. «Ребенок» в безраздельной власти победителей. Елизавета едва сдерживает восторг; она велит немедленно бросить Ивана в темницу, предупреждая его, что все это — лишь самое начало его злоключений и что «ему угрожает трагическая смерть».

¹⁴ Ibid. P. LX. (Явитесь же, Елизавета, явитесь, великая государыня, царствуйте в согласии с правдой, царствуйте мудро, примите хвалу от ваших верноподданных.)

¹⁴ Ibid. P. LXV. (Вы — жестокие узурпаторы престола моего отца, надо было отнять его у вас хитростью или силой.)

¹⁵ Ibid. P. LXXV. (Для вас сердце мое сегодня глухо, и я с радостью вижу вашу жалкую участь.)

Главное действующее лицо последнего акта — Мирович. Измученный «страшной нуждой», лишенный «опоры, поддержки, имений и богатства», он влачит жалкое существование и мечтает вернуть себе утраченные «блеск, почести, милости и славу». Единственный путь к этому он видит в освобождении и восстановлении на российском престоле великого страдальца Ивана. Собрав вокруг себя преданных людей, он открывается им, и те обещают ему свою поддержку; осуществить его замысел, думают они, «просто и легко». «Да здравствует Иван!» — восклицает Мирович и, после недолгих колебаний, приказывает своим сообщникам вооружиться и следовать за ним.

Соппротивление стражи преодолено, смертельно ранен комендант крепости, победа близка. Власьев и Чекин (Tsokin), «русские офицеры, охраняющие Ивана», ради спасения государства принимают решение «изъять его из числа живых». Предложение это исходит от Власьева, Чекин одобряет его. Сердца их исполнены жалости, но они должны подавить в себе «это нежное чувство». Власьев наносит Ивану удар кинжалом. «Боже, я умираю», — восклицает он; силы покидают его, голос слабеет, но он еще жив, и тогда Чекин его добивает. В темницу врывается Мирович. Перед ним — бездыханное тело Ивана.

Exécrables bourreaux, insignes scélérats,
Vous l'avez fait mourir sous vos barbares bras¹⁶, —

кричит потрясенный Мирович, обращаясь к Власьеву и Чекину. Власьев арестовывает его и предрекает ему «невиданные муки» за его «страшное преступление».

Так представлял себе Фалло «удивительные события, случившиеся в Российской империи на протяжении двадцати четырех лет»¹⁷, или, вернее, так он воспроизвел их в своей пьесе.

Задача, которую драматург поставил перед собой, была, конечно, не из легких. Смерть Анны Иоанновны, провозглашение императором Иоанна Антоновича, свержение Бирона, правление Анны Леопольдов-

¹⁶ Ibid. P. CXI. (Ненавистные палачи, злодеи, каких еще не было, вы умертвили его своими безжалостными руками.)

¹⁷ По сведениям, также полученным из Муниципальной библиотеки г. Монбельяра, трагедия Фалло вызвала, вскоре после появления, иронический стихотворный отклик:

O, Fallot, dans tes vers cent fois plus durs que roche

Un garde saigne Ivan, et bourreau tu l'écorches.

(О, Фалло! в твоих стихах, что стократ жестче камня, охранник пускает кровь Ивану, а ты, палач, с него сдираешь кожу.)

ны, лишение ее власти, воцарение Елизаветы Петровны, низложение императора, его длительное заключение и убийство, — все это никак не умещалось в пределах обязательных суток и одного здания; еще сложнее было сконцентрировать действие вокруг «младенца в колыбели» (взрослым человеком Иван становится лишь в финале, где произносит всего несколько фраз).

Из этих затруднений Фалло вышел не лучшим образом, сильно погрешив и против фактов, и против классических канонов: первые четыре акта его трагедии соответствуют реальным тринадцати месяцам, а между четвертым и пятым — разрыв в целых двадцать три года; действие, хотя и происходит от начала до конца в Шлиссельбургской крепости, внутри ее непрерывно перемещается, причем крепость оказывается одновременно и царской резиденцией (чего на самом деле никогда не было), и государственной тюрьмой. Что же касается главного героя, то драматург, вопреки всякому правдоподобию и даже здравому смыслу, сделал его «чудо-ребенком»: высокому уму Ивана, философскому взгляду на мир, а также речам, вложенным в его уста, мог бы позавидовать не только юноша, но и зрелый муж, и умудренный годами старец.

Прочие персонажи в несколько большей степени напоминали своих исторических прототипов, хотя ни о какой «объективности» Фалло говорить не приходится: он явно сочувствовал Ивану и всей «Брауншвейгской фамилии» и с этой позиции оценивал поведение остальных. Отсюда его ненависть к Бирону и неприязнь к Елизавете (отнюдь не распространявшаяся, впрочем, на ее великого отца), равно как и к принцу Гомбургскому (ландграф Людвиг Бруно Вильгельм принц Гессен-Гомбургский был ревностным сторонником Елизаветы; в день переворота он ведал военными силами столицы и охранял в ней порядок). Однако сострадая обреченному на муки Ивану и решительно осуждая его убийство с нравственной точки зрения, драматург принимает его с точки зрения государственной как единственный в данных обстоятельствах способ избавить страну от неминуемых потрясений.

Казалось бы, в русских правительственных кругах такая «умеренность» в оценке «шлиссельбургского происшествия» и всей его предыстории должна была произвести почти благоприятное впечатление, тем более что имя Екатерины II в трагедии даже не упоминалось. Однако пьеса вызвала там крайнее раздражение, и в апреле 1765 г. нашим дипломатическим представителям при европейских дворах был разослан «циркулярный рескрипт» такого содержания: «Уведомились мы за подлинно что появилось печатное сочинение под следующим заглавием:

L'Innocent opprimée, ou La Mort d'Iwan, empereur de Russie. Tragédie par L. F. Fallot, c. d. s. m. dédié au baron de Liebenstein. Хотя употребленные в сей пьесе самые гнусные изображения довольно показывают подлый дух своего сочинителя и что он не мог иметь иного притом намерения, как только единственно удовольствовать свое корыстолюбие или получить какую-либо отраду в своей бедности, в которой по большей части такие врали жизнь свою препровождают, со всем тем, как бы она презрительна ни была, может, однако, подать повод к развратным толкованиям, ложным гаданиям и заключениям; почему надобно стараться сколько возможно препятствовать, дабы сия негодная пьеса не могла более расплодиться и подлыми своими мыслями развращать спасающуюся еще донныне от того публику. Итак имеете вы в вашем месте сделать заблаговременно такие предосторожности, чтоб книгопродавцы тамошние означенную пьесу ни под каким видом не продавали, а если уже оные паче чаяния в вашем месте появились, то повелеваем вам где надлежит произвести домогательство, чтоб она, как презрительная и самая гнусная, наискорее запрещена и конфискована была. Впрочем, желали б мы спознать прямого и первого автора той пьесы; почему ежели б удалось вам в том преуспеть, то послужило б оное к благоугодности нашей; итак рекомендуем вам в том старания и разведывания ваши употреблять»¹⁸. Рескрипт был помечен 8 апреля 1765 г. и подписан Н. И. Паниным и кн. А. М. Голицыным, которые руководили в то время всеми иностранными делами.

Но приостановить обсуждение «шлиссельбургского происшествия» за пределами России подобные рескрипты, разумеется, не могли.

В том же 1765 г., предположительно в Голландии, увидел свет сборник на французском языке, содержащий манифест от 17 августа 1764 г., в котором освещалось «происшествие», и три отклика на него. В одном из них «происшествие» резко осуждалось, в другом всячески оправдывалось, в третьем — не одобрялось; причем первый был приписан «свободному англичанину», второй — русскому, «который не свободен», а последний — «немецкому путешественнику». В ходе этого своеобразного «разбирательства» выслушивались обе стороны, высказывались различные точки зрения, принимались и отвергались всевозможные доводы и возражения, но общий вывод был все же не в пользу русского

¹⁸ Сборник Русского исторического общества. СПб., 1887. С. 237. Отметим, что Панину, вскоре после восшествия на престол Екатерины, была поручена, кроме того, «секретная комиссия» осуществлять надзор за Иоанном Антоновичем, и он выполнял эти обязанности вплоть до окончательного «решения» вопроса.

правительства и Екатерины II (имя которой из осторожности, как и у Фалло, ни разу не называлось¹⁹).

В следующем году, по всей вероятности тоже в Голландии, появилась «История жизни, царствования и низложения Ивана III, российского императора», которая принадлежала перу Элеазара де Мовийона (1712–1779), французского эмигранта, обосновавшегося в Брауншвейге, чем в немалой степени и объясняется гневно-обличительный тон его книги²⁰.

Сюжет этот привлекал внимание иностранных писателей и в дальнейшем; однако из актуального он постепенно становился историческим и не вызывал уже такого кипения страстей. Тем интереснее и значительнее, при всех ее несовершенствах, трагедия Леопольда-Фредерика Фалло.

¹⁹ Recueil de pièces concernant la mort du prince Iwan <...>. Londres, 1765. В. А. Бильбасов в упомянутом выше труде (с. 70) утверждал, что сборник этот был составлен из «уличных листков», однако его соображение нуждается в дополнительных доказательствах.

²⁰ Histoire de la vie, du règne et du détronement d'Iwan III, empereur de Russie <...>. Londres, 1766.

Трагедия Дюсиса «Федор и Владимир, или Сибирское семейство»

Жан-Франсуа Дюсис (Ducis, 1733–1816) вошел в историю французской литературы главным образом благодаря своим адаптациям шекспировских трагедий. Влюбленный в творчество английского драматурга, Дюсис на протяжении нескольких десятилетий с увлечением и огромным упорством трудился над переделками его пьес, стремясь по возможности приблизить «британского Эсхила» к французскому зрителю и вместе с тем оказать воздействие на современные литературно-эстетические представления и вкусы.

Первым значительным произведением Дюсиса был «Гамлет» (1769). За ним последовали «Ромео и Джульетта» (1772), «Король Леар» (1783), «Макбет» (1782–1784), «Иоанн Безземельный» (1791) и, наконец, «Отелло» (1792)¹. После «Отелло» к Шекспиру Дюсис уже не возвращался. Но драматургия, театр притягивали его с прежней силой. Едва расставшись со своим многолетним вдохновителем и спутником, он приступает к работе над трагедией «Абюфар, или Арабское семейство» (1795), а завершив ее, задумывает новую, теперь уже на сюжет из русской жизни. «Я провел лето в пустыне Аравии, — сообщает Дюсис в августе 1795 г., т. е. через четыре месяца после первой постановки «Абюфара», графу Амеде де Рошфору. — Ныне мне предстоит отправиться на поиски других, расположенных, быть может, во льдах Севера, и там вдохновиться на создание драматического произведения»². Однако осуществлен этот замысел был лишь несколько лет спустя. «Из знойных пустынь Аравии вы переселитесь в ледяные пустыни Сибири, и да будет это путешествие столь же удачным, как и предыдущее, — пишет он 21 октября 1800 г. Франсуа-Жозефу Тальма, одному из самых близких своих друзей и лю-

¹ См.: Jusserand J.-J. Shakespeare en France sous l'ancien régime. Paris, 1898. P. 333–352; Baldensperger F. Esquisse d'une histoire de Shakespeare en France. Etudes d'histoire littéraire, sér. 2. Paris, 1910. P. 182–185.

² Ducis J.-F. Œuvres posthumes. Paris, 1826. P. 330. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте: Ducis.

бимых актеров. — Сочинение мое полностью окончено, оно вас ждет. Напряжение всех моих сил достигло предела; но достигнуть предела совершенства мне не удалось. Очень уж это трудно!» (*Ducis*, 337).

Дюсису не терпелось увидеть свою новую пьесу на сцене. В том же письме он извещал Тальма, что трагедия тщательно переписана и не подвергнется больше никаким изменениям: «Я вручу ее вам, как только вы пожелаете, с тем, чтобы начали переписывать роли и я мог бы раздать их актерам». И заключал письмо словами: «Прощайте, мой дорогой Федор, я вас обнимаю» (*Ducis*, 339–340). Прославленному исполнителю ролей во многих других его пьесах (Макбет, Гамлет, Эдгар, Отелло, Полиник, Фаран³) теперь предстояло воплотить центральную роль трагедии «Федор и Владимир» («*Fædor et Wladimir, ou la Famille de Sibérie*»⁴).

Действие трагедии происходит в Сибири, в области, населенной самоедами. Сюда русский царь по навету завистливого и жестокого временщика Орокса сослал главнокомандующего русских войск Романова и министра Российской империи Клодоскира. Некогда первые люди в государстве, знатные и всесильные, они влачат жалкое существование отверженных. Не желая нарушать душевный покой своих детей, они скрывают от них истинное их происхождение. Федор и Владимир, сыновья Романова, считают себя его воспитанниками. Сиротой считает себя и Озефина, дочь Клодоскира⁵.

Безмятежно и неторопливо течет их жизнь. Озефина пасет оленей, юноши охотятся. Однако с некоторых пор этот покой нарушен: в мирное «сибирское семейство» ворвалась любовь. Случилось то, чего так опасались Клодоскир и Романов: оба брата воспылали страстью к Озефине, и это неминуемо должно поколебать их нежную, трогательную дружбу. Озефина отвечает взаимностью Владимиру, но оба они скрывают это из боязни оскорбить Федора, которому Озефина к тому же обязана спасением от гибели. Между тем ничего не подозревающий Федор говорит ей о своих чувствах и с ужасом узнает, что Озефина любит другого. Но кого же? Владимир готов открыться. Однако Озефина умоляет его повременить: это признание убьет благородного Федора. Любовь для

³ *Talma M-me*. Etudes sur l'art théâtral. Paris, 1836. P. 326.

⁴ Первоначальное название трагедии — «*Fædor et Mikalev, ou les Orphelins de Sibérie*» («Федор и Микалев, или Сибирские сироты»). См.: *Lettres de Jean-François Ducis*. Paris, 1879. P. 142 (письмо к Виктуар Барбуа от 16 плювиоза VIII г. — 5 февраля 1800 г.).

⁵ В сценической редакции трагедии Владимир и Озефина превратились в более привычные для французского уха Вальдамира (*Waldamyr*) и Арзелину (*Arzéline*), а имени *Fædor* с помощью орфографии был придан «экзотический» колорит: *Phædor*.

всех троих оказывается источником страданий. Не в силах добиться ответного чувства, Федор хочет умереть. Терзаемый укорами совести, скрывается в монастыре Владимир. Только Озефина сопротивляется обстоятельствам, но и она близка к смерти. Даже известие о том, что Романов и Клодоскир — их родители и что все они прощены и могут возвратиться в Москву, юные герои встречают почти равнодушно. Ситуация разрешается лишь после того, как Федору случайно становится известна правда. Верный себе, он не желает препятствовать счастью влюбленных и добровольно уходит из жизни.

Сибирская ссылка, Иртыш, Тобольск, Романов, Федор — присутствие во французской классической трагедии подобных фактов, географических названий и имен было сравнительно редким явлением: русская тема с трудом пробивала себе дорогу к французскому театральному зрителю. Однако в течение XVIII в. во Франции появился все же целый ряд таких «русских» пьес, воссоздавших различные эпизоды русской истории, но преимущественно времен Петра I и его ближайших преемников. Почти во всех этих пьесах так или иначе фигурировал А. Д. Меншиков, а две из них — «Меншиков» Маршана и Нугаре (1772) и «Меншиков, или Изгнанники» Лагарпа (1775) — были посвящены последнему периоду его жизни, когда сподвижник Петра и всемогущий фаворит Екатерины I, светлейший князь Ижорский и генералиссимус русских войск оказался вместе с женой, дочерьми и сыном в далеком Березове, в Сибири.

К этому циклу отчасти примыкает и трагедия Дюсиса, хотя исторической в собственном смысле слова ее назвать нельзя. В несчастной судьбе Романова и Клодоскира имеется некоторое сходство с биографией Меншикова. Царь Алексиевиц (т. е. Алексеевич), сославший их в Сибирь, — это, скорее всего, Петр II, сын царевича Алексея, внук Петра⁶. Имя нового временщика, свергнувшего Романова и Клодоскира, — Орокс — отдаленно напоминает фамилию Долгорукий (в распространенном французском написании тех лет — d'Olgorowki), которую носили организаторы и главные участники антименшиковского переворота, совершенного в сентябре 1727 г. Наконец, в трагедии Дюсиса получила отражение и судьба Алексея Долгорукого, в свою очередь вскоре после воцарения Анны Иоанновны со всем семейством сосланного в Сибирь, в тот же Березов: известию о возвращении опальных вельмож в Москву сопутствует другое — об изгнании в те же самые места коварного Орокса (*Ducis*, 128).

⁶ Русские отчества фигурируют вместо имен и в других французских пьесах XVIII в., например, «Pétrowitz» (Петрович) в «Петре Великом» Дюбуа-Фонтанеля и в «Овенска, или Сибирские изгнанники» Бидона де Вильмонте (1800).

Наиболее вероятными источниками «Федора и Владимира» были обширные исторические введения, предпосланные трагедиям Маршана и Лагарпа⁷. Некоторые детали драматург мог также почерпнуть из знаменитой «Истории Российской империи при Петре Великом» Вольтера. К этому же труду в какой-то мере, возможно, восходил и своеобразный русско-сибирский колорит трагедии Дюсиса, во многом обусловивший ее нравственное содержание и художественный стиль.

Сообщая в первой главе своей «Истории» разнообразные сведения о прошлом и настоящем России, о ее географическом положении и населяющих ее народах, Вольтер, между прочим, довольно подробно характеризовал племена, разбросанные по необъятной территории Сибири, и в их числе — самоедов. При этом, по собственному признанию, он всецело опирался на присланный ему из России «мемуар», автором которого, как известно, был Т.-М. фон Клингштедт⁸. Отличительную особенность этого дикого племени Вольтер, вслед за Клингштедтом, видел в неиспорченности и предельной простоте его нравов: самоеды не знают ни воровства, ни убийств; они почти не ведают страстей, но им не известна и несправедливость; их поступками движет лишь чувство. «Быть может, — замечал Вольтер, — это одно из неопровержимых доказательств того, что люди, если их не ослепляют пагубные страсти, инстинктивно любят справедливость»⁹.

В своих суждениях о самоедах Дюсис идет по тому же пути, но значительно дальше, чем Вольтер. Он восхищается нравственной чистотой этих «детей природы», этих свободных и нестигаемых людей, и подобно тому, как в «Абюфаре» он создает картину патриархальных «нравов пустыни» для того, чтобы «предложить измученным душам убежище в землях праотцев» (*Ducis*, 330), в своей русской трагедии (которую недаром воспринимали как параллель к «Абюфару»¹⁰) он предлагает современникам мысленно перенестись в заснеженные пустыни Севера, где обитают эти чуждые всякой цивилизации кочевые племена.

⁷ Les caprices de la fortune, ou Histoire du prince Mentzikoff, favori du czar Pierre Premier. Paris, 1773; Précis historique sur le prince Menzikoff, favori du czar Pierre Premier (In: *La Harpe J.-F. Menzikoff, ou les Exilés*. Paris, 1781).

⁸ [Klingstedt]. Mémoire sur les Samojèdes et les Lapons. 1762. PP. 83, 84, 87, 89, 110–112.

⁹ Voltaire. Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand. T. I. Paris, 1759. P. 39–40. В этом томе была помещена карта азиатской части России с обозначенной на ней областью, населенной самоедами.

¹⁰ См.: Raynouard J. Œuvres posthumes de J.-F. Ducis // Journal des savants. 1826. Juillet. P. 435.

Тлетворное влияние города, словно говорит он, не достигает этих мест, и только здесь можно остаться человеком¹¹. Лишившись всех благ, Романов и Клодоскир приобрели нечто неизмеримо большее: они усвоили мудрую философию исконных обитателей края, куда их забросила судьба:

Ne nous plaignons point de ce climat barbare;
De la cour de Moscou notre exil nous sépare;
Mais qu'avons nous perdu? Par mille soins troublés
C'est là que loin de nous nous vivions exilés.
Ici point de complot, de piège, de parjure;
J'y vois un ciel d'airain, mais j'y vois la nature...
J'y vois le Samoiède, amant de ces déserts,
Rouler ses toits errants que la neige a couverts;
De ses rennes suivi, contre un ciel si sauvage
N'opposer que son bras, son calme et son courage...
Que lui font et nos lois et nos arts qu'il ignore?
Nos cités sont pour lui des prisons qu'il abhorre.
Seul avec la nature, avec la liberté,
Il jouit du silence et de l'immensité¹².

(*Ducis*, 74—75)

В этих словах Романова, обращенных к Клодоскиру, вторая излюбленная мысль Дюсиса: не власть и слава, не роскошь и богатство приносят людям подлинное счастье, но близость к природе, независимость, свобода, душевный покой и ничем не ограниченная возможность следовать велениям совести и долга.

¹¹ Сходные мысли встречаются и у других французских авторов, например у Левека. «Они (самоеды. — П. 3.), — писал Левек, — не представляют, как человек может убить себе подобного. А мы, сколь презренны мы, при всей нашей просвещенности, которая в нас порождает лишь гордыню. Мы славим дружбу, ненавидя один другого, терзаем друг друга, восхваляя благородные дела, и кто из нас может, как эти добрые самоеды, сказать, что никогда никому не сделал зла?» (*Levesque Ch.-P. Histoire des différents peuples soumis à la domination des Russes, ou Suite de l'Histoire de Russie*. Т. I. Paris, 1783. P. 291.)

¹² Перевод: Не будем сетовать на этот суровый край; изгнание отдалило нас от московского двора; но чего мы лишились? Истерзанные постоянными волнениями, мы жили там вдали от самих себя. Здесь нет заговоров, козней, вероломства; здесь свинцовое небо, но здесь царство природы... Здесь самоед, дитя этих пустынь, кочует в своих заснеженных кибитках, а за ним следуют его олени; дикой природе он противопоставляет лишь свою силу, хладнокровие и мужество... Что ему наши законы и наши искусства, о которых он и не подозревает? Наши города для него — ненавистные тюрьмы. Свободный, наедине с природой, он наслаждается покоем и беспредельным простором.

Так и стремятся жить герои этой руссоистской трагедии — старые вельможи, прозревшие после своего падения, и в особенности их дети, которые никогда не знали иной нравственной атмосферы, иного окружения, иных образцов. Религия благородства, которую они исповедуют, лежит в основе всего их поведения, причем даже тогда, когда «невинное спокойствие», царящее в этом «сибирском семействе», оказывается под страшной угрозой. Движимый «мужественной нежностью братского сердца», Владимир скрывает от Федора свою любовь к Озефине. Федор, для которого жизнь без Озефины подобна смерти, готов устраниться ради счастья Владимира. Озефина решается на столь тягостную для нее ложь во имя дружбы, связующей братьев. В конечном счете любовь в трагедии торжествует, но не вопреки дружбе, а лишь благодаря ей: Федор отказывается от борьбы за Озефину только потому, что счастливый соперник — его друг и брат.

Таким образом, трагедия Дюсиса о русских людях, изгнанных «на самый край света», — это одновременно произведение о дружбе, великодушии и жертвенной любви. Не при дворе, не в раззолоченных дворцах вельмож, утверждает драматург, еще живут благородные чувства, но здесь, в «царстве вечной тишины с его чистыми душой, хотя и непросвещенными, обитателями, с его величественной, но жестокой к человеку природой».

Картины сибирской природы занимают в трагедии существенное место. В ремарке, предпосланной первому акту, Дюсис говорит о бескрайних снежных полях и покрытых льдом реках и озерах, о диких утесах, увенчанных гигантскими елями, вершины которых теряются в небесах, о можжевельнике, березах, кедрах и прочих деревьях, произрастающих в Сибири (*Ducis*, 67).

Пояснение, предвещающее четвертый акт, более лаконично: печальное серое небо, воющий ветер и снег, лежащий повсюду — на деревьях, на колокольне церкви и на крыше Васильевского монастыря (*Maison religieuse des frères hospitaliers de Saint-Basile*), в котором происходит действие двух последних актов. Однако эта краткая ремарка как бы продолжена затем в монологе настоятеля монастыря Эдмона:

Un hiver sans exemple, horreur de ces rivages,
A partout de la vie effacé les images.
Un vent mortel descend de nos monts orageux;
Il serpente en sifflant, sur leurs sommets neigeux.
Le froid brise la pierre; il attache immobiles

Les habitants des eaux au fond de leurs asiles...
Ces immenses frimas qu'entasse la froidure
Sont comme un drap de mort jeté sur la nature¹⁴.

(Ducis, 137)

Столь страшную северную зиму самому Дюсису наблюдать не пришлось. Его сибирские пейзажи создавались на основе печатных описаний (так, он едва ли мог пройти мимо «Путешествия в Сибирь» аббата Шапп д'Отероша¹⁴) и устных свидетельств (в России побывал его друг Бернарден де Сен-Пьер¹⁵), но в еще большей степени при помощи воображения. Тем удивительней их разнообразие и точность. Не случайно даже настроенный более чем сдержанно критик из «*Moniteur universel*» в рецензии на постановку 4 флореаля IX г. (24 апреля 1801 г.) пьесы во Французском театре (в то время он официально еще назывался Французский театр Республики) с большим сочувствием отозвался об этих «дескриптивных тирадах»¹⁶. Обратили внимание на эту особенность трагедии и другие рецензенты, впрочем, не одобрявшие подобного новаторства, которое в большой степени превращало, по их мнению, трагедию в эпический жанр¹⁷. Между тем Дюсис это обогащение трагедии элементами идиллии и поэмы считал одним из своих важных достижений¹⁸.

Однако публика решила иначе: пьеса успеха не имела, и глубоко опечаленный автор забрал ее из театра. Признавая в письме к маркизу де Кименесу от 11 флореаля, что его трагедии и в самом деле недоставало действия и драматизма, он, однако, объяснял свою неудачу главным

¹⁴ Перевод: Небывалая зима, бич этих мест, уничтожила повсюду признаки жизни; смертельный ветер дует с наших гор, где свирепствуют бури; со свистом несется он по их снеговым вершинам. От мороза потрескались камни, а обитатели вод оцепенели в глубине своих убежищ... Этот мощный снежный покров, подобно савану, окутал всю природу.

¹⁵ См., например, главу «*Du climat de la Sibirie et des autres provinces de la Russie*» (*Chappe d'Auteroche. Voyage en Sibirie*. Т. 1. Paris, 1768. P. 83–103). О сибирской теме в западноевропейской и, в частности, французской литературе см.: *Алексеев М. П.* Сибирь в западноевропейской литературе // *Сибирская энциклопедия*. Т. 3. 1932. С. 208–221.

¹⁶ См.: *Barine A. Bernardin de Saint-Pierre*. Paris, 1904. P. 21–25.

¹⁷ *Gazette nationale, ou le Moniteur universel*. 1801. № 218. См. также: *Leroy O.* Etudes sur la personne et les écrits de J.-F. Ducis. Paris, 1836. P. 195.

¹⁸ *La Décade philosophique, littéraire et politique*. An IX. № 22. 10 floréal. P. 241–244; *Geoffroy. Cours de littérature dramatique*. Т. III. Paris, 1819. P. 321–322. Следует отметить, что Жоффруа считал театр Дюсиса порождением «республиканской музыки» и причину неуспеха «Федора и Владимира» видел в том, что трагедия «появилась слишком поздно», когда наступил конец «анархии в искусстве» и трагедийный жанр обрел прежние права.

¹⁹ *Lettres de J.-F. Ducis*. P. 155 (письмо к Виктору Барбуа от 14 флореаля IX г.).

образом театральными интригами и завистью собратьев по перу и заявлял, что решительно порывает с этим гнусным мирком¹⁹.

В дальнейшем трагедия никогда не возобновлялась и сохранила свое значение лишь как одно из проявлений в это время интереса к русским и России²⁰.

¹⁹ Ibid. P. 153–154.

²⁰ См.: *Mohrenshildt D. S. Russia in the intellectual life of eighteenth-century France*. New York, 1936. P. 268–270.

Петр I во французской эпической поэзии XVIII в.

В длинном ряду французских сочинений о России, созданных на протяжении XVIII в., Петру I и его эпохе посвящено без сомнения наибольшее их число. «Петровская тема» широко присутствует в исторических трудах, политической публицистике, художественной прозе, драматургии, поэзии. Особенно же примечательно, что русский царь явился центральной фигурой двух обширных эпических поэм, в которых он был воспет, как немногие национальные герои и ни один из героев иностранных. Об этих поэмах, основательно забытых в наши дни, и пойдет далее речь.

В 1762 г., в Амстердаме, увидел свет объемистый том, озаглавленный «La Pétréade, ou Pierre le Créateur». По-видимому, в конце года книга была выпущена дополнительным тиражом, и на этих вновь напечатанных экземплярах стоял уже следующий, 1763 год. Автором ее был Женю-Соала, шевалье де Менвилье (Mainvilliers)¹. Один из нередких в ту пору авантюристов-космополитов, он переезжал из одной страны в другую, состоял на службе попеременно у многих европейских государей и умер близ Данцига 12 июня 1776 г. Участник различных военных кампаний, Менвилье не чуждался и «служения Муз». Весьма любопытно, что в этом качестве он в течение какого-то времени подвизался в России: во всяком случае, именно ему в конце 1755 г. барон де Чуди, уезжая за границу, передал своей журнал «Le Caméléon littéraire», что, впрочем, если и продлило жизнь этого издания, то очень ненадолго². Вообще литературная деятельность Менвилье была, кажется, не слишком плодотворной: он оставил после себя всего несколько сочинений, среди которых какой-то известностью пользовались лишь сборник са-

¹ La Pétréade, ou Pierre le Créateur. Par Mr. G. S. de Mainvilliers. A Amsterdam, chez J. H. Schneider. MDCC LXII. Далее везде — La Pétréade.

² См.: Попова М. Н. Теодор-Генрих Чуди и основанный им в 1755 г. журнал «Le Caméléon littéraire» // Известия Академии наук. Отделение общественных наук. 1929. № 1. С. 29–30; Алексеев М. П. Вольтер и русская культура XVIII века // Вольтер. Статьи и материалы. Л., 1947. С. 37.

тир под названием «Петиметр-философ» («Le petit-maitre philosophe») и названная выше «Петреада»³.

Однако известность отнюдь не означала сочувствия и признания. Представляя поэму своим читателям, «Journal encyclopédique» характеризовал ее как «страшный, ужасающий провал». «Если бы все скверные поэты могли вообразить себе, что на них смотрит Буало, — писал рецензент, — у них не возникло бы странного желания обрести бессмертие, ни тем более нелепого стремления прославлять подвиги героев. Вершина творческих усилий гения, высокая эпопея по силам лишь любимцам Аполлона. Нет ничего возмутительнее или, если угодно, комичнее звуков, извлекаемых из эпической трубы шевалье де Менвилье»⁴. Мысль эта варьировалась на разные лады и подтверждалась многими — и весьма убедительными — примерами; общий же вывод звучал почти как приговор: «„Девственница“ Шаплена в сравнении с „Петреадой“ — „Энеида“, а поэма о Магдалине — совершенная „Илиада“». Имелись в виду два далеко не лучшие образца эпического жанра минувшего столетия — поэма Жана Шаплена «Девственница, или Освобожденная Франция» и «Магдалина в пустыне Ла Сент-Бом, в Провансе» отца Пьера де Сен-Луи⁵. Правда, излагая в иронических тонах поэму и то и дело обнаруживая в ней заимствования из древних и новых авторов, критик отнюдь не возражал против ее сюжета и не старался отвратить от него читающую публику, в чем мог легко преуспеть, поскольку подобный сюжет был для нее непривычен и труден.

По-видимому, это сознавал и сам Менвилье, попытавшийся облегчить свою задачу с помощью фронтисписа книги — гравюры Якоба Фолькема, изображавшей Петра и его верного сподвижника Лефорта в окружении аллегорических фигур, которые символизировали различные сферы его деятельности и грани его личности, а также препятствия, перед ним возникавшие. Подробное объяснение гравюры и явилось, в сущности, чем-то вроде введения в тему, которое если и не раскрывало ее в полной мере, то давало читателю основные ориентиры для ее освоения, тем более ему необходимые, что прочесть столь многословное сочинение было делом не из легких. «Петр Первый,

³ Как утверждает Кл. Лориоль, комментарий ко второму и третьему томам «Века Людовика XIV» Вольтера в издании Лабомеля (1753), будто бы составленный Менвилье, в действительности ему не принадлежал. См.: *Lauriol Claude. La Beaumelle. Un protestant cévenol entre Montesquieu et Voltaire.* Genève, 1978. P. 305.

⁴ *Journal encyclopédique.* 1762. T. VIII. Pt. 2. Déc. P. 102–104.

⁵ *Ibid.* P. 120.

сопровожаемый Лефортом и Мудростью, — указывалось там, — сходит с трона и идет навстречу Науке и Искусствам, которых он призывает в свою страну для просвещения ее народов. Приближаясь к Науке, он попирает Праздность, Невежество и Жестокость, которые издавна царили в его стране. Герой обращается к Науке как к матери всех Искусств. Эта богиня представлена в виде летящей на облаке женщины с крыльями на голове, которые подчеркивают благородство ее души; в одной руке у нее зеркало — символ воображения; в другой — треугольник, означающий три члена силлогизма. Архитектура и Навигация, первыми из Искусств, направляют свой полет к С.-Петербургу, Биржа которого виднеется вдали; именно с этого и надо было начинать. За наукой следуют Агрокультура, Астрономия, История, Поэзия, Живопись и Скульптура. Мудрость представлена в облики Минервы, в шлеме, на котором восседает сова: это существо, обладающее способностью видеть в темноте, — привычный символ мудрости, подобно тому, как символом истины является сияющее у нее на груди солнце, лучи которого освещают этих двух славных мужей. В руке она держит оливковую ветвь — знак мира. У ног этих двух героев можно увидеть пухлотелую Праздность, ведущую за собой Невежество и Жестокость, которых легко узнать, одну — по дурацкому колпаку и завязанным глазам, другую — по кинжалу в правой руке и щиту в левой; на нем изображены львиная голова со змеями вместо гривы и горящими глазами: все это символизирует ужасы этой губительной страсти. Другой ее атрибут — тигр, самый свирепый из зверей, словно желающий остановить движение наших героев»⁶.

Кратковременное пребывание Менвилье в Петербурге могло дать ему некоторое представление о России и ее новой столице, а также как-то способствовать его интересу к Петру, но преувеличивать значения этого обстоятельства не стоит: русским языком он не овладел, знакомств успел там свести немного⁷ и в работе над поэмой пользовался, скорее всего, лишь наиболее известными французскими источниками, такими как «Записки для истории Российской империи в царствование Петра Великого» («*Mémoires pour servir à l'histoire de l'Empire de*

⁶ La Pétréade. Explication du frontispice.

⁷ Возможно, что именно в это время Менвилье познакомился с писателем и переводчиком Г. Н. Тепловым (Mr. Teplost), на которого он однажды и по очень частному поводу сослался в поэме: этот «умный человек» («*homme d'esprit*») прояснил ему русские обозначения «двоюродный брат» и «двоюродная сестра» — в отличие от соответствующих французских «*cousin germain*» и «*cousine germaine*» (La Pétréade, 34).

Russie sous le règne de Pierre le Grand», 1725), в основе которых лежало сочинение К.-Ф.Вебера «Das veränderte Russland»; четырехтомные «Записки о царствовании Петра Великого, российского императора» Жана Руссе де Мисси («Mémoires du règne de Pierre le Grand, Empereur de Russie», 1729), трехтомная «История Петра I, прозванного Великим» Элеазара де Мовийона («Histoire de Pierre I, surnommé le Grand», 1742) и, конечно, первый том «Истории Российской империи при Петре Великом» Вольтера («Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand», 1760), повествование которого было доведено лишь до 1710 г. (второй том этого знаменитого труда появился уже после выхода поэмы в свет).

Тем не менее, и этих источников оказалось вполне достаточно для весьма широкого охвата в поэме разнообразного исторического материала; в ней фигурирует огромное множество событий: детство будущего монарха, его первоначальное воспитание, провозглашение его царем, происки Милославских, совместное правление Петра и Ивана при регентстве царевны Софьи, Крымская война, смерть Ивана, воцарение Петра, его борьба за власть, устранение Софьи, стрелецкие мятежи и их подавление, Великое посольство и пребывание Петра за границей — годы учения, Азовский поход, начало реформ, организация армии и флота, Великая Северная война, основание Петербурга, коронация Екатерины, увенчание и апофеоз Петра. «Население» же поэмы составляют, помимо самого Петра, обеих его жен и детей, его ближайшие родственники, его наставники и сподвижники — русские и иностранные, его друзья и советчики, недруги и враги — соотечественники и чужеземцы, люди всех возрастов, национальностей, вероисповеданий, всех сословий, званий и чинов.

Все это нагромождение фактов и имен было подчинено единой цели — показать, оценить, прославить созидательный характер деятельности Петра, возвышавший его, несмотря на многочисленные пороки, ошибки и неудачи, над большинством предшественников, современников и потомков:

Je chante ce héros qui régnaît en Russie,
Que l'Europe admirait, que redoutait l'Asie,
Et qui toujours plus grand dans ses plus grands malheurs,
Apprit par eux à vaincre un peuple de vainqueurs,
Sut lasser la fortune et la rendre docile;
Qui ne se couvrant point d'une gloire stérile,

Sut se créer un monde enfin selon son cœur,
Et lui donner des loix en Esprit Créateur*.

В этом зачине поэмы была, в сущности, заключена вся ее программа, а каждая из десяти песен, составляющих произведение, должна была эту программу иллюстрировать, в зависимости от того, о каком этапе жизни и деятельности Петра и о каком проявлении его гения шла речь. На мирном поприще и на поле брани он равно был творцом, созидателем, неуклонно двигавшимся по избранному пути — к обновлению унаследованной им от предков великой, но варварской страны. «Créateur», «Esprit créateur», «en esprit créateur» — формулы эти встречаются в поэме многократно, касается ли Менвилье преобразования нравов, строительства отечественного флота или военных побед. Теми же словами завершается произведение в целом: победа над Швецией, заключение Ништадтского мира, провозглашение Петра императором, восхищение Европы, поклонение и любовь подданных вселяют в поэта уверенность в том, что

Les sages admirans ce grand Réformateur,
Le lourent à jamais, comme Esprit créateur*.

Хотя поэма насчитывала более 5000 строк, изложить в ней все с равной обстоятельностью было, конечно, невозможно. Подчас текст ее напоминал рифмованный перечень мятежей, расправ, сражений, дипломатических демаршей и политических интриг. Подробнее были освещены борьба Петра с царевной Софьей и ее окружением, «Нарвская катастрофа», Прутский поход, Полтавская баталия, наконец, первоначальное строительство Петербурга. Для Менвилье этот последний эпизод был особенно важен: ярче и убедительнее, чем какой-либо иной, он свидетельствовал о созидательных устремлениях русского царя:

Les chefs-d'œuvres fameux d'un héros ordinaire,
Sont de vaincre partout, de ravager la terre;

* La Pétréade. P. 1. Перевод: Пою героя, который царствовал в России, внушал восхищение Европе, страх — Азии и, обретая все большее величие в выпавших на его долю несчастиях, благодаря им научился побеждать народ победителей; который сумел одолеть и подчинить себе судьбу и, не стремясь к пустой славе, сумел наконец обустроить свой мир по собственному разумению и даровать ему законы, как и положено творческому уму.

* La Pétréade. P. 285. Перевод: Мудрые почитатели этого великого реформатора будут вечно славить его как высокоумного созидателя.

D'être de cent remparts le fléau destructeur;
Mais de PIERRE la gloire est d'être créateur¹⁰.

Противопоставляя Петра его главному противнику — Карлу XII, чьей единственной целью является уничтожение, Менвилье полон восхищения своим героем, который

...édifie et bâtit,
Et remplace les murs qu'ailleurs on démolit¹¹.

«Безрадостная и болотистая земля», куда нечасто попадает луч «дневного светила», почти безлюдная Ингрия обретает отныне надежду на возрождение: в соответствии с начертаниями Петра, вокруг его скромного домика на невских берегах трудом тысяч безвестных строителей с необычайной скоростью поднимается «имперский город, достойный сравняться с любой другой столицей».

Движущей силой всех этих грандиозных преобразований, их душой, по мысли Менвилье, является, конечно, Петр; однако воля его есть лишь осуществление воли неба, которую в «Петреаде», в соответствии с эпической традицией, воплощают «гении», или ангелы, пристально следящие за земными делами и предопределяющие их течение и исход; от них равно зависит судьба всех персонажей поэмы, их помыслы и начинания, их жизнь и смерть. Более всего в поэме, посвященной России, естественно присутствовали «благотворные гении» — покровители этой страны, а патетическое воззвание к ним следовало сразу же за зачином:

Je vous implore seul, VOUS! BIENFAISANS GENIES,
Qui rayonnez d'abord dans toutes les Russies!
Les animant toujours de vos plus nobles feux,
Suivez et conservez ses destins glorieux.
Vous! qui fixez sur vous les regards de la terre,
Pénétrez mon esprit de vos traits de lumière;
Astres brillans du Nord éclairez mes sentiers,
Rayonnez dans mes chants sur d'illustres lauriers¹².

¹⁰ La Pétréade. P. 187. Перевод: Высочайшие достижения обычного героя состоят в том, чтобы побеждать, опустошать повсеместно землю, подобно смерчу, обращать в пыль сотни крепостей; но слава Петра — в том, чтобы быть созидателем.

¹¹ Ibid. Перевод: <...> сооружает и строит и восстанавливает стены, которые в других местах лишь разрушают.

¹² La Pétréade. P. 2. Перевод: Один я зываю к вам, благотворные гении, которые первоначально озаряли все русские земли, неустанно одушевляя их самым благородным

В последующих песнях «гений, пекущийся о судьбе России», предотвращал убийство Петра; предупреждал его о зреющем стрелецком бунте и одобрял жестокое подавление этого бунта; благословлял и направлял его реформы; оказывал всяческое покровительство его новой столице; наконец, способствовал торжеству Петра над его главным врагом и соперником Карлом XII и победоносному завершению войны со Швецией. Кроме того, он щедро приобщал российского монарха к «мировому опыту», являя ему в назидание целую галерею властителей, государственных мужей и мудрецов древнего Востока, античности, средневековой Европы, Киевской и Московской Руси, а также приподнимал завесу, скрывавшую от него будущее.

Таким образом, всем ходом повествования читателям «Петреады» внушалась мысль о грандиозных масштабах личности Петра и об огромной важности для России и Европы его преобразований, какими бы жертвами и потерями они ни сопровождались. С другой стороны, этот читатель мог извлечь из произведения немало различных фактических сведений, совершенно ему не известных: имена едва ли не всех русских князей и царей от Рюрика до Петра III, фамилии русских государственных деятелей, дипломатов и военачальников, русские географические названия, пусть иногда и изувеченные почти до неузнаваемости. Поэма Менвилье обладала, следовательно, рядом очевидных достоинств: при всей ее растянутости, неуклюжести и монотонности, это было весьма обширное и не лишенное «живописности» историческое полотно, вдохновленное интересом к России, симпатией к ее народу, сочувствием совершившимся в ней переменам и верой в ее грядущие успехи. Не следует также забывать, что «Петреада» явилась не только первой на французском языке эпической поэмой о Петре Великом, но и единственной, доведенной до конца. Другой же образец этого жанра, более значительный по своему замыслу и художественному воплощению, так никогда и не был завершен; речь идет о поэме Тома «Царь Петр I».

Антуан-Леонар Тома (Thomas, 1732–1785) вошел в историю французской литературы преимущественно как автор знаменитых «похвальных слов» (éloges) — Морицу Саксонскому, канцлеру d'Агессо, герцогу де Сюлли, Рене Декарту, Марку-Аврелию и другим выдающимся государственным деятелям, военачальникам, ученым. Не остались

вашим пламенем, спасите и сохраните их славный удел. Вы, приковывающие к себе взоры всех обитателей земли, проясните мой разум светом ваших лучей; сверкающие звезды Севера, озарите мой путь и придайте величие, в моих песнях, лаврам героев.

незамеченными и его оды, послания, трактаты. Но для него самого наиболее важным из всех его творений — и залогом собственного бессмертия — являлась обширная эпическая поэма «Царь Петр I» («Le Czar Pierre Ier»)¹³.

По-видимому, возникновение этого замысла относится ко второй половине 1750-х гг. По крайней мере, в письме к другу — поэту и драматургу Никола-Тома Барту от 16 августа 1759 г. он говорил о своем «проекте» как о чем-то уже хорошо известном его корреспонденту: «Мой большой проект страшит меня. <...> Тем не менее, я продолжаю работать над планом песен и сейчас нахожусь в конце пятой. Как только план будет завершен, я отправлюсь с ним к поэту-философу, который пишет и размышляет, творит и советует, создает и исправляет трагедии, сочиняет эпические поэмы и небольшие повести, который глубокомыслен в „Энциклопедии“ и приятен в „Меркурии“; вы узнаете нашего общего друга»¹⁴. Тома имел в виду Жана-Франсуа Мармонтеля, которого действительно вскоре ознакомил со своим планом, о чем с удовлетворением сообщил в очередном письме к тому же Барту. Как явствует из данного письма, Мармонтель был уже ранее посвящен в эти намерения Тома и тогда отнесся к ним холодно; но на сей раз он одобрил и сюжет и поэтику задуманного произведения: «А теперь несколько слов о „Царе“. Это — ваше детище. Вы присутствовали при его рождении, и было бы справедливо, чтобы вы наблюдали все его дальнейшее развитие. План составлен. Сюжет двенадцати песен уже изложен, и с некоторой обстоятельностью. Я прочел его Мармонтелю; он им чрезвычайно доволен. Вы знаете, что сначала сюжет ему не понравился, и он мне с тех пор еще не раз это повторял. Сейчас он находит его восхитительным. <...> Вчера я обедал у него; мы много об этом говорили: величие замысла, увлекательность, разнообразие, трогательность, эпизоды, характеры, положения, новые художественные приемы, он нашел там все»¹⁵.

К началу декабря 1759 г. план был в общих чертах готов, но написано было еще очень мало. Тома размышлял над эпическими поэмами древности и нового времени — «Фарсалией», «Энеидой» и «Лусиадами»,

¹³ *Micard E. Un écrivain académique au XVIII^e siècle: Antoine-Léonard Thomas (1732–1785).* Paris, 1924.

¹⁴ *Henriet M. Correspondance inédite entre Thomas et Barthe // Revue d'histoire littéraire de la France.* 1917. P. 116.

¹⁵ *Ibid.* P. 121. Это свидетельство противоречит воспоминаниям Мармонтеля, где он утверждал, что всегда относился к предприятию Тома по меньшей мере сдержанно. См.: *Micard E. Un écrivain académique au XVIII^e siècle: Antoine-Léonard Thomas (1732–1782).* P. 103–104.

даже принялся за изучение английского, чтобы прочесть в оригинале Мильтона, и, конечно, вновь и вновь перечитывал «Генриаду». Одновременно он был сильно озабочен фактической основой своей поэмы, ибо представлял себе Россию довольно смутно. Вот почему он столь энергично приветствовал в письме к Барту от 10 декабря 1759 г. выход в свет первого тома «Истории Российской империи при Петре Великом» Вольтера. «Первый том его „Истории Царя“ напечатан и вскоре появится в свет. Осмелюсь утверждать, что ни один русский не прочтет его с большим интересом, нежели я»¹⁶.

Не случайно именно в это время барон де Бретейль, только что назначенный французским послом в Петербурге, предложил Тома место первого секретаря, от чего тот, правда, после долгих колебаний отказался ввиду хрупкого здоровья, хотя возможность увидеть собственными глазами страну, с которой он почти сроднился, да и достигнуть некоторого материального благополучия, очень его привлекала. Обо всем этом он подробно рассказал в письме к Барту от 31 января 1760 г.: «Я пишу вам из Парижа, мой дорогой друг, а еще немного и написал бы из Петербурга. Да, из того самого города, основание которого я воспеваю. Воображаю, каково было бы ваше удивление, если бы вы и впрямь получили письмо из российской столицы. Я чуть было не доставил вам этого неожиданного удовольствия. Для вас все это — загадка, а дело вот в чем. Барон де Бретейль, посол и полномочный министр при российском дворе, посетил меня и предложил мне место первого секретаря. Я долго колебался. Естественное желание увидеть нечто новое, возможность проехать половину Европы, ознакомиться с миром, отличным от нашего, увидеть гробницу царя Петра и подле его останков воспринять несколько искр его гения, быть может, надежда на блестящее положение в дальнейшем, все это влекло меня в Россию. Но слабое здоровье и истощенный организм заставили меня отказаться от намерения отправиться за 900 лье и в край, где в течение полугода обычно стоит двадцатиградусный мороз, то есть на шесть градусов ниже, чем было у нас зимой 1709 года. Так что, друг мой, я еще в Париже и буду оставаться здесь до тех пор, пока кто-нибудь столь же любезный, как барон де Бретейль, не предложит мне положения менее тягостного, нежели мое нынешнее, но и менее опасного для моего здоровья, нежели путешествие в страну, расположенную по соседству с полюсом»¹⁷.

¹⁶ Ibid. P. 122.

¹⁷ Ibid. P. 126–127.

Вскоре, с помощью того же барона де Бретеяля, Тома стал секретарем герцога де Шуазель-Пралена, государственного секретаря по иностранным делам. Должность эта давала сравнительно небольшое вознаграждение, но Тома она вполне устраивала, ибо была не слишком обременительной. В дальнейшем же стараниями друзей (а их у него имелось немало) Тома получил место секретаря-переводчика Швейцарских лиг, а позднее — секретаря герцога Орлеанского и историографа королевских строений, что совершенно избавило его от денежных забот, позволив почти полностью отдаться литературному труду и прежде всего его эпической поэме, благодаря которой он надеялся обрести всеобщее уважение и прочную славу¹⁸.

Показательно, что как раз это обстоятельство отметил Дидро в письме к Фальконе от февраля 1766 г. Рассуждая о стремлении людей обессмертить себя, он приводил в качестве одного из примеров Тома с его поэмой о Петре: «Вот Тома собирается писать эпическую поэму „Царь Петр“. Он крайне слабого здоровья, на его бледных щеках пылают багровые пятна чахоточного. Предпринимаемая им работа будет продолжительна и трудна. Он это чувствует и боится этого; ему хотелось бы прожить еще лишь столько времени, сколько потребно, чтобы успеть ее завершить. Он едва сможет услышать похвалу своих современников, если таковая последует. И это его соблазняет? Да это ведь было бы настоящим безумием — пожертвовать собой, сгореть на работе, чтобы услышать восклицание: „О, как это прекрасно!“ — и умереть. Не это поддерживает Тома, а то, что на протяжении своей работы он заранее предвосхищает мою похвалу, ибо иначе он легко мог бы совсем ее не получить. При каждом удачном пассаже, который он создает, он воображает себе меня и говорит: „Какое удовольствие это доставит Дидро, Вольтеру, Мармонтелю!..“ В эту минуту радости я представляю для него потомство. Но нужно послушать его самого, когда он сравнивает, сколько времени ему нужно для окончания работы, с тем коротким сроком, который, по его мнению, ему остается прожить. Вы бы увидели тогда, действительно ли для него ничего не значит надежда, что в грядущие века его бюст будет выставляться рядом с бюстами Гомера и Вергилия; вы бы увидели, не согласился ли бы он на этом условии испустить дух, скандируя последнее полустишие своей поэмы; он желает, умирая, быть поставленным в ряду семи или восьми

¹⁸ *Micard E.* Un écrivain académique au XVIII^e siècle: Antoine-Léonard Thomas (1732–1785). P. 23–28.

величайших гениев, какие природа произвела от сотворения мира. Он желает оставить великое имя»¹⁹.

Труд этот постоянно присутствовал в переписке Тома. «Моя поэма не продвигается, — жаловался он 8 апреля 1760 г. Барту, — я лишь изложил в прозе три первых песни. Мармонтель советует мне, прежде чем перейти к стихам, таким же образом изложить и все остальные»²⁰. О «Царе» шла речь и в обширном письме Тома к И. И. Шувалову, от имени которого поэту был передан портрет Петра, а также послание, в котором могущественный фаворит императрицы Елизаветы Петровны свидетельствовал ему свое почтение, сожалея, что не смог сделать это лично и одновременно ознакомиться с его поэмой. «Прошу вас принять его (портрет. — П. З.), — писал Шувалов 23 сентября 1765 г., — в знак моего уважения к вашим талантам и признательности за выбор объекта, ради которого вы их ныне употребляете, прославляя этого великого человека. Вы отдаете справедливость истине и пленяете тех, кто обязан ему своим просвещением. Недавно вы поведали Франции о добродетелях Сюлли, гении Декарта, подвигах маршала Саксонского. Петр Великий соединил в себе редкие достоинства, он дает вам широкий простор для нового блистательного проявления вашего выдающегося красноречия, которое снискало вам всеобщее восхищение»²¹.

Ответное письмо Тома интересно восторженной характеристикой Петра, равно как и высокой оценкой просветительской деятельности самого Шувалова, в значительной степени способствовавшего, как известно, созданию вольтеровской «Истории Российской империи при Петре Великом». «Милостивый государь, говорилось в этом письме, — я имел бы честь выразить вам свою благодарность лично, если бы не должен был спешно уехать за город. Прекрасный подарок, которым вы меня удостоили, явился для меня полной неожиданностью, и я буду хранить его с вечной признательностью. Говорят, что у каждого верующего есть любимая реликвия, которую он бережно хранит и к которой часто обращается. Теперь она есть и у меня. Я буду с благоговением прикладываться к ней и время от времени воздавать ей хвалы. Великие люди заслуживают такого же поклонения, как и святые, а тот, о ком идет речь, имеет на это несомненное право. Прославляя его, я с радостью отмечаю

¹⁹ Дидро Д. Собр. соч. Письма. М.; Л., 1940. Т. IX. С. 269 (в текст внесены отдельные исправления).

²⁰ Revue d'histoire littéraire de la France. 1917. P. 131.

²¹ Приведено Э. Микаром (с. 97–98) как письмо к графу А. П. Шувалову, с неверной датой.

все, что свидетельствует о грандиозности совершенного им переворота, а одного знакомства с вами, Милостивый государь, довольно, чтобы в этом убедиться. Вы в Петербурге лучше владеете нашим языком, чем многие из французов в Париже. Подобно Петру Великому, вы путешествуете, но с той лишь разницей, что он делал это в поисках знаний, которые намеревался перенести затем на Север, а вы с далекого Севера переносите к нам такие знания, которые мы были бы рады обрести в собственной среде...»²²

Однако работа над поэмой шла весьма неравномерно, и до завершения ее было еще очень далеко: по признанию самого Тома, к концу мая 1766 г. она была написана лишь на треть²³. Такая творческая вялость удивляла Барта. «Но почему вы ничего не сообщаете мне о „Царе“, — восклицал он в очередном письме к Тома, предположительно от 9 сентября 1766 г.²⁴ Однако и почти семь лет спустя, 4 января 1773 г., Никола-Жозеф Селис, видный литератор и знаток латинской поэзии, поздравляя Тома с Новым годом, желал ему поскорее дойти до цели: «Не бывает обстоятельств более благоприятных, более счастливых! Нужно ли мне вам об этом говорить, Милостивый государь? Ради вашей славы, в интересах вашего благосостояния, я горячо желаю, чтобы вы опубликовали вашу поэму именно в то время, когда Россия находится на вершине славы, когда события подтвердили справедливость великих предначертаний вашего героя, когда императрица ставит себе в заслугу создание, так сказать, его официального культа, когда она заменила Людовика XIV в благодеяниях по отношению к знаменитым писателям»²⁵.

И все же Тома не спешил, стараясь глубже и полнее постигнуть характер Петра и его эпоху, причем сведения он черпал отовсюду. Весьма полезным с этой точки зрения оказалось для него знакомство с гр. П. С. Потемкиным, двоюродным братом екатерининского фаворита, поэтом и переводчиком Вольтера и Руссо. Об этом знакомстве, с ведома Потемкина, а еще вероятней — по его инициативе, известили своих читателей «Санкт-Петербургские ведомости». «Славный французский оратор г. Томас (так обычно звучала эта фамилия в России. — П. З.),

²² Литературное наследство. Т. 29–30. М., 1937. С. 273–274 (в текст внесены отдельные исправления). Оригинальная версия письма известна лишь в копии 1781 г., которая находится в альбоме «Les Consolations de l'absence», принадлежавшем И. И. Шувалову (ОР РНБ, Q IV, N 207, л. 28–29).

²³ *Œuvres complètes de Thomas*. Paris, 1819. T. 2. Pt. 2. P. 526.

²⁴ *Revue d'histoire littéraire de la France*. 1918. P. 467.

²⁵ *Henri M. Thomas et ses amis. Lettres inédites*. Paris, 1919. P. 148.

пребывающий в Париже, особливо чувствительный к достоинству великих дел, — сообщалось в выпуске от 16 мая 1777 г., — пленился подвигами героя нашего Петра Великого и упражняется ныне в сочинении эпической поэмы, названной им по имени героя „Петреадою“. Последнею зимою, в бытность в Париже его превосходительства господина генерал-майора и кавалера Павла Сергеевича Потемкина, познакомился он с ним и по возвращении его сюда писал к нему следующее письмо от 3-го апреля сего года, которое, думаем, приятно будет нашим читателям, поелику мнения столь отличного человека до нас касающиеся, достойны внимания. Впрочем из сего же письма увидят, с каковыми чувствами познакомился он с просвещенным нашим путешественником, столь полезно заимствующим и распространяющим познания». А далее публиковалось в русском переводе и самое это обширное и витиеватое письмо, в котором Тома благодарил своего корреспондента за полученное от него «знание вещей», рассуждал о пользе просвещения, «мудрых» и «благих» законов, славил Екатерину II и выражал надежду на дальнейшую его помощь в предпринятом им труде: «Милостивый государь мой! Не запомнил я тех лестных обещаний, коими благоволили вы меня обнадежить, и знаков благосклонности, коими вы удостоили меня во время пребывания вашего в Париже. Желал бы я наслаждаться долговременнее оным, научиться от вас знанию вещей, столь для меня нужных, и иметь большее сведение о державе, толико славимой в Европе. Видя, Милостивый государь мой, подобных вам людей, должны все уверяться день от дня более о величайшей перемене, каковую государь Петр Первый произвел в пространной своей империи и каковую блистательная слава нынешнего правления паче утверждает пред очами всей подсолнечной. Россия скоро присовокупит славу мудрого законоположения ко славе успехов оружия, ознаменующих ее с самого начала века сего. Сии оба роды славы в соединении, последняя содержа в себе нечто великолепное и поражающее, а первая будучи приятнее и спокойнее, углубят еще благосостояние империи и существенную ее силу. Люди, живущие под управлением благих законов, имеют особенное влечение просвещаясь познавать и любить правление, их покровительствующее. Умы приобретают более пространства, души паче возвышаются, взаимные сношения владетелей и подданных становятся лучше известными. Когда чувствование и просвещение соединены взаимным уважением, тогда вся область благоуправляемая приемлет свойство, оказывающее ее силу во всех частях ее. Таково есть естественное действие благого законоположения; но сей единой славы не успел

довершить знаменитый основатель нового российского престольного града. Великие предприятия всякого рода, в коих достославная жизнь его протекала, всеконечно препятствовали ему распространить особенное попечение о законах. Он истребил великие злоупотребления более минутною властью, нежели сею тихою, но всегда непрерывною и равнотекущею силою законодателя, чрез которую он в нас бессмертно действует и обнадеживает благополучием все будущие роды. Великий дух его не угас купно с его жизнью. Владеющая с толикою славою Вторая Екатерина достойно довершает начатки Петра Великого. С особливым удовольствием вспоминаю я, Милостивый государь мой, частые беседы, между нами бывшие, упражняясь великими в сочинении моем предметами, о коих мы говорили во время пребывания вашего в Париже, Вы подали мне многое об оных познание, коего мне не доставало; уповаю, что и впредь не отречетесь продолжать сообщать мне нужные сведения и подавать вашу помощь в сем важном труде, который я предпринять осмелился. Я желаю, как имел честь вам изъяснить, чтоб предпринятое мною пиитическое творение могло быть достойным подножием монументу, восставляемому в честь Великого Петра Великою Екатериною. Удостоите благосклонно принять мое к вам признание и отличнейшее почтение, с каковым имею честь быть и проч.»²⁶.

По мере того как Тома продвигался вперед, многое из созданного им казалось ему весьма несовершенным. Так, узнав, что Барт намерен побывать в Фернее у Вольтера, проявлявшего большой интерес к поэме, он умолял его ничего не говорить о ней «прославленному старцу». «Прочсть ему то, что я сделал прежде, его недостойно, а то, что я делаю сейчас, хотя и значительно лучше, но много потеряло бы из-за своей клочковатости»²⁷. Однако более всего его неторопливость оправдывало, полагал он, величие самого замысла: «Пусть себе спокойно зревает большой труд, в отношении которого я ощущаю необычайное воодушевление. Он появится тогда, когда придет для этого время. Мне глубоко чуждо мелкое тщеславие. Я хотел бы воздвигнуть памятник на века и, если преуспею в этом, не буду сожалеть ни о потраченном времени, ни о той своеобразной безвестности, в которой проходят лучшие годы моей жизни»²⁸.

²⁶ С.-Петербургские ведомости. 1777. 16 мая. № 39. Текст письма был воспроизведен в «Московских ведомостях» (1777. 19 мая. № 40).

²⁷ *Revue d'histoire littéraire de la France*. 1929. P. 419. Об отношении Вольтера к Тома и его поэме см.: Алексеев М. П. Вольтер и русская культура XVIII века. С. 26–30.

²⁸ *Revue d'histoire littéraire de la France*. 1929. P. 419.

Не изменил себе Тома и в дальнейшем, тем более что здоровье его постепенно ухудшалось. 12 февраля 1785 г., в письме к Жану-Франсуа Дюсису, одному из самых близких ему по духу людей, он вновь попытался объяснить причины столь скромного продвижения вперед: «Большие впечатления и большие мысли складываются медленно, и мне очень нравится писатель, который далеко не всегда готов писать, который дожидается бури, чтобы ее изобразить, и который, садясь за стол и вооружаясь пером, не понуждает себя к вдохновению»²⁹. Нечто подобное утверждал он, впрочем, и раньше, ссылаясь на Бэкона, в письме к Роберу Лезюиру (тоже замышлявшему поэму о Петре): «Великие творения рождаются в течение долгого времени, а эпическая поэма — дело всей жизни»³⁰.

В процессе работы над поэмой Тома не раз менял ее план, представляя песни, вводя новые сюжеты, уточняя и исправляя отдельные детали. По-видимому, сколько-нибудь отчетливо он представлял себе лишь первую ее половину, историю путешествий царя, который, «задумав цивилизовать свой народ, начинает с собственного просвещения»³¹. В первой песни герой должен был ознакомиться с Германией, во второй — с Голландией, в третьей — с Англией, в четвертой — с Францией. В действительности же Тома начал с голландского эпизода, затем обратился к английскому, далее надолго сосредоточился на французском, который составил содержание целых трех песен, и только после этого перешел к немецкому, но полностью успел сочинить лишь «Песнь о рудниках». Ряд фрагментов следующей, «немецкой» песни, остался среди его бумаг вместе с немногочисленными вариантами «английской» и «французской».

Таков был итог долгих и подчас мучительных усилий. «Меня страшит мой возраст, — писал Тома Барту 28 мая 1785 г. — Годы берут свое, а моя поэма продвинулась еще очень мало. Я не могу ни бросить ее, ни окончить. Она привязывает меня к себе и увлекает, вопреки моей воле. До наступления весны, срока моего возвращения в Париж, я хотел бы написать, по крайнй мере, еще полторы песни. В таком случае, следующим летом у меня их будет готово почти восемь. Это количество придаст мне мужества для довершения остального»³². Однако надеж-

²⁹ *Ceuvres posthumes de Thomas*. Paris, an X (1802). T. 2. P. 188–189.

³⁰ *Ceuvres complètes de Thomas*. T. 2. Pt. 2. P. 594. Еще один неосуществленный замысел этого рода принадлежал Франсуа-Тома де Бакюлару д'Арно (см.: *Алексеев М. П.* Вольтер и русская культура XVIII века. С. 26–27).

³¹ *Ceuvres posthumes de Thomas*. Paris, an X (1802). T. 1. P. XV.

³² *Revue d'histoire littéraire de la France*. 1934. P. 555.

дам его не было суждено осуществиться: 17 сентября 1785 г. Тома не стало.

При жизни Тома «Царь Петр I» издан не был, но поэма все же получила некоторую известность благодаря чтениям ее фрагментов в дружеском кругу и литературных салонах, а также в публичных заседаниях, самим Тома, который отчетливо сознавал, что в печати его труд появится нескоро. Наибольший резонанс имело чтение, состоявшееся 22 января 1767 г. во Французской Академии, во время торжественной церемонии вступления Тома в «сонм бессмертных» (собственно избрание произошло еще 6 ноября 1766 г.). После обязательного обмена речами он прочел большой отрывок четвертой песни о свидании Петра с Людовиком XIV, которого в действительности к моменту приезда русского царя во Францию уже не было в живых. «Автор счел, — пояснял Тома это сознательное искажение истории, — что как поэт он может не соблюдать в полной мере точность, подобающую историку. Вот почему вместо того, чтобы отнести пребывание Петра во Франции к эпохе Регентства, он отнес его к концу правления Людовика XIV. Он счел, что изобразить ситуацию во Франции в ту пору было интереснее; что Людовику XIV больше пристало подавать советы царю; что великий король, состарившийся на троне, отягощенный грузом лет, несчастий и славы и наставляющий северного монарха, мог внушить мысли более значительные, а, следовательно, в большей степени подобающие эпической поэме»³³.

Чтение во Французской Академии вызвало ряд откликов — довольно сдержанных. Самым развернутым из них был отзыв, помещенный в «Correspondance littéraire, philosophique et critique». Автор его отметил допущенный Тома анахронизм, но удручала его невыразительность разговора двух монархов, в котором Петр к тому же играл второстепенную роль. Впрочем, немногого ждал он и от поэмы в целом: «Вообще, если бы оценка всей поэмы на основании одной песни не являлась с моей стороны дерзостью, я выразил бы опасение, что г. Тома вовсе лишен таланта»³⁴.

Что же хотел сказать Тома своим творением и как он это сделал? В соответствии с традицией, он посвятил ее великому деянию великого человека: в центре находилась колоссальная фигура царя, движимого стремлением преобразовать огромную, богатую, но отсталую страну в мощную современную державу. Подобно многим его современникам,

³³ Œuvres posthumes de Thomas. T. P. XV–XVI.

³⁴ Correspondance littéraire, philosophique et critique. Paris, 1879. T. VII. P. 218–219.

Тома рассматривал реформаторскую деятельность Петра как подвиг, осуществленный колоссальным напряжением ума и воли. Однако не менее впечатляющий подвиг поэт видел и в том самовоспитании, самообразовании, самосовершенствовании, под знаком которых прошли юность и молодость Петра, что и позволило ему достигнуть поставленную им себе высокую цель. Именно этот начальный этап пройденного Петром пути от варвара и деспота к просвещенному монарху, его формирования как человека и государя, и был запечатлен в тех шести песнях, которые Тома успел создать.

Реальной основой этих песен явились два путешествия Петра по Западной Европе, в 1697–1698 гг. (Германия, Голландия, Англия, Австрия) и в 1717 г. (Дания, Германия, Голландия, Франция). Но ни география, ни хронология не имели для Тома большого значения: путешествия Петра, столь различные по их характеру, продолжительности и конкретным задачам, он соединил в одно, и каждая из стран, где тот побывал, становилась в изображении французского поэта как бы очередной ступенью постижения царем европейской цивилизации, а все путешествие в целом — серией полезнейших уроков, полученных им и усвоенных, а нередко и претворенных в жизнь.

В песни о Голландии, благосостояние которой, да и самая земля сотворены многовековыми стараниями ее мужественного народа, Петр предстает перед нами как монарх-труженик, с топором в руке, терпеливо овладевающий ремеслом корабельного мастера на верфях Амстердама и Саардама, а также навыками и сноровкой простого матроса. Уединенно живущий в скромной хижине, довольствуясь незамысловатой одеждой и пищей, он скрывает свой титул и высокое предназначение, ибо «ищет не почестей, а уроков». Цель его — построить отечественный флот и стать «победителем морей». В Голландии с ее процветающей наукой он убеждается в «действенной силе мысли». Наконец, именно там он впервые наблюдает подлинную религиозную терпимость: унитарии, иудеи, католики, православные, англиканцы возносят молитвы собственным богам, в своих храмах, и никому из смертных не дано судить об их правоте. Властитель множества народов и племен, он видит в этом «голландском опыте» достойный пример для подражания:

O Dieu! dit ce héros prosterné dans un temple,
Quand pourront tous les rois imiter cet exemple?⁴⁵

⁴⁵ Œuvres posthumes de Thomas. Т. 1. Р. 29. Перевод: О Боже! произнес герой, распростертый во храме, когда же все короли смогут следовать этому примеру?

В Англию Петр стремится ради постижения «трудного искусства королей». На сей раз задача его — «научиться царствовать». В этой «счастливой» стране, давно упразднившей рабство, тиранию и произвол, он приходит к заключению, что его неограниченное господство над людьми пагубно для них и для него самого. Отныне он убежден, что «власти необходима узда» и «руку правителя должна сковывать благотворная цепь законов». Более того, он даже готов ввести такие законы в России, их никогда еще не знавшей. С подобными чувствами и мыслями он и покидает Англию:

*Il part en admirant ce peuple roi des mers,
Vainqueur des préjugés, tyrans de l'univers,
Qui, dans l'art de penser, indépendant et libre,
Des états et du monde, a trouvé l'équilibre,
Et sut également, à d'immuables lois,
Assujettir les cieus, la nature et ses rois⁴⁶.*

Пребывание Петра во Франции, в Париже и Версале, и его свидание с престарелым Людовиком XIV, становится для него школой мудрого управления государством. Страна, достигшая под скипетром этого монарха необычайной мощи и главенствующего положения в Европе, поражает и восхищает его — «северного жителя», жаждущего приобщиться к ее достижениям и благам. Властитель, сумевший укротить непокорных феодалов — на пользу народу, который жестоко страдал от их произвола; окруживший свой трон выдающимися людьми — министрами, военачальниками, мыслителями, поэтами, художниками и их трудами приведший страну к миру и процветанию, Людовик XIV почти во всем служит Петру недостигаемым образцом, а его столица и резиденция, равно как и его блистательный двор, являют собой поистине удивительное зрелище, столь отличное от того, что Петр оставил в России:

*Où suis-je, dit le Czar, et quels brillans prodiges;
Sommes-nous égarés au séjour des prestiges?
O champ de Sibérie! effroyables déserts!*

⁴⁶ Ibid. P. 72. Перевод: Он отправляется в путь, восхищаясь этим народом, владыкой морей, победителем предрассудков, угнетающих вселенную, народом независимым и свободным, который нашел в искусстве мыслить равновесие между государством и обществом и сумел подчинить незыблемым законам равно небеса, природу и королей.

Bords glacés d'Archangel!.. dans quel autre univers
La main de la nature a jeté mon empire!¹⁷

Мужественный, умный, благородный, но неопытный и непросвещенный русский царь просит французского короля быть его «путеводителем» и «наставником»:

Apprends-moi par quel art tu sus vaincre et régner ;
L'art de vaincre n'est rien, sans l'art de gouverner.¹⁸

Король соглашается, видя в этом свой долг, хотя и полагает, что научить этому едва ли возможно. К тому же и сам он допустил немало просчетов, среди которых самый трагический по своим последствиям — отмена Нантского эдикта, которую Петр, обогащенный «голландским опытом», решительно осуждает. Не сочувствует он и неумному стремлению Людовика XIV к славе; сдержанно относится к воздвигаемым в его честь монументам. Однако «целый век славы» извиняет эти «ошибки» великого короля. Для себя же Петр выбирает иное:

Mon premier monument doit être mon empire¹⁹.

Пребывание русского царя в Германии, а точнее — в Священной Римской империи германской нации открывает ему разные стороны характера и бытия ее народа. Песнь эта состоит из двух эпизодов. В первом, австрийском, он пытается постигнуть «тайны героев», иными словами — военного искусства. Овладеть им Петру необычайно важно, ибо он сознает, что для осуществления его «великих замыслов» России предстоят «великие сражения». Наставником же его на сей раз оказывается Евгений Савойский, прославленный австрийский полководец, чей «гений» и «отвага» повергают Петра к его стопам:

Le ciel qui t'a formé te fit plus grand que moi;
Tu naquis un héros, et je ne suis qu'un roi.
Né monarque, du moins, je veux apprendre à l'être,
Et je viens en ces lieux interroger mon maître²⁰.

¹⁷ Ibid. P. 93–94. Перевод: Где я, промолвил царь, и что это за дивные красоты; не очутились ли мы в стране чудес? О сибирский простор! ужасные пустыни! ледяное архангельское побережье! в какой, непохожий на этот, мир рукой природы забросило мое государство.

¹⁸ Ibid. P. 102. Перевод: Поведай мне, с помощью какого искусства ты научился побеждать и властвовать; искусство побеждать — ничто без искусства управлять.

¹⁹ Ibid. P. 155. Перевод: Главным памятником мне должно стать мое государство.

²⁰ Ibid. P. 245. Перевод: Небо, тебя создавшее, предопределило твоё превосходство надо мной; ты родился героем, я же — только король. Монарх по рождению, я

Собственно немецкий эпизод происходит в недрах земли. Там Петр видит «чудеса разных эпох», подземные реки, страшные бездны, погасшие вулканы, окаменелые растения, вымерших животных, остатки древних поселений и разрушенных городов, месторождения угля и различных руд, россыпи золота, серебра, драгоценных камней. Там наблюдает он невыносимо тяжкий труд людей, обреченных большую часть жизни находиться в этом «жилище смерти», куда ни на мгновение не попадает луч солнца, и проникается глубочайшим состраданием к этим «полуголым призракам». Зрелище человеческих мучений, свидетелем которых он становится, для него — наглядный урок гуманности. Между тем картина навсегда исчезнувших миров убеждает его в бренности всего земного, всего за исключением добродетелей и добрых дел:

*L'homme meurt, il renaît; il tombe, il se relève,
Se relève immortel, et son destin s'achève;
Le ciel est son séjour, son héritage est Dieu.
Il y dit à la terre un éternel adieu,
Et voit avec dédain ses cendres disparues,
S'agiter sous les vents, rouler sous les charrues.
Ah! puisque les vertus survivent au trépas,
Mes bienfaits sur la terre imprimeront mes pas¹¹.*

В «Песни о рудниках» к «талантам» Петра — уму, проницательности, смелости, трудолюбию, скромности, благородству — добавляется еще один. Это верность в дружбе, во имя которой он готов на любую жертву: без колебаний он бросается в бездну, дабы спасти попавшего в нее Лефорта (а заодно и оказавшегося там безвестного рудокопа). Лефорт, постоянный спутник и собеседник царя, мудрый, сдержанный и бесконечно ему преданный, всячески способствующий его духовному и нравственному совершенствованию, является вторым центральным персонажем поэмы, своего рода «конфидентом», благодаря которому образ героя все больше раскрывается, а действие продвигается вперед. Франсуа (или, как его называли в России — Франц Яковлевич) Лефорт действительно входил в состав Великого посольства, отправленного

хочу научиться им быть, и я появился в этих краях, дабы расспросить об этом моего учителя.

¹¹ Ibid. P. 229–230. Перевод: Человек умирает, воскресает, низвергается, восстает, восстает из мертвых, и жизнь его кончается; отныне его обиталище — небо, его достоинство — Бог. Он навеки прощается с землей и презрительно взирает на то, как исчезает его прах, как его шевелит ветер и давит плуг. Ах! поскольку наши добродетели долговечнее нас самих, следы моего земного существования запечатлеются в моих добрых делах.

Петром в 1697 г. в западные страны, но к путешествию 1717 г. никакого отношения не имел: он умер еще 1699 г., в возрасте 43 лет, к глубокому огорчению Петра.

В поэме упомянут царевич Алексей; правда, он — не действующее лицо, а «видение», причем одно из нескольких, как это и подобало героическому жанру: враждебный отцовским реформам царевич является Петру во сне и приводит его в смятение и ужас. Лефорт же, вопреки историческим фактам, которых Тома не мог не знать, успокаивает царя, убеждая его, что сын будет его достоин. Кроме того, дважды возникает в поэме «страшный призрак» некоего «архангельского старца», «пророка», предрекающего Петру неисчислимые бедствия, образ, символизирующий прошлое с его главными атрибутами — невежеством, мракобесием и фанатизмом.

Тома характеризует также природу России, ее климат, богатства ее земли; не раз встречаются у него и названия населяющих ее племен и народов, ее краев, городов, морей, рек, озер и т. д. и т. п.

Завершенная часть «Царя Петра I» (вместе с сохранившимися набросками) увидела свет лишь в 1802 г., так что по иронии судьбы главный труд Тома, на который он возлагал такие надежды, современникам его остался почти неизвестен. Последующие же поколения отнеслись к поэме едва ли не равнодушно: источников сведений о России теперь было несравненно больше, а героический жанр все чаще воспринимался как анахронизм.

Из откликнувшихся на это издание критиков даже Луи де Фонтан и аббат де Воксель с их вполне классической ориентацией не сумели скрыть своего разочарования. Признавая грандиозность замысла и отмечая в поэме немало блестящих мест и отдельных стихов, они с сожалением констатировали «однообразие композиции» и «монотонность красок», «длинноты», «ученый и энциклопедический вкус», и единодушно отказывались признать в Тома великого поэта⁴². Один только Пьер-Луи Женгене высоко оценил поэму, которая и «в этом виде» (т. е. несмотря на ее незавершенность) являлась, с его точки зрения, «ценным приобретением, заключающим в себе большое количество богатств, всю значимость которых почувствуют любители высокой поэзии, поэзии, полной плодотворных идей и ярких образов». Особенно подчеркивал он новаторство Тома, которому удалось отобразить «множество по

⁴² Le Spectateur du Nord. 1802. № 6. P. 328–339; Le Spectateur français au XIXe siècle, ou Variété morales et littéraires recueillies des meilleurs écrits périodiques. Paris, 1805. T. 2. P. 657–680; Paris, 1810. T. X. P. 353–367.

преимуществу новых для французского читателя реалий, еще не становившихся объектом поэзии», и одновременно показать «их восприятие героем и их воздействие на него». «Словно на твоих глазах, — развивал он свою мысль, — зарождается и крепнет в его сознании представление о цивилизации, которую он должен перенести в свою империю. На каждом шагу ощущаешь величие и важность его замысла. Он намеревается подарить еще совсем варварской России искусства, законы, знания и ту степень свободы, которую она способна принять; и во всех странах, которые он посещает, у всех народов, жизнь которых наблюдает, благополучие, и подлинное могущество он соотносит с совершенством искусств, благотворностью законов, уровнем знаний и свободы». Ничего подобного во французской поэзии (и поэзии вообще) критик не находил: «Мы не знаем ни одной другой поэмы, в основу сюжета которой было бы положено столь благородное деяние, а исходная мысль была бы столь философичной и важной»⁴³.

Однако в своих восторгах Женгене был все же одинок: век Просвещения постепенно уходил в прошлое, а вместе с ним и наследие даже крупнейших его представителей; Тома же к ним бесспорно не принадлежал — при всей весомости того, что он успел сделать за свою сравнительно недолгую жизнь, включая и его роль в сближении русской и французской культур.

⁴³ La Décade philosophique, littéraire et politique. 1802. № 20. P. 92–93.

«Орлеанская девственница» в русских рукописных переводах

В 1958 г. в программной статье, открывавшей первый послевоенный сборник «XVIII век», П. Н. Берков писал: «...необходимо признать, что плодотворное изучение литературы XVIII века требует всемерного расширения круга исследуемых материалов. Остаться на том уровне фактических знаний, который был достигнут нами в предшествующем десятилетии, наша ветвь советского литературоведения не должна. Может быть, нас ждут какие-нибудь значительные находки; но дело не в них, главное заключается в широком привлечении как можно большего количества использованных рукописных и печатных источников, действительно раздвигающих границы наших знаний в области литературы XVIII века»¹.

В истекшее с тех пор время усилиями самого П. Н. Беркова, его учеников и последователей многое было в этом отношении сделано. Однако и по сей день это указание продолжает сохранять свое значение и актуальность. Огромное число неиспользованных источников все еще остается вне поля зрения исследователей литературы XVIII в. В особенности относится это к источникам рукописным, среди которых немало оригинальных произведений русских писателей, а также множество переводов с различных иностранных языков, как известно, игравших в литературном движении XVIII столетия весьма существенную роль.

Едва ли не центральное место в этом обширном рукописном фонде занимает наследие крупнейшего французского писателя XVIII в. и одного из вождей европейского Просвещения Вольтера, переведившегося на русский язык в необычайно широких масштабах. Между тем наши представления о русском «рукописном Вольтере» все еще остаются неполными, фрагментарными. В частности, никогда не подвергались изучению рукописные переводы его знаменитой антиклерикальной поэмы «Орлеанская девственница» («La Pucelle d'Orléans»).

¹ Берков П. Н. Итоги, проблемы и перспективы изучения русской литературы XVIII века // XVIII век. Сб. 3. М.: Л., 1958. С. 23.

В отличие от преобладающего большинства вольтеровских сочинений, изданных у нас, хотя подчас и с немалым опозданием и с множеством искажений, «Орлеанская девственница» ни в XVIII, ни в XIX в. в русскую печать не пробилась, так и не преодолев цензурных преград. С ней знакомились или в оригинале, или в рукописных переводах, имевших хождение в самых разных читательских кругах, но преимущественно среди людей небогатых и незнатных, лишенных средств для приобретения иностранных книг или с трудом читавших по-французски².

«Орлеанская девственница» создавалась на протяжении нескольких десятилетий — с конца 1720-х до начала 1770-х гг. В течение долгого времени поэма распространялась в бесчисленных списках; в 1755 г. она — без ведома Вольтера — впервые увидела свет, но до 1762 г. он в своем авторстве открыто не признавался; наконец, в 1771 г. в Лондоне появилось ее полное издание, положенное в основу почти всех последующих³. К этому окончательному тексту восходит и прозаический русский перевод вольтеровской поэмы, сделанный в последней четверти XVIII в.

Анонимный автор этого перевода превосходно владел французским языком и был весьма образованным человеком. Он успешно справился с большинством встретившихся на его пути трудностей, в целом переложив поэму с редкой для того времени точностью и полнотой. Это не означало, разумеется, что перевод был вообще свободен от ошибок. Незнание некоторых реалий подчас вынуждало его переводить более чем приблизительно, а иногда и вовсе опускать те или иные фразы и слова. Так, «un fort joli château» превратился у него в «преизрядный увеселительный дом», «bachelier» — в «монаха», «d'un ton de vrai misere» — в «самым странным образом и голосом», «l'aimable Régence» — в «приятное правление», «les charniers qu'on dit des Innocents» — в «кладбище, называемое святого Иннокентия» (вместо «кладбища Невинно убиенных»), «la chapelle ardente» (катафалк) — в «церковь», «le doux célibat» — в «тихое блаженство», «corsaire» же, «rade», равно как и преобладающее число латинских цитат, остались вообще без перевода⁴.

² См.: Розов Н. Н. Зачем, кому и какая рукописная книга нужна была в России XVIII-XIX столетий // Вопросы истории. 1970. № 6. С. 210—217.

³ Об этом см., например: Adamski J. Problem tekstu wolterowskiej «Darczanki» // Kwartalnik neofilologiczny. 1959. Zc. 4. S. 289—303.

⁴ ИРАИ. Р. II, оп. 1, № 57, л. 6 об., 16, 46, 72 об., 121, 150, 157, 164, 82, 88, 146. — С подобным «преобразованием» французского текста не следует смешивать традиционное для XVIII в. «склонение на русские нравы», встречающееся в этом переводе довольно часто.

Впрочем, кое-что могло не попасть в русский текст и по другой причине: например выражение «le corps en rut». Однако изъять или хотя отчасти смягчить все чересчур вольные места в задачу переводчика не входило. Опустив «неприличное» рассуждение о поцелуе (песнь XII) и заменив «девическую грудь» («gorge naissante») «белизной прекрасного тела» (песнь V), он оставил нетронутыми сцену захвата англичанами женского монастыря и историю покушения на честь Жанны, совершенного ослом, в которого вселился дьявол⁵.

Что же касается литературного таланта, то переводчик «Орлеанской девственницы» был наделен им несравненно слабее. Лишь в очень немногих случаях воссоздал он стилистическое своеобразие вольтеровской поэмы. Среди наибольших удач такого рода — перевод особенно густо окрашенных в «библейские» тона (и потому звучащих особенно иронически) фрагментов, таких как воззвание св. Дениса к Жанне после ее чудесного избавления от домогательств Грибурдона или обращение матери Безонь, иными словами, юного студента, к случайно забредшей в монастырь Агнесе Сорель: «Войди, <...> любезная странница, какой святитель, какое радостное празднество могло завести к алтарям нашим красоту сию толико вредную смертным? Не ангел ли ты или не святая ли, оставя вышних небес пределы, ниспосланные дабы утешить дочерей вышнего?»⁶

К тому же периоду относится целый ряд попыток перевести «Орлеанскую девственницу» стихами. Наброски к такому переводу остались в бумагах И. И. Хемницера⁷; известно начало первой песни в переводе Ю. А. Нелединского-Мелецкого⁸; сохранились и два анонимных перевода — трех первых песен⁹ и 80 начальных строк¹⁰. Но самой успешной и примечательной была попытка Д. В. Ефимьева, «полковника Ефимьева», как его часто называли.

Армейский офицер-артиллерист, Дмитрий Владимирович Ефимьев (1768–1804) занимался литературой в свободные часы, ради собствен-

⁵ Отмстим попутно систематическое вынесение в подстрочные примечания ремарок, помещенных у Вольтера в тексте (л. 18, 38, 63 об., 97, 97 об. и др.).

⁶ ИРЛИ, Р. II, оп. 1, № 57, л. 96 об.

⁷ ИРЛИ, 15934/XCVIII б. 13, л. 2. — Опубликовано в статье: Вацуро В. Э. К вопросу о философских взглядах Хемницера // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. М.: Л., 1964. С. 137–138.

⁸ ГПБ, ф. 603, № 7, л. 125; там же (л. 93–94) см. сведения о не дошедших до нас переводах Ф. И. Карцева и Ф. Г. Карина.

⁹ ИРЛИ, 4930/XXVI, б. 26, л. 1–24.

¹⁰ ИРЛИ, 16033/XCIX, б. 17.

ного удовольствия¹¹. Тем не менее, он получил довольно большую известность как драматург. Последние годы жизни Ефимьев посвятил переводу «Орлеанской девственницы», но выполнить свой замысел не успел, и слава замечательного переводчика Вольтера пришла к нему посмертно.

В противоположность своему предшественнику Ефимьев обращался с французским текстом весьма свободно, пренебрегая второстепенными подробностями, непонятными русскому читателю реминисценциями и не представлявшими для него интереса именами. В частности, он сократил описание концерта итальянской музыки, на фоне которого происходило свидание Карла VII с Агнесой Сорель, опустил намек на Самюэля Бернара, исключил упоминания «*Mercure de France*» и «*Journal de Trévoux*», юриста Жака Кюжаса, проповедника и оратора Жан-Батиста Масийона, иезуита Жирара, священника Юрбена Грандье, сожженного на костре в 1629 г., и т. д.

Целью Ефимьева было сохранить вольтеровскую манеру повествования, передать столь характерную для поэмы непринужденность тона. И это ему удалось если не в полной, то в значительной мере, в первую очередь с помощью широкого использования просторечий и разговорных интонаций, сильно ожививших его александрийский стих (Вольтер применил более подвижный и гибкий десятисложник¹²).

Перевод Ефимьева был прерван на середине одиннадцатой песни и, следовательно, не мог заменить старый, прозаический. Отсюда их длительное сосуществование, прекратившееся, по-видимому, лишь на рубеже 1830–1840-х гг., когда прозаический перевод совершенно устарел¹³. Но и перевод поэтический вскоре начал терять свою привлекательность, причем интерес к нему не возродился даже после того, как его продолжил и завершил Ипполит Стремоухов¹⁴. Из живого литературного явления труд «полковника Ефимьева» постепенно превращался

¹¹ Несколько писем Ефимьева к А. В. Казадаеву сохранилось в Отделе рукописей ГПБ (ф. 325, № 34, 5 л.).

¹² Текст Песни I опубликован: История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век. СПб., 1996. Т. II. Драматургия. Поэзия. С. 244–252.

¹³ См. в этой связи любопытную запись от 12 января 1835 г. некоего Ивана Еремеева. Окончив переписку «старого» перевода и добавив к нему одну песнь из перевода «нового», он заметил: «Очень жаль, что этой знаменитой поэмы переведено полковником Ефимьевым только десять песней такими прекрасными и звучными стихами, а мне удалось списать одну пятую песнь» (ГПБ, ф. 341, № 419, л. 143).

¹⁴ Один из списков перевода Стремоухова (сделанного в начале 1850-х гг.) см.: РГАЛИ, ф. 1346, оп. 1, № 132. Сведения об этом переводе см. там же, л. 111–113.

в «памятник» — образец отечественного вольномыслия «давно минувших дней»¹⁵.

Впервые на русском языке «Орлеанская девственница» увидела свет уже в советское время, в 1924 г.

¹⁵ Укажем на еще один неопубликованный перевод поэмы, сделанный в конце XIX в. П. И. Казановичем: ИРЛИ, ф. 326, № 349, 106 л.

Русская судьба одной эпитафии Вольтеру

Смерть Вольтера, скончавшегося в Париже 30 мая 1778 г., вызвала огромное множество откликов — во Франции и вне ее, на страницах самых разных изданий, во всех возможных жанрах, пространственных и предельно лаконичных. Среди кратких стихотворных эпитафий, появившихся на родине фернейского мудреца, наибольшую известность получило четверостишие знаменитого некогда лирического поэта Понса-Дени Экушара Лебрена (Lebrun, 1729–1807), Лебрена-Пиндара, как он сам себя называл:

О Parnasse! frémis de douleur et d'effroi!
Pleurez, Muses, brisez vos lyres immortelles;
Toi dont il fatigua les cent voix et les ailes,
Dis que Voltaire est mort, pleure et repose-toi¹.

Публикуя эти строки, «*Mercure de France*», самый авторитетный и читаемый журнал той поры, охарактеризовал их как «прекраснейшие из написанных на данную тему», причем особенно отметил «благородство» последнего стиха. Хотя ремарка была анонимной, не вызывает сомнений, что ее автором был Жан-Франсуа де Лагарп, деятельный сотрудник журнала, видный писатель и критик, в то время последователь и почитатель Вольтера². В пользу такого утверждения говорит почти точное совпадение этой ремарки с той, что была предпослана эпитафии Лебрена в «Литературной корреспонденции» Лагарпа, рукописной газете, составлявшейся им с 1774 по 1789 г. для цесаревича Павла Петровича и его супруги, а также графа А. П. Шувалова и в 1801–1807 гг. изданной в шести томах³.

¹ *Mercure de France*. 1778. 5 sept. P. 4. Перевод: О Парнас! Содрогнись от скорби и ужаса! Восплачьте, Музы, разбейте свои бессмертные лиры; а ты, чьи он утомил сто уст и крыл, скажи, что Вольтер мертв, восплачь и отдохни.

² См.: *Todd Chr. Voltaire's disciple: Jean-François de Laharpe*. London, 1972.

³ *Correspondance littéraire <...> depuis 1774 jusqu'à 1789 / Par J.-F. Laharpe*. Paris, 1801. Т. 2. P. 279. Приблизительный текст эпитафии еще в июле 1778 г. был сообщен подписчикам «Литературной, философской и критической корреспонденции» (*Correspondance littéraire, philosophique et critique / Par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.* Paris, 1880. Т. 12. P. 130).

В дальнейшем эпитафия эта фигурировала в собраниях сочинений Лебрена, пиетет к которому у его соотечественников сохранялся еще довольно долго⁴. Не забывали о нем и в России, где его читали и переводили вплоть до начала 1830-х гг. Напомним в данной связи статью Б. В. Томашевского «Пушкин и французская революционная ода (Экушар Лебрен)», в которой этот выдающийся пушкинист, но также и превосходный знаток французской литературы выдвинул и весьма убедительно обосновал гипотезу о том, что именно Лебрен подразумевался под «возвышенным Галлом» во второй строфе пушкинской оды «Вольность» (1817)⁵.

Русский перевод эпитафии появился в 1783 г. в качестве приложения к переводу «Похвального слова Вольтеру» Фридриха II. Оба они принадлежали Д. И. Хвостову, будущему графу Хвостову (титул этот ему, как известно, в 1799 г. выхлопотал у сардинского короля А. В. Суворов), ироническое отношение к которому в литературных кругах отнюдь не «отменяет» его трудолюбия, образованности и искренней любви к словесности. В 1788 г. перевод был перепечатан в «Новых ежемесячных сочинениях», а затем дважды включался Хвостовым в собрания его стихотворений (1827, 1830) без всяких изменений:

От горести Парнас и ужаса стены!
Разружьте лиры днесь, о музы оскорбленны.
Ты, коей сто устен и крил им утомасны,
Гласи, что мертв Волтер, рыдай и отдохни!⁶

В 1804 г. в журнале «Новости русской литературы» увидел свет другой перевод эпитафии, выполненный П. В. Победоносцевым, редактором этого журнала, плодовитым литератором, впоследствии профессором Московского университета, который, возможно, и не подозревал о том, что у него существовал столь именитый предшественник:

Предайся горести, Парнасс безмолвный, сирий!
Вы, музы! оросив слезами, бросьте лиры!

⁴ *Euvres de Ponce-Denis (Ecouchard) Le Brun*. Paris, 1811. Т. 3. Р. 57 (здесь же приведен перевод эпитафии на итальянский язык); *Euvres choisies de Le Brun*. Paris, 1821. Т. 2. Р. 205.

⁵ См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. А., 1960. С. 315–359.

⁶ Слово похвальное г. Волтеру, сочиненное его величеством королем прусским <...>. СПб., 1783. С. 72; Новые ежемесячные сочинения. 1788. Ч. 28. Окт. С. 69. Эпитафия распространялась и в списках. См., например: «Собрание стихотворений», помеченное 28 сентября 1800 г. (РО ИРАИ. Р. II. Оп. 1. № 582.)

Крылатая молва! глас громкий свой прерви;
Сказав: Вольтера нет! восплачь и — отдохни⁷.

Других переводов эпитафии Лебрена на русский язык, кажется, не было. Однако бытование ее в русской литературной и читательской среде этим не ограничивалось и не кончалось. Так, с ней явно перекликались «Стихи на смерть М. В Ломоносова» кн. А. И. Голицына, опубликованные в 1798 г. в собрании его сочинений и переводов:

Содрогнися Парнас от страха и печали!
Ты лиру, Аполлон, в злой горести разбей!
Вы, Музы, лучшую подпору потеряли,
Которую себе имели много дней...
Се Ломоносова ужасна смерть сразила,
Подъяла косу вдруг, его не пощадила;
Окончил век златой, и слава не гремит;
На урну одного опершись, крепко спит.
О слава! ты при нем покоя не вкушала,
И во сто труб златых греметь не успевала.
Творенья милые в бессмертии будут жить,
И будут всем умам в пример всегда служить,
Доколе существо в сем мире сохранится
Или невежеством род смертных не затмится⁸.

В следующем году эпитафию перепечатал на своих страницах «Journal littéraire de St. Pétersbourg»⁹.

В апреле 1807 г. Н. И. Тургенев, будущий декабрист и политический изгнанник, читая «описательный» роман в письмах Этьенна-Франсуа Лантье «Путешественники в Швейцарии» («Les voyageurs en Suisse», 1803), воспроизвел в своем дневнике приведенную там эпитафию Лебрена, озаглавив ее в соответствии с определением Лантье, которое в свою очередь несомненно восходило к Лагарпу, — «Лучшая эпитафия Вольтеру».

Впоследствии ее вспомнил К. Н. Батюшков в очерке, написанном под впечатлением от посещения 26 февраля 1814 г. замка маркизы дю Шатле, где Вольтер провел пятнадцать лет. «К сожалению, мы нашли мало следов прежней обладательницы и ее славного друга, который, как

⁷ Новости русской литературы. 1804. Ч. 12. № 100. С. 342. Перепеч.: Русская стихотворная эпитафия. СПб., 1998. С. 523 (Новая библиотека поэта).

⁸ Голицын А. И. Драматические сочинения и переводы. С. 140.

⁹ Journal littéraire de St. Pétersbourg. 1799. 1 août. № 3. P. 15.

говорит Лебрюн, утомил стогласную Славу» («Путешествие в замок Си-рей», 1816)¹⁰. Тогда же кн. П. А. Вяземский в письме к А. И. Тургеневу от 5 октября 1816 г. в ответ на ложное известие о смерти В. А. Пушкина отчасти пересказал, отчасти процитировал (в переводе Хвостова) все ту же эпитафию, естественно, заменив Вольтера на Пушкина: «О ты, Эолова арфа, достойная соперница трубы стогласной молвы, Скажи, что Пушкин мертв, восплачь и отдохни»¹¹.

Наконец, в 1822 г. увидела свет запоздалая эпитафия «На кончину Державина», автором которой был лицейский товарищ А. С. Пушкина, в ту пору молодой томский чиновник А. Д. Илличевский. Эпитафию эту сам он весьма точно определил как «подражание известным стихам Ле-Брэнля (Le Brun) на смерть Вольтера» (можно было бы добавить — в переводе Хвостова). Включил он ее и в свои «Опыты в антологическом роде» (1827), на сей раз сопроводив указанием более коротким, но аналогичным по смыслу, — «парафраз Лебрёну»:

Содрогнися, Парнас! и скорбю покройся;
Вы музы! лиры в прах: любимец ваш почил!
Ты, коей он сто уст, сто крыльев утомил
Вещай: Державина не стало! — и покойся¹².

Этой публикацией и завершилась, по-видимому, почти полувековая жизнь эпитафии Лебрёна в русской литературе, жизнь на удивление долгая и насыщенная для произведения столь скромного масштаба.

¹⁰ Батюшков К. Н. Сочинения. СПб., 1885. Т. 2. С. 64–65.

¹¹ Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. 1. С. 54.

¹² Благонамеренный. 1822. Ч. XIX. № 37. С. 416; Илличевский А. Д. Опыты в антологическом роде. СПб., 1827. С. 14.

Вольтеровский юбилей 1878 г. в русской прессе

30 мая 1878 г. Франция отмечала первое столетие со дня смерти Вольтера, отмечала довольно скромно для столь внушительной даты и фигуры подобного масштаба. По решению кабинета Дюфора, торжествам этим не был придан статус национальных: устроителям предложили ограничиться не слишком многочисленными и не слишком продолжительными заседаниями, причем непременно в закрытых помещениях, во избежание возможных беспорядков.

Официально решение это было вызвано опасениями, что массовые манифестации помешают проведению незадолго перед тем открывшейся Всемирной выставки; в действительности же причиной его явилась неустойчивая политическая ситуация в стране: «республиканская партия», находившаяся у власти, с трудом удерживала ее под натиском «правых» — монархистов и клерикалов, у которых Вольтер вызывал крайнюю неприязнь, а предстоящий юбилей — яростное сопротивление. Возглавлял эту антиюбилейную кампанию епископ Орлеанский монсеньер Дупанлу, утверждавший, между прочим, что юбилей расколет французское общество и столкнет одну его половину с другой.

Вот почему, задумывая и подготавливая празднества, устроители их всячески старались обезопасить их от всяческих нападок и инсинуаций «справа», и едва ли не самым важным шагом в этом направлении стало приглашение участвовать в них, адресованное еще 12 января 1878 г. парижским Обществом литераторов Виктору Гюго.

Самое присутствие на этих празднествах прославленного поэта, сделавшегося после своего восемнадцатилетнего «добровольного изгнания» личностью почти легендарной, должно было превратить их в крупное общественное событие. Однако в итоге Гюго, как известно, согласился не только председательствовать на главном юбилейном заседании в парижском театре Гёте, но и выступить там с речью, явившейся одним из шедевров его ораторского искусства.

В отличие от двух других участников этого заседания — депутата Национального собрания и редактора газеты «*La République française*» Эжена Спюллера, говорившего по преимуществу об историческом значении Вольтера, и профессора Коллеж де Франс Камиля Дешанеля, основной темой выступления которого было литературное творчество Вольтера, Гюго посвятил свою речь неустанной деятельности Вольтера в защиту гуманности, справедливости и терпимости, против деспотизма, религиозного фанатизма и догматизма. В центре речи были два величайших деяния Вольтера — реабилитация Жана Каласа и шевалье де Ла Барра, невинных жертв чудовищного беззакония, погибших после страшных пыток и истязаний на эшафоте, две его величайшие победы, притом что его единственным оружием было перо.

Но это не была речь только о прошлом: от Вольтера и его века, который он собой воплощал («Он был более чем человек, он был эпоха»), Гюго переходил к животрепещущим темам современной жизни, таким как всеобщая амнистия (за которую он с необычайной энергией ратовал со всех доступных ему трибун), как война и мир, для достижения которого призывал объединиться все человечество, и многим другим, не менее злободневным, которые волновали его, равно как и огромное множество его единомышленников во всех странах и на всех континентах.

Вся эта блестящая речь была восторженно воспринята аудиторией, многократно прерывалась аплодисментами и одобрительными возгласами, а после ее окончания и всеобщим криком: «*Vive Victor Hugo!*»¹

В последующие за юбилеем Вольтера дни речь Гюго постоянно упоминалась и цитировалась на страницах французских газет (хотя отдалось должное и Спюллеру, и Дешанелю, да и другое, менее представительное, но более многолюдное юбилейное заседание, которое состоялось в тот же день в Американском цирке, отнюдь не прошло незамеченным), а вскоре она получила известность и за рубежом².

В большинстве своем сообщения, появившиеся в этой связи в русской печати, восходили к соответствующим французским публикациям,

¹ См.: *Hugo V. Actes et paroles Depuis l'exil. Troisième partie. 1876–1885.* Paris, 1895. P. 417–432; *Гюго В. Собр. соч.*: В 15 т. М., 1956. Т. 15. С. 655–665.

² См.: *Benrekassa G., Biou J., Delon M., Goulemont J.-M., Sgard J., Walter E.* Le premier centenaire de la mort de Voltaire et de Rousseau // *Revue d'histoire littéraire de la France*. 1979. Mars–juin. P. 265–283; *Galliani R.* Voltaire en 1878: Le premier centenaire d'après les journaux de l'époque // *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*. Vol. 18. Oxford: Voltaire Foundation, 1980. P. 91–115.

но иногда были основаны и на личных впечатлениях русских журналистов, находившихся в юбилейные дни в Париже. Из очевидцев иного рода назовем П. В. Анненкова, видного критика и историка русской литературы, одного из ближайших друзей И. С. Тургенева: побывав на заседании в театре Гёте, он в тот же день известил об этом М. М. Стасюлевича, многолетнего редактора «Вестника Европы»; правда, подробно описывать «восторг, слезы и крики при ослепительных антитезах Викт. Гюго и при биографии юбиляра, сделанной Дешанель», он не стал, отметив лишь, что перед театром увидел «массу народа, не попавшего в театр и 3 часа стоявшего густою толпою под дождем, чтобы только хлопнуть людям, устроившим праздник, на который они не попали, при выходе» (в этом Анненков усматривал «черту единственно и исключительно парижскую»³).

Что же касается газетных корреспонденций, то, не обходя вниманием других участников заседания, не забывая упомянуть и об оформлении фасада и зала театра (на сцене которого, между прочим, был установлен бюст Вольтера работы Гудона, предоставленный устроителям его владельцем — Луи Виардо), и о реакции публики, авторы их в первую очередь старались дать своим читателям представление о речи Гюго.

Удивляться этому не приходится: слава Гюго в России достигла в это время своего апогея; во всяком случае, из живых французских писателей он пользовался там, несомненно, самым высоким авторитетом и наибольшей любовью⁴.

Не без удовлетворения заметив, «что Вольтер через сто лет после смерти одержал еще одну лишнюю победу над клерикалами, а монсеньор Дюпанлу осрамил себя в незавидной роли гиены, разрывая заросшую могилу и пожирая беззащитный труп», «Санкт-Петербургские ведомости» констатировали, например: «Все речи были встречены одобрением, а речь Виктора Гюго вызвала, конечно, бурю рукоплесканий. Нет причины не верить, что все говорили искренно, из глубины души и по твердому убеждению, в особенности маститый поэт, которого каждое слово принимается как завет гения, правды и просвещения», а затем, ссылаясь на французские газеты, уточняли, что «Гюго в своей блестящей речи приветствовал Вольтера как друга справедливости и врага фанатизма и с похвалой выставил его заслуги в упорной и смелой борьбе с клерикализмом»⁵.

³ М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке. СПб., 1912. Т. 3. С. 355–356.

⁴ См.: Алексеев М. Л. Русская культура и романский мир. Л., 1985. С. 453–508.

⁵ С.-Петербургские ведомости. 1878. 31 мая (12 июня). № 148.

Между тем «Московские ведомости» постарались в какой-то мере воссоздать картину происходившего в театре Гёте и передать самую атмосферу, там царившую: «Празднование столетней годовщины Вольтера, — говорилось в этой корреспонденции, — привлекло в театр Gaité значительную толпу. Фасад был украшен трехцветными знаменами. Мы входим в залу, которая тотчас же наполнилась сверху донизу, так как места были куплены заранее. Сцена занята многочисленными литературными и политическими знаменитостями, исчисление которых заняло бы слишком много места. Комитет <...> занимал первые места. Бюст Вольтера, окруженный массой живых цветов, поставлен в центре сцены за столом конференции. Обе стороны сцены драпированы трехцветными знаменами. Толпа увеличивалась с минуты на минуту, и в половине второго почти не было свободного места. В числе публики множество дам. Около двух часов раздается оглушительный взрыв рукоплесканий, перемешанных с криками. Возгласы „Да здравствует Виктор Гюго!“ возвещают прибытие маститого поэта. Г-н. Гюго занимает президентское кресло как раз под бюстом Вольтера, имея по правую сторону от себя г. Спюллера, по левую г. Дешанеля». И далее кратко излагались «выступление» первого, «лекция» второго и, конечно, «речь» Гюго — важнейший эпизод торжеств⁶.

Два дня спустя «Московские ведомости» вернулись к этой теме, на сей раз сообщив о «параллельных» манифестациях монархистов и клерикалов: одновременно в Notre-Dame de Paris состоялась «искупительная церемония» (*cérémonie expiatoire*) и была сделана попытка возложить цветы к статуе Орлеанской девы, правда, оказавшаяся безуспешной, поскольку «полицейские, окружив статую, не подпустили к ней никого»⁷. На это же обратили внимание читателей и две петербургские газеты, «Голос»⁸ и «Неделя»⁹. Однако в центре всех откликов оставались заседание в театре Гёте и речь Гюго.

Особенно пространно и сочувственно писали о ней «Биржевые ведомости». «Речь Виктора Гюго, произнесенная им при праздновании юбилея Вольтера, была настоящим событием, — сообщала эта «политическая, экономическая и литературная» петербургская газета, предполагая на следующий день «представить читателям подробное извлечение из этой блистательной речи великого поэта», а до тех пор ограничива-

⁶ Московские ведомости. 1878. 24 мая. № 131.

⁷ Там же. 1878. 26 мая. № 132.

⁸ Голос. 1878. 26 мая. № 144.

⁹ Неделя. 1878. 28 мая. № 22.

ясь «короткою из нее выдержкою» и ремаркой, что «слова эти произвели глубокое впечатление на слушателей» и «вся публика поднялась на ноги и восторженными криками приветствовала оратора»¹⁰.

Два дня спустя намерение это было осуществлено, причем газета выражала сожаление, что «как объем речи, так и некоторые другие причины» не позволяют привести ее «всю вполне». Зато самое заседание было освещено с предельной обстоятельностью. В частности, излагались выступления Спюллера и Дешанеля и почти дословно цитировались их концовки, в которых прославлялся Гюго, «властвующий над умами в XIX веке, как Вольтер властвовал над ними в XVIII-м»; защищающий, как и Вольтер, «дело справедливости, дело угнетенных, обремененных, побежденных», и т. д. — что же касается речи Гюго, то автору статьи едва доставало эпитетов для ее характеристики: «увлекательная, блестящая, образная, полная глубоких, великодушных мыслей, великодушных сравнений, порой драматизма, дышавшая горячей любовью к свободе, правде, добру», и это в полной мере подтверждалось сведениями о ее «потрясающем действии»: «Невозможно описать, говорят газеты, того энтузиазма, который овладел слушателями, и нужно было вмешательство самого поэта, чтобы водворить тишину и чтобы Спюллер мог прочесть полученные от разных обществ и ассоциаций поздравительные телеграммы». Русских телеграмм среди них, по-видимому, не было; упоминались там вообще лишь две — «от общества чешских студентов» и студентов Римского университета. Однако присутствовавшая в корреспонденции «Биржевых ведомостей» фраза «Праздник достойно закончился сбором в пользу политических заключенных» могла иметь отношение и к России. А затем читателям предлагался и самый текст речи Гюго — несколько наиболее важных и ярких ее фрагментов (начало, трагические истории Каласа и кавалера де Ла Барра, заключительный раздел¹¹).

Немного позднее юбилей Вольтера получил отражение и на страницах русских журналов, таких, например, как «Нива»¹² и «Всемирная иллюстрация», причем в последнем, в отличие от большинства других, был освещен также уже упомянутый выше праздник, устроенный Комитетом улицы Croix des Petits-Champs в Американском цирке: «В огромном зале было около 5000 человек. Зала была украшена со вкусом. В глубине, против главной двери, возвышалась великолепная

¹⁰ Биржевые ведомости. 1878. 24 мая. № 142.

¹¹ Там же. 1878. 26 мая. № 144.

¹² Нива. 1878. 12 июня. № 24. С. 426–430.

эстрада на высоте первого яруса, на которой заняли места организационный комитет, сенаторы, депутаты, муниципальные советники. Посреди эстрады стояла трибуна, посредине цирка — великолепная колесница, нагруженная цветами, та самая, которую предполагалось провезти по улицам; пред нею, против главной двери, красовалась статуя Вольтера работы Калье (имелся в виду Жюль-Мишель Кай. — П. 3.), покрытая покрывалом, и кругом ее орфеоны <т. е. хористы>. В половине второго Лоран-Пиша (довольно известный в свое время литератор и политический деятель. — П. 3.) открыл заседание. Речь его была часто прерываема рукоплесканиями. При последних словах речи упало покрывало со статуи, и толпа оглушительным ура! приветствовала изображение философа». После чего была исполнена кантата в честь Вольтера, выслушаны выступления и приветствия, «и в четыре часа вся толпа со знаменами прошла мимо статуи Вольтера при звуках Марсельезы, исполненной несколькими соединенными оркестрами»¹³.

На смену юбилею Вольтера вскоре пришел, как известно, столетний юбилей Руссо, а затем и калейдоскоп других — важных и второстепенных — событий, но юбилеи этих великих (согласно формуле Гюго) «работников прогресса» оставались в памяти русских людей еще довольно долго. Во всяком случае, подводя итоги ушедшего, 1878-го, года, В. А. Тимирязев, критик одного из самых радикальных демократических журналов «Дело», посвятил им значительную часть своего обширного обзора. С особой тщательностью воссоздал он картину первого из названных юбилеев — от его подготовки до самого празднества и идеологических сражений вокруг него.

С презрением отзываясь о противодействии юбилею во всевозможных «Univers», «Moniteur universel», «Figaro» и в разного рода протестных письмах и брошюрах, Тимирязев решительно отказывал им в какой-либо оригинальности и убедительности: «<...> во всех этих нападках, во всей этой грязи, бросаемой щедрой рукой в ненавистного освободителя человеческой мысли от клерикальных оков, — писал он, — не было ничего нового, ничего веского, ничего доказательного, и либеральной печати было нетрудно обнаружить всю пустоту, нелепость и недобросовестность подобных передергиваний. Против голословной брани стоило только указать фактически на все, чем наше общество обязано Вольтеру в тех реформах, которыми так гордится XIX век». «Великому бойцу клерикальной реакции во Франции, епископу Дюпанлу, недав-

¹³ Всемирная иллюстрация. 1878. Т. XIX. № 23. С. 379–382; 3 июня. № 24. С. 403–406.

ную смерть которого теперь так жалостно оплакивает его осиротевшая партия» (Дюпанлу умер в октябре 1878 г. — П. З.), и его ничтожным предшественникам русский критик противопоставлял «дружный хор всех истинно-либеральных и даже не очень либеральных, но добросовестных умов, признававших единогласно в течение ста лет в Вольтере великого поборника веротерпимости и прогресса», и в качестве одного из них называл Гете, имея в виду его восторженную характеристику Вольтера в примечаниях к открытому им «Племяннику Рамо»).

Впрочем, «самым метким ударом, самым чувствительным поражением неудачного клерикального похода на Вольтера под предводительством Дюпанлу» русский критик считал «коротенькое, благородно-сдержанное, не допускающее никаких возражений письмо Виктора Гюго к этому злосчастному епископу», ставившему поэту в вину его разрыв с прошлым и переход на демократические позиции. Письмо это, помеченное 3 июня 1878 г., Тимирязев процитировал почти полностью в своем переводе, равно как и самую речь, сопроводив приведенные отрывки комментариями, в которых не содержалось, однако, никакой полемики: с Гюго он, как правило, соглашался, лишь формулируя сказанное поэтом без его излюбленных антитез.

«Победитель всего отжившего и мешавшего жить другим», Вольтер явился «реформатором нового времени», утверждал Тимирязев и далее развивал этот тезис с огромным воодушевлением, поскольку многое из того, о чем там говорилось, оставалось неосуществленным в его собственной стране: «Действительно, никто более Вольтера не заслуживает этого названия реформатора современного общества, даже до настоящей минуты. Стоит только просмотреть хоть бегло громадный арсенал сочинений Вольтера, наполняющих 70 томов, и вы увидите, что почти все политические и общественные реформы, крупные и мелкие, которыми гордится XIX век, даже те, к достижению которых он еще стремится, были предугаданы и намечены этим энциклопедическим умом. Так, он требовал свободы совести, свободы прессы, освобождения негров, уничтожения пытки, учреждения суда присяжных и даровых выборных судей для примирения тяжущихся, права защиты на суде всех обвиняемых, публичности суда, доступности каждому гражданину всех государственных и общественных должностей, всеобщего дарового образования, гражданского брака, засвидетельствованного общественной властью, право всех граждан на погребение, введения однообразных мер и весов, распространения публичных библиотек, популярных лекций, ученых обществ, школ земледельческих, художественных и

ремесленных, почт, дорог, каналов, богаделен, детских приютов, общественных аптек, общественных бань, учреждений для вспомоществования бедным и проч. и проч.»¹⁴.

Этим обзором завершился цикл русских публикаций, так или иначе связанных со столетним юбилеем Вольтера. Нетрудно заметить, что почти все они перекликались между собой, а иногда и повторяли одна другую, но свою историческую роль они, несомненно, сыграли: появление в русской печати на протяжении сравнительно короткого времени такого количества статей и заметок о вожде «века Просвещения» несколько оживило полугасший интерес к нему русских людей, а участие в этом процессе Виктора Гюго ускорило его и интенсифицировало, что, в свою очередь, сказалось в дальнейшем как на восприятии в России наследия Вольтера, так и на развитии свободной русской мысли.

¹⁴ Дело. 1879. № 1. С. 135–146.

«Кандид» в переводе Ф. Сологуба

Среди огромного количества русских переводов из Вольтера существует, по крайней мере, несколько десятков, не ушедших безвозвратно в прошлое вместе с их эпохой, хотя именно таков удел большинства переводов вообще, в том числе и весьма удачных для своего времени и даже выдающихся. Преобладают в этом не очень длинном ряду — переводы стихотворные, как правило, принадлежавшие перу замечательных русских поэтов, так что долговечность их обеспечивают и высокие их литературные достоинства, и самые имена их творцов. К ним относятся, например, перевод А. Д. Кантемира («О двух любвях»), два перевода И. Ф. Богдановича («Поэма на разрушение Лиссабона» и «Стихи г. Вольтера, в России переведенные»), перевод Н. М. Карамзина («Опытная Соломонова мудрость, или Мысли, выбранные из Экклезиаста»), перевод К. Н. Батюшкова («Из Антологии»), четыре перевода А. С. Пушкина («Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало», «Стансы», «Сновидение», зачин «Орлеанской девственницы»), перевод А. И. Полежаева («Прощание с жизнью»), перевод Е. А. Баратынского («Телема и Макар») и, наконец, коллективный перевод «Орлеанской девственницы», осуществленный для издательства «Всемирная литература» Н. С. Гумилевым, Г. В. Адамовичем, Г. В. Ивановым и М. А. Лозинским (с использованием пушкинского «зачина»).

Что же касается переводов вольтеровской прозы, то испытание временем выдержало из них всего несколько, причем их присутствие в русском читательском обиходе было несравненно менее продолжительным. Наиболее счастливой с этой точки зрения оказалась судьба перевода философской повести «Кандид», осуществленного Федором Сологубом и впервые увидевшего свет в самом конце 1908 г. (с обозначением на титульном листе следующего, 1909-го); выпущен он был незадолго перед тем основанным издательством «Пантеон», наметившим обширный план приобщения отечественного читателя к шедеврам мировой литературы¹.

¹ *Вольтер. Кандид или Оптимизм. Роман. Перевод Федора Сологуба.* СПб.: Книгоиздательство «Пантеон», 1909.

Перевод этот, кажется, никогда не изучался; можно указать лишь отдельные наблюдения в данной связи, содержащиеся в «историко-функциональном исследовании» Н. В. Габдреевой². Между тем он заслуживает большего внимания и как примечательная страница истории «русского Вольтера», и как переводческий опыт одного из крупнейших русских писателей начала XX в.

По-видимому, переводил Сологуб весьма поспешно: скорее всего, он не только не пытался ознакомиться с предшествующими переводами «Кандида», но даже не подозревал об их существовании. К словарям и справочникам он если и прибегал, то крайне редко, полагаясь на свое знание французского и общую культуру, хотя почти любой текст Вольтера, да и XVIII столетия в целом, требовал этого от переводчика, тем более что комментированных изданий Вольтера еще не было тогда и во Франции.

Отсюда такое обилие в переводе Сологуба ошибок, которых он мог в большинстве случаев легко избежать с помощью общеупотребительных пособий. Слово «bière» («пиво») он путает с «beurre» («масло»), «chausses» («короткие штаны») передает как «обувь» (по созвучию с «chaussures»), «belle musique en faux-bourdon» («прекрасную музыку заунывных песнопений») — как «прекрасную музыку фальшивых бил», «beau-frère» («шурин») — как «брат», «cousins issus de germain» — как «двоюродные братья» (вместо «троюродных»), «oiseau-mouche» — как «птица-муха» (вместо «колибри») и т. п.

Немало в переводе неточностей и небрежностей: «prince» передается то как «принц», то как «князь», «princesse» то как «принцесса», то как «герцогиня», «la bourgeoise Amate» — как «пошлый Абат» (вместо Амата: речь идет о жене одного из персонажей «Энеиды»), «le bonnet à trois cornes» — как «шапка с тремя рогами» (вместо «треуголки»), «huit jours» — как «восемь дней» (вместо «недели»), «votre excellence» — как «ваша светлость» (вместо «вашего превосходительства» или «вашего сиятельства»), «têtes proprement empaillées» — «свеженькие человеческие головы» (вместо «аккуратно набитых соломой»), а «pendu» — как «сожжен» (вместо «повешен»), что лишает какого бы то ни было правдоподобия все дальнейшие злоключения Панглосса (правда, в другом месте это же слово переведено верно).

² Габдреева Н. В. Лексика французского происхождения в русском языке (историко-функциональное исследование). Галлицизмы русского языка: Происхождение, формирование, развитие. Ижевск, 2001. С. 260–274.

Совершенно произвольно передавал иногда Сологуб имена собственные («Атошская Богоматерь» вместо «Аточской», «Веймар» вместо «Висмар», «Ралейг» вместо «Рэйли», «Тюрбле» вместо «Трюбле» и т. п.), а в особенно трудных для него случаях вообще опускал слова и выражения или оставлял их без перевода («poètes du quartier», «Palus Méotides», «oreilles d'ours», «limon», «la sublime Porte» и др.). Наконец, в переводе много буквализмов, пусть и позволяющих как-то понять исходный текст, но противоречащих русской стилистике, вроде «позорит смерть» («affronte la mort»), «подняв усы» («relevant sa moustache»), «печальные глупости» («tristes extravagances»), «иметь вырезанный зад» («avoir une fesse soucée») и т. д. и т. п.

Однако при этом нельзя не признать, что отмеченные выше недостатки перевода Сологуба более или менее типичны для всей переводческой практики тех лет: их можно обнаружить едва ли не в каждом из опубликованных тогда переводов с любого языка, и как дефекты они современными читателями и критиками воспринимались отнюдь не всегда. Впрочем, из трех рецензентов, откликнувшихся на появление нового «Кандида», двое все же обратили внимание на встречающиеся там погрешности.

А. Южанина более всего огорчало в нем «подражание буквальным оборотам французской речи», причем он допускал даже, что подражание это было преднамеренным, т. е. входило в задачу Сологуба. «Если это действительно так, то можно только пожалеть, что переводчику пришла в голову мысль совершенно неудачная, от которой достоинства перевода только проигрывают», — замечал он, в остальном оценивая труд Сологуба весьма положительно и вообще полагая, что «для „Кандида“ трудно придумать лучшего переводчика» ввиду как близости мироощущений русского и французского писателей, так и сходства их стилистических манер: «<...> если есть из всех произведений Вольтера хотя одно, близкое по духу и настроению сологубовской философии, то это именно „Кандид“. <...> К тому ж, чтобы сохранить яркость, выразительность и характер вольтеровского языка, нужно быть превосходным стилистом, таким первоклассным мастером слова, каким является Федор Сологуб, доведший свой стиль до истинной виртуозности. <...> За всем тем в переводе Ф. Сологуба мы имеем настоящего вольтеровского „Кандида“, не уступающего подлиннику, имеем одну из тех книг, которые по справедливости не грех причислить к „мировой литературе“, сохраняющей свое значение для многих веков, для многих поколений российских „граждан“, этих прирожденных оптимистов, розовому благодущию

которых нет ни меры, ни предела. Нашим отечественным Панглоссам книга Вольтера в прекрасном издании „Пантеона“ может послужить достойным подарком к Рождеству»³.

В другой рецензии (ее автором был Фон-Гоьер) речь шла о самой повести, и только в финальной фразе содержалась оценка перевода — высокая, хотя и никак не аргументированная: «„Кандид“ — истинно-мировое произведение, и Сологуб сделал нам прекрасный подарок, художественно переведя книгу, а „Пантеон“ — превосходно издал ее»⁴.

Наконец, Н. Лернер (будущий видный пушкинист) в своей рецензии приводил примеры непонимания переводчиком вольтеровского текста и вследствие этого ошибочной его передачи, а также небрежного к нему отношения, тем самым подтверждая основной вывод: «Перевод невозможен». Притом, в отличие от А. Южанина, он никаких достоинств в переводе не находил, ограничиваясь лишь сомнительным комплиментом Сологубу-стилисту: «Язык Вольтера вообще нетруден, а от Сологуба можно было ожидать не такой работы»⁵.

В приведенных рецензиях, при всей их субъективности, содержалось немало справедливого: перевод Сологуба действительно был далек от совершенства, но в нем было и нечто, возможно, более важное — едва уловимая стилизация под русский XVIII век, игривость и ироничность тона, лаконизм повествования и упругость ритма, словом, именно то, что составляло своеобразие художественной прозы Вольтера и в первую очередь его философских повестей.

Эта виртуозность Сологуба-стилиста и предопределила в значительной степени дальнейшую судьбу его перевода. В 1919 г. он был выпущен вновь, теперь уже издательством «Всемирная литература», под редакцией, с предисловием и примечаниями Ф. Д. Батюшкова, одного из членов существовавшей при издательстве «редакционной коллегии экспертов». Батюшкову, вероятно, и принадлежали всевозможные исправления перевода, хотя, конечно, их мог внести и сам Сологуб по предложению редактора или по собственному почину. Исправления касались в большинстве своем опечаток, которыми изобиловало первое издание, довольно часто — неверной орфографии, а также сомнительных грамматических форм, и лишь в нескольких случаях — передачи тех или иных слов и выражений («Хоть у меня отрезана половина зада» вместо «Хоть я и плохо езжу верхом»; в оригинале — «quoique je ne puisse me

³ Новый журнал для всех. 1908. Декабрь. № 2. Стб. 123–125.

⁴ Речь. 1909. 16 февраля (3 марта). № 45. С. 3.

⁵ Исторический вестник. 1909. Т. 118. Октябрь. С. 319–320.

tenir que sur une fesse»; «залетные гости» вместо «шатунов», «ханжи» и «ханжи-сиделки» вместо «девотки»).

Между прочим, на недостаточность этой правки обратил внимание анонимный рецензент критико-биографического журнала «Книга и революция», отзывавшийся в целом о переводе Сологуба вполне сочувственно: «Он сделан очень обстоятельно и хорошо. Переводчик тщательно передает все тонкости текста и чрезвычайно добросовестно относится к правам автора. Читается перевод легко и не носит на себе отпечатка „сологубовского“ слога, что бывает с иными переводами Ф<едора> К<узьмича>. Повесть передана так, как ее и следовало передать. В переводе есть погрешности, но <...> один лишь бог без греха, и мы поэтому не поставим их в особо тяжкую вину маститому переводчику»⁶.

Тем не менее в последующие годы перевод этот не переиздавался, да и вообще с момента его появления и до 1941 года он лишь сосуществовал с другими, то уходя в тень, то вновь всплывая на поверхность. Так, в 1911 г. «Кандид» вышел в переводе П. Н. Скачилова, первое издание которого увидело свет в 1900 г. В 1912 г. повесть появилась в составе однотомника Вольтера, целиком переведенного Л. К. Бухом, а в другом однотомнике, вышедшем в том же году под редакцией П. С. Когана, «Кандид» фигурировал в сильно устаревшем переводе Н. Н. Дмитриева, впервые напечатанном еще в 1870 г. Этот же перевод Коган предпочел всем другим и в 1929 г., публикуя «Кандида» в приложении к газете «Безбожник». Наконец, в 1941 г. повесть увидела свет в переводе Э. А. Гуревича в серии «Антирелигиозная библиотека».

И все же это «мирное соревнование» завершилось победой Сологуба, хотя в довоенное время имя его читателям и не сообщалось, надо полагать, из осторожности. Именно так поступили в 1931 г. А. Н. Горлин и П. К. Губер, поместившие его в редакции 1919 г. как анонимный в двухтомнике сочинений Вольтера, выпущенном издательством «Academia», а в 1938 г. их примеру последовал И. К. Луппол, под редакцией которого вышли «Избранные произведения» Вольтера в одном томе.

Начиная с послевоенного времени иных решений, кажется, не принималось: отныне во все без исключения издания вольтеровских повестей «Кандид» включался в переводе Сологуба, причем имя переводчика больше не скрывалось. В переводе Сологуба вошла эта повесть и в 49-й том первой серии Библиотеки всемирной литературы (БВЛ, 1971),

⁶ «Книга и революция». 1920. № 3/4. С. 60–62.

послуживший своего рода эталоном для составителей вольтеровских однотомников, которые выходили у нас в дальнейшем не так уж редко.

Следует, однако, отметить, что самый текст перевода эволюционировал от издания к изданию и каждый редактор «улучшал» его на свой лад, подчас «отменяя» сделанное до него, но в любом случае не возвращаясь к оригиналу, т. е. к версиям 1909 или 1919 гг. Последняя такая правка была произведена при подготовке названного тома БВЛ Э. А. Линецкой, которая суммировала все ранее внесенные в текст Сологуба изменения и внесла немало собственных (правда и она, подобно всем ее предшественникам, не заметила, что у Вольтера в главе 12 упоминается не Веймар, а Висмар), так что говорить сейчас о «переводе Сологуба» можно лишь с большой натяжкой.

Все это не означает, что перевод Сологуба в его первоначальной версии утратил ныне всякую ценность и не должен переиздаваться, но его место — в академическом собрании сочинений писателя, которое, надо надеяться, рано или поздно будет предпринято, для максимального же продления жизни перевода в читательской среде печатать его следует в редакции БВЛ — до тех пор, пока не появится новый — более совершенный и современный.

Вольтер и Ж.-Ж. Руссо в русской культурной жизни 1920-х гг.

Едва ли не с первых дней существования советской власти Вольтер и Жан-Жак Руссо были «призваны» ею в качестве ее «единомышленников» и «союзников» — разрушителей устоев «старого мира» и провозвестников того «светлого будущего», которое должно было вскоре наступить. Недаром оба эти имени фигурировали в списке «великих людей в области революции и общественной деятельности, в области философии, науки и искусства», памятники которым предполагалось установить в «новой» России, причем под соответствующим декретом Совета народных комиссаров стояла подпись самого Ленина¹.

Правда, осуществить этот план «монументальной пропаганды» удалось по условиям времени лишь отчасти, и до памятников Вольтеру и Руссо очередь так и не дошла². Зато им было отведено подобающее место в планах пропаганды печатной: к их творчеству обращались переводчики и знатоки литературы и театра, философы и историки, юристы и специалисты по педагогике, часто различные по своему мировоззрению, культурному уровню, общественному темпераменту и таланту, но преследовавшие одну и ту же цель — способствовать «внедрению» наследия этих крупнейших, хотя и столь несходных между собой, представителей французского Просвещения в сознание «трудящихся масс».

Неудивительно, что автором едва ли не первой послереволюционной статьи о Вольтере явился народный комиссар по просвещению и видный литератор (впоследствии академик) А. В. Луначарский. В июле 1918 г., воспользовавшись, хотя и с некоторым опозданием, очередной более или менее юбилейной датой — 140-летием со дня смерти Вольтера, Луначарский поместил в петроградском журнале «Пламя» небольшой очерк о нем, в каком-то смысле оказавшийся «установочным» для тех, кто в дальнейшем писал на эту тему в советской России, а затем и

¹ См.: Искусство. 1939. № 1. С. 31; 1933. № 3. С. 157, 160.

² Проект памятника Вольтеру был выполнен скульптором Кудиновым, Руссо — А. Мануйловым.

в СССР. Особенно ярко проявилось это в первых абзацах очерка, где речь шла о предреволюционной Франции и роли Вольтера в идейной подготовке «Великой революции»:

«Буржуазия, создавшая ненавистный капиталистический строй, оставляет нам, тем не менее, богатое культурное наследство. Из ряда ценностей, оставленных буржуазией пролетариату, первое место для нас занимают, конечно, ценности революционные; в эпоху своей молодости во Франции, в XVIII веке, буржуазия выступала против помещиков и попов с большою решимостью и, как правильно говорит наш учитель Энгельс, на некоторое время стала представительницей всего народа. В эту блестящую свою пору буржуазия выдвинула лозунги и создала миросозерцание, идущее гораздо дальше ее собственных интересов. В то время как потомки ее стали быстро разбавлять крепкое революционное вино своих предков и устремились к заключению союза с реакционными силами старого порядка против первых натисков своего наследника — пролетариата, последний, в лице своих великих вождей и мыслителей, строил свое собственное мировоззрение не на пустом месте, а исправляя и дополняя предательски покинутые позднейшей буржуазией построения представителей ее лучшей поры. Конечно, буржуазия достигла наибольшей революционной решительности только в разгар революции, в последние годы XVIII века. Но сама революция 1789 года, в значительной мере, была подготовлена великими мыслителями, расшатавшими постепенно все устои старого порядка и на место косной рутины и рабской покорности авторитетам провозгласившими идеалы разума и свободы. Бесспорно, первое место по разрушительному яду иронии, по многогранности талантов, по исполинскому влиянию на общественное мнение всех стран Европы принадлежит в этой плеяде блестящих предвестников Великой революции именно Вольтеру».

В остальном же очерк был в достаточной степени традиционным и от многих аналогичных, появившихся в начале века, отличался разве что частотой употребления слов «революция» и «революционный»¹.

В сходном тоне было выдержано и небольшое предисловие, которое Луначарский предпослал своему переводу рассказа Вольтера «Кривой носильщик» («Le crocheteur borgne»), опубликованному там же неделю спустя. «На первый взгляд, — характеризовал он этот „тонкий рассказ“ — прекрасный образец манеры, в которой работали новеллисты XVIII века, и иронической манеры самого Вольтера, — эта фанта-

¹Пламя. 1918. № 11. 14 июля. С. 169–172.

зия может показаться фривольной и пустой, но это не так. Как всегда у Вольтера, она освещена философской мыслью, по тому времени, когда никто и мечтать не смел о равенстве, и дворянин, а тем более принц, возвышался над простым буржуа, а тем более над рабочим, как какое-то божество над животным, мыслью, можно сказать, революционной»⁴.

Одновременно на юбилей Вольтера откликнулся «Голос минувшего», «журнал истории и истории литературы», уцелевший с дореволюционных времен: на его страницах увидел свет блестящий этюд Георга Брандеса, переведенный с рукописи В. М. Спасской, одной из самых деятельных почитательниц датского критика, авторитет которого в России был чрезвычайно высок⁵. Конечно, в отличие от Луначарского, у Брандеса не было речи ни о капитализме, ни о пролетариате, ни о реакционности буржуазии. Однако в ту пору это еще не стало обязательным, да и мало кто из сведущих людей умел так писать. Об этом в большей или меньшей степени свидетельствует едва ли не все, что появлялось тогда о Вольтере в нашей печати, и в первую очередь предисловия к его философским повестям, выпущенным издательством «Всемирная литература».

Основанное в 1919 г. в Петрограде по инициативе Максима Горького, это издательство ставило своей задачей «дать в переводе на русский язык все наиболее выдающиеся произведения мировой художественной литературы начиная с конца XVIII века и до наших дней». По замыслу его создателей, предполагалось выпустить две серии книг — две «библиотеки», основную и народную, в общей сложности 4000 томов. Основная библиотека должна была включать в себя собрания сочинений «европейских, американских и колониальных писателей» и была рассчитана на читателя более или менее образованного; народная библиотека — «небольшие по объему книги, доступные пониманию и восприятию самых широких масс русской демократии»⁶.

В составе этой последней и появилось шесть философских повестей Вольтера: «Кандид» («Candide»), «Белый бык» («Le taureau blanc»), «Принцесса Вавилонская» («La princesse de Babylone»), «История доброго брамина» («Histoire d'un bon bramin»), «Простодушный» («L'ingénu») и

⁴ Там же. 21 июля. № 12. С. 180–182.

⁵ Голос минувшего. 1918. № 7–9. Июль-сентябрь. С. 7–26. См.: Шарышкин Д. М. Творчество Георга Брандеса по русским источникам и материалам // Русские источники для истории зарубежных литератур. Л., 1980. С. 230–232.

⁶ См.: Каталог издательства «Всемирная литература при Народном комиссариате по просвещению». Пг., 1919. С. 33–34.

«Жанно и Колен» («Jeannot et Colin»); первые три в виде отдельных книжек, остальные — объединенные в сборнике под заглавием «Повести». Подготовил все эти издания в короткое время член редакционной коллегии экспертов при названном издательстве Ф. Д. Батюшков, видный историк литературы, критик и театральный деятель, который, подобно многим представителям русской интеллигенции, не пожелавшим эмигрировать, влачил довольно жалкое существование, едва сводя концы с концами⁷. При этом он использовал три старых перевода — Ф. К. Сологуба, В. И. Засулич и А. Л. Соколовского — и три новых, автор которых был обозначен лишь криптонимом NN, по какой причине — не вполне понятно: так, например, под ним мог скрываться человек, неугодный новым властям, или же политический эмигрант. Подстрочные примечания к повестям не отличались ни полнотой, ни обстоятельностью, ни точностью, но тем не менее все же кое-что разъясняли читателю, не имевшему необходимой подготовки. Показательно, что комментировались даже такие слова, как «оратор», «сержант», «генеалогия», «иероглиф», «физиономист», «аллегория», «иезуит», «инкогнито», «эмблема», «химера», «риторика», «геология», «геральдика», «водевиль», «оракул», «амфитеатр»; мифологические имена вроде Геркулеса и Эскулапа; географические названия — Парагвай, Канада, Ла-Манш, Скандинавия и т. п. Что же касается предисловий, то в них Батюшков всячески старался не опускаться до уровня «самых широких масс русской демократии», а по возможности этот уровень несколько поднять, тем более что писать совсем уж популярно он не привык.

В предисловии к «Кандиду» речь шла по преимуществу об оптимизме и пессимизме и об отношении к этим «учениям» Вольтера и Руссо. Хотя этот пространный экскурс был «привязан» к «лиссабонскому эпизоду» названной повести, в сущности он представлял собой изложение полемики этих мыслителей в связи с появлением знаменитой «Поэмы о гибели Лиссабона» (1756).

«Руссо, — сообщал Батюшков, — написал Вольтеру письмо, в котором доказывал, что люди сами виноваты в своих несчастьях. Конечно, бывают и неотвратимые природные бедствия, но если ближе всмотреться в дело, то окажется, что все-таки человек виноват — или по недомыслию, или по беспечности, по недостаточной предусмотрительности и т. п. <...> Оптимизм, в толковании Руссо, заключается в том, что отрицается существование непреодолимого зла. Жизнь „сама по себе

⁷ См.: К. Н. Батюшков, Ф. Д. Батюшков, А. И. Куприн. Вологда, 1968. С. 109–124.

есть благо, и люди должны наладить ее так, чтобы всем жилось хорошо. Оптимист разумный не утверждает, что „все хорошо“, а говорит, что мир в целом хорош, так что все хорошо для целого». Что же касается Вольтера, продолжал Батюшков, то он, «хотя и спорил с Руссо, не стал, однако, и сам в полном смысле пессимистом. Он только поставил вопрос — как согласовать отдельные случаи людских несчастий и бедствий с тем учением, которое утверждает, что жизнь — благо. Главным образом он имел в виду тех тупых и ограниченных людей, которые воображают себе, что они все знают, и если уж заладят, что все к лучшему, так их с места не сдвинешь, хоть кол у них на голове теши» и т. д.⁸ Подробно комментировал Батюшков и широко известные финальные рекомендации, вложенные Вольтером в уста Мартена и самого Кандида: «Будем работать без рассуждений <...> это единственное средство сделать жизнь сносною» и «надо возделывать свой сад»: «Чтобы достичь счастья, человек должен воспитать себя надлежащим образом, не гоняться за призрачным благополучием, развить в себе любовь к труду и понять, что главный смысл жизни заключается в том, чтобы любовно делать свое дело. Это Вольтер и выразил в заключении, сказав, что „надо обрабатывать свой сад“. А что такое „наш сад“? Русский писатель Чехов в своей пьесе „Вишневый сад“ поясняет, что наш сад — это вся Россия. Чехов прав. А вслед за Россией можно поставить и весь мир, все человечество, интересам которого служит каждый человек, который честно трудится на своей ниве, потому что в мире все связано бесконечной и крепкой цепью взаимоотношения результатов труда. Рабочий за станком на фабрике, крестьянин за плугом в поле, любой техник-инженер, архитектор, врач, пользующий больных и исследующий причины и ход болезни, чтобы знать, как лечить ее, ученый, испытывающий природу или судьбы человечества в его прошлом и настоящем, художник, творящий образы, способные нас волновать, будить мысль, доставлять наслаждение созерцанием красоты и т. д. — все эти труженики в переносном смысле „обрабатывают свой сад“. Когда хорошо делаешь свое дело, то этим служишь и своей стране и всему человечеству. Вольтер и хотел сказать, что только тунеядцы и бездельники не заслуживают права на жизнь, а к счастью постепенно приближаются все люди труда. В нем главный смысл жизни», — утверждал Батюшков, и хотя пафос его был, конечно, совершенно искренним и восходил в том числе и к его любимому «русскому писателю Чехову», он таким образом пытался несколько «актуализировать» французскую повесть: подобное

⁸ Вольтер. Кандид. Пб., 1919. С. 8–10.

прославление «людей труда», начиная с «рабочего за станком на фабрике», звучало тогда более чем своевременно и хорошо вписывалось в ряд общеупотребительных «словесных формул»⁹.

Большую часть предисловия к «Повестям» составляли рассуждения о «стремлении к познанию», в котором Батюшков видел «сущность духовной жизни человека». Свои соображения в данной связи он иллюстрировал цитатами из М. Горького, Гейне и Пушкина, ссылками на Лессинга и Леопарди, всячески убеждая читателей в том, что «отказаться от поисков истины было бы недостойно звания человека» и что стремление это ценно само по себе, «хотя оно и не приносит счастья». Все это должно было служить ключом к пониманию «Истории доброго брамина». Тот же мотив присутствовал и на немногих страницах предисловия, посвященных «Простодушному»: Батюшков подчеркивал, что из наивного дикаря герой повести превращается во «вполне сложившегося человека, который мог сделаться и полезным членом общества» лишь под воздействием Гордона, честного и бескорыстного «служителя истины». Характерно, что, переходя к содержавшемуся в заключительных главах повести «изобличению отрицательных сторон жизни», Батюшков счел необходимым разъяснить читателям, что такое сатира, а затем отметил, что «сатирическое направление» в творчестве Вольтера способствовало «устранению всех этих неправд из жизни» и подготовке «в сознании общества» той революции, «которая окончательно порвала с прежними несправедливостями, хотя новый строй еще долго и после революции не мог быть как следует налажен, да и теперь еще нельзя считать [его] ни во Франции, ни в других странах, вполне утвердившимся». «Легче указать на то, что не годится, чем создать то, что было бы вполне пригодно. Однако без разрушения нет созидания», — решительно заявлял он далее, пытаясь убедить в этом не только читателей, но и себя самого: не забудем, что писалось это в голодном и холодном Петрограде, в обстановке всеобщей разрухи. Что же касается третьей повести «Жанно и Колен», то она, полагал Батюшков, в пояснениях вообще не нуждалась. Он лишь напомнил, что с ней перекликалась «комедия русского писателя фон-Визина „Недоросль“», не отметив, правда, что один из эпизодов этой последней восходил непосредственно к «Жанно и Колен»¹⁰.

Главной темой предисловия к «Белому быку» была история религии, точнее — трех древнейших «вероучений», из преданий которых,

⁹ Там же. С. 11–12.

¹⁰ *Вольтер. Повести*. СПб., 1919. С. 5–13.

причудливо между собой соединенных, Вольтер, в представлении Батюшкова, «сплел <...> искусно» свою «сказку». Особенно подробно останавливался он на «роли быка в духовном обиходе первобытного человека» и в «первоначальных верованиях», тем самым облегчая читателям понимание «внутреннего смысла» этой «сказки», скрытого в ней «под баснословным покровом»¹¹.

Как «сказку» рассматривал Батюшков также «Принцессу Вавилонскую»: «Повесть о вавилонской принцессе, — писал он, — правильнее было бы назвать сказкой, „небылицей в лицах“, потому что содержание повести вымышленное. Но хотя пословица говорит: „сказка — складка“, т. е. выдумка, однако это не совсем верно, часто бывает, что в сказке искусно скрыта правда, которую нельзя сказать прямыми, ясными словами. Вольтер отлично понимал различие между сказками и сам писал, что есть сказки для малолетних, служащие только для забавы, но есть и другого рода сказки, в которых глубоко заложена мысль, и нужно ее доискаться, понять, и тогда сказка получит серьезное значение и вполне годится взрослым людям, развлекая их и в то же время заставляя задумываться, вникать во многое такое, о чем стоит подумать». Впрочем, несколькими строками ниже он избавлял читателей от подобных усилий и раскрывал «общий смысл этой сказки», справедливо утверждая, что он заключается «в том, чтобы показать чем и как люди живут, что есть худого, предосудительного в устройстве общества и людских отношений и как можно наладить жизнь лучше, а главное показать внутреннее, духовное единство человечества, единство, которое существует, несмотря на множество отдельных племен, языков, на различие нравов, обычаев и понятий у разных народов». Далее следовала характеристика отдельных эпизодов повести, причем в каждом удобном случае Батюшков старался подчеркнуть злободневность суждений Вольтера и по возможности привлечь для большей убедительности «русский материал». Так, комментируя слово «инквизитор», он уточнял, что это было «учреждение», которое «огнем и мечем водворяло покорность церкви, предавая сожжению всех, кто мыслил не согласно с нею, и считая их еретиками, как у нас считают таковыми старообрядцев и сектантов вроде духоборов, хлыстов и т. д.». Завершалось же предисловие весьма сочувственным изложением просветительской программы Вольтера, вполне отвечавшей благородным, хотя и несколько наивным, представлениям самого Батюшкова, для которого и в условиях послереволюционной действительности

¹¹ Вольтер. Белый бык. Пб., 1919. С. 5–17.

единственно приемлемым средством улучшения жизни по-прежнему оставались «научные знания» и «широкая образованность»: «Нужно быть очень просвещенным, — восклицал он, — чтобы справляться самому со всеми нуждами страны, поддерживать в ней производство и промышленность, поднять культуру на должную высоту, нужно поощрять науки и искусства, работать головой и руками, твердо помня, что „ученье — свет“, который должен озарять жизнь и деятельность людей»¹².

Из этих четырех книжек лишь одна получила отклик в печати — «Кандид». Рецензент, скрывавшийся под загадочным псевдонимом Пау Амма, «с радостью» приветствовал новое издание «знаменитой повести Вольтера», но различные его элементы оценивал по-разному. С наибольшим сочувствием отзывался он о переводе Сологуба: «Он сделан очень обстоятельно и хорошо. Переводчик тщательно передает все тонкости текста и чрезвычайно добросовестно относится к правам автора. Читается перевод легко и не носит на себе отпечатка „сологубовского“ слога, что бывает с иными переводами Ф. К. [т. е. Сологуба]. Повесть передана так, как ее и следовало передать». Правда, и у Сологуба критик обнаруживал немало погрешностей (на самом деле их было много больше), но перевод этот он считал «действительно переводом» повести — в отличие от ее «возмутительного, кощунственного пересказа своими словами», выброшенного на книжный рынок в 1906 г., в период временных цензурных послаблений. По-видимому, переделка эта произвела на него очень сильное впечатление; в противном случае, он едва ли стал бы вспоминать о ней по прошествии стольких лет и после появления множества русских изданий «Кандида». Между прочим, из рецензии можно было заключить, что автор ее даже не знал, что впервые перевод Сологуба увидел свет еще в 1909 г. Предисловию к книжке он уделил всего несколько строк, вполне одобрительных, отметив как главное достоинство его общедоступность: «Что касается предисловия, то оно написано весьма популярно, просто и удобопонятно». И только примечания вызвали у него крайнее раздражение, если не возмущение: «Нам кажется, лучше было бы совсем оставить „Кандида“ без примечаний, чем портить чудесный перевод и очень хорошее предисловие наспех составленными поучениями... *ad usum delphini?*» — вопрошал он, впрочем, несколько драматизируя ситуацию, поскольку в этих примечаниях, при всех их несомненных недостатках, было много верного и полезного, по крайней мере для широкого читателя, которому и прочесть-то, а тем более по-

¹² *Вольтер*. Принцесса Вавилонская. Пб., 1920 (на обложке — 1919). С. 5–15.

нять столь насыщенную историческими реалиями, именами и всякого рода аллюзиями повесть было, конечно, нелегко¹³.

Не случайно в 1927 г. А. И. Дейч выпустил «Кандида» в массовой серии «Библиотека „Огонек“» с большими сокращениями: из тридцати глав он изъяс не менее семи, освободив «роман» от таких эпизодов, как рассказ барона Тундер-тен-тронка (младшего) о злоключениях его семейства, как пребывание героев в плену у орельонов, как история Пакеты и брата Жирофле¹⁴. Однако это было все же исключение: даже в массовых сериях вроде «Библиотеки всемирного юмора» и «Художественной антирелигиозной библиотеки», да и в той же «Библиотеке „Огонек“», повести Вольтера появлялись не только без каких-либо купюр, но и в более или менее доброкачественных переводах, с примечаниями, правда, немногочисленными, и предисловиями, не лишенными достоинств, хотя и содержащими обязательные для того времени «оговорки»: признавая талант Вольтера и его исторически прогрессивную роль, авторы этих предисловий, как правило, упрекали его в умеренности, а буржуазию, интересы которой он выражал, в недостаточной революционности.

«Сам Вольтер был гораздо умереннее, чем привыкли думать о нем люди порядка. Среди своих друзей и корреспондентов он числил монархов и даже папу, построил церковь в Фернее, где долго жил, и незадолго до смерти пригласил для исповеди аббата. А между тем никто не умел так издеваться над ложью и ханжеством католической церкви. Он сам не был свободен от недостатков буржуазного класса, от жадности и карьеризма, от инстинктивного пренебрежения к народным массам. Но, с другой стороны, ему же принадлежат лучшие качества буржуазии героического периода ее истории, когда она стояла во главе освободительного движения и подготавливала Великую французскую революцию», — указывал, например, издавна тяготевший к марксизму П. С. Коган в своем предисловии к «Кандиду», написанном, впрочем, с несомненным знанием дела¹⁵.

В том же духе было выдержано краткое предисловие к повестям «Микромегас» и «Жанно и Колен». «Вольтер, — утверждал анонимный автор, — был сыном парижского нотариуса, он вышел из той интеллигенции, которая уже чувствовала себя достаточно окрепшей для борьбы

¹³ Книга и революция. 1929. № 3/4. С. 60–62.

¹⁴ *Вольтер. Кандид, или Все к лучшему в этом лучшем из миров. Роман в сокращенном переводе Ал. Дейча.* М., 1927.

¹⁵ *Вольтер. Кандид, или Оптимизм.* М., 1929. С. 3–8.

со старым феодальным строем. Трудно, однако, видеть в освободительном движении французской буржуазии того времени нечто революционное, направленное против монархии и угнетателей низших сословий. Это была борьба за власть, и „просвещенцы“, добиваясь отмены кастовых привилегий аристократии и дворянства, стремились стать у государственного кормила, чтобы продолжить политику порабощения. <...> Борьба с суевериями и предрассудками легла в основу философского и литературного творчества Вольтера. Восставая против клерикализма, Вольтер все же считал, что у „простых людей“ должна быть вера в бога, ибо это обуздывающий момент для недовольных. Высмеивая клерикализм и феодальную реакцию, Вольтер был все же тесно связан с аристократическим обществом и во многом разделял его вкусы и интересы. Но, несмотря на то, что он был верным сыном своей эпохи и своего класса, он сыграл огромную роль как отрицатель реакционных традиций и борец с клерикальными основами тогдашней жизни»¹⁶.

Между тем круг сочинений Вольтера, предлагавшихся русскому (теперь его чаще называли советским) читателю, постепенно расширялся. В 1924 г. в серии «Социально-политическая библиотека в документах эпохи под ред.<акцией> проф.<ессора> Я. М. Магазинера» увидели свет «Мемуары Вольтера, им самим написанные» («Mémoires de M. de Voltaire écrits par lui-même»), несколько рассказов, статей из «Философского словаря», диалогов, памфлетов и т. п. Впрочем, из этих пятнадцати сочинений лишь два-три являлись новинками в точном смысле слова; остальные выходили на русском языке уже не раз, в том числе и сравнительно недавно. Однако этот новый сборник отличался от предшествующих в лучшую сторону: построен он был хронологически, сопровождался двойным комментарием — редактора книги Н. В. Болдырева и редактора серии, а также обширным «предисловием редактора», иными словами — Болдырева, всячески старавшегося обосновать «злободневность» Вольтера для «нашего времени»: «Вольтер современен сейчас именно потому, что он — один из главных источников, начатков нашего времени. Те плоды, которые нам принесло наше время, созрели на великом древе революции, на котором русская революция — только самая новая ветвь. Но разве материализм, атеизм, коммунизм, интернационализм наших дней похожи на лозунги Вольтера? Нет, но ведь и яблоко не похоже на семя яблони, хотя и вышло из него. Революция вошла в нашу жизнь как огромный, непререкаемый факт; и вот, кто хочет

¹⁶ *Вольтер*. Микромегас. М., 1929. С. 3–4.

сознательно отнестись к ней, тот неизбежно должен будет посчитаться и с Вольтером как с одним из самых ранних ее основоположников», — утверждал он в начале предисловия и затем обильно иллюстрировал эту мысль примерами из творческого наследия Вольтера и, в частности, тех его образцов, которые печатались в сборнике, а в заключение с явным удовлетворением восклицал: «Разве мало струн современности затронул Вольтер? Исторический интерес к нему не диктуется ли животрепещущими интересами наших дней? Пусть мертвые хоронят мертвецов; Вольтера можно рекомендовать вниманию и наших современников»¹⁷.

Правда, И. Н. Бороздину такая актуализация Вольтера показалась чрезмерной. «С усердием, достойным лучшей участи, — отмечал он в своей рецензии, — хвалит всячески редактор Вольтера. Договаривается в пылу усердия до того, что от Вольтера рукой подать до коммунизма Бабефа. Это называется — переборщик!» Но сколько-нибудь серьезных расхождений между ним и редактором издания все же не было: приветствуя «появление книжки искусно подобранных произведений Вольтера», он признавал, что «знакомство с заостренными и ядовитыми памфлетами одного из талантливейших предреволюционных писателей, своими писаниями немало способствовавшего моральному уничтожению старого порядка, представляет до сих пор неиссякаемый интерес» и что «темы, затрагиваемые Вольтером, не потеряли своей остроты даже в наши дни „бури и натиска“ для широкого круга читателей»¹⁸.

Однако самым крупным событием в истории «советского Вольтера» двадцатых годов было, конечно, появление «Орлеанской девственницы», на протяжении полутора веков неизменно запрещающейся цензурой и распространявшейся лишь в списках, и притом в весьма несовершенных переводах. Полное (включая варианты и авторские примечания) издание знаменитой антиклерикальной поэмы Вольтера, выпущенное во все той же серии «Всемирная литература»,¹⁹ не только восполняло этот пробел, но и представляло собой примечательное явление русской переводческой культуры: участниками издания были видные поэты «Серебряного века» — Н. С. Гумилев, Г. В. Иванов, Г. В. Адамович и М. Л. Лозинский, а ее «зачин» (25 строк) был помещен в переводе Пушкина, относившемся к середине 1820-х гг. и впервые опубликованном в 1884 г. При этом следует отметить, что к моменту

¹⁷ Ф. А. <руэ> Вольтер. Мемуары и памфлеты. Политика, религия, мораль. Л., 1924. С. 5–16.

¹⁸ Прожесктор. 1924. № 48–49. 15 дек. С. 23.

¹⁹ Вольтер. Орлеанская девственница: В 2 т. М.; Л., 1924.

выхода издания Гумилев был расстрелян, Иванов и Адамович эмигрировали, и только Лозинский оставался в Петрограде: в силу указанных обстоятельств именно ему и пришлось редактировать весь перевод в целом. Исторический комментарий в издании отсутствовал, но роль его в значительной мере выполняла вступительная статья С. С. Мокульского, впоследствии одного из авторитетных специалистов по французской литературе и театру XVII–XVIII вв. В сущности, это было самостоятельное исследование, в котором подробно освещались история создания поэмы, ее содержание и смысл, ее место в эволюции ирои-комического жанра, ее воздействие на последующую литературу — прежде всего русскую, причем сколько-нибудь серьезных уступок времени в статье почти не встречалось, а возможно, не осталось под давлением редакции²⁰, разве что гневные обличения «реакционной прессы, критики, науки Западной Европы», которые «тщетно пытались втоптать в грязь, уничтожить, стереть с лица земли» этот «катехизис остроумия», и отечественных мракобесов, по вине которых эта поэма «так и не дождалась своего издания в царской России»²¹. Впрочем, последнее вполне соответствовало реальному положению вещей.

Естественно, что это долгожданное издание вызвало интерес столь эрудированного знатока французской классической поэзии, как Б. В. Томашевский²². «Перевод „Девственницы“, — писал он, — запоздал на 150 лет, но в данном случае — лучше поздно, чем никогда. И в наши дни вольтеровская поэма найдет своего читателя, не как „классическое произведение всемирной литературы“, не как „памятник“, а как произведение, не потерявшее своей актуальности. За истекшие полтора века не явилось другой подобной вещи, которая бы заслонила от нас „Девственницу“. Глубокое влияние, произведенное поэмой на позднейшую литературу, в том числе (а может быть, в особенности) на русскую, обеспечит ей почетное место в каждой библиотеке». И хотя критик отмечал отдельные недостатки в переводе и в статье, а также сожалел об отсутствии в книге «подтекстовых примечаний», в целом он отзывался о ней весьма одобрительно, полагая, что «так или иначе, „Всемирной литературе“ надо

²⁰ См.: Чуковский К. *Дневник. 1901–1929*. М., 1997. С. 288–289 (запись от 4 или 5 окт. 1924 г.).

²¹ *Вольтер. Орлеанская девственница*. Т. I. С. VII–XI. II.

²² См.: Неосуществленное издание писем Блен де Сенмора к великой княгине Марии Федоровне в серии «Летописи Государственного литературного музея» (обмен письмами между Б. В. Томашевским и В. Д. Бонч-Бруевичем. Январь-февраль 1939 г.) Публикация С. В. Шумихина. — В сб.: *Русско-французские культурные связи в эпоху Просвещения. Материалы и исследования*. М., 2001. С. 190–201.

быть благодарным за почин, вводящий в круг русской литературы величайший образец комической французской поэмы XVIII века», и выражал уверенность в том, что «жанр этот найдет отклик в современном читателе»²³.

Других изданий Вольтера на русском языке в двадцатые годы не появлялось. Однако он был представлен в нескольких хрестоматиях — по истории философии и западноевропейской литературы. Так, в «Хрестоматию по французскому материализму XVIII века» И. С. Плотникова было включено пять «философских писем» («О канцлере Бэкон», «О г-не Локке», «О Декарте и Ньюtone», «О системе тяготения», «Оптика г-на Ньютона») и один фрагмент «Философского словаря» («Материя»)²⁴, в «Книгу для чтения по истории философии» А. М. Деборина — два «философских письма» («О г-не Локке» и «О Декарте и Ньюtone») в другом переводе²⁵, в «Хрестоматию по истории западноевропейской литературы» П. С. Когана — отрывки повестей «Микромегас» и «Кандид»²⁶. Примечательно, что в первоначальной редакции хрестоматии Вольтеру места вообще не нашлось, и лишь раздраженная реакция Луначарского, которому рукопись была дана на рецензию («Совершенно удручающе действует отсутствие Вольтера»²⁷) вынудила составителя внести соответствующие изменения, причем текстам Вольтера был предпослан в сокращенном виде очерк самого Луначарского, извлеченный из его «Истории западноевропейской литературы в ее важнейших моментах» (о которой еще пойдет речь).

Иначе в это время складывалась у нас судьба наследия Жан-Жака Руссо. Хотя при формировании планов «Всемирной литературы» намечено было выпустить «Исповедь», «Новую Элоизу» (с небольшими сокращениями), отрывки «Эмиля», «Рассуждение о причинах неравенства между людьми» и другие философские произведения, а также «Письмо к Д'Аламберу о зрелищах», ни одно из названных изданий не состоялось, и о причинах этого можно лишь догадываться. Не выходили сочинения Руссо и в других издательствах. Исключение составляют несколько отрывков, включенных в уже упомянутые хрестоматии, — «Книгу для

²³ Русский современник. Л.; М., 1924. Кн. 4. С. 266–267.

²⁴ Хрестоматия по французскому материализму XVIII в. Вып. 1. Бог, природа и человек. Пг., 1923. С. 19–41.

²⁵ Деборин А. Книга для чтения по истории философии. Т. II. М., 1925. С. 7–16.

²⁶ Коган П. С. Хрестоматия по истории западноевропейской литературы. М.; Л., 1929. Т. 1. С. 472–474.

²⁷ Литературное наследство. Т. 82. М., 1970. С. 314–316.

чтения по истории философии» А. М. Деборина (последние страницы «Рассуждения о происхождении неравенства между людьми») и «Хрестоматию по истории западноевропейской литературы» П. С. Когана (ряд писем из разных частей «Новой Элоизы»). В первом случае текст сопровождался биографией Руссо и обзором его общественно-политических, философских и педагогических идей, во втором предварялся краткой характеристикой его мировоззрения и, сверх того, фрагментом о «Новой Элоизе», который был извлечен из русского перевода книги Генри Грея Грехэма «Руссо», впервые увидевшей свет в Филадельфии в 1883 г. и дважды — в 1890 и 1908 гг. — издававшейся в России под названием «Ж.-Ж. Руссо, его жизнь, произведения и окружающая среда».

Между тем трудов, посвященных Руссо, появилось тогда сравнительно много, и в этом отношении женеvский философ оказался даже впереди фернейского мудреца. Правда, подчас литература эта являлась лишь слегка подновленной в духе времени дореволюционной продукцией. Подчас это были более или менее серьезные исследования, выполненные в традициях культурно-исторической школы, вроде отдельно выпущенной в 1918 г. заметки Г. К. Крыжицкого «Влияние Руссо на Аблесимова» (речь шла о сходстве комической оперы А. О. Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват» с «Деревенским колдуном» Руссо²⁸) или изданной тогда же брошюры Г. Д. Гурвича «Руссо и декларация прав». «Настоящая работа, представляющая небольшой предварительный набросок к задуманному автором исследованию философии права Руссо, — предупреждал Гурвич, — была предназначена к напечатанию в одном из научных журналов. Только временная приостановка в их издании и случайно предоставившаяся возможность побудили автора выпустить свою работу отдельной книжкой. Однако он просит считаться с ней исключительно как с отдельным оттиском журнальной статьи»²⁹.

Вполне академический характер имел этюд Иннокентия Попова «Жан-Жак Руссо — космополит», который весьма органично вписывался в сборник «в честь пятидесятилетия научной жизни» Н. И. Кареева, выдающегося историка старшего поколения, профессора Петербургского университета и члена-корреспондента Академии наук.

Из переизданных дореволюционных трудов этого типа следует также назвать «Очерки по истории педагогики на Западе и в России»

²⁸ Фактически это был оттиск (с собственной пагинацией) заметки, опубликованной в «Известиях ОРЯС» 1917 г. (Т. 22. Кн. 2. С. 58–64).

²⁹ Гурвич Г. Руссо и декларация прав. Идея неотъемлемых прав индивида в политической доктрине Руссо. Пг., 1918. С. 2.

С. А. Золотарева (1922), по сравнению с исходным изданием (1910) несколько усовершенствованные и дополненные главой-послесловием, в котором автор оправдывал свой «объективизм» тем, что «у истории есть свои права». Руссо по понятным причинам фигурировал там лишь как творец «Эмиля».

Однако по мере того, как укреплялась новая власть и оформлялась новая идеология, «старорежимным» ученым в официальных кругах все чаще предпочитали таких, которые считались или считали себя марксистами. Среди этих последних была известная деятельница революционного движения В. И. Засулич, проведшая многие годы в эмиграции: в начале 1923 г. издательством «Новая Москва» был опубликован отдельной книгой ее очерк «Жан-Жак Руссо. Опыт характеристики его общественных идей», написанный еще в 1896 г. в Лондоне и два года спустя изданный под псевдонимом Н. Карелин, а затем перепечатанный в первом томе двухтомного сборника ее статей (1907).

Это новое издание мало чем отличалось от предшествующих: по признанию автора, в нем французские названия и выражения были заменены русскими, а к французским цитатам был «прибавлен» их перевод, поскольку рассчитывать теперь на знание читателями французского языка было довольно трудно.

«В настоящем очерке, — формулировала Засулич свою задачу, — нас интересуют главным образом именно те взгляды Руссо, в которых он всего полнее расходился с огромным большинством своих современников и которые составляют в то же время наиболее существенную, самостоятельную и глубоко продуманную часть его взглядов»³⁰. Отсюда и построение очерка: в первой его главе характеризовались «главные черты господствующей доктрины», иными словами просветительская идеология в целом, а во второй и третьей — общественные и политические взгляды самого Руссо, которые Засулич квалифицировала как «плебейские идеи XVIII века» и которые рассматривала с «плебейской» же точки зрения конца XIX-го — в противоположность точке зрения «буржуазной» и «интеллигентской» (т. е. либеральной).

В рецензии на книгу, опубликованную в журнале «Под знаменем марксизма» (органе «воинствующего марксизма-ленинизма»), И. К. Луппол, начинающий философ, впоследствии академик и затем репрессированный «враг народа», между прочим разъяснил смысл этого определения: «„Плебейская” точка зрения на эзоповском дореволюционном

³⁰ Известия ОРЯС. 1917. Т. 22. Кн. 2. С. 58–64.

языке означала точку зрения рабочего класса». Именно это в сочетании с «марксистским подходом автора» и делало в его понимании «прежнюю» (т. е. давно написанную) работу Засулич «не только ценной, но едва ли не единственной в литературе о Руссо». К важным достоинствам книги он относил ее доступность «всякому читателю, имеющему, конечно, представление о XVIII веке», полагая, что работа эта «принадлежит к научно-популярной литературе в лучшем смысле этого слова»³¹.

Несколько месяцев спустя издательство «Новая Москва» выпустило еще одну книгу о Руссо, на сей раз переводную: автором ее была нидерландская писательница и видная социалистка Генриетта Роланд-Гольст. В голландском оригинале она вышла в 1912 г. к двухсотлетию со дня рождения Руссо, а в 1921 г. появилась в немецком переводе, с которого и была переведена на русский А. Острогорской.

Как и в предшествующем случае, выбор издательства был, несомненно, предопределен идеологической направленностью книги, хотя ощущалась это по преимуществу лишь во вводных главах — к части I («Женева в начале XVIII столетия») и к части II («Общественное и умственное движение во Франции в середине XVIII столетия»), а также в заключительном разделе, в котором подводился итог деятельности Руссо и прослеживалось, впрочем очень конспективно, его воздействие на европейскую общественно-политическую мысль, литературу и искусство. Особенно яркими были последние страницы, где говорилось об актуальности Руссо, причем речь шла и о настоящем, и о будущем, когда в мире победит социализм, в чем Роланд-Гольст, как видно, не сомневалась. «Руссо не был социалистом, даже в самом общем значении слова. Его мышление в социальной области не выходило за пределы его времени и его класса, оно определялось, следовательно, пределами мелкобуржуазного производства и мелкобуржуазных производственных отношений. Но его ненависть к угнетению и эксплуатации, его любовь к свободе и равенству были в нем на вершине его жизни так пламенны и могучи, так всепоглощающи, что он ставил свободных и бессильных перед лицом природы дикарей выше господ и рабов цивилизации; таким образом он дошел крайних границ буржуазных стремлений; и поэтому рабочий класс в известном смысле является его наследником. Ибо та демократия, к которой он горел энтузиазмом; то равенство прав и обязанностей для всех людей, о которых он мечтал, могут быть осуществлены только в социалистическом обществе, — утверждала она и

³¹ Под знаменем марксизма. 1923. № 2–3. С. 255–257.

заклучала книгу пророчеством, в котором искреннее воодушевление сочеталось с трогательной наивностью: „Когда рабство, корыстолюбие и властолюбие станут призраками давно минувших времен, когда земной шар будет населен свободными, счастливыми, живущими в сердечном согласии людьми и смеющимися, наслаждающимися свободой детьми, когда из беспорядков, раздоров и смятения наших дней родятся мир, спокойствие и порядок будущих времен, в сердцах людей будет жить дружеский образ великого мечтателя, проливающего горячие слезы о своей покинутости, он будет их другом и товарищем, частью их сознания, всего их существа, духом от их духа, кровью от их крови <...> Он был великий искатель и великий сеятель на нивах человечества. Имя его не забудется»³².

Неудивительно, что книга эта привлекла к себе внимание Луппола, посвятившего ей обстоятельную рецензию все в том же журнале «Под знаменем марксизма». Правда, удовлетворила она его не в полной мере. «Личность Руссо как мыслителя и человека, — пояснял он свою точку зрения, — видимо, захватила автора; мы бы сказали, что чувствуется „влюбленность“ автора в предмет своего исследования, и поэтому самое исследование страдает иногда от недостатка объективности». Вообще, полагал он, «биография Руссо отодвинула далеко на задний план его учение. Роланд-Гольст пять шестых своей книги отдает событиям из жизни Руссо и только, к сожалению, одну шестую часть — изложению и анализу его взглядов, а между тем эта именно глава „Произведения великих годов“ представляет лучшие страницы книги. Автор, стоя на точке зрения метода исторического материализма, широко берет своего героя в связи с эпохой и общественными отношениями Швейцарии и Франции. Те главы, в которых даются исторические картины этих стран („Женева в начале XVIII столетия“ и „Общественное и умственное движение во Франции в середине XVIII столетия“), являются поистине великолепными. Автор талантливо представляет экономический базис страны, нарастание капитализма со всеми сопутствующими промышленными явлениями. Дается краткая, но яркая характеристика сословий, их взаимоотношений и изображается уже оформившееся классовое расслоение внутри третьего сословия. Удачно отмечает Роланд-Гольст, что ожесточенная интеллектуальная борьба во Франции середины столетия была не чем иным, как одной из форм классовой борьбы».

³² Роланд-Гольст Г. Жан-Жак Руссо, его жизнь и сочинения. М., 1923. С. 289–290.

«Сильной главой» книги рецензент считал «краткий очерк учения Руссо и в особенности ту ее часть, где это учение подвергалось критическому анализу»: имелся в виду его деизм, экономическая система и его «идеал общественного устройства общества (! — П. З.)», в котором Роланд-Гольст видела «революционную и политическую утопию мещанского индивидуализма», решительно противопоставляя ей «цели пролетарских революционеров», хотя они и казались ей, к неудовольствию рецензента, «более возвышенной мечтой». В целом же Луппол, хотя книга и не представляла собой в его понимании «ученого критического труда», оценивал ее довольно высоко в силу ее «популярности», т. е. доступности широкому читателю, и пригодности для «ознакомления с эпохой и учением Руссо»³³.

В том же 1923 г. в Минске был издан сборник «литературно-критических очерков» И. И. Аксельрод, энергичной участницы социал-демократического движения и одаренного литератора, оставившей после себя (она скоропостижно скончалась весной 1918 г., вскоре после возвращения из эмиграции) довольно большое количество статей о западноевропейских, по преимуществу немецких писателях, чье творчество она пыталась анализировать, ориентируясь в основном на историко-культурные построения Г. В. Плеханова, с которым ее связывала и многолетняя личная дружба. Так или иначе, но перечисляя в предисловии к сборнику включенные в него очерки, его редактор С. Я. Вольфсон (позднее — профессор диалектического материализма Белорусского университета) относил их к «лучшим образцам марксистской критической литературы»³⁴. В полной мере касалось это и очерка «Жан-Жак Руссо», перепечатанного из журнала «Просвещение» юбилейного 1912 г. По мнению Вольфсона, общественно-политические воззрения Руссо (а этому, собственно, и был посвящен очерк) Аксельрод интерпретировала как «последовательный марксист». В особенности же, полагал он, проявилось это в осмыслении ею «индивидуализма» Руссо: «проведя анализ», она пришла к выводу, что это было «явление ярко прогрессивное»³⁵. По всей вероятности, Вольфсон имел в виду следующие два пассажа: «Индивидуализм Руссо есть не что иное, как протест против привилегий высших классов, против бесчеловечной эксплуатации низших слоев общества. Это был протест

³³ Под знаменем марксизма. 1923. № 10. С. 271–273.

³⁴ Аксельрод И. Литературно-критические очерки: Сборник / Под ред. С. Я. Вольфсона. Минск, 1923. С. VIII.

³⁵ Там же. С. X.

против жестокой действительности, против бессердечности общества, которое вместо того, чтобы охранять право слабейших, игнорирует их, отождествляя право с силой. Подобный индивидуализм Руссо был направлен против всесильных и за угнетенных и страждущих, между тем как современный индивидуализм провозглашает право сильнейшего над слабейшим. Руссо боролся против отживших социальных форм своей эпохи, индивидуализм же нашего времени старается наоборот сохранить современный строй»; «В „Общественном договоре” и в „Эмиле” отношение женеvского философа к прошедшему <...> было уже совсем другое, как в его первых трудах. В этих последних идеалом представляется уже не „первобытное состояние”, когда люди свободно проживали в лесах, но основанное на справедливости государство, в котором человек мог бы жить, проявляя свою волю и сознательную деятельность. Таким образом, Руссо преодолевает первоначально им проповедуемый индивидуализм. Истинный идеал великого мыслителя, борца за свободу, — еще только в будущем, которое принадлежит пролетариату»³⁶.

По тому же поводу и приблизительно тогда же была написана небольшая статья о Руссо А. В. Луначарского, также находившегося в это время в эмиграции. Впервые опубликованная в газете «Киевская мысль», она затем была включена им в сборник «Этюды критические. Западноевропейская литература» (1925). Статья эта наполовину состояла из яростной полемики с современными французскими «порочателями» и «заклятыми врагами» Руссо и из гневных обличений «той продувной, продажной, изолгавшейся, циничной, прикрывающейся мишурою заезженных фраз синей Франции, которой принадлежит сейчас власть и которая на днях <...> декретом за номером таким-то еще раз утвердила великую тень Руссо в бюрократических кадрах официального буржуазно-республиканского рая» (речь шла о национальных празднествах в честь Руссо, организованных французским правительством). Однако в ней содержалась и выразительная историческая характеристика Руссо — человека, писателя и политического мыслителя. В понимании Луначарского, Руссо представлял собой «тип романтика», который стал «сознательно образцом или бессознательно предшественником огромной толпы идейных потомков, создавших одно из наиболее могущественных культурных течений новейшей истории», иными словами европейского (и не только европейского) романтизма (не случайно

³⁶ Там же. С. 28–29, 36.

статья так и называлась — «Отец романтизма»). Вместе с тем он явился создателем «необузданной и абсолютной, страстной и терпкой теории безграничного народовластия», которая послужила идейной опорой и оправданием «самым крайним революционерам», т. е. якобинцам, «своим кровавым благочестием» (т. е. террором) распугавших «прямых учеников Вольтера и Дидро». И хотя озаглавлена статья была почти нейтрально, в ее заключительных строках этому обозначению был придано иное, более острое звучание: романтизм Руссо критик определил как «революционный», тем самым невольно предваляя соответствующие установки в данной области, навязанные впоследствии советской историко-литературной науке и продержавшиеся в ней на протяжении нескольких десятилетий³⁷.

В 1923–1924 гг. Луначарский прочел в Коммунистическом университете им. Я. М. Свердлова курс лекций по истории западноевропейской литературы — от античности до современности. По собственному его признанию, он «с большим сомнением взялся за это дело» и «не льстил себя надеждой дать что-нибудь вроде настоящего глубокого и много охватывающего университетского курса» (отсюда и полное его заглавие: «История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах»). Обширность предмета и ограниченность времени, отведенного для его освещения, пояснял далее Луначарский, превратили этот курс в своего рода серию «импровизированных речей на литературные темы», оформленных как «последовательные исторические очерки». При этом Луначарский решал двуединую задачу: «с одной стороны — наметить марксистский подход к литературе, указать связь писателей и литературных произведений с особенностями каждой данной эпохи и вскрыть их классовую сущность и, с другой стороны, — внушить моим молодым слушателям любовь к литературе и умение считаться с наследием прошлого не только как с каким-то проклятым мусором ненавистной старины, а как с целым рядом великих усилий мысли, чувства и фантазии, направленных к победе гуманных начал (положенных в основу нашего современного социализма) над всякого рода тьмой». Кроме того, он хотел, «не ограничиваясь стремлением доказать внутреннюю моральную ценность великих литературных произведений прошлого, <...> по возможности научить также оценивать их непосредственную эстетическую прелесть, волнующую музыку эмоций и образов в них». Стенограммы этих лекций-речей и составили названный курс, изданный в 1924 г. и

³⁷ Луначарский А. В. Собр. соч. М., 1965. Т. 5. С. 222–228.

вскоре, как и следовало ожидать, рекомендованный Государственным ученым советом в качестве пособия для высших учебных заведений³⁸.

Естественно, что Вольтеру и Руссо в курсе этом было отведено существенное место: о них шла речь, по меньшей мере, на десяти страницах лекции «Французская литература эпохи Великой революции». Подход его к их наследию был обозначен с большой определенностью: поскольку «буржуазия, взятая вся в одни скобки» (т. е. в целом) «сыграла во Французской революции доминирующую роль», то и литература, отражавшая подготовку революции, «должна была носить черты буржуазного творчества»³⁹.

Вольтер, полагал Луначарский, был «невенчанным королем буржуазии» и притом не только французской, но и «всевропейской», который «желал союза с монархией, так как он не видел иного исхода». «Ему казалось, что именно просвещенная монархия, которая слушается его, Вольтера, и подобных ему людей, — это наилучшее орудие правильного прогресса. Он был сатанински умный человек и не мог не видеть слабости „величеств“, не мог над ними не подтрунивать, иногда так, что коронованные особы сердито косились на него, но он подтрунивал над личностями, а не над самой монархией. Монархия представлялась ему естественной рациональной формой. Никаких республиканских идей у Вольтера нет. С политической точки зрения он представляется почти опорой монархии. И вольтерьянцами делались поэтому, вплоть до нашей дикой России, самые настоящие помещики, не находя в этом ничего зазорного», — констатировал Луначарский почти с осуждением, признавая, однако, что «с другой стороны, Вольтер представляет собою необыкновенно прогрессивную силу»⁴⁰. Мысли эти Луначарский развивал на протяжении всего посвященного Вольтеру фрагмента: вера в могущество просвещения, объявленный им «страстный и гениальный поход против предрассудков», в особенности его ненависть к церкви, в борьбе с которой он шел «очень далеко» («мы и сейчас в агитации могли бы черпать материал у Вольтера», — замечал Луначарский в данной связи), и вместе с тем упование на просвещенного монарха, признание существования бога, который нужен был ему «для совершенно сознательного обмана народа», и т. д., — все это свидетельствовало об «ограниченности» Вольтера («революционность» которого была, по Луначарскому, «чисто буржуазной») и соответственно об ограниченном использовании

³⁸ Луначарский А. В. Собр. соч. М., 1965. Т. 4. С. 7–8.

³⁹ Там же. С. 189.

⁴⁰ Там же. С. 194.

его наследия в стране победившей пролетарской революции. «Вы видите, таким образом, — обращаясь к своей аудитории Луначарский в заключение, — какая Вольтер замечательная фигура. Левыми своими гранями, поскольку буржуазия бьет старину, он является нашим братом и предтечей, и мы не можем без восхищения читать эти сверкающие фейерверки остроумия против религиозных предрассудков. В то же время он сам еще настолько землевладелец, собственник, примыкающий к общему союзу собственников, что с ясно выраженной враждой относится к демократии»⁴¹.

В том же духе писал Луначарский о Руссо. В основе весьма обстоятельной и яркой его характеристики лежала формула: «Ж.-Ж.Руссо происходил из мелкого мещанства и носил на себе типичные черты мелкого буржуа», затем дополненная другими — «мещанин-интеллигент» и «интеллигентный пролетарий»⁴². С этих позиций он осмыслил жизненный и творческий путь Руссо, его нравственные искания, его вклад в философскую, политическую и педагогическую мысль, его литературные произведения (в последнем случае он лишь развивал главные положения своей статьи 1912 г.). Несмотря на то, что Луначарский находил у Руссо «много предрассудков», «много внутренней неувязки, внутренних противоречий», в целом он ставил его необычайно высоко как «великого человека», который «дал обществу ряд совершенно новых импульсов», как «основателя теории демократии», как мыслителя, в котором есть «нечто коммунистическое», как «противника схоластической школы» и художника-новатора. Проследивая «некоторые линии, ведущие от Руссо», Луначарский называл «французский романтизм, как и весь романтизм этой эпохи», «музыку XIX века» и, наконец, Льва Толстого, которого считал «гениальным учеником Руссо», не принимая, впрочем, его «религиозного учения»: «в его религиозном учении нет ни одной нотки, которая не была бы взята у Руссо, — конечно, не потому, что наш великий барин-писатель „обокрал“ Руссо, а потому, что он не может мыслить иначе, как по Руссо, поскольку он защищал свободную индивидуальность, поскольку он разрушал официальную церковь, государство, собственность и цивилизацию, хотел восстановить равенство на началах приближения к природе. Сбросив с себя барина, Толстой хотел построить „человека“, но, не будучи пролетарием, он восстанавливал мещанина, с его равенством, братством и с его верой в бога, потому что такому человеку не хочется быть смертным».

⁴¹ Там же. С. 197–198.

⁴² Там же. С. 201, 203, 207.

В этом Луначарский видел «самое заскорузлое мещанство» и неоспоримое свидетельство «ограниченности» обоих мыслителей (в дальнейшем упрек этот, адресованный, как уже отмечалось, и Вольтеру, стал почти обязательным и вследствие этого одним из самых ходовых в советской историко-литературной науке). «Но какая колоссальная разница! — восклицал Луначарский, — Когда Руссо выдвигал этого человека-мещанина, это была потрясающе революционная идея, потому что он противопоставлял ее всему тогдашнему миру. Правда, и Толстого за эти его идеи синод предал анафеме (но в Сибирь тащить его все же побоялись — это был бы большой скандал перед Западной Европой), против Толстого были капиталисты, считали его опасным анархистом. Но ведь были уже другие революционные учения, которые он отвергал, например, эсеровский терроризм. Было и такое, которое он сугубо не понимал, не мог разглядеть, как слепой. Это было пролетарское движение. Оно для него было совершенно чуждой музыкой. Если бы Руссо сейчас жил, вполне возможно, что он был бы с нами. Ведь он взял самую высокую революционную ноту, которая по его времени была возможна. А Толстой, может быть, жил бы за границей»⁴³.

Показательно, что в другом месте того же очерка, говоря о Руссо как о «замечательном педагоге», Луначарский подчеркивал актуальность его идей в этой области для вверенной ему как наркому по просвещению советской школы: «Многим из того, что проводит сейчас Наркомпрос, мы обязаны Руссо». Речь шла прежде всего об идее «трудового естественного воспитания», изложенной Руссо «в форме романа „Эмиль“»⁴⁴.

Лекционный курс Луначарского был первым сводным трудом по истории западноевропейской литературы, созданным при новом режиме и ему на пользу. Однако одновременно с ним в учебно-просветительском

⁴³ Там же. С. 207–208.

⁴⁴ Там же. С. 205. Ср. соответствующий пассаж в «Истории педагогики в связи с экономическим развитием общества» Е. Н. Медынского (Т. 2. Эпоха промышленного капитализма. М., 1926. С. 50–51): «Руссо первый из педагогов ярко и полно для своего времени (времени неразвитой еще промышленности) формулировал идею политехнического трудового воспитания, широко осветил вопрос о воспитании органов внешних чувств, выдвинул педологический момент в воспитании, сурово осудил книжное словесное обучение, стремился построить воспитание на самостоятельности и активности ребенка, ярко формулировал значение краеведения в образовании, придавал огромное значение физическому воспитанию, отметил значение экскурсионного метода, протестовал против многопредметности программы обучения, целью обучения ставил не накопление большой суммы знаний, но развитие умения приобретать их».

обиходе оставались и дореволюционные пособия того же типа, принадлежавшие перу историков литературы марксистской ориентации вроде уже названного П. С. Когана и В. М. Фриче. В отличие от курса Луначарского, в котором было в значительной степени воспроизведено его выдающееся ораторское искусство, трехтомный очерк Когана и однотомный — Фриче давали не слишком яркое, но весьма добросовестное освещение материала, щедро приправленное критическими замечаниями и разного рода укорами. Так, Когану в суждениях Вольтера о народе виделся «богатый землевладелец» (в чем с ним, как явствует из приведенной выше цитаты, не расходился Луначарский⁴⁵), а Фриче, рассуждая о Руссо с его «отчетливым тяготением к патриархальным нравам крестьянского быта, которым грозила (! — П. З.) гибелью развивавшиеся торговля и промышленность», с сожалением отмечал, что женеvский философ не был коммунистом, хотя «иногда подходил очень близко к коммунизму», и противопоставлял ему в этом отношении Морелли как одного из идеологов «неимущих пролетарских слоев»⁴⁶.

Марксистский, а в сущности вульгарно-социологический подход к наследию французского Просвещения с отчетливостью проявился также в ряде работ общего и более специального характера. Среди последних выделяется своей обстоятельностью и серьезностью статья «Мировоззрение Ж.-Ж. Руссо» Н. И. Кибовского, слушателя Института Красной профессуры, которая была написана на основе его ранее прочитанного доклада и увидела свет в «Историко-философском сборнике», вышедшем под редакцией А. М. Деборина (1925). Примечательный (и не суливший ничего хорошего инакомыслящим) признак эпохи: в предисловии к сборнику будущий академик выдавал всем его участникам своего рода «патент на благонадежность», подтверждая, что «все они марксисты, все одинаково стоят на почве диалектического материализма».

Новый всплеск интереса к Вольтеру и Руссо произошел в мае-июне 1928 г., в связи со 150-летием со дня их смерти. В этюде «Фернейский отшельник» Луначарский, отталкиваясь от пассажа о Вольтере в незавершенной статье Пушкина «О ничтожестве литературы русской» (1834) и, в частности, от слов «Все возвышенные умы следуют за Вольтером. Задумчивый Руссо провозглашает себя его учеником; пылкий Дидрот есть самый ревностный из его апостолов», сравнивал этих великих про-

⁴⁵ Коган П. С. Очерки по истории западноевропейской литературы. Изд. 8. М., 1923. Т. 1. С. 203.

⁴⁶ Фриче В. М. Очерк развития западноевропейской литературы. М., 1922. С. 83–84.

светителей и приходил к выводу, что его герой — первый в этом ряду. Если Руссо в его понимании — «величайший философ мелкого мещанства», а Дидро — представитель «лишенной серьезного экономического веса интеллигенции», то Вольтер — «великий идеологический вожьдшедшей к своим победам буржуазии» и «предшественник революции». Впрочем, полагая, что «более чем у кого-либо другого из великих умов, видим мы у Вольтера яркое выражение буржуазности», Луначарский, естественно, усматривал в этом и его серьезный недостаток: «Мы великолепно знаем исторические рамки, которые ограничивали кругозор Вольтера». Без всяких оговорок критик признавал лишь его антиклерикализм, позволявший «считать его во многом нашим союзником в той антирелигиозной борьбе, которую приходится вести пролетариату», и развивал эту мысль в заключительном абзаце: «Рядом с великими материалистами XVIII века может быть поставлен в качестве помощника, подающего нам ту или другую меткую стрелу, и саркастический фернейский старик»⁴⁷.

Сопоставлением Вольтера и Руссо начиналась также статья Б. С. Вальбе, а вернее — их противопоставлением как «двух этапов в истории общественной мысли», как «представителей противоположных классовых прослоек», как «выразителей разных социальных систем». При этом, как и полагалось, критик восхвалял женевского философа, утверждая, что «Руссо — несравненно большее, чем Вольтер, явление» и основоположник «той новой эпохи, которая является прелюдией к социализму»; Вольтера же считал лишь «гениальным фельетонистом-разоблачителем» и «гениальным журналистом-популяризатором», который, будучи «чужд нашей революционной современности своей „идеологией“», вместе с тем «родственен нам своим пафосом и острой непримиримой критикой всего отживающего своей эпохи, своим гениальным сарказмом в отношении всех святынь феодального мира»⁴⁸.

К этим откликам на двойной юбилей Вольтера и Руссо примыкал небольшой этюд Дейча «Мефистофель XVIII века», посвященный одному Вольтеру. В отличие от обоих предшественников, он утверждал, что Вольтер «был не только вождем эпохи, вошедшей в историю под названием эпохи Просвещения, но и великим художником, чьи романы и повести остались яркими и порой недостижимыми образцами для последующих поколений». Однако в остальном критик не выходил за рамки

⁴⁷ Огонек. 1928. 24 июня. № 26 (274). С. 4–5.

⁴⁸ Литературно-художественный сборник «Красной панорамы». Л., 1928. Сентябрь. С. 49–52.

дозволенного, упрекая Вольтера в том, что при всем своем антиклерикализме он «вместе с тем был деистом», а «в области социальных взаимоотношений» был «далек от всякого демократизма». Весьма типичной для тех лет была и концовка статьи — нечто вроде «оправдательного приговора» философу, которому не было дано предвидеть пролетарскую революцию: «И если Вольтер не мог даже представить себе существование общества без классов, без угнетателей и угнетенных, то все же своим отрицанием старого строя он немало содействовал осуществлению этой заветной мечты пролетариев всего мира»⁴⁹.

В свою очередь, и юбилей Руссо отмечался независимо от юбилей Вольтера. Правда, первая из этих публикаций представляла собой речь по случаю другого двойного юбилей — Руссо и Льва Толстого. Выступил с этой речью перед своими коллегами академик М. Н. Розанов, авторитетный историк западноевропейских литератур, ученый дореволюционной формации, не опустившийся до следования спущенным сверху установкам и цитирования новомодных трудов⁵⁰.

Отметив «веяние руссоизма» в раннем творчестве Толстого, которому женевский философ, при всем несходстве их социального положения и судеб, помог «найти самого себя»⁵¹, Розанов основное свое внимание сосредоточил на той роли, которую Руссо сыграл в формировании толстовского «учения». «Исходной точкой мирозерцания обоих писателей была религиозно-моральная проблема. Оба принадлежали к категории „алчущих и страждущих правды“. Не случаен был выбранный Руссо девиз „*Vitam impendere vero*“, не случайно было и заявление Толстого: „Единственный мой герой, который всегда был, есть и будет прекрасен, — правда“. В их устах эти слова имели глубокий смысл: они указывали на их искания не только правды жизни, но и праведной жизни», — утверждал Розанов⁵², признавая, впрочем, что их воззрения далеко не всегда совпадали. Наибольшие расхождения между ними ученый видел в их решении «вопроса о государстве будущего», наибольшую близость — в их отношении к «проблеме природы и культуры», к «педагогической проблеме», в их «взглядах на женщину».

⁴⁹Прожектор. 1928. № 23 (141). С. 23.

⁵⁰Руссо и Толстой. Речь академика М. Н. Розанова в торжественном годовом собрании Академии наук Союза Советских Социалистических Республик 2 февраля 1928 г. Отд. оттиск из «Отчета о деятельности Академии наук за 1927 год».

⁵¹Там же. С. 8.

⁵²Там же. С. 12.

Особенно яркой была итоговая часть речи: «Руссо и Толстой, — полагал он, — принадлежали к числу тех чрезвычайно редких мировых гениев, которые являются выразителями высших идеалов своего века и воплощают в себе его высшее нравственное сознание. По выражению Карлейля, Руссо исполнял для своего времени функции ветхозаветного пророка. То же можно сказать и о Толстом. Более всех других современников оба они были одарены талантом „глаголом жечь сердца людей“. Глубокие моралисты и страстные проповедники, они пламенным словом своим призывали людей, погрязших в „злобе дня“, в оглушающей сутолоке материальных интересов, к нравственному обновлению и облагорожению, увлекая их новыми нравственными и культурными идеалами и ставя новые, более возвышенные задачи жизни»⁵³. Завершалась же речь констатацией превосходства «великого писателя земли русской» над «„властителем дум“ XVIII века»⁵⁴, что звучало едва ли не вызовом официальной точке зрения, как ее формулировал, например, Луначарский в своем рекомендованном Наркомпросом лекционным курсе.

Другой юбилейной публикацией была «Библиография о Руссо», составленная Я. С. Розановым в полном соответствии с новыми правилами, да иначе и быть не могло, поскольку она появилась все в том же «журнале воинствующего марксизма-ленинизма». В предисловии к этой библиографии отмечались, со ссылкой на Энгельса и Плеханова, «элементы исторического материализма и диалектики в мировоззрении Руссо», подчеркивались «огромная роль, которую сыграло его учение о народовласти в эпоху Великой Французской революции» и «не последняя роль» великого мыслителя «в деле формирования политических воззрений русских прогрессивных кругов конца XVIII и начала XIX вв.» (от Радищева до декабристов); приводились также примеры неприятия у нас Руссо, в подтверждение чего цитировались «„просвещенная крепостница“ Екатерина II, которая неодобрительно отнеслась к „Contrat social“ Руссо и запретила ввоз в Россию „Эмиля“» и «известный переводчик Руссо и его поклонник», под воздействием революционных событий во Франции отрекшийся от бывшего пиетета к нему (имелся в виду гр. П. С. Потемкин и его заявление в письме к И. И. Шувалову от 23 сентября 1794 г.). Что же касается собственно библиографии, то это была, при всей ее неизбежной неполноте, весьма основательная и полезная

⁵³ Там же. С. 20.

⁵⁴ Там же. С. 22. Ранее тема «Толстой и Руссо» была затронута Б. М. Эйхенбаумом в книге «Молодой Толстой» (Петербург-Берлин, 1922).

подборка данных о судьбе Руссо в России, начиная с первых проявлений интереса к нему до современных. При этом литература, посвященная Руссо, как и полагалось тогда, была разбита на две группы: небольшую, куда вошли работы авторов-марксистов, и обширную, включавшую все прочие, распределенные в соответствии с их тематикой: общие вопросы, учение о государстве, педагогические идеи, отношение к религии, влияние на русскую литературу и общественную мысль и т. д.⁵⁵

Само собой разумеется, что Вольтер и Руссо, кроме того, так или иначе фигурировали почти во всех появившихся на протяжении двадцатых годов трудах о французском Просвещении и о Великой Французской революции, причем по мере того, как в стране усиливалось идеологическое давление, победу все чаще одерживал вульгарно-социологический подход, сопротивляться которому становилось все труднее. В связи с Вольтером в концентрированном виде подход этот был представлен в Большой советской энциклопедии, в статье Фриче: как и все просветители, Вольтер в его истолковании являлся «выразителем идеологии нового, зарождавшегося в недрах „старого режима“, буржуазного общества, именно его капиталистической верхушки (буржуазно-аристократической), носительницы либерализма»⁵⁶. Вполне соответствовала статье и приложенная к ней краткая справка Н. К. Пиксанова «Вольтер и вольтерьянство в России»⁵⁷, впрочем, далеко не первый и не лучший опыт этого рода: ранее ту же тему более подробно и основательно разрабатывали В. В. Сиповский⁵⁸ и И. П. Вороницын⁵⁹. Между тем Руссо неоднократно упоминался в трудах по истории социализма — в разделах, посвященных утопиям XVIII века.

Особую страницу в истории «русского Вольтера» 1920-х гг. составляет его театральная судьба.

Собственно, в двадцатые годы сценическое воплощение получила лишь одна пьеса Вольтера как таковая — комедия «Чудаки, или Господин дю Кап-Вер» («*Les Originaux, ou Monsieur du Cap-Vert*»), в свое время уже показанная петроградскому зрителю в постановке В. Н. Соловьева⁶⁰. На сей раз спектакль был осуществлен А. Конской, режиссером-

⁵⁵ Под знаменем марксизма. 1928. № 7–8. С. 242–254.

⁵⁶ Большая советская энциклопедия. Т. 13. Москва, 1929. Стб. 73–77.

⁵⁷ Там же. Стб. 77–78.

⁵⁸ Сиповский В. В. Из истории русской мысли XVIII–XIX вв. (Русское вольтерьянство) // Голос минувшего. 1914. № 1. С. 105–131.

⁵⁹ Вороницын И. История атеизма. Вып. IV. Ленинград, 1929. С. 175–236.

⁶⁰ См.: Начало века. Из истории международных связей русской литературы. СПб., 2000. С. 64–65.

дебютантом, ученицей Соловьева — и, скорее всего, по его инициативе — силами одного из многочисленных молодежных театров, как правило, не имевших своей сценической площадки. Премьера спектакля состоялась в самом конце 1923 г. в Некрасовском доме (б. Народный дом графини Паниной) и прошла с успехом, да и критика приняла ее весьма доброжелательно. Так, Б. В. Алперс оценил работу постановщика как «крепкую профессиональную», хотя и «пожалуй, чересчур перегруженную теми перебегами и жеманными мизансценами, которые стали уже академическими для постановок французских пьес XVII–XVIII веков». Рецензент отмечал также «скромную и приятную внешность спектакля» и неплохую актерскую игру, причем не только исполнителей главных ролей: «Весь ансамбль, если и не блистал техникой, то отличался веселой непосредственностью, находившей ответ в зрительном зале». Особенно же радовала его реакция аудитории, по преимуществу заводской, которая во время представления «довольно скучной вольтеровской комедии <...> отвечала смехом не столько на слово и на положение самой пьесы, сколько на подчеркнутый комизм традиционных мизансцен». В этом он видел признаки «эволюции районного зрителя», иными словами — жителя городских окраин, предполагая вместе с тем, что именно «заводские театры окажутся проводниками в толщу рабочей аудитории новых театральных форм»⁶¹.

Все остальные эпизоды советской театральной жизни, связанные с Вольтером, в действительности имели к нему лишь косвенное отношение. Речь идет о пьесе В. Г. Шершеневича и Л. Л. Пальмского «Дикарь» («Наивный человек»), созданной по мотивам повести «Простодушный». Опубликована она была в 1929 г., но не исключено, что написана была намного раньше: еще в феврале 1919 г. газета «Жизнь искусства» сообщила о предстоящей постановке режиссером К. К. Тверским такой пьесы в петроградском Большом Драматическом театре, незадолго перед тем возникшем.⁶² Но сделать это тогда ему по какой-то причине не удалось, и понадобилось десять лет для того, чтобы он смог наконец реализовать свой замысел, на сей раз — в 1-й Государственной художественной студии, дававшей свои спектакли на сценах различных клубов Ленинграда. Из двух названий пьесы Тверской выбрал второе.

Судя по рецензии В. М. Блюменфельда в «Красной газете», от Вольтера в этой постановке осталось немного. Действие было перенесено «в

⁶¹ Театр. 1923. 11 декабря. № 11. С. 8.

⁶² Жизнь искусства. 1919. 19 февраля. № 81.

обстановку современного капиталистического Парижа», повесть Вольтера превратилась в «легкий современный фарс о похождениях буфонного гурона, чья любовная страсть нескромно опрокидывает всяческие предрассудки», а «былые политические идеи „Простодушного“ уступили место веселым анахронизмам». Более или менее остро звучала, по мнению рецензента, только антицерковная тема. Однако все это, полагал он, вполне отвечало «требованиям современного комедийного зрелища и вкусам массового клубного зрителя»⁶³.

С сочувствием писал о постановке критик журнала (бывшей газеты) «Жизнь искусства». Спектакль в целом он характеризовал как «яркий, убедительный и занятный», а «его основным элементом» считал «социальную сатиру», под которой подразумевал прежде всего «антирелигиозную пропаганду». Правда, «этикетки злободневности, наклеенные на пьесу в виде упоминания о пакте Келлога и о папских делах», показались ему «механически прикрепленными к действию», но на его итоговое суждение это никак не повлияло: «„Наивный человек“ поставлен хорошо, а также хорошо сыгран <...> В общем, вольтеровский спектакль прибавил к активу Студии еще одну вполне современную пьесу, успех которой у рабочей аудитории, конечно, обеспечен»⁶⁴.

Между тем критик журнала «Рабочий и театр» не только не возражал против этих «анахронизмов-этикеток», но и отметил, что с их помощью театр внес в пьесу «новое идейное содержание». «Разоблачению, дискредитации подверглись не буржуазия и духовенство восемнадцатого столетия, а современный буржуазный Запад», — радовался он и в заключение не без удовольствия констатировал, что «театру удалось с большой веселостью и остротой, при дружной и крепкой актерской работе, отвесить несколько звонких пощечин нашему классовому врагу»⁶⁵.

Совсем иной была постановка той же пьесы в Студии московского Малого театра. Осуществил ее одаренный молодой режиссер Ф. Н. Каверин, отдавший предпочтение первому из названий. В «Режиссерских комментариях», приложенных к изданию пьесы, он обозначил два главных «момента», которые стремился акцентировать в спектакле, — антирелигиозный и бытовой. Поскольку Вольтер «никогда не был настоящим безбожником, по крайней мере таким, каким является большинство из нас», он считал необходимым «усилить» ее антиклерикализм до анти-

⁶³ Красная газета, вечерний выпуск. 1929. 26 марта. № 76 (2104).

⁶⁴ Жизнь искусства. 1929. 14 апреля (№ 16). С. 10 (автор — Г. Т.).

⁶⁵ Рабочий и театр. 1929. 14 апреля. № 16 (239). С. 6 (автор — Н. В.).

религиозности, хотя и соблюдая при этом максимальную тактичность: «Необходимо вызывать искренний непосредственный ответ из зала. Плевать на иконы, кричать, что попы — дураки и показывать язык или нос на небо — значит не вести антирелигиозную работу, а срывать ее. Такая агитация ничем не обогатит безбожника, а, безусловно, оттолкнет всякого, кто не порвал окончательно со всем и со всеми, имеющими отношение к церкви и богу». Что же касается бытовой картины XVIII века, то свою задачу он видел в отказе от традиционного ее изображения: эпоха, «достаточно в свое время засахаренная и залюбованная в сценических штампах», должна была предстать перед зрителем во всей ее «жесткости» и «отвратительном цинизме». Из тех же заметок, однако, нетрудно заключить, что французский XVIII век все же оставался для режиссера весьма привлекательным, во всяком случае в плане эстетическом: оформление спектакля включало фрагменты сочинений Гретри, Клерамбо, Госсекса и «народные темы записи Жан-Жака Руссо». Правда, понимая, что он сам себе противоречит, Каверин пояснял, что использование им «изящной музыки вольтеровского времени» должно было подчеркивать «ее несоответствие с грубостью происходящего на сцене»⁶⁶.

Сходные соображения присутствовали в интервью Каверина журналу «Новый зритель», причем на этот раз режиссер более подробно говорил о Вольтере, «„великом писателе“ — „цинике“ и мыслителе», произведения которого «почти не известны широким массам», хотя о нем «стыдно не вспомнить в пору культурной революции»⁶⁷.

Тем не менее, постановка эта была встречена весьма холодно. Так, Ю. В. Соболев сожалел, что «обработанный „Дикарь“ не превратился в пьесу антирелигиозную», а «желчный Вольтер превратился в рассказчика нескромной новеллы, в которой грубая соль рискованных словечек и не менее рискованных положений заменила злую усмешку социальной сатиры». Соответственно и самый спектакль Студии Малого театра был в его восприятии «пустышкой, лишенной социальной значимости», а единственной целью «талантливого режиссера» являлось обильное использование «излюбленных им приемов яркой театрализации», которая превращает его работу в «некую эстетическую забаву»⁶⁸.

Весьма сурово отозвался об этой постановке в газете «Известия» критик О. С. Литовский. Он находил, что повесть Вольтера совершенно

⁶⁶ Шершеневич В., Пальмский А. Дикарь (Наивный человек). Комедия в 3-х актах по Вольтеру. М., 1929. С. 89–95.

⁶⁷ Новый зритель. 1929. 3 марта. № 10 (269). С. 14.

⁶⁸ Вечерняя Москва. 1929. 12 апреля. № 84 (1595).

утратила свою былую «общественную значимость», что пьеса Шершеневича и Пальмского не имеет «большой литературной ценности», спектакль же получился развлекательным, «с некоторыми, впрочем, недурными агитационными местами». «Невольно задаешь себе вопрос, — восклицал рецензент, — какими соображениями руководствовались авторы и театр, инсценируя Вольтера. В спектакле нет и попытки осовременить вольтеровских героев, что было бы на наш взгляд единственным оправданием новой постановки. Совершенно очевидно, что сюжет „Наивного“ послужил только предлогом для эстетской и стилизаторской игры»⁶⁹.

В еще более жестком тоне высказывался о спектакле на страницах «Нового зрителя» А. Молчалин. Критика в пьесе буржуазного общества с точки зрения «естественного человека», полагал он, «ощущается нами как „критика справа“ и ни в малой степени не находит в нас сочувственного отклика», а созвучность ее «одной из наших „злоб дня“ — проводимой нами антирелигиозной кампании» он считал неполной, имея в виду антиклерикальную направленность «сатиры деиста Вольтера». Поэтому не удивляло его и то, что режиссеру «не удалось оживить этот малопочтенный труп препарированного „классика“»: для спектакля более серьезного и острого у него не было необходимого материала⁷⁰.

Примечательно, что журнал этим не ограничился и привлек к обсуждению спектакля зрителей, поместив в следующем номере под общей шапкой «Говорит рабочий зритель» две весьма неодобрительных реплики с характерными заголовками: «Кому это нужно?» и «Пьеса потеряла остроту».

«Разврат и мошенничество католического духовенства — таков лейтмотив комедии „Дикарь“, поставленной театром по повести Вольтера, — возмущался автор первой из этих реплик Вал. Берзин. — Но что противопоставляется кучке развратного духовенства? Дикарь, человек, не имеющий никакого социального лица, „дитя природы“, ищущий славы и подвигов <...> Зато весь третий акт уделяется сценам голого разврата <...> и не мудрено, что даже среди зрителей Студии Малого театра шли разговоры, как можно так пересолить <...> Кому нужны такие пьесы? Если в те времена, когда жил Вольтер, и была кое-какая ценность этой сатиры, то в наши дни работать над этой гнилью нет никакого смысла». В том же духе, хотя и не столь агрессивно, высказывался автор

⁶⁹ Известия. 1929. 16 апреля. № 87 (3623).

⁷⁰ Новый зритель. 1929. 1 мая. № 18 (277).

другой реплики, некто Кац (он представлял Московский союз потребителей обществ), считавший, между прочим, что пьеса была написана самим Вольтером: «В свое время, 200 лет тому назад, пьеса звучала острой сатирой на духовенство. Но для нас она уже потеряла остроту. Если театр хотел показать антирелигиозную постановку, он должен был ее строить на материале наших дней, бичуя религиозный дурман, встречающийся в повседневном нашем быту. <...> Отдельные сцены театру необходимо немедленно пересмотреть и очистить от никому не нужной пошлости»⁷¹.

О безнадежной устарелости Вольтера писал в трех своих рецензиях на спектакль Студии Малого театра даже такой образованный профессионал, как П. А. Марков. «Драматургия Вольтера не дает повода приписать его к классикам театра. Он в гораздо большей степени принадлежит истории литературы и философии, нежели театра, — даже когда инсценируются его сатирические повести. <...> Два века — долгий и убийственный срок для сатирического писателя. То, что Вольтер разрушал, разрушено. Никто не отвергнет его сверкающего скептического дара — вряд ли в нем можно видеть союзника в борьбе. Можно ставить спектакли его памяти, но напрасно возводить его в сан нашего современника», — утверждал Марков на страницах журнала «Современный театр». Не одобрял он и инсценировку: «Пьеса не получилась. Сюжета оказалось мало для трехактного спектакля»⁷². Однако работу режиссера, да и всего коллектива, он оценивал весьма высоко — и в данной рецензии, и особенно в другой, помещенной в журнале «Красная нива»: «Несмотря на явные трудности материала, режиссер сумел разглядеть нужные для спектакля черты Вольтера. Отличная по темпу, очень четкая по рисунку, постановка „Дикаря“ является едва ли не лучшей работой Каверина: эпоха раскрыта уверенно и умно; спектакль нигде не перегружен лишними деталями, оставаясь в пределах легкой комедии-сатиры и отталкиваясь от скептической усмешки Вольтера. Большую помощь оказал студии художник Борис Эрдман, прекрасно уловивший задачи спектакля»⁷³. Речь шла о новаторском художественном решении спектакля — декорациях и костюмах, между прочим, впоследствии подробно и с восхищением описанных актрисой этого театра Н. А. Смирновой. «Оригинальнейшая постановка „Дикаря“ Вольтера в оформлении Бориса Эрдмана вызвала много споров <...> Всю сцену

⁷¹ Там же. 12 мая. № 19 (278). С. 10.

⁷² Современный театр. 1929. 23 апреля. № 17. С. 268–269.

⁷³ Красная нива. 1929. 26 мая. № 22. С. 21.

занимал вращающийся барабан, сделанный из легких деревянных прутьев. Его обрамляла шелковая материя, белая и желтая попеременно, так что получалась клетчатая поверхность. Каждая клетка была подвижна. Одна могла изображать окно, две клетки — дверь, и так далее. Иногда откидывалась целая половина барабана. Вещи, необходимые для действия, были прицеплены к этому барабану и уносились и появлялись механически, поэтому перемены совершались с молниеносной быстротой, что позволило избежать антрактов между картинами. Эрдман сделал очень красивые костюмы <...> — вспоминала она и приходила к грустному выводу, что «блестящая постановка и игра не были <...> достаточно оценены»⁷⁴.

В полной мере положительным был только один запоздалый и очень краткий отзыв, напечатанный в журнале «Огонек»: спектакль в нем характеризовался как «острый, актуальный и нужный» и к тому же прекрасно сыгранный «актерской молодежью», которая радовала «прежде всего той свежестью тонов, обилием красок и молодым задорным темпераментом, какие могут быть только в театре, насчитывающем всего четыре года своего существования»⁷⁵.

В начале 1930 г. «Дикарь» был поставлен и в провинции — в городе Шуя (Ивановская область). Как следовало ожидать, спектакль не вызвал там большого энтузиазма: критик местной газеты А. Толь находил, что «в пьесе нет материала для современного антирелигиозного спектакля», а «потуги акцентировать не достигают цели». К тому же, замечал он с раздражением, «в зрительном зале не понимают, где, когда, с кем и почему происходит все показанное на сцене», и «именно к таким пьесам требуется вступительное слово — толковое марксистское слово, хотим мы сказать»⁷⁶.

Наконец, еще один любопытный факт: в 1927 г. в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета (б. Мариинском) под руководством С. Э. Радлова готовилось «представление для танцев, пения, декламации, пантомимы и оркестра» под названием «„Кандид, или Оптимизм“ (по роману Вольтера)». Авторами либретто являлись художник В. В. Дмитриев и композитор Л. К. Книппер, который вспоминал впоследствии: «Спектакль <...> был нами задуман как „синтетический“. В нем на равных правах должны были участвовать все составные элементы театрального действия — специфическая музыка, пение,

⁷⁴ Смирнова Н. А. Воспоминания. М., 1947. С. 414–415.

⁷⁵ Огонек. 1929. 3 ноября. № 43. С. 15.

⁷⁶ Шуйский пролетарий. 1930. 18 января. № 15 (1376).

танец, разговорная речь, свет, декорации, костюмы. Все это представлялось как единое целое. <...> Работали мы весело, с увлечением. <...> Но, по-видимому, даже такой смелый режиссер, как С. Радлов, испугался всей сложности предполагаемой постановки, и спектакль не пошел»⁷⁷.

Так в самых общих чертах происходило у нас в первый послереволюционный период освоение наследия двух величайших французских просветителей. В известной мере процесс этот являлся, конечно, продолжением дореволюционного: в нем участвовали те же самые деятели русской культуры — поэты, критики, университетские профессора, театральные режиссеры и актеры, которые пытались найти себя или хотя бы как-то продержаться в новых условиях и обстоятельствах, иногда вполне искренне надеясь при этом донести до трудящихся масс духовные ценности, ранее им почти или вовсе не доступные.

Однако уже вскоре этих либеральных интеллигентов-культуртрегеров начали теснить люди иной идеологической ориентации и нередко иного стиля поведения — социологи, философы, историки литературы, издавна сочувствовавшие марксизму или же поспешно к нему примкнувшие, причем число последних, естественно, умножалось с каждым днем.

Интерес к Вольтеру и Руссо был у нас в это время почти одинаково силен, но если Вольтера переводили заново и переиздавали в старых переводах, всесторонне характеризовали в печати и даже ставили на сцене, то Руссо только пропагандировали, правда, весьма активно, и притом обильно цитируя, но главным образом как мыслителя, собственно же сочинения его были лишь обещаны, но так и не появились. Скорее всего, его находили слишком трудным для нового читателя, в отличие от Вольтера — автора занимательных повестей и шутилой поэмы. Зато к «умеренному» Вольтеру у его марксистских истолкователей имелось несравненно больше претензий, чем к «радикалу» Руссо, хотя обоим им, при всех различиях, неизменно инкриминировалась пресловутая «ограниченность», иными словами — их огорчительная неспособность подняться до высот марксизма-ленинизма.

⁷⁷ Советская музыка. 1978. № 12. С. 89–90.

Русское вольтерьянство

Словарь современного русского литературного языка интерпретирует слово «вольтерьянство» следующим образом: «Мировоззрение, основанное на философских взглядах Вольтера. Обычное название прогрессивных идейно-политических течений и религиозного свободомыслия второй половины XVIII в. и начала XIX в., связанных с учением Вольтера». В той же статье дается и другое, «историческое» значение этого слова: «Последователь Вольтера, свободомыслящий человек, вольнодумец»¹.

Оба определения не вызывают сколько-нибудь серьезных возражений; однако в дальнейшем из двух этих значений нас будет интересовать лишь второе, поскольку именно оно на протяжении длительного времени преобладало в русской журналистике, художественной и мемуарной литературе, а также устной речи, — в отличие от первого, сравнительно позднего, получившего распространение главным образом в специальных трудах. Речь пойдет, следовательно, о вольтерьянстве как о мироощущении и форме общественного поведения, вдохновленных не столько творчеством Вольтера и его деятельностью, сколько тем его образом, который сложился в России на рубеже XVIII–XIX вв.

Как известно, Вольтер прочно утвердился в русском сознании во второй половине XVIII столетия: в это время его много переводили, о нем писали, его ставили на сцене, ему подражали, к нему апеллировали, с ним переписывались и общались лично, имя его было у всех на устах и на слуху. Поистине он был «умов и моды вождь», согласно знаменитой пушкинской формуле, причем среди его почитателей были Екатерина II и ее ближайшие сподвижники — просвещенные аристократы, а также дворяне «средней руки» — столичные и провинциальные, купцы, мещане и даже священники, иными словами, люди едва ли не всех социальных и культурных уровней и самых разных вкусов и занятий.

Это широкое увлечение Вольтером не являлось, конечно, всеобщим. Почти с самого начала оно наталкивалось на решительное сопро-

¹ Словарь современного русского литературного языка. М.: Л., 1951. Т. 2. Стлб. 640.

тивление, которое то нарастало, то ослабевало, то вновь усиливало, постепенно расшатывая авторитет фернейского мудреца и в тех кругах, где он, казалось, был непоколебим². Постепенно в восприятии его русских противников Вольтер превращался в некий символ философского вольномыслия, подготовившего Французскую революцию и крушение вековых устоев. Вольтеру больше чем кому-либо другому инкриминировали они и самое страшное и пагубное (в их представлении) проявление этого вольномыслия — неверие, и хотя жизнь Вольтера свидетельствовала лишь о его неустанной борьбе с религиозным фанатизмом и нетерпимостью, а также о его антиклерикализме, позорная слава «главаря безбожников» закрепилась за ним прочно и надолго.

Отсюда возникновение в русском языке таких неологизмов, как восходившие к немецкому «волтерист» и «волтеризм», затем вытесненные другими, теперь уже французского происхождения, — «волтерианец» и «волтерианство», которые в соответствии с более точным произношением и написанием имени, лежащего в их основе, со временем трансформировались в «вольтерианец» и «вольтерианство», а позднее — «вольтерьянец» и «вольтерьянство»: в «вольтерьянстве» люди «благонамеренные» видели, прежде всего, атеизм со всеми его неизбежными «спутниками» — душевной холодностью, цинизмом, корыстолюбием, безграничным эгоизмом и множеством иных пороков, а в «вольтерьянцах» — носителей этой «ложной философии», заслуживающих безусловного осуждения и в лучшем случае некоторого сострадания³.

Немало примеров подобного понимания этих слов и соответственно отношения к самому явлению можно найти в разного рода мемуарах, где с большей или меньшей полнотой освещалась русская действительность конца XVIII в.

Так, вспоминая об этом времени, Иван Тукалевский со стыдом и возмущением отмечал, что «неуважение к религии почиталось [тогда] отличительною чертою просвещения. Развратные мысли хлынули из революционной Франции. Зараза коснулась и богоизбранного отечества нашего. Неопытное юношество пожирало сочинения главы неверующих Волтера». И далее рассказывал о «тяжелом ходе жизни» своего знакомого — «бедного Осипова», который на этой почве «преткнулся и находился в заблуждении доколе по воле Божией бессмертные сочинения

² Подробнее об этом см.: Заборов П. Р. Русская литература и Вольтер. XVIII – первая треть XIX века. Л., 1978. С. 68–82.

³ См.: Словарь русского языка XVIII века. Л., 1988. Вып. 4. С. 55.

защитников веры не возвратили его в недра церкви. С тех пор волтерянцы стали для него ненавистными»⁴.

В «Капище моего сердца» князя И. М. Долгорукова (1764–1823) фигурирует его ровесник Дмитрий Николаевич Неплюев, «мальчик» из родовитой дворянской семьи, который «служил в гвардии, но напитан Вольтеровых правил, т. е. не чтит ни Бога, ни родителей, кощунствовал над всем священным, часто смеивался насчет отца и матери»⁵. О дальнейшей судьбе этого не любившего «никого, кроме себя», «развращенного умом и сердцем» юноши мемуарист ничего не сообщает, но вполне вероятно, что и он, если дожил до зрелых лет, образумился, сделался преданным супругом и образцовым семьянином: вольтерьянство было по преимуществу «болезнью молодости», с годами совершенно проходившей.

Именно такую эволюцию проделал, по свидетельству близко его знавшего Гавриила Добрынина, Василий Ипатьевич Полянский (1742–1800): «обезображенный» французским образованием и, конечно, влиянием Вольтера, с которым он много общался в начале 1770-х гг., Полянский в 1784 г. пал в религиозный мистицизм, который считал своим «возрождением»⁶.

О своем «величайшем вольнодумстве» и «вольтеризме» в тобольский период его жизни (1780-е – начало 1790-х гг.) говорил Иван Иванович Бахтин (1755–1815), вспоминая, что в ту пору «Орлеанская девственница» была его «карманной книжкой», из чего следует, что со временем он эти «грехи» изжил или, во всяком случае, тщательно их скрывал, как оно и подобало высокопоставленному чиновнику: в 1803 г. он был назначен гражданским губернатором Слободской Украины и оставался в этой должности на протяжении одиннадцати лет⁷.

В былой склонности — в первую очередь вследствие чтения «Вольтеровых насмешек над религиею» — к вольнодумству признавался на склоне лет Иван Владимирович Лопухин (1756–1816), к тому времени уже почтенный сенатор и действительный тайный советник. Следует, впрочем, отметить, что период этот был очень недолгим и вскоре уступил место несравненно более длительному и важному, прошедшему в основном под знаком масонства⁸.

⁴ Тукалевский И. Воспоминания. СПб., 1834. С. 85.

⁵ Долгорукий И. М. Капище моего сердца. М., 1874. С. 157–158.

⁶ Истинное повествование, или Жизнь Гавриила Добрынина // Русская старина. 1871. Т. 4. Август. С. 108–110, 121–136.

⁷ См.: Утков В. Книги и судьбы. М., 1967. С. 14.

⁸ Лопухин И. В. Записки. М., 1990. С. 19–20.

Подобное «прозрение» наступало, разумеется, отнюдь не всегда: существовали и вольтерьянцы «закоренелые», не порывавшие со своим вольномыслием до могилы.

К ним принадлежал, например, Иван Герасимович Рахманинов, самый известный в екатерининское время переводчик и издатель Вольтера. Весьма характерен отзыв о нем его давнего друга Г. Р. Державина в разговоре с его племянником С. П. Жихаревым; дело было в феврале 1807 г., вскоре после смерти Рахманинова: «Да, — сказал Гаврила Романович, — он переводил много, между прочим философические сочинения Вольтера, политическое его завещание и другие его сочинения в 3-х частях; известие о болезни, исповеди его и смерти, Дюбуа; „Спальный колпак“ Мерсье; издал миллерово „Известие о российских дворянах“ и, наконец, издавал еженедельник под заглавием „Утренние часы“. Человек был умный и трудолюбивый, но большой вольтерьянец»⁹. Иными словами, впечатляющую деятельность Рахманинова, направленную в первую очередь на ознакомление современников с наследием Вольтера и сочинениями о нем, и его крайнее вольнодумство Державин не только не отождествлял, но противопоставлял: деятельность в его восприятии заслуживала одобрения и уважения, образ мыслей — осуждения и отвержения.

О другом неисправимом вольтерьянце вспоминал А. Т. Болотов (эпизод относится к 1781 г.). Это был князь Иван Сергеевич Гагарин (1752–1810). «Я нашел его, — писал мемуарист, — читающего французскую известного безбожника Гелфеция книгу, не только удивился, но и содрогнулся даже, узнав, что и старик сей был, по примеру многих, заражен до глупости волтерианизмом и, находясь при дверях самого гроба, не переставал обожать Волтера, сего Гелфеция и других подобных им извергов и развратителей человеческого рода. Чувствительно мне сие было очень, и я искренно сожалел о его заблуждении»¹⁰. До конца дней оставался верен себе и Алексей Михайлович Пушкин (1771–1825), дальний родственник А. С. и В. А. Пушкиных, писатель и переводчик, по словам Ф. Ф. Вигеля — «остряк, волтерианец, циник и безбожник»¹¹.

Вполне возможно, что в этом ряду оказались бы в старости два молодых вольнодумца конца века — Михаил Сушков и Иван Опочинин, покончившие с собой, — первый в 1792 г. в Москве, второй — в 1793 г. в

⁹ Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 356–357.

¹⁰ Вигель Ф. Ф. Записки. Т. II. М., 1928. С. 33.

¹¹ Болотов А. Т. Записки. СПб., 1875. Т. III. С. 927–928.

Ярославле. Оба они, при всем несходстве их житейских ситуаций, были скептиками и атеистами, оба обращались к Вольтеру в поисках ответа на мучивший их вопрос о бессмертии души, оба пришли к выводу, что за гробом нет ничего, и оба ушли из жизни добровольно.

Не случайно в рапорте императрице главнокомандующий в Москве князь А. А. Прозоровский, сообщая о самоубийстве Сушкова, родного племянника ее секретаря А. В. Храповицкого, предположил, что она усмотрит в этом «образ развратного суждения и беззакония», из которого «видно, что он воспитан был каким-либо развратным французом», и предположение это подтвердилось: по дошедшим до Храповицкого сведениям, Екатерина расценила эту смерть как результат порочного воспитания («Буде верить словам Попова [Василия Степановича, секретаря у принятия прошений], сказано: „Вот какое воспитание! Не вкоренен закон христианский“»). Позднее о «поступке» Сушкова в том же духе отзывался Н. Н. Бантыш-Каменский: «Прочтите его письмо, — восклицал он, обращаясь к приятелю и сослуживцу князю А. Б. Куракину (речь шла о предсмертном письме юного самоубийцы, адресованном другому его дяде — поэту-философу Михаилу Васильевичу Храповицкому), — сколько тут ругательств Творцу! Сколько надменности и тщеславия о себе! Такова большая часть наших молодцов, пылких умами и не ведающих ни закону, ни веры своей»¹². По всей вероятности, аналогичной была бы реакция современников и на самоубийство Опочинина, но об этом эпизоде провинциальной жизни тогда вообще мало кто узнал, а оставленное им письмо получило известность лишь в 1883 г., когда это «предсмертное завещание русского атеиста» опубликовал А. Н. Трефолов, ярославский писатель и краевед¹³.

Все упомянутые вольнодумцы происходили из хороших дворянских семей. Однако вольтерьянством были «заражены» в то время и люди не столь образованные, и совсем простые. На это указывал, например, в своих «Записках» И. М. Долгоруков. «Волтер слывет безбожником и был таков. Большая часть сочинений его наполнена зловредных толков для совести непородной»¹⁴. О проникновении вольнодумства и прежде всего безбожия в сравнительно широкие круги русского общества сообщал также Г. С. Винский, характеризовавший провинциальный быт 1770-х —

¹² См.: *Фраанье М. Г.* Прощальные письма М. В. Сушкова (О проблеме самоубийства в русской культуре конца XVIII века) // XVIII век. Сб. 19. СПб., 1995. С. 147–167.

¹³ См.: *Трефолов А. Н.* Предсмертное завещание русского атеиста // Исторический вестник. 1883. Январь. С. 224–226.

¹⁴ *Долгорукий И. М.* Записки. Пг., 1916. С. 162.

80-х гг: «Несодержание постов, бывшее доселе в домах вельможеских, начинало показываться в состояниях низших, как и невыполнение некоторых обрядов с вольными отзывами насчет духовенства и самых догматов, чему виною можно поставить теснейшее сообщение с иностранцами и начавшие выходить в свет сочинения Вольтера, Ж.-Ж. Руссо и других, которые читались с крайнею жадностию»¹⁵. К вольтерьянству склонялись даже священнослужители вроде того «попа деревенского, вотчины Елагина Владимира Григорьевича, из Новгородского уезда», о котором упоминал в своих «Дневных записках» молодой московский масон А. Я. Ильин: 14 марта 1776 г. они долго говорили «о разных материях, как духовных, так и о мирских», а завершилось их общение чтением «Кандида» и некоторых других философских сочинений — по предложению Ильина, но с согласия попа и к его удовольствию, поскольку тот «хвалял сии книжки»¹⁶. Наконец, М. А. Дмитриев, воссоздавая в «Мелочах моей памяти» картину русской жизни на рубеже XVIII–XIX вв., с огорчением констатировал: «Дух Вольтера много наделал вреда и у нас. Я помню время, когда насмешки над религией не только извинялись, но были даже признаком остроумия». А в другом месте той же книги писал: «Я помню (это было <...> в моем малолетстве, в деревне, в захолустье), приехавшая к нам из Сызрани женщина безграмотная и простого звания говорила о ком-то, что он держится Вольтеровской веры: она хотела назвать этим безверие»¹⁷.

Почти так же понималось это слово (и соответственно оценивалось явление, им обозначаемое) в мемуарах и иных сочинениях, повествовавших о первых десятилетиях XIX в.

Посвящая молодую жену в историю своей семьи, композитор А. Н. Серов (1820–1871) рассказывал: «Отец мой был человек строгий, серьезный, получивший по тогдашнему времени самое блестящее образование. Вольтерьянство *pur sang* (чистой воды. — П. З.) не мешало ему обладать крупными административными способностями, так что не будь он *vergüft* (обесславлен. — П. З.) в качестве свободомыслящего поклонника великого атеиста, он добрался бы, наверное, до министерского портфеля. Весь трагизм его жизни составляла *cette carrière manquée* (эта несостоявшаяся карьера. — П. З.). Он ушел в изучение древних классиков, а свою сильную даровитую натуру приурочил к семейным рамкам, понятно, производя изрядное давление на всех членов многочисленной

¹⁵ Винский Г. С. Мое время. СПб., 1914. С. 45.

¹⁶ РНБ. Собрание Н. М. Михайловского. О. 87. Л. 228 об.

¹⁷ Дмитриев М. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 49–50.

семьи. Я помню его выражающим часто энергичное недовольство своей судьбой, и подчас меткие, злые замечания отпускались по адресу тех заправил, должность которых он должен был занять в силу своего ума, таланта и энергии»¹⁸.

Нечто подобное находим в «Семейной хронике» А. В. Кочубея в связи с упоминанием Николая Ивановича Огарева, чиновника особых поручений при тверском наместнике и будущего сенатора: «Человек просвещенный и деловой, воспитанный в идеях Вольтера и Жан-Жака Руссо, он был при всем том человек честнейших правил, и ему всегда давались наиболее важные поручения» (знакомство Кочубея с Огаревым относится к 1810 г.¹⁹). Перекликается с приведенными суждениями и реплика С. Н. Глинки «в защиту» поэта и переводчика Ф. Г. Карина: «Его причисляли к каким-то вольтерианцам, но у него и помину не было о каком-то вольнодумстве философов XVIII столетия. Он весь, так сказать, жил в трагедиях Расина <...>»²⁰.

О вольнодумцах той поры, вставших на этот столь опасный для общества и для них самих путь в первую очередь под влиянием Вольтера, мемуаристы писали вплоть до конца столетия и даже до начала следующего. Речь шла, как правило, об их старших современниках — отцах и еще чаще дедах, но иногда и о сверстниках — братьях, приятелях, друзьях.

Так, прослеживая почти столетнюю историю купеческого рода, к которому он принадлежал, Н. П. Вишняков констатировал, что молодость его отца Петра Михайловича (1781–1847) пришлась на время, когда в русском обществе начала распространяться «французская философия» и «поборники старины находили огромное зло в „вольтерьянстве“», а далее не без иронии отмечал: «Это слово проникло даже в захолустья и стало для благочестивых людей старого века настоящим пугалом, олицетворением всех пороков. Под ним подразумевалось вся-

¹⁸ Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович. Воспоминания В. С. Серовой. СПб., 1914. С. 26.

¹⁹ Кочубей А. В. Записки. СПб., 1890. С. 44.

²⁰ Глинка С. Н. Отрывок из «Записок» // Русский вестник. 1863. Т. 44. № 4. С. 811. Между тем известный антипросветительский труд аббата Баррюэля «*Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*» (1797–1798) в переводе Петра Дамоганского (1805–1809) был озаглавлен: «Вольтерианцы, или История о якобинцах, открывающая все противухристианские злоумышления и таинства масонских лож, имеющих влияние на все европейские державы». Эти дополнения, по замыслу переводчика, заранее настраивали русских читателей на критический лад, а также приоткрывали им содержание труда, одной из доминант которого являлось яростное обличение Вольтера.

кое самостоятельное критическое отношение к действительности, которое называлось „вольномыслием“ и „свободоязычием“ и безусловно осуждалось»²¹.

Ф. Ф. Исмаилов во «Взгляде на собственную прошедшую жизнь» с грустью и раздражением вспоминал о своем приятеле-чиновнике, «довольно ученом, но молодце на все руки» и «остроумном по природе», который «читал Вольтера, Руссо и Маккиавеля, умел спорить о разных предметах и всегда становился в оппозицию с общими мнениями». «Жизнь физическую» он считал важнее «жизни нравственной», и свое далеко не лучшее поведение оправдывал дурным воспитанием, в котором обвинял родителей²².

Яркий портрет нераскаянного вольтерьянца Сен-Лорана нарисовал в своих «семидесятилетних воспоминаниях» Н. П. Макаров, писатель и составитель знаменитых словарей. «Моряк, лейтенант, побочный сын графа Кутайсова, человек необыкновенно умный, остроумный, отважный, смелый до дерзости, благородный, который не мог без негодования слышать ни о малейшем нечестном или злом поступке», он был выслан в конце 1820-х или в начале 1830-х гг. за «разные проделки и выходки» из Петербурга в Архангельск и наводил там «страх и ужас» на «всех тех, у кого на совести лежало недоброе, несправедливое или злое дело». «Был еще этот Сен-Лоран, — продолжал Макаров, — страшнейший *esprit fort* [вольнодумец], волтерианец. Когда он лежал на смертном одре, некоторые из его приятелей, люди богобоязненные, пробовали обратить его на путь спасения, но безуспешно. Наконец придумали они род „*un coup de théâtre*“ [театрального эффекта], который мог бы своею внезапностью подействовать на нераскаянного грешника и достигнуть цели — христианского напутствия. Упросили они одного духовника отправиться к умирающему с святыми дарами. Но едва он вступил в спальню больного, как этот последний проговорил самым умиленно-сокрушенным голосом: „Вижу тя, господи, грядуща на ослати“. Священник быстро повернулся к двери и отправился восвояси гораздо шибче, чем шел от себя. Говорили еще архангельские злые языки, будто бы, прежде чем вернуться от умирающего, священник с ожесточенным отчаянием плюнул на пол. Наконец, когда перед отправлением *ad patres* [к праотцам], консилиумные эскулапы, окружившие ложе умирающего, щебетали и спорили между собою по-латыни о том, что пациент их должен умереть через

²¹ Вишняков Н. Сведения о купеческом роде Вишняковых (1762–1847 гг.). М., 1905. Ч. 2. С. 9–10.

²² Исмаилов Ф. Ф. Взгляд на собственную прошедшую жизнь. М., 1860. С. 72.

час, нет через два, нет через полтора, Сен-Лоран, с животом, страшно раздувшимся от водянки, с благодушной и несколько насмешливою улыбкой сказал эскулапам, тоже по-латыни, зная этот язык гораздо лучше их: „Господа! Что вы тут толкуете и спорите о том, что я сам хорошо вижу? А вы лучше расскажите мне о том, чего я уже давно сам у себя не вижу“. Таким образом, этот архангельский мститель и каратель и в самую вечность отходил с иронией и смехом»²³.

Не менее выразителен портрет рязанского помещика «средней руки», который «не без оснований слыл за вольтерянца», — Аники-ты Степановича Сербина, «внучатого деда» А. Д. Галахова (1807–1892), видного литератора, педагога и историка литературы, который увековечил его в своем очерке, впервые опубликованном в 1875 г.

«Знакомство деда с сочинениями Вольтера, — пишет Галахов, — не осталось без последствий. Он заразился религиозным неверием, сделался, как называли его соседи, „безбожником“. „Я ничему не веровал, — сказал он мне однажды в откровенном разговоре, — хотя с малолетства был строго держан в правилах церковного учения“. Он мог прибавить: „и теперь не верую“, потому что до самой смерти оставался тверд в своем образе мыслей. Исповедь деда интересовала и вместе конфузила меня, как юношу крепкого в вере и боявшегося пошатнуться в своей крепости. Мое смущение увеличивалось, когда дед-вольтерянец в храмовой праздник и в день своего ангела бывал в церкви, после литургии приглашал священника на дом отслужить молебен, сам читал многое во время молебна и подтягивал дьячку. Я удивлялся такому противоречию в старом человеке, хотя оно объясняется, как я уже выше заметил, вниманием деда к суду и пересудам знакомых: не желая ни возбуждать дурной молвы, ни бравировать ее, если она была возбуждена, он внешним образом исполнял то, чего внутренне не признавал». Впрочем, «дедовское вольтерянство» Галахов находил непоследовательным: «<...> будучи неверующим, дед вовсе не отличался либерализмом: он все-таки был крепостником, хотя иного фасона, чем его соседи. Крестьяне и дворовые состояли у него в полнейшей рабской покорности. Выйти из-под его воли никому и в голову не могло прийти».

По свидетельству Галахова, для воспитания и первоначального образования единственного своего наследника Сербин выписал «из Москвы или Петербурга» учителя по фамилии Курганов (он был сыном автора известного «Письмовника»), который оказался весьма близок ему

²³ Макаров Н. Мои семидесятилетние воспоминания. СПб., 1881. Ч. I. С. 69–70.

по духу: «<...> он был вольтерианец, вдобавок любивший рюмочку и не имевший понятия о нравственной сдержанности. Зная хорошо математику, он преимущественно занимал ею своего ученика, проходя с ним также другие науки: историю, географию, русскую грамматику. Уроками и беседами он развивал и укреплял в уме воспитанника те понятия, которые еще с малолетства были заложены дедом. В конце концов, юноша стал совершенно распушенным, из не верующего в то или другое не верующим ни во что. Закон, правило не существовали для него; он жил по своей воле, слушался только своих желаний, руководствовался единственно своим удовольствием». Типичным для русских вольтерьянцев был и уход из жизни этого «молодого человека, даровитого и доброго, но загубленного странным воспитанием»: наскучив однообразием повседневного существования, он покончил с собой выстрелом из пистолета.

После смерти деда, сообщает в заключение Галахов, имение его досталось одному из его внучатых племянников, но вскоре «пожар истребил дом со всем бывшим в нем добром и — увы! — с библиотекой», в которой особенно обильно были представлены Вольтер и энциклопедисты (в переводе, поскольку французского языка Сербин не знал). Характерно, что, «когда дворня и крестьяне сбежались тушить огонь», новый владелец «остановил их, сказав: „Не трогайте! Пусть горит чертово гнездо!“» Так, замечает Галахов, «поминал он деда за его вольтерианизм, хотя сам едва ли имел ясное понятие о Вольтере»²⁴.

О «вольтеровском направлении ума» своего деда вспоминал в 1860-х гг. иркутский купец-вольнодумец Н. Н. Пестерев²⁵. Своеобразие и противоречивость «религиозных верований» отца — крепостного графа Шереметева — отмечал, повествуя «о самом себе и о том, чему свидетель в жизни был», А. В. Никитенко (1804–1877), профессор С.-Петербургского университета и академик: «Например, он высоко ценил Вольтера и нимало не смущался его скептическими воззрениями. Сам, между тем, был набожен, не иначе, как с уважением говорил о „вещах божественных“ и ничуть не пренебрегал обрядами церкви. При всяком выдающемся событии в домашнем быту он непременно приглашал священника служить молебен, хотя за это часто не легко бывало заплатить. На молебнах он всегда с благоговением молился, а вслед за тем опять от души смеялся антирелигиозным выходкам Вольтера, особенно

²⁴ Галахов А. Д. Записки человека. М., 1999. С. 36–52.

²⁵ См.: Коган А. А. Крепостные вольнодумцы (XIX век). М., 1966. С. 54.

его издевательствам над попами и монахами»²⁶. Наконец, профессор С.-Петербургской духовной академии Д. И. Ростиславов (1809–1877) на склоне лет рассказывал, что отец его, сельский священник, «будучи еще семинаристом», у местных помещиков братьев Ивановых, проживавших в деревне Снохине Тумского уезда Рязанской губернии, «познакомился с распространявшимися по России идеями французского либерализма XVIII столетия», а у одного из них — Алексея Васильевича — «брал и читал переводы некоторых Вольтеровых сочинений, например, „Кандида“». При этом почтенный профессор должен был признать, что в семинаристской среде начала века «либеральные идеи, даже атеистические, хоть изредка, бывали в ходу»²⁷.

Среди вольтерьянцев тех лет встречалось немало таких, которые впоследствии откровенно стыдились своих убеждений и последующей деятельностью старались этот грех искупить.

В их числе был Михаил Леонтьевич Магницкий, который, по свидетельству Д. И. Свербеева, в молодости «считался <...> вольнодумцем и последователем Вольтера», а позднее сделался «изувером и гонителем всякого просвещения, как в звании члена Главного управления училищ, так и в звании попечителя Казанского учебного округа»²⁸. Об этой трансформации «безбожника и кощуна первого класса» в мракобеса и мистика не без отвращения писал также в своих «Записках» Н. И. Греч, особо отметивший, что в бытность того симбирским гражданским губернатором «не только завел он и в Симбирске Библейское общество и принуждал всех чиновников и дворян вступать в оное членами, но и стал жечь на площади сочинения Вольтера и других подобных писателей XVIII века»²⁹.

В своем юношеском вольтерьянстве искренне раскаивался князь Александр Николаевич Голицын (1773–1844): «Школа сенсуалистов, мощные обаяния Волтера и нега дворской жизни с самых различных ее искушений при костическом и насмешливом сгибе ума князева образовали в нем опасного, но любезного безбожника», — рассказывал о себе в 1837 г. Ю. Н. Бартенева этот давно уже находившийся на покое бывший министр духовных дел и народного просвещения³⁰.

²⁶ Никитенко А. В. Записки и дневник (1826–1877). СПб., 1893. Т. I. С. 13.

²⁷ Русская старина. 1880. Т. XXVII. Март. С. 549–550.

²⁸ Свербеев Д. И. Записки. М., 1899. Т. I. С. 201–202.

²⁹ Греч Н. И. Записки о моей жизни. М.; Л., 1930. С. 366.

³⁰ Русский архив. 1896. Кн. II. № 7. С. 316.

В отличие от А. Н. Голицына друг его, известный библиофил, директор Эрмитажа и сенатор, граф Дмитрий Петрович Бутурлин (1763–1829), по воспоминаниям его сына Михаила Дмитриевича (1807–1876), вообще «не поддался волтерианизму, распространенному в обществе, в котором протекала его юность, и не впадал позднее в мистицизм, которым заменился атеизм»³¹. Но с самим мемуаристом в конце 1829 г. от чтения французских просветителей и, в частности, «Dictionnaire philosophique» Вольтера, произошла «перемена»: «Если не прямо отрицал я тогда религиозные истины, то впал в совершеннейший индифферентизм: более двух лет не ходил в церковь и не приступал к священным таинствам исповеди и св. причастия с 1829 по 1833 год. Может быть, были тут легкомыслие и беспечность, но было также и религиозное сомнение: я в то время не стеснялся выражениями и шутил над священными предметами, доходившими до богохульства». При этом он даже «едва не впал в запой»³². Однако он не утратил полностью ни «сознания своей порочности», ни «стыдливости сердца и души», и они-то, утверждал он, «и спасли меня позднее от пути, в котором я тонул»³³.

О «нравственном возрождении» после долгого «заблуждения» ее двоюродного брата князя Владимира Михайловича Волконского (1761–1845) с радостью поведала, много лет спустя, внуку, Д. Д. Благово, Елизавета Петровна Янькова: «Начитавшись смолodu Вольтера и Дидерота, он ни во что святое не веровал, и хотя мы были дружны, но на этот счет всегда с ним расходились во мнениях и этого предмета не касались: я веровала, как учит церковь, он все отвергал, — что ж тут говорить? Его не разуверишь, что он заблуждается, а слушать его было неприятно и страшно: христианин, а говорит, как язычник, и лет сорок или больше не был на духу, не причащался...» Однако в самом начале 1830-х гг., под влиянием разных обстоятельств, князь «обратился на путь истины» — «пожелал говеть, подробно исповедал все грехи прошлой жизни и сподобился

³¹ Там же. 1897. Кн. I. № 2. С. 221.

³² Там же. Кн. 2. № 7. С. 383.

³³ Ср. в «Воспоминаниях Ф. П. Лубяновского» (М., 1872. С. 70–71) историю «молодого человека, единственного сына богатых родителей», который, «возвратясь из Парижа в Москву, вскружил голову многим и прежде всего отцу и матери; зимою простудился и занемог; а как оправился, то Зумблат [Я. И.], врач его, советовал ему больше беречь себя, да и Вольтера и Гельвеция бросить», но тот пренебрег его советами, и в конце концов «опасная болезнь развилась в нем сильно и быстро: до того ослабел, что сам не мог приподняться»; однако он все же нашел в себе силы исповедаться и причаститься — «сам встал с кровати, проводил св. Дары до 3-ей двери, был неописанно доволен, сам воротился, лег и через полчаса заснул вечным сном».

принятия святых Христовых Таин. С тех пор он ежегодно говел, соблюдал посты и посещал храм Божий». «Князь Владимир, — заключала свой рассказ мемуаристка, — был человек умный и много в свою жизнь перечитал книг, и вот в каком мог он быть заблуждении и по вражескому действию»³⁴.

Для старухи Яньковой это преодоленное вольтерьянство «князя Владимира» было не просто воспоминанием, но событием еще живым и волнующим, несмотря на его давность. Иначе думали ее молодые современники: в их восприятии вольтерьянство было уже чем-то архаичным и даже смешным. Все реже употреблялось и самое слово, сохранявшееся опять-таки главным образом в речи старых людей — как ругательство, почти вне всякой связи с Вольтером. Очень точно это констатировал Пушкин в краткой заметке 1829 г.: «У нас журналисты бранятся именем романтик, как старушки бранят повес франмассонами и волтерианцами — не имея понятия ни о Вольтере, ни о франмассонстве»³⁵. Не случайно и то, что относящаяся к Чацкому реплика в 3-м акте «Горя от ума» «Ах, окаянный волтерьянец!» вложена в уста графини-бабушки, а в «Ревизоре» сентенция «<...> нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уж так самим Богом устроено, и волтерьянцы напрасно против этого говорят» — в уста городничего (напомним, что сам себя он называет «старым дураком»).

С течением времени, по мере того как со сцены сходили последние вольтерьянцы, потребность как-то выделять их и обозначать особым словом возникала все реже и реже. Тем не менее, и в 1850-х гг. слово это отнюдь не вышло из употребления и как бранное могло вдруг появиться в романе, как, например, в «Дворянском гнезде» И. С. Тургенева, где «жалким, отсталым вольтериянцем» называет Федора Лаврецкого «идеалист» Михалевич, имея в виду отсутствие в нем «веры» и «теплоты сердечной»³⁶; в журнальной статье, как, например, у Аполлона Григорьева, во вступлении к циклу «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина» («„Вольтерьянство“ в азиатском быту переводилось как право все делать и ничего нравственно не бояться»³⁷) или в словесном обиходе, о чем свидетельствуют, например, воспоминания Веры Засулич, слышавшей от своей гувернантки Мимины, что «на свете

³⁴ Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Л., 1989. С. 328–330.

³⁵ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 4-е. Л., 1978. Т. 7. С. 352.

³⁶ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1964. Т. 7. С. 203.

³⁷ Григорьев А. Сочинения. СПб., 1876. Т. I. С. 495 (статья 1861 г.).

есть безбожники, вольтерьянцы»³⁸. В этом убеждает и один из эпизодов повести Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» (глава «Илюша именинник»). Для Степана Алексеевича Бахчеева «вольтерьянец» и «литератор» — почти синонимы, оба имеющие отрицательный смысл; на то, что его «вольтерьянцем обозвали», жалуется Евграф Ларионович Ежевикин; между тем Егор Ильич Ростанев «с важностью» разъясняет своим собеседникам, что это — «заблуждение»: «Вольтер был только острый писатель; смеялся над предубеждениями; а вольтерьянцем никогда не бывал! Это все про него враги распустили. За что ж, в самом деле, всё на него, бедняка?...»³⁹

Более того, к концу следующего десятилетия слово это вновь приобрело некоторую актуальность. О нем вспомнили в связи с распространением в русском обществе так называемого «нигилизма»: вольтерьянство стало восприниматься теперь как раннее проявление этих пагубных тенденций.

Именно с таких позиций рассматривал русское вольнодумство времен Екатерины II, которое он в значительной мере отождествлял с вольтерьянством, церковный историк Ф. А. Терновский, опубликовавший в марте и июле 1868 г. в «Трудах Киевской Духовной Академии» две обширных статьи на эту тему⁴⁰. «Не так давно, — писал он в начале первой из этих статей, — в русской литературе и в русском обществе господствовали занесенные с Запада социалистические и материалистические идеи, по отношению к существующему порядку вещей враждебные и отрицательные. 4-е апреля 1866 года [неудачное покушение Дм. Каракозова на Александра II] ясно показало всему русскому миру разрушительность модных идей и обозначило собою поворот в мнении русского правительства и общества и вполне законную реакцию против вредного нигилизма. Как ни молодо русское общество, но не в первый раз оно переживает подобный кризис. Во второй половине прошлого столетия, в царствование императрицы Екатерины II, также господствовала на Руси модная отрицательная философия, и также господство ее кончилось, когда ход событий доказал ее разрушительность. Небезынтересно будет в настоящее время припомнить эту эпоху из недавнего минувшего, имеющую такое близкое сходство с настоящим».

³⁸ Засулич В. Воспоминания. М., 1931. С. 11.

³⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. А., 1972. Т. 3. С. 135.

⁴⁰ Терновский Ф. Русское вольнодумство при императрице Екатерине II и эпоха реакции // Труды Киевской Духовной Академии. 1868. Март. С. 401.

Разъяснять, что представлял собой «современный нигилизм», особой необходимости не было: он находился в центре внимания, постоянно обсуждался в литературе и журналистике. Иначе обстояло дело с «великим брожением умов прошлого века»: о нем люди шестидесятых годов знали сравнительно немного. Это и обусловило содержание указанных статей, в которых подробно характеризовались «модная философия XVIII века» и ее восприятие в России, от первых проявлений интереса к ней до полного разрыва.

Признавая, что от «современного нигилизма» это давнее умственное движение отличалось в лучшую сторону, ибо оно было «шире, многостороннее, продолжительнее и богаче историческими последствиями», Терновский все же решительно его отвергал и не находил в его воздействии на русское общество почти ничего положительного. При этом «благосклонное» отношение к ней Екатерины, которая «зажгла свой светоч у дымного очага неверующих мыслителей XVIII века», он всячески пытался оправдать политической дальновидностью и расчетливостью российской императрицы. «Волтер и его собраты были оракулами общественного мнения Европы. Сознывая силу и значение общественного мнения, императрица естественно старалась закупить их в свою пользу и в пользу своего государства», — утверждал он, а несколькими страницами далее замечал: «К чести императрицы нужно прибавить еще, что она, пользуясь для прославления России модными философами как органами общественного мнения, не увлекалась их утопиями, не становилась безусловно под их влияние, но с здравым практическим тактом умела отличать в их идеях полезное от бесполезного и неприложимого. Мы видели это отчасти из истории ее отношений к Вольтеру и Дидро»⁴¹.

Что же касается русских последователей «модной философии», «характер мирозерцания» которых «очень удачно определяется прозванием вольтерьянцев», то к ним Терновский относился несравненно суровее, чем к самому Вольтеру, который при всем его «легкомысленном и кощунственном» скептицизме по части религии, все же «совершенным нигилистом» не был: «Русские вольнодумцы в своем отрицании заходили еще далее Волтера, потому что, будучи еще легкомысленнее его, не могли установить точных границ своему отрицанию». С иронией говорил он и о поверхностном вольтерьянстве «екатерининских петиметров и щеголих», которые вообще не любили читать, «мало читали даже

⁴¹ Там же. С. 428.

творения модных философов, но их легкую и невзыскательную мораль усвоили легко и скоро», а затем, возвращаясь к современности, по аналогии констатировал, что «и в ближайшую к нам эпоху нигилизма не очень много было Базаровых, очень довольно Ситниковых и Кукшиных»⁴².

Не менее злободневной была и вторая статья, где речь шла о последних годах правления Екатерины: изменение ее политического курса и отречение от вольтерьянства (иногда демонстративное) некоторых его знаменитых русских представителей должны были убедить современников Терновского в том, что нигилизм в России обречен.

Актуальный подтекст присутствовал также во многих ученых трудах конца XIX – начала XX вв., где речь шла в той или иной связи о вольтерьянстве: истоки отечественной «свободной мысли» естественно интересовали как историков, так и обычных читателей в эпоху, когда эта «свободная мысль» со все возрастающей энергией и даже ожесточением пробивала себе путь в толще обветшалых представлений и всевозможных предрассудков⁴³.

Однако вольтерьянцами этих новых волнодумцев уже никто не называл, разве что в насмешку: по сравнению с современным демократическим движением, постепенно приобретающим все более радикальный характер, «дворянское вольномыслие» казалось чем-то легковесным, наносным, внешним. «С книжкой Вольтера в руках где-нибудь на Поварской или в тульской деревне этот дворянин представлял очень странное явление: усвоенные им манеры, привычки, понятия, чувства, самый язык, на котором он мыслил, — все было чужое, все привозное, а дома у него не было никаких живых органических связей с окружающими, никакого серьезного дела, ибо мы знаем, ни участие в местном управлении, ни сельское хозяйство не задавали ему такой серьезной работы. Таким образом, живые, насущные интересы не привязывали его к действительности; чужой между своими, он старался стать своим между чужими и, разумеется, не стал: на Западе, за границей, в нем видели переодетого татарина, а в России на него смотрели как на случайно родившегося в России француза. Так он стал в положение межеумка, исторической

⁴² Там же. С. 464.

⁴³ См., например: *Незеленов А. И.* Н. И. Новиков и литературные направления в Екатерининскую эпоху. СПб., 1875 (критическая рецензия на эту книгу: *Наумов Н. И.* Вольтерьянство русских писателей Екатерининского времени. СПб., 1876); *Веселовский А.* Западное влияние в новой русской литературе. 2-е изд. М., 1896. С. 84–85; *Мякотин В. А.* Из истории русского общества. 2-е изд. СПб., 1906. С. 167–225; *Сиповский В. В.* Из истории русской мысли XVIII–XIX вв. (Русское вольтерьянство) // *Голос минувшего*. 1914. Янв. С. 105–115; *Боголюбов В. Н.* И. Новиков и его время. М., 1916. С. 154–177.

ненужности; рассматривая его в этом положении, мы готовы жалеть о нем, думая, что ему иногда становилось невыразимо грустно от этого положения», — такую картину рисовал, например, В. О. Ключевский в «Курсе русской истории», в разделе, посвященном «дворянству и обществу» при Екатерине (1887–1888)⁴⁴.

Сходная характеристика этого «типа, близко знакомого русскому обществу 18 столетия», была приведена позднее в рецензии на книгу Жана-Феликса Нурриссона (Nourrisson) «Вольтер и вольтерьянство» (Voltaire et voltairianisme. Paris, 1896), помещенной в журнале «Русское обозрение». В сущности, почти вся рецензия и состояла из этой «интересной» характеристики — итога размышлений в данной связи видного французского философа, которую рецензент перевел, правда, несколько наспех и потому не очень точно: «Что такое вольтерианец? Искать его следует не в народе, а в буржуазии, а в особенности и, пожалуй, всего более в так называемых высших сословиях. Но где бы мы ни отыскиали его, он оказывается человеком умным, со здоровым смыслом, не исключающим легкого нрава (фривольности), и с умом, лишенным возвышенного духа. Он мастер примечать во всем смешную сторону, волен в речах до грубости, может останавливаться, но лишь неохотно, на серьезных мыслях, — однако, не глубоко вникая, а скользя по поверхности. Прекрасное, доброе, благородное не только не возбуждает в нем радостного чувства, но наводит его на сарказм и возбуждает к противоречию. Он склонен всегда к отрицанию; движется более любопытством, нежели знанием, и простирает недоверчивость до педантизма. Стоит в его присутствии выразить утвердительно какую-либо истину, кроме такой, например, как „мое не твое“, или „2х2 не 5“ (ибо в математику и в собственность верит он без сомнения), — и он примет вид человека, который во всем сомневается и всего больше на свете боится, как бы его не обманули или не сочли за обманутого. О всякой науке, как бы твердо ни была она поставлена, он отзовется, что все это не так построено; какой бы ни представили благородный поступок, он непременно найдет или заподозрит в нем низменное побуждение. Он эгоист и тщеславен, ищет всюду разрушения и во всем считает себя правым, проповедует реформу во всем, разглагольствует о свободе, но и речи не допускает об авторитете и о предании. Хочет усовершенствовать все устройство общественное, но для сего нимало не усумнится разорить его до основания, а потом

⁴⁴ Ключевский В. О. Сочинения: В 9 т. М., 1989. Т. 5. С. 167 (позднее текст лекции подвергся существенной авторской правке).

плачется на развалинах, которые едва его самого не раздавили. Эпикурейство вошло у него в обычай и доведено до тонкости: нравственность его вся основана на своекорыстии и, во всяком случае, не выше его понятия о чести. Проводя всю жизнь свою между делом и наслаждением, он нисколько не верит в химеру долга и жертвы или в иллюзию, называемую добродетелью. Всякая религия по понятию его — не что иное, как фанатизм или суеверие, всякий храм — идольское капище, всякий священник — либо идиот, либо обманщик, и если иной раз он как будто склоняется перед Богом, то это у него „Бог честных людей“ (*Dieu des braves gens*): этого Бога, пожалуй, он чтит, но похваляется, что, будучи свободным и самодовольным человеком, ничего у него не просит. Душа, будущая жизнь, — все это для него бабьи сказки: сам он, как жил без веры и почти без закона, так и умирает без надежды»⁴⁵.

Следует, впрочем, признать, что скептическое и даже враждебное отношение к отечественному вольтерьянству, как правило, не заслоняло от писавших о нем типичности этого явления для стремительно уходившей в прошлое эпохи. С большой отчетливостью свидетельствует об этом, в частности, русская художественная литература XIX века, великие и полузабытые ныне романы и повести, полностью или отчасти посвященные помещичьему быту времен Екатерины II, Павла I и Александра I, но иногда и последующих десятилетий.

В этом ряду два нравоописательных романа Ф. В. Булгарина — «Иван Выжигин» (1825) и «Петр Иванович Выжигин» (1831), среди персонажей которых соответственно были Лука Иванович Вороватин, «адские свои правила» прикрывавший «названием новой философии» и граф Хохленков, «философ XVIII века», знавший наизусть Вольтера, Даламбера, Гельвеция, Руссо и всех энциклопедистов. К ним примыкает его повесть «Победа от обеда» (1841): один из персонажей ее, князь Петр Андреевич Камышенский, являлся «учеником и последователем школы энциклопедистов, почитавшей патриархом своим Вольтера». «В сердце его, иссушенном безнадежностью и софисмами, — уточнял автор, — не было ни зла, ни добра: была пустота, которую он думал наполнить чувственными наслаждениями и светским рассеянием»⁴⁶.

В том же ряду роман В. С. Миклашевич «Село Михайловское, или Помещик XVIII столетия» (1836), герой которого Александр Иванович

⁴⁵ Русское обозрение. 1897. Т. 44. Март. С. 362–363. «*Dieu des braves gens*» — неточность; следует: «*Dieu des bonnes gens*» (название песни Беранже).

⁴⁶ Булгарин Ф. В. Полн. собр. соч. СПб., 1839. Т. 1. С. 45; Т. 4. С. 53; Сто русских литераторов. СПб., 1841. Т. 2. С. 157–158.

Заринский, по отзыву его соседа Степана Михайловича Пенина — «ни к чему не годный вольнодумец <...> опасный человек — спит с книгой, Волтера знает наизусть <...> всеми презирает (sic!) и разными занимается сочинениями»⁴⁷; «Семейная хроника» С. Т. Аксакова (1856), где упомянут деревенский помещик Илларион Николаевич Кальпинский, который «имел претензию быть вольнодумцем и философом; его звали вольтерьянцем, разумеется те, которые слышали о Вольтере»⁴⁸; наконец, повесть В. Ф. Одоевского «Привидение» (1857), один из персонажей которой — «господин, уже весьма пожилых лет, закоснелый вольтерьянец старого века; он часто в наших спорах, не шутя, заключал свои доказательства каким-нибудь стихом из „Épître à Uranie“ или из „Discours en vers [sur l'homme]“ Вольтера и удивлялся, когда и после этого мы осмеливались с ним не соглашаться; любимая его поговорка была: „Я верю только в то, что дважды два четыре“»⁴⁹.

Несколько вольтерьянцев выведено у И. С. Тургенева. Один из них — Иван Лаврецкий из «Дворянского гнезда», в которого его наставник — отставной аббат и энциклопедист «<...> влил всю премудрость XVIII века»: отвращение к службе с низших чинов, непроходящая скука, равнодушие к религии и предрассудкам, его привычки и внешний вид, — все это делало его в представлении отца, «простого степного барина», настоящим вольтерьянцем («А все оттого, что Волтер в голове сидит»). Это Егор из рассказа «Часы», сосланный при Павле I в Сибирь за «возмутительные поступки и якобинский образ мыслей» и вернувшийся в родную Рязань после вступления на престол Александра I; в глазах сестры, «большой богомолки и ханжи», «он был безбожником, еретиком, вольтерианцем». Это также супруги Субочевы (Фомушка и Фимушка) из «Нови», которые «не были слишком религиозными людьми», причем «Фомушка так даже придерживался вольтерианских правил, а Фимушка смертельно боялась духовных лиц; у них, по ее приметам, глаз был дурной»⁵⁰.

⁴⁷ Миклашевич В. С. Село Михайловское, или Помещик XVIII столетия. СПб., 1865. Ч. III. С. 213.

⁴⁸ Аксаков С. Т. Собр. соч. М., 1966. Т. 1. С. 207.

⁴⁹ Одоевский В. Ф. Повести и рассказы. М., 1959. С. 298.

⁵⁰ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1966. Т. 7. С. 148–154; Т. 9. С. 266; Т. 12. С. 128. По предположению Н. М. Чернова (Литературная газета. 1970. 15 июля. № 29. С. 6), прототипом Егора явился Воин Иванович Губарев, «замечательное, типическое лицо», которому посвящен один из фрагментов «Литературных и житейских воспоминаний». Этот «небогатый помещик Кромского уезда, Орловской губернии», находился в молодые годы «в самой тесной связи с Жуковским, Блудовым, Уваровым», но «в их кружке», тяготевшем к «новым веяниям», был «представителем французской философии, скеп-

К вольтерьянцам в какой-то мере принадлежал француз-губернер Моро из «Жизни Шупова, его родных и знакомых» А. К. Шеллера (Михайлова) (1866): «Роялист, эмигрант, подобно сотням таких же, как он, ни на что не пригодившихся в своем отечестве ветошек, он был брошен судьбою в нашу гостеприимную землю. Он с ужасом говорил о Дантоне, Марате и Робеспьере и, по всей вероятности, совершенно невинно для себя играл их роль относительно наших господ, не гильотинируя, но убивая нравственно головы своих воспитанников. Оживить их он не мог по очень простой причине: сам-то он прогнал до мозга костей. Родившись в семидесятых годах прошлого столетия, развиваясь в кругу тогдашней развращенной французской знати, он затвердил наизусть места из „Pucelle“ Вольтера и не понял довольно скучных для него „Essai sur les mœurs etc.“ того же автора; в знаменитых „Questions [sur l'Encyclopédie]“ его занимали статьи „Des mœurs d'Auguste“, „L'amour socratique“ и тому подобные, другие же доводили до зевоты <...> Разумеется, подобный господин не имел ни верований, ни убеждений, ни сознания жизненных целей. Сделавшись воспитателем детей, он мог сделаться только палачом их ума и нравственности»⁵¹. Принадлежал к ним и конторщик Агей Данилыч Дымкин из «Гардениных» А. И. Эртеля (1889): «<...> он слыл в Гарденине за вольнодумца и безбожника <...> в старом и давно покинутом орловском доме Агею Данилычу случилось найти сочинения Вольтера, переложенные на русский язык еще при Екатерине <...> с тех пор Агей Данилыч уж и не расставался с этими книгами, решительно пренебрегая всякими другими позднейшего происхождения». Веровал он лишь в «натуру», нередко позволял себе «предерзостные слова» и — к великому огорчению экономки Фелицаты Никаноровны, всю жизнь его

тического, энциклопедического элемента, рационализма, словом XVIII века». «Губарев, — продолжал Тургенев, — превосходно говорил по-французски, Вольтера знал наизусть и ставил выше всего на свете; других сочинителей он едва ли читал; склад его ума был чисто французский, дореволюционный, спешу прибавить. Я до сих пор помню его почти постоянный, громкий и холодный смех, его развязные, слегка цинические суждения и выходки <...> Я не знаю причины, почему он не пошел в гору, не составил себе карьеры, как его товарищи. Вероятно, в нем не было надлежащей настойчивости, не было честолюбия: оно плохо уживается с тем полуравнодушным, полунасмешливым эпикуризмом, который он заимствовал от своего образца — Вольтера; а таланта литературного он в себе не признавал; фортуна ему не улыбнулась — он так и ступсывался, заглох, стал бобылем. Но любопытно было бы проследить, как этот закоренелый вольтерианец в молодости обходился со своим приятелем, будущим „балладником“ и переводчиком Шиллера! Большого противоречия и придумать нельзя; но сама жизнь есть не что иное, как постоянно побеждаемое противоречие» (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.: А., 1967. Т. 14. С. 78–79).

⁵¹ Шеллер (Михайлов) А. К. Полн. собр. соч. СПб., 1904. Т. 3. С. 26–27.

любившей, — «без причастия, без покаяния помер <...> в отчаянность впал, в госпде бже усомнился»⁵².

Укажем, наконец, на «роман конца XVIII века» из «Хроники четырех поколений» В. С. Соловьева, так и озаглавленный — «Вольтерьянец» (1882). Герой его — Сергей Борисович Горбатов, «представитель одной из богатейших и знатнейших русских фамилий», воспитанный французом-вольнодумцем Рено, который позднее покинул его, «охваченный революционным потоком» (оба эти персонажа имели реальную историческую основу: в них проглядывали отдельные черты графа Павла Строганова и его наставника якобинца Жильбера Ромма). После восьмилетнего пребывания за границей — во Франции и Англии — Горбатов возвращается на родину, которую горячо любит и которой готов отдать все свои обширные знания и немалые силы, но в обстановке последних месяцев правления Екатерины II этот зараженный неверием, чуждый сословным предрассудкам и даже мечтающий об освобождении от крепостной зависимости крестьян (притом что у него самого их сорок тысяч) молодой вельможа в придворных кругах особой симпатии не вызывает. Прозвище «вольтерьянец», данное Горбатову последним фаворитом стареющей императрицы (и его давним врагом) всесильным Платоном Zubовым, прочно закрепляется за ним, и эта репутация плохо сказывается на его судьбе, несмотря на расположение Екатерины и прочные связи с «малым двором»: вместо активной деятельности на благо отечества он вынужден удовольствоваться семейным благополучием и покоем деревенской жизни⁵³. Впрочем, и «в губернии» роковое прозвище преследует его: «Вольтерьянец, это точно, этого уж не скроешь! говорят про него. — Всё книги, Бог его ведаёт какие, читает, в церковь редко заглядывает. Испортили его там за границую. Не будь он „вольтерьянцем“, не сидел бы в деревне. Ведь уж как ни скрывай, а ведь всем известно — в Петербург бы и рад показаться, да не смеет. Ну, а при всем том, человек добрый, обходительный — одно слово вельможа!...»⁵⁴

Таким образом, в русской беллетристике XIX в. вольтерьянство служило своего рода опознавательным знаком века предшествующего, мало чем отличаясь в этом отношении от бытового реквизита той

⁵² *Эртель А. И.* Гарденины, их дворня, приверженцы и враги. М., 1980. С. 85, 92, 101–103, 135, 146–149, 483–484.

⁵³ *Соловьев В. С.* Сочинения. СПб., 1887. Т. 4. С. 90, 139, 140, 144, 202, 204, 206, 231, 247, 259, 305, 312, 313, 372, 424.

⁵⁴ Там же. С. 417.

поры, вроде раззолоченных карет, фижм, робронов, стразовых пуговиц и пудренных париков. Между тем, как живое общественное и культурное явление, оно существовать перестало, уступив место иным формам вольномыслия, более современным и радикальным, а самое слово окончательно превратилось из обиходного — в научный термин, и в этом своем качестве, надо полагать, останется в русском языке навсегда.

Театр Л.-С. Мерсье в России

Луи-Себастьян Мерсье (1740–1814) принадлежит к числу видных писателей эпохи Просвещения. Поэт, прозаик, драматург, публицист, историк, переводчик, человек даровитый, смелый и на редкость трудолюбивый, он внес немалый вклад во французское общественно-литературное движение, способствуя в меру сил раскрепощению умов и обновлению искусства.

Мерсье оказал воздействие на современников и потомков у него на родине: среди писателей, ему так или иначе обязанных, — Рейналь, Жермена де Сталь, Гюго, Бальзак, Теодор де Банвиль. Творчество его получило широкую известность за пределами Франции — в Германии, Англии, Голландии, Италии, Испании, Польше.

С большим интересом относились к Мерсье и у нас. В 1780–1781 гг. на русском языке увидели свет «Философические сны», в 1786 г. — начало «Картины Парижа», в 1786 и 1789 гг. — «Похвальное слово Карлу V», тогда же (и позднее) — множество фрагментов этих и других его книг: утопического романа «Год две тысячи четыреста сороковой», сборников «Нравственные повести» и «Нравоучительные сказки». Одновременно появились и некоторые его стихотворные сочинения, например героида «Элоиза к Абеляру» и поэма «Гений». Но раньше всего и особенно полно стал известен в России Мерсье-драматург.

Последователь Дидро, Мерсье продолжил и углубил начатое им преобразование французского драматического театра. Традиционным драматургическим формам он противопоставил новый жанр — социальную («третьесословную») драму, по его собственному определению — «жанр полезный и живописный». «Я хочу, — писал Мерсье в своем опыте „О театре“, в главе с характерным заглавием „Должен ли драматический поэт трудиться для народа“, — чтобы театр служил ему (народу. — П. З.) школой, благопристойным отдыхом, полезным удовольствием, а не лишенной всякого серьезного и патриотического содержания забавой, продуманным средством его оглуплять и развлекать»¹. Много лет спустя, уже на закате творческой жизни, одну из важнейших особенностей

¹ [Mercier L.-S.] Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique. Amsterdam, 1773. P. 216.

своей драматургии Мерсье определил как «живописность» (иными словами — правдивость): «Грез и я, оба мы — великие художники <...> Он ввел драму в живопись, я — живопись в драму»². Антифеодалная по своей направленности, свободная от стеснительных правил и предписаний драматургия Мерсье составила целую эпоху в истории французской литературы и театра и один из значительных этапов «драматической революции», завершившейся на рубеже 1820–1830-х гг.³

Из-под пера Мерсье вышло более трех десятков пьес: «Женневаль, или Французский Барневельт» (1769), «Дезертир» (1770), «Олинд и Софрония» (1771), «Ложный друг» (1772), «Неимущий» (1772), «Жан Аннуэ, епископ Лизье» (1773), «Хильдерик I, король Франции» (1774), «Судья» (1774), «Тележка укусника» (1775), «Натали» (1775), «Мольер» (1776), «Сельский житель» (1779), «Непредвиденная просьба» (1780), «Провинциальный дворянин» (1781; 1792 г., вторая редакция, озаглавленная «Бывший дворянин»), «Мой знакомый» (1781), «Зоа» (1782), «Веронские гробницы» (1782), «Гваделупский житель» (1782), «Разрушение Лиги, или Падение Парижа» (1782), «Смерть Людовика XI, короля Франции» (1783), «Карл II, король Англии, в злачном месте» (1784), «Монтескье в Марселе» (1784), «Портрет Филиппа II, короля Испании» (1785), «Старик и его три дочери» (1794), «Дом Сократа» (1809) и ряд других. На русский язык из них было переведено одиннадцать, напечатано десять, на сцене поставлено семь. Началось же это знакомство переводом самой ранней из названных драм — «Женневаль, или Французский Барневельт» («Jenneval, ou Le Barnevelt françois»).

Драма эта восходила к «Лондонскому купцу» Джорджа Лилло (1721), на что указывал и сам Мерсье в предисловии. Признавая достоинства пьесы Лилло, в которой «царят правда и трогательная чувствительность, составляющие душу драматического жанра», он тем не менее усматривал в ней и все «недостатки» английского театра, прежде всего «хаотичность построения», «разорванность действия» и «соединение отталкивающего и возвышенного»; это и побудило его создать на английской основе самостоятельное произведение, новую драму, которая отвечала бы требованиям времени и отечественным вкусам.

² Цит. по: *Monselet Ch.* Les oubliés et les dédaignés. Alençon, 1857. Т. 1. Р. 86.

³ См.: *Левбарт А. А.* Борьба за реалистические принципы драмы во Франции // Наука о театре. А., 1975. С. 222–243; *Zollinger O.* Louis-Sébastien Mercier als Dramatiker und Dramaturg. Strassbourg, 1899; *Béclard L.* Sébastien Mercier, sa vie, son œuvre, son temps. Avant la Révolution. 1740–1789. Paris, 1903. Ch. 3–4; *Louis Sébastien Mercier.* Un hérétique en littérature. Paris, 1995. Р. 121–151.

«Следует ли непременно ранить для того, чтобы исцелять? — восклицал Мерсье, обосновывая собственное решение темы. — Неужели слабовольный и обманутый юноша может прозреть и выйти из заблуждения, лишь если ему в глубине сцены покажут веревку, виселицу и палача? И почему бы в этой трогательной и ужасной ситуации <...> не оставить смятенному и истерзанному юноше возможность вернуться на стезю добродетели? Разве такой возврат не естествен и разве нравственная цель, которая вновь появляется при виде победы таящихся в нас благородных сил, не удовлетворит в равной мере и публику, и философа?»⁴

Критика встретила это «приспособление „Барневельта“ к французскому театру» сочувственно. «Journal encyclopédique» полагал, что «г-н Мерсье, не прибегая к устрашающему зрелищу, производит на душу зрителя такое же впечатление, как и Лилло»⁵; «L'Avant-Coureur» находил драму весьма поучительной «для пылкого и безрассудного юношества»⁶, а «Mercure de France» сожалел, что столь интересная и искусно построенная драма еще не поднялась на театральные подмостки, и выражал пожелание, чтобы она была «сыграна во всех крупных городах», предсказывая ей самый большой успех⁷.

Пожелание это, однако, осуществилось не сразу: лишь 13 февраля 1781 г. «Женневаль» был наконец поставлен в Париже, на сцене Итальянского театра⁸. К этому времени пьеса уже получила известность в России: ее перевод появился в Москве в 1778 г.

По всей вероятности, переводчик (некий И. В.) знал французский язык неблестяще и, во всяком случае, «предлагал» с него в первый раз: труд его изобиловал всевозможными погрешностями — от мелких неточностей до грубых ошибок. Так, слова Дабелля (в русской пьесе он именовался Дебриссолем), обращенные к дочери: «Votre mère est morte, Lucile: elle m'a laissé seul au milieu du travail de votre éducation», — в переводе приобрели несколько иной смысл: «Мать твоя умерла, Люсиль; она оставила меня одного, не печалься о твоём воспитании»⁹. Слова Дюкро-

¹ Mercier L.-S. Théâtre complet. Amsterdam, 1778. Т. I. P. 5–6 (в дальнейшем все цитаты из пьес Мерсье приводятся по этому изданию без указания страниц).

² Journal encyclopédique. 1770. Т. 1. Pt. 1. P. 267.

³ См.: Bécларd L. Sébastien Mercier. P. 235.

⁴ Mercure de France. 1770. Vol. 2. P. 104.

⁵ См.: Brenner Cl. D. The «Théâtre-Italien», its repertory. 1716–1793. Berkeley; Los Angeles, 1961. P. 402.

⁶ Женневаль, или Французский Барневель. Драма в пяти действиях в прозе, сочинения г. Мерсье. М., 1778. С. 4.

на (в русском варианте — Дюрие): «...quand le tems de tes folles amours sera passé» — переданы как «...пройдет время дурацкой твоей строгости»¹⁰; его же слова: «Cependant pour me disculper de toute animosité» — как «Однако ж, чтоб доказать, что я никак не зверь»¹¹. В ряде случаев переводчик обнаружил незнание реалий: «l'honorable profession d'avocat» превратилось у него в «почетный чин»¹², «une nouvelle création de rentes viagères» — в новый прибыток <...> годовых доходов»¹³ (в другом месте он вышел из положения иначе, подменив перевод разъяснением: вместо «fait dresser un contrat de rente viagère» у него — «совершает разные обязательства, отдавая все свое имение, чтоб с одного только десятую часть дохода получать по смерти свою»¹⁴), «à fond perdu» — в «навек без возврату»¹⁵; название парижского предместья «Марэ» он передал буквально — «болото»¹⁶, а «prévôt de salle» (помощник фехтмейстера) не передал совсем¹⁷.

Подчас, отчетливо понимая французскую фразу, переводчик оказывался не в состоянии найти ее полноценный русский эквивалент, и тогда в русской пьесе возникали такие (правда, нередкие в ту пору) конструкции, как «Я имею тебе много о чем говорить»¹⁸, «Счастлив или несчастлив, моя судьба есть жить у ног твоих»¹⁹. «Благополучная или ужасная, должно ей решиться»²⁰, «Я считал ее любить»²¹ и т. п. Встречались в переводе и весьма странные «описки»: например, Боннемер, переименованный в Дюмера, неоднократно фигурировал и под своим первоначальным именем, по-видимому, к немалому удивлению читателей²².

Перевод И. В. был упомянут в «Драмматическом словаре», но без каких-либо сведений о его театральной судьбе²³. По всей вероятности, сценического воплощения он вообще не получил. Впрочем, не получил

¹⁰ Там же. С. 86.

¹¹ Там же. С. 97.

¹² Там же. С. 79.

¹³ Там же. С. 94.

¹⁴ Там же. С. 122–123.

¹⁵ Там же. С. 109.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же. С. 110.

¹⁸ Там же. С. 3.

¹⁹ Там же. С. 27.

²⁰ Там же. С. 106.

²¹ Там же. С. 48.

²² Там же. С. 25, 52, 59.

²³ См.: Драмматический словарь. М., 1787. С. 55–56.

его и второй перевод «Женневаля», опубликованный пять лет спустя; более того, самое его существование не нашло никакого отражения в «Драмматическом словаре». А между тем он был несравненно удачнее предшествовавшего и в значительной мере его «отменял».

Автором этого перевода являлся Алексей Михайлович Пушкин (1771–1825), впоследствии поэт и переводчик Расина, Мольера и Реняра, страстный театрал и одаренный актер-любитель, а также известный остроумец и остролов. По свидетельству Пушкина, перевод его, выполненный в десятилетнем возрасте, был «исправлен от более знающих российский язык»; кого он имел в виду, точно не известно, но можно предположить, что одним из них был И. И. Мелиссино, куратор Московского университета и большой любитель словесности, в семье которого Пушкин воспитывался после того, как отец его был сослан в Сибирь, а мать последовала за ним. Посвящен перевод был «императорского Московского университета ученикам», иными словами — товарищам Пушкина по Благородному университетскому пансиону.

«Окончав перевод нравоучительной сей драммы, — писал А. М. Пушкин в посвящении, — я по нужде, какую имеет наш молодой возраст в нравоучении, не нашел, кому бы столь пристойно и полезно было посвятить ее, как вам. О любезные товарищи! научитесь из примера, в сей драмме представляемого, принимать советы добродетельных и все роды жизни испытавших людей памятуя пагубные следствия, от страстей произойти могущие, остерегайтесь, чтоб сирены сии лстивым своим гласом не довели вас до такого же состояния, как и Женневала». Ссылаясь на «мужей, как по престарелым летам своим, так и по особенному благоразумию и добродетели почтения достойных», которые полагают, что «сердца молодых людей можно уподобить мягкому воску, в котором все впечатления остаются редко загладимы», он призывал «любезных товарищей» заранее в сердцах своих «впечатлевать правила благонравия, добродетели и мудрости», ибо «сей есть единый путь, ведущий человека к истинному душевному спокойствию, а следовательно, и к высочайшему благу». «Осмеливаясь» признать свой перевод «довольно хорошим» и прося о снисхождении «десятилетнего отрока слогу», Пушкин всячески советовал своим будущим читателям вникать в «смысл и нравоучение» пьесы, дабы «усугубить» в них «склонность к снисканию добродетели». «Не великой ли награды требую я за малый труд мой?» — вопрошал он в заключение. И отвечал: «Правда, великой; но как, любезные товарищи, блаженство наше в добродетели состоит,

то, если мы беспрестанно будем шествовать по пути истины, никогда с оного не совращаясь, вообще воспользуемся сей наградой»²⁴.

Конечно, и перевод Пушкина был не безупречен, камнем преткновения для него явилась «rente viagère» (переведенная как «невозвратная сумма»²⁵), и он не понял, что значит «au taçais»²⁶, и ему не удалось избежать галлицизмов (например, в диалоге Розалии и Женневаля из 7-го явления 4-го действия: «...будучи в объятиях простертых к тебе рук для награждения твоего мужества, будучи мы совершенно в своей воле, свободны, щастливы, отмщенны»²⁷); но все это были исключения; в целом же перевод был и точен, и гладок, а в некоторых случаях звучал не менее сильно, чем оригинал. В подтверждение можно привести фрагмент патетического объяснения Женневаля и Розалии из 4-го действия:

Женневал. Встань, бесчеловечная; я не хочу больше тебя слушать... Волосы вздымаются от ужаса. Ах! как твой дух ужасен! как нежность твоя коварна! какими кривизнами завела ты меня в пропасть! пагубная красота! ты видишь изумление чувств моих, ты знаешь, что ты властительно повелеваешь этим растерзанным сердцем, и ты его принуждаешь к убийству... Твой вопль, твои стенания, твой плач меня угнетают. Они поколебали мою душу и изгнали из нее добродетель... Торжествуй; казнь ожидает нас обоих... О небесное правосудие! что ты со мной определило?.. Ах! какое сражение! какие мучения!.. Я колеблюсь, ... шатаюсь, я дрожу... Как отсюда выйти? (*опершись о стену*) Я умираю... (*возобновивши свои силы*) Пусти меня... Жестокая! не смерти ли ты его требуешь?

Розалия. Смерти.

Женневал (*вне себя*). Ну, пролью...

Розалия. Ты прольешь его кровь!»²⁸

²⁴ Женневал, или Французский Барнавельт, драма в пяти действиях. М., 1783. Посвящение. Отчасти на основе этого посвящения было составлено объявление о продаже книги, напечатанное в «Московских ведомостях» (1783. 22 февр. № 15): «Сия драма заслуживает чтение по многим чувствительным явлениям, встречающимся в оной, и по нравоучению, преподаваемому ею, и как в переводе оной трудился десятилетний отрок, назначив оную для пользы и наставления своих сверстников, то благосклонное принятие публикою сего первого, хотя и довольно уже зрелого опыта его трудов, как послужит поощрением ему в усовершенствовании своих дарований, так и исполнит предположенную им при переводе сей нравоучительной пиесы цель, которая состоит в предостережении при помощи представленных в оной предметов сердца от худых страстей и навыков».

²⁵ Женневал, или Французский Барнавельт. <...> С. 96, 126.

²⁶ Там же. С. 112, 126.

²⁷ Там же. С. 143.

²⁸ Там же. С. 144–145. Ср.: «Jenneval. Lève-toi, barbare, je ne veux plus t'entendre... Mes cheveux se dressent d'horreur. Que ton génie est terrible! que ta tendresse est perfide! par quel détour m'as-tu conduit dans l'abîme!.. Fatale beauté! tu vois le délire de mes sens, tu sais que tu

Между переводами «Женневаля», т. е. с 1778 по 1783 г., на русском языке увидели свет еще две драмы Мерсье.

Первой из этих драм был «Ложный друг» («Le Faux ami»), направленный (как отмечалось в современном французском журнале) против тех «великосветских негодяев, губителей нравов и разрушителей общества, которые видят некую доблесть в том, чтобы вносить разлад и уныние в самые согласные семьи»²⁹. Переведен он был в «свободной» манере, что, по всей вероятности, и заставляло анонимного «прелагателя» считать свой труд «подражанием» Мерсье, которого он по незнанию называл «господином Мерси». Помимо замены имен Жюллера на Жеральда и м-ль Корбель на Клеону преобразование французской драмы состояло по преимуществу в ее сокращении, в изъятии отдельных сцен и эпизодов, а также в некотором смещении акцентов. Например, из нее исчезли рассуждения о холостяках (2-е д.) и о мужьях, заслуживающих того, чтобы им изменяли (3-е д.), а финальная сентенция м-ль Корбель уступила в русской пьесе место заключительной реплике Нервиля, лишь отдаленно ее напоминавшей. Ср.:

«Mademoiselle Corbelle. <...> si vous m'en croyez, fermons notre porte à ces hommes scandaleux qui affichent le célibat et ne cherchent qu'à corrompre les mœurs les plus pures des sociétés en violant les vertus qui en font le charme et l'honneur.

«Нервиль. <...> знайте все, кто хочет иметь истинных друзей, тот не должен прежде вверяться, пока не узнает друга своего совершенно <...>»³⁰.

Что же касается основных контуров русской и французской пьес, то они в значительной мере совпадали, равно как идейная их направленность и общий тон.

Вторая драма представляла собой переработку трагедии И. Ф. фон Кронека (1731–1758) «Олинт и Софрония», сюжет которой был в свою очередь заимствован из «Освобожденного Иерусалима». Ознакомившись с немецкой пьесой во французском переводе и усмотрев в ней не-

règles impérieusement sur le cœur déchiré et tu le pousse au meurtre... Tes cris, tes gémissements, tes pleurs m'accablent. Ils ont ébranlé mon âme, et en ont chassé la vertu... Triomphe! l'échafaud nous attend tous deux... Justice du ciel, qu'avez-vous résolu de moi? Ah! quels combats! quels tourmens! je chancelle, ... je frissonne... par où sortir? (s'appuyant contre la muraille). Je me meurs... (*ranimant ses forces*). Laisse-moi aller... Cruelle! ne demandes-tu pas sa mort? Rosalie. Oui. Jenneval, *éperdu*. Eh bien! je répandrai... Rosalie. Tu répandras son sang!»

²⁹ См.: Journal encyclopédique. 1770. Т. 6. Pt. 3. P. 433–445.

³⁰ Ложный друг, драма в трех действиях. Подражание господину Мерси. М., 1779. С. 77.

мало «красот», Мерсье не пожелал, однако, точно следовать Кронеку и создал на основе его неоконченной стихотворной трагедии пятиактную «героическую драму в прозе», в которой прославлял великодушие, самоотверженность, непоколебимую верность долгу и осуждал религиозный фанатизм и произвол.

Русский перевод «Олинда и Софронии» («*Olinde et Sophronie*») был сделан княгиней Екатериной Алексеевной Меншиковой, урожденной княжной Долгорукой. «Воспитанная во всем блеске вельможеской дочери, — сообщалось в „Материалах для истории русских женщин-авторов“, — она не только ознакомила себя с лучшими иностранными писателями своего времени, но получила притом и весьма достаточное понятие о правилах языка отечественного». Перу ее принадлежало несколько переводов с французского, которыми она занималась «во время классов с своими детьми, <...> чтоб не быть и самой в праздности». Если верить тому же источнику, перевод из Мерсье был ею читан Д. И. Фонвизину, М. И. Веревкину и «другим тогдашним драматическим писателям, бывшим в коротком знакомстве с домом князей Меншиковых» и напечатан был «только по их совету»³¹.

Меншикова полагала, что «намерение сего сочинения не иное что, как отменная ревность к христианской вере во время побед магометан области Иерусалимской до пришествия Годефрита Буллионского и Крестовой войны»⁴⁸. Отсюда «приписание» ею своего труда «первейшему члену» Синода, архиепископу Новгородскому и Санкт-Петербургскому Гавриилу. Отсюда и манера, в которой перевод был выполнен: столь возвышенному сюжету подобал, в ее представлении, высокий — несравненно более высокий, чем у французского автора, — стиль. «Благородной» лексике Мерсье в переводе соответствовал нескончаемый поток «славянизмов». «Отче», «тя», «мя», «огнь», «днесь», «зрак», «купно», «глаголати», «хощешь», «нарещись», «обыкши» — эти и им подобные слова встречались там на каждом шагу, по-видимому, несколько затрудняя восприятие драмы, особенно если учесть, что архаизация сочеталась у Меншиковой с крайним буквализмом в передаче отдельных слов и целых фраз³²; на французский лад звучали и некоторые имена — Оленд, Клоренда, Нисефор.

³¹ Дамский журнал. 1830. Ч. 29. № 10. С. 147–148.

³² Ср., например: «...бог отцов наших твоим ли еще есть?» (с. 9) и «... le dieu de nos pères est-il encore le tien?»; «Софрония под набожным предлогом вас обманывает» (с. 62) и «*Sophronie vous trompe par un pieux artifice*»; «... для блистательных честей» (с. 85) и «...pour les honneurs les plus brillans»; «Се здесь костер, Софрония» (с. 105) и «*Le voici ce bûcher, Sophronie!*».

Как явствует из «Драмматического словаря», «Оленд и Софрония» (и «Ложный друг») на русской сцене поставлены не были³³.

Иначе сложилась судьба пьесы «Дезертир» («Le Déserteur»). Эта одна из самых значительных и острых драм Мерсье получила широкое признание вскоре после выхода в свет. Критики отмечали ее искусное построение, чистый слог, благородный стиль, яркость и выдержанность характеров; драма ничем не нарушала «ни правдоподобия, ни законов искусства»; «прекрасными примерами добродетели» она убеждала даже тех, кто «продолжал сомневаться в полезности драматических сочинений». Особенно поражала развязка, жестокость которой лишь отчасти смягчалась тем, что расстрел Дюримеля совершался «за сценой»³⁴.

В 1782 г. пьесу, ранее исполнявшуюся в провинции, вслед за «Женевалем» принял к постановке Итальянский театр. Однако представившему интересы Мерсье (который находился тогда в эмиграции и проживал в швейцарском городке Невшателе) его другу Гримо де ля Реньеру властями, и прежде всего военным министром маркизом де Сегюром, было предложено изменить ряд мест пьесы, и в первую очередь «кровавый» финал³⁴. Мерсье пошел на эти условия, поручив или предоставив это сделать драматургу Жозефу Патра, и 25 июня 1782 г. «Дезертир» был наконец показан парижскому зрителю, у которого вызвал слезы умиления и восторга, а затем был в течение месяца дан еще одиннадцать раз; успех по тем временам поистине огромный!³⁵

30 марта 1782 г. состоялось первое представление «Дезертира» на русской сцене. В объявлении от Петровского театра, помещенном в «Московских ведомостях», была обозначена «драмма „Беглец“ в 5 действиях»³⁶. 12 октября того же года состоялся второй спектакль³⁷, в дальнейшем пьеса исполнялась еще несколько раз³⁸, а в 1784 г. была издана у Н. И. Новикова³⁹. Выполненный с большим тщанием, этот печатный перевод принадлежал Марии Васильевне Сушковой (урожденной

³³ См.: Драматический словарь: С. 73, 100.

³⁴ См.: *Journal encyclopédique*. 1770. Т. 6. Pt. 3. P. 433–445; *Mercure de France*. 1770. Sept. P. 144.

³⁵ См.: *Béclard L. Sébastien Mercier <...>*; P. 270; *Brenner Cl. D. The Théâtre-Italien <...>*. P. 413.

³⁶ См.: Московские ведомости. 1782. 30 марта. № 26.

³⁷ Там же. 12 октября. № 82.

³⁸ См.: *Чаянова О. Э. Театр Мадокса в Москве. 1776–1805. М., 1927. С. 240.*

³⁹ Беглец, драма в пяти действиях господина Мерсьера. Пер. с франц. на рос. яз. М., 1784.

Храповицкой, 1752–1803), по свидетельству Новикова, «острым и просвещенным разумом и великою прилежностью к учению одаренной», писавшей и переводившей с разных языков — в прозе и стихах⁴⁰. Как и французская сценическая редакция, «Беглец» в переводе Сушковой кончался вполне благополучно: «стыдясь своим вертопрашеством», Валкур добивался прощения для Дюримеля и «возвращал веселие и щастие почтенной семье».

В истории этой много загадочного. В какой редакции ставился «Дезертир» на русской сцене? Совпадала ли она с изданной? Каким образом стала известна Сушковой «версия Ж. Патра», опубликованная только в 1787 г.? Ответить на эти вопросы можно лишь предположительно. По видимому, «Дезертир» ставился на московской сцене в первоначальной редакции; печатный же перевод восходил к списку, полученному при содействии какого-нибудь русского любителя театра, связанного с парижскими театральными кругами. Несомненно лишь одно: пьеса произвела у нас впечатление⁴¹. Недаром статья о ней в «Драмматическом словаре» оканчивалась выразительной фразой: «Сочинение интересное материею и штилем»⁴².

Подобно «Женневалю» и «Дезертиру», «Неимущий» («L'Indigent») первоначально ставился на провинциальной сцене, а 22 ноября 1782 г. был сыгран актерами все того же Итальянского театра⁴³, вызвав большой и сочувственный интерес. Критик «Mercure de France» находил, что в этой пьесе сильнее и убедительнее, чем в каком-либо другом драматическом сочинении Мерсье, обнаруживается нравственная цель. Неодобрительно отзываясь о стиле драмы, критик с восхищением говорил о «смелых и важных истинах» и о «трогательных картинах», в ней представленных. Весьма впечатляющим был, с его точки зрения, характер нотариуса, «один из самых прекрасных театральных характеров

⁴⁰ См.: Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 2010. Т. 3. С. 210–211.

⁴¹ Следы чтения «Дезертира» в подлиннике см. в «Путевой тетради № 1» Н. А. Львова (ИРЛИ, 16470/CIV6.20, л. 27).

⁴² Драмматический словарь. С. 30. Современники иногда смешивали этот перевод из Мерсье с переводами одноименной «лирической драмы» Седена, выполненными В. Г. Вороблевским (1781) и В. А. Левшиным. На это, между прочим, указывает любопытная реплика в «Материалах для истории русских женщин-авторов»: возражая (в статье о М. В. Сушковой) Левшину, утверждавшему, что «Сушковой перевод есть не иное что, как только одна поправка старого „Дезертира“», автор статьи напоминал, что «Василий Вороблевский переводил своего „Беглеца“, так же как и он, из Седана (!), а не из Мерсье», и добавлял при этом, что перевод Сушковой «был лучшим из обоих переводов» (Дамский журнал. 1830. Ч. 29. № 8. С. 147).

⁴³ См.: Brenner Cl. D. The «Théâtre-Italien» <...>. P. 417.

вообще»; в основе его, полагал критик, лежат добродетель, душевная чистота, мужество и человечность. Свое рассуждение он заключал высокой оценкой дарования Мерсье, одушевленного любовью к «добру, нравственности и порядку». «С помощью таланта, — пояснял он свою мысль, — нравятся лишь определенной категории людей; с помощью произведений полезных, предназначенных для усовершенствования человечества, становятся писателями всех стран и всех времен, и такая слава ценнее первой»⁴⁴.

По сообщению «Драмматического словаря», это «творение славного французского сочинителя г. Мерсье» было переведено «гвардии офицером Д. Кошелевым» и представлено в первый раз «на Московском театре, с похвалою, ноября 3 дня 1784 года»⁴⁵. Последнее, однако, неверно: об исполнении актерами Петровского театра «новой и никогда не игранной драммы „Неимущие“» (так называлась она в русском переводе) «Московские ведомости» известили своих читателей еще 4 октября 1783 г.⁴⁶ Второй спектакль состоялся 11 октября, третий — 30 ноября; изредка ставились «Неимущие» и в дальнейшем⁴⁷.

В печати перевод Д. Кошелева не известен, и судить о нем мы можем по одному из сохранившихся театральных списков. Сделан он был добросовестно, но, как и предшествующие, не был свободен от неточностей и замен. Ряд слов переводчик опустил, не поняв их смысла, например «huissier» и «le rachat des boues et lanternes»⁴⁸; некоторые передал приблизительно («volupté» — «восхищение и роскошь», а в другом случае — «любовь»; «menu» — «подробная записка»⁴⁹); иногда прибегал к заменам (вместо «un coq vierge» и «une croquante au temple de Vénus» — «стерлять», «каплун» и «бев алагод»⁵⁰). Едва ли уловил он также сравнение Шарлотты с ричардсоновской Памелой (Помелой, как она именовалась в русском тексте⁵⁰). Отдал переводчик дань (хотя и весьма скромную) склонению на русские нравы: Делис стал у него именоваться Лилеевым, Жозеф — Иосифом, Пьер-Алексис Рем — Петром Реми, а

⁴⁴ См.: *Mercure de France*. 1782. 7 décembre. P. 39–42.

⁴⁵ *Драмматический словарь*. С. 89–90.

⁴⁶ *Московские ведомости*. 1783. 4 октября. № 79.

⁴⁷ См.: *Чаянова О. Э.* Театр Маддокса в Москве <...>. С. 240.

⁴⁸ *Неимущие*, драма в четырех действиях прозою, сочиненная господином Мерсье, переведенная с французского языка на российский (С.-Петербургская Театральная библиотека. I.XX.2.85, л. 15).

⁴⁹ Там же. А. 22, 23 об., 37 об.

⁵⁰ Там же. А. 36.

его брат Изидор — Сидором Реми⁵¹. Наконец, слуги Дюбуа и Рено превратились у него в Василия и Семена⁵².

Пьеса Мерсье «Тачка уксусника» («*La Brouette du vinaigrier*»), в которой утверждалась идея природного равенства людей и на сцену выводился плебей — уксусник Доминик с его тачкой, вызвала ожесточенные нападки во французской печати⁵³. Критиков не убедили ни обширное предисловие к драме, где Мерсье, предвидевший подобную реакцию, напоминал, что «драматический писатель — <...> художник, рисующий все и всех» и что «любая подробность человеческой жизни может служить объектом его изображения»; ни сценический успех пьесы в провинции, ни даже исполнение в Париже, где она шла в одном из второстепенных театров.

Не изменилось положение и после постановки «Тачки уксусника» на сцене Итальянского театра (12 октября 1784 г.)⁵⁴. «*Mercure de France*», например, не обнаружил в пьесе «какой-либо нравственной цели» и «полезного урока зрителям», упрекнув Мерсье в отступлении от «важных принципов, которые он столько проповедовал»⁵⁵. Однако все это не помешало успеху «Тачки уксусника» у парижского зрителя, а также ее широкому распространению за рубежом⁵⁶.

Не прошло и года, как пьеса была переведена на русский язык⁵⁷. Переводчик, скрывавшийся под литерами К. Н. Г., воспроизвел французский текст весьма бережно, лишь изредка позволяя себе заменить слово, опустить незначительную деталь или обойти оказавшуюся для него непреодолимой трудность. Наибольшая вольность, им допущенная, состояла в частичном изменении названия: из «Тачки уксусника» пьеса превратилась в «Уксусника», что звучало несколько более «спокойно».

⁵¹ Там же. Л. 62, 63.

⁵² Там же, л. 50 об., 56 об. Пьеса эта, опубликованная, как отмечалось выше, в 1772 г., оказала некоторое воздействие на «слезную драму» М. М. Хераскова «Друг несчастных» (1774). См.: Орлов П. А. Русский сентиментализм. М., 1977. С. 76–77.

⁵³ См.: *Béclard L. Sébastien Mercier <...>*. P. 246, 700–701.

⁵⁴ См.: *Brenner Cl. D. The «Théâtre-Italien» <...>*. P. 431.

⁵⁵ См.: *Mercure de France*. 1784. 23 octobre. P. 181–182.

⁵⁶ Впоследствии Мерсье писал: «Когда я встречаю на улице тачку уксусника, я говорю себе: и я тоже прокатил ее на свой лад по всем театрам Европы к великому изумлению критиков, и она обрела там права гражданства в такой же мере, как золоченый ларец Нина из „Семирамиды“» (цит. по: *Monselet Ch. Les oubliés et les dédaignés*. P. 55).

⁵⁷ Уксусник, драма в трех действиях г. Мерсиера. Переведена с франц. яз. К. Н. Г. М., 1785.

30 июля 1785 г. драма была сыграна на Петровском театре⁵⁸; в его репертуаре она оставалась до начала 1800-х годов⁵⁹; не пренебрег ею и театр, помещавшийся в доме Пашкова⁶⁰. «Сия драма много раз представляема была в Москве к отменному удовольствию публики», — констатировал «Драмматический словарь». Главную роль в московских спектаклях «занимал» Василий Померанцев. «Играющий роль укусника, — говорилось там же, — нашего времени актер г. Померанцев обращает на себя внимание отменного комедианта»⁶¹. Как одну из больших удач Померанцева упомянул эту роль Н. Ильин в статье «Театральное поприще г-на Померанцева»⁶². Успеху «Укусника» в Москве способствовали, кроме того, талантливые партнеры Померанцева — Иван Лапин, Ульяна Синявская, Яков Шушерин, Андрей Ожогин. Исполнялась пьеса и в Петербурге, хотя, по-видимому, много реже и с меньшим блеском⁶³.

Сценическая судьба во Франции драмы Мерсье «Зоа» («Zoé») не была особенно счастливой: во всяком случае, чтение ее в Итальянском театре не принесло желаемых результатов⁶⁴. Между тем в Москве драма эта шла с 1786 (премьера состоялась 14 сентября) по 1802 г.⁶⁵ По свидетельству «Драмматического словаря», «она драмма принята была от публики с чрезвычайным удовольствием, как в переводе, так и в представлении. В роли Зои первая Московского театра актриса г-жа М. Синявская столько своего искусства к удовольствию публики оказала,

⁵⁸ См.: Московские ведомости. 1785. 26 июля. № 60; 30 июля. № 61. Из этих сообщений неопровержимо следует, что издание драмы предшествовало ее постановке («...она драмма уже напечатана, и желающие ее иметь могут получить при входе в театр»).

⁵⁹ См.: Чаянова О. Э. Театр Маддокса в Москве <...>. С. 240.

⁶⁰ См.: Погожев В. П. Столетие организации имп. московских театров. Вып. 1. Кн. 2. СПб., 1908. С. 1.

⁶¹ Драмматический словарь. С. 147.

⁶² Амфион. 1815. Февраль. С. 113. О Померанцеве вспомнил Н. М. Карамзин в «Письмах русского путешественника», сообщая о спектаклях Французского театра с участием Ф.-Р. Моле. Характерно, что особенно сильное впечатление этот прославленный актер произвел на Карамзина в пьесе Мерсье «Монтескье в Марселе»: «...никто из актеров сего театра не делает мне столько удовольствия, как Моле, единственный, несравненный Моле, играющий по большей части ролю отцов в комедиях. Наш Померанцев кажется учеником его. Я два раза удивлялся ему в Мольтеровом и Фабровом „Мизантроп“ и два раза плакал от него в „Монтескье“, Мерсьеровой драме» (Карамзин Н. М. Избр. соч. М.; Л., 1964. С. 394).

⁶³ См.: Архив Дирекции имп. театров. СПб., 1892. Вып. 1. Отд. 3. С. 175.

⁶⁴ См.: Bédard L Sébastien Mercier <...>. P. 704.

⁶⁵ См.: Московские ведомости. 1786. 12 сент. № 73; Чаянова О. Э. Театр Маддокса в Москве <...>. С. 240.

что и по закрытии театра при конце ее роли долгое время была апплодирована». Помимо Марии Синявской в пьесе были заняты Василий Померанцев, Николай Сахаров, Иван Лапин, А. Померанцева, Никифор Волков⁶⁶.

Перевод пьесы, изданный в 1789 г. и затем включенный в состав «Собрания некоторых театральных сочинений», принадлежал Алексею Федоровичу Малиновскому (1762–1840), драматургу и переводчику французских и немецких пьес, впоследствии историку и археографу, сенатору и начальнику Московского архива министерства иностранных дел. Выполненный почти безупречно, перевод этот обладал примечательной особенностью: в нем с большой рельефностью была передана речь двух демократических персонажей — почтаря Андре и конюха Бертрана (у Малиновского — Андрея и Бертранда). Изобилующая простонародной лексикой и фразеологией (к которой Малиновский вообще тяготел), она отчетливо, несравненно отчетливее, чем у Мерсье, выделялась на фоне правильной речи других действующих лиц, будучи своего рода дополнением их характеристик. Убедиться в этом нетрудно: достаточно привести несколько реплик Андрея, обращенных к Зое, к г-же Герве (у Мерсье — Жерве, Франвалю и, наконец, Максандру-отцу (у Мерсье он именуется Сен-Максандр):

Коли надо, так я и еще съезжу, даром что я устал, прикажите лишь, сударыня, я готов без всякой платы. Да полно и говорить, спросите ее милости, каков я <...> Коли мне кто приглянется, то одним разом, хоть в Рим слетаю... Когда я вам понадобится, то лишь закричите: Андрей, сюда! а я тут и расту⁶⁷;

Подите со мною, сударыня, мне надо вам кое-что молвить, идучи с лестницы, авось либо я успею вам все пересказать⁶⁸;

Что это за девица! легка, как перо, и не слышать, что она на руках; я рад бы ее нести хоть куда⁶⁹;

Прощайте, сударь, я устал, мне пора убираться домой... ни зги не видно... того и смотри, что шею сломишь. Экая ночинка!.. о! проклятое почтарское житье, и нет его хуже⁷⁰.

⁶⁶ Позднее М. Синявская (тогда уже Сахарова), Н. Сахаров, а также А. С. Яковлев представляли «Зоя» на петербургской сцене (см.: «Журнал театральный» А. В. Каратыгина, № 3, 4 и 50 (ИРЛИ, ф. 265, оп. 7, № 24, л. 5 об.; № 25, л. 10 об.; № 26, л. 2).

⁶⁷ Зоа, драма в трех действиях. Соч. г. Мерсиера // Собрание некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском публичном театре. М., 1790. Ч. 1. С. 55–56.

⁶⁸ Там же. С. 109.

⁶⁹ Там же. С. 133.

⁷⁰ Там же. С. 139.

Пьеса «Судья» («Le Juge») также не вызвала у соотечественников Мерсье особого сочувствия. Лагарп на страницах «Mercure de France» иронизировал над этим образцом «нового театра», которому, «как говорят, надлежит ниспровергнуть старый»⁷¹, а «Journal encyclopédique» не находил в ней «ни действия, ни движения, ни интереса» и сильно сомневался в том, что «столь преувеличенное зрелище человеческих страданий» может помочь людям «переносить их с покорностью и терпением»⁷². Не приняв пьесу, ознакомившись с ней, Итальянский театр⁷³. В России же она привлекла к себе внимание двух переводчиков и была поставлена на сцене. Правда, из этих переводов до нас дошел лишь один, сделанный Александром Федоровичем Лабзиным (1766–1825), впоследствии конференц-секретарем Академии художеств и ее вице-президентом, видным масоном и издателем множества религиозно-мистических сочинений⁷⁴.

Переводу предшествовали посвящение действительному тайному советнику и генерал-прокурору кн. А. А. Вяземскому, «возвышенным чувствованиям и образу мыслей» которого «совершенно приличествовал», по мнению Лабзина, «начертанный» Мерсье характер судьи, и обширное предисловие, в котором наряду с мыслями самого Мерсье содержалась оценка произведения, а также излагались переводческие принципы Лабзина.

«Долг есть ученых людей, особливо писателей, — воспроизводит переводчик рассуждения Мерсье (из предисловия к драме), — стараться оживлять нравственность, подавать правила и таким образом утверждать основания общества, в котором они живут, и способствовать по всей возможности соблюдению общественного благосостояния, источника всякой и частной выгоды. Хотя нравственные наставления и не имеют такой силы, чтоб могли принуждать к последованию оным, однако живо изображенная нравственность неминуемо вдыхает почтение и поощряет к принятию подобных правил, и такие сочинения никогда не могут почесться вовсе бесполезными. Из всех общественных состояний самое важнейшее и самое опаснейшее состояние судьи, которое преимущественно требует просвещения, правоты, твердости и проницания. Справедливый и добродетельный человек, отправляя зва-

⁷¹ *Mercure de France*. 1774. Décembre. P. 112.

⁷² *Journal encyclopédique*. 1775. T. 3. Pt. 3. P. 502–503.

⁷³ См.: *Béclard L. Sébastien Mercier <...>*. P. 704.

⁷⁴ См.: *Русский биографический словарь*. Лабзина — Лященко. СПб., 1914. С. 2–12 (автор статьи — Б. А. Модзалевский).

ние сие, может приумножить величества, достоинства или, лучше сказать, святости своему состоянию»⁷⁵.

Далее следовал разбор драмы, автор которой — «лучший из французских писателей» — «дабы сильнейшее произвести в нас впечатление сей важной и затруднительной обязанности человека, представил нам своего судью в самом простейшем виде и в обстоятельствах самых обыкновеннейших, к чему драматические сочинения ближе всего подходят. Он подвергнул нравственность сильнейшему опыту, в коем сила искушения не так приметна, в коем возвышенность нравственной его чувствительности, или, как называется, морального инстинкта, не так видна, не так блистательна для простых глаз, поелику разум хитрыми и обманчивыми подлогами ее заглушает и представляет всякие извинения к защищению преступления в сем случае от таких чрез меру строгих правил справедливости, в коем, наконец, мера толь великого пожертвования ощутительна токмо для строгой против себя и самой нежной совести»⁷⁶.

Лабзин полагал, что «г. Мерсье отменно счастлив либо отменно искусен был в выборе расположения сей драмы. Все представленные в ней лица добродетельны <...> при всем том выходит контраст из противоположения, так сказать, сих добродетельных лиц. Для чего? Для того, что и добродетельный человек может быть виною несчастья и делаться иногда злодеем, когда даст волю слабости или страсти своей над рассудком и правотою сердца. Чистое и тонкое нравоучение!»⁷⁷.

Приводил Лабзин и критические суждения о драме, исходившие от некоторых ее читателей, но для него было «по крайней мере несомнительно, что всякий, прочтя сию драму, скажет, что желательно и нам иметь таких судей», и что «представление таковых драм удобнее ознакомливает с рассеянными в оных правилами; следственно, и то желательно»⁷⁸.

В заключительном разделе предисловия Лабзин сформулировал свое переводческое кредо: целью его было «подойти ближе к вероятности, чтоб перевод сей походил как бы на русское сочинение». С его точки зрения, было легче «держаться от слова до слова, <...> чем переменять что-либо». «Французские слова писать русскими буквами и чужестранные изъяснения мыслей вертеть на свой язык, — утверждал он, — я за должность переводчика не почитаю, и, может быть, переводя таким

⁷⁵ Судья. Драма, перевод из сочинений господина Мерсьера. М., 1788. С. I.

⁷⁶ Судья. С. I–II.

⁷⁷ Там же. С. II.

⁷⁸ Там же. С. III.

образом, больше отделился от оригинала. Главное сходство перевода с подлинником усматривается, во-первых, из сего: то ли чувствование по прочтении перевода в нас производится, какое желал возбудить сочинитель своим сочинением? И если оригиналом я восхищаюсь, а перевод едва имею терпение прочесть, то, без сомнения, такой перевод далек от подлинника, как бы, впрочем, для грубых взоров близок он ни казался. Во-вторых: тот ли дан в переводе смысл и оборот речам, поставленным теми же словами, но другой смысл заключающими в оригинале? Ибо, что терпит французский язык, то очень часто несносно для русского, а переводчика и попечение все должно быть о том, чтобы всю силу чужого языка перенести на свой, на который он переводит»⁷⁹.

Затем шли примеры, которыми Лабзин надеялся убедить читателей в своей правоте: «Monsieur le comte», переведенное им как «Ваше сиятельство» (а не чуждое русскому уху «Господин граф»), ряд оборотов и выражений, переданных не вполне точно, но верно по существу, и, наконец, слово «laboureur» (применительно к Жиро⁸⁰) интерпретированное как «однодворец» («...„laboureur“ перевесть „крестьянин“ не годится; „земледелец“, то читатель при сем слове не получит никакого полного понятия; да и однодворец разве не земледелец? Однодворец может спорить с знатным господином; крестьянин его с ним судиться не может, чужой также не будет судиться сам, ибо за него вступится помещик или волость. Итак, придерживаясь в сем разуме подлинника, надлежало бы ослабить вероятие либо действие, ибо нельзя в том спорить, что французского крестьянина как ни представляй, мы всегда смотрим на него чрез сравнение с русским крестьянином либо вовсе уже не видим в нем мужика; кратко сказать, я старался сколько мог достичь цели сочинителя, т. е. старался сколько мог способствовать сильнейшему впечатлению толь трогательных предметов»⁸¹).

Подобных примеров Лабзин мог сообщить еще очень много: программу, изложенную им в предисловии, он реализовал последовательно и полно. В его переводе-«склонении» с отчетливостью проявилось и превосходное понимание французского текста, и тонкое ощущение духа подлинника, и прекрасное знание родного языка⁸².

⁷⁹ Там же. С. IV.

⁸⁰ В русской пьесе — Чудин. Соответственно были переименованы граф де Монревель в графа Изобилова, а судья г. де Лери — в Честона.

⁸¹ Судья. С. VI–VII.

⁸² В этом предисловии Лабзин назвал и своего «соперника» — автора другого русского перевода «Судьи», «с которым усмотрена будет немалая разность», — некоего Г. К***.

Сценическое воплощение «Судья» получил опять-таки в Петровском театре: первое представление состоялось 10 мая 1789 г.⁸³; в дальнейшем было дано еще несколько спектаклей⁸⁴; о составе исполнителей сведений не сохранилось⁸⁵.

«Веронские гробницы» («Les Tombeaux de Véronne») восходили к «Ромео и Джульетте» Шекспира, но не непосредственно: в основе произведения Мерсье лежала анонимная французская драма того же названия (1771), в свою очередь представлявшая собой переработку немецкой пьесы К. Ф. Вейссе (1768). Действие у Мерсье начиналось ночным свиданием Ромео и Юлии, завершалось их счастливым соединением и примирением враждующих семей, картиной (по определению Мерсье) для французского зрителя «новой, потрясающей и подлинно театральной»; центральным персонажем являлся Бенволио, врач и естествоиспытатель, как отмечал драматург, «характер, еще не виданный на французской сцене»⁸⁶. Тем не менее, во Франции пьеса, скорее всего, поставлена не была. Во всяком случае, Итальянский театр после долгих проволочек отверг ее (история эта тянулась более четырех лет), а о других попытках такого рода ничего не известно.

Иначе обстояло дело в России, где «Веронские гробницы» были напечатаны и где их увидел зритель. Перевод, не лишенный погрешностей, но в целом весьма «пристойный» (по одним сведениям автором его являлся Померанцев, по другим — Малиновский), впервые появился в «Собрании некоторых театральных сочинений, с успехом представленных на Московском публичном театре»⁸⁷, хотя на сцену он попал лишь 24 октября 1795 г.⁸⁸ и по этому поводу было выпущено титульное издание драмы⁸⁹. Примечательно, что в обоих случаях пьеса называлась «Ромео и Юлия»; тем самым как бы подчеркивалась ее связь с творением Шекспира, который все сильнее притягивал к себе русских людей,

В чем состояла «разность», сказать трудно, но можно предположить, что перевод этот страдал столь неприемлемым для Лабзина буквализмом.

⁸³ См.: Московские ведомости. 1789. 9 мая. № 37.

⁸⁴ См.: Чаянова О. Э. Театр Маддокса в Москве <...>. С. 240.

⁸⁵ По всей вероятности, среди участников спектакля была А. А. Померанцева; именно поэтому, вероятно, Лабзин преподнес ей один из экземпляров своего перевода (ныне — в библиотеке ИРАИ).

⁸⁶ Цит. по: Gury J. «Les tombeaux de Véronne» de L.-S. Mercier «Roméo et Juliette» aux lumières de l'Orient // Dix-huitième siècle. Paris, 1975. P. 289–300.

⁸⁷ См.: Московские ведомости. 1795. 24 октября. № 85.

⁸⁸ См.: Чаянова О. Э. Театр Маддокса в Москве <...>. С. 241.

⁸⁹ Ромео и Юлия, драма в пяти действиях, взятая из Шекспировых творениях (!) г. Мерсиером. М., 1795.

пленил их воображение, волновал их умы и сердца. Ставилась у нас эта драма до середины 1800-х гг. — почти до того времени, когда на русской сцене обрел права гражданства Шекспир в обработке Ж.-Ф. Дюсиса.

В отличие от других пьес Мерсье драма «Натали» («Natalie») была принята к постановке Французским театром. Однако появление в свет его опыта «О театре», в котором содержалось немало выпадов против этой цитадели классического искусства, не только сделало постановку «Натали» невозможной, но и окончательно преградило драматургу-новатору путь на эту прославленную сцену. Дальнейшая судьба «Натали» была обычной для Мерсье: провинция, а затем Итальянский театр (первое представление — 27 ноября 1787 г.⁹⁰), где, впрочем, она успеха не имела. Не противоречило этому и мнение критики: «*Mercur de France*», например, нашел пьесу «в целом слабой и много ниже таланта, обнаруженного ее создателем в иных произведениях того же жанра»⁹¹.

Русский перевод был выполнен артиллерии капитаном Сергеем Каргопольским (автором нескольких переводных и оригинальных сочинений). Французский текст он передал без искажений и изъятий, с одной лишь поправкой, вполне понятной, если вспомнить об отношении в русских официальных кругах к французским «революционистам»: Париж он везде «исправил» на Бриссель (т. е. Брюссель), попутно заменив характерную «парижскую реалию» — Оперу — просто «театром»⁹². Сохранился сценический вариант перевода, оставшийся в рукописи: героиня была в нем переименована в Марианну⁹³. Однако это не приблизило пьесу к русскому зрителю: ее не поставили ни в Петербурге, ни в Москве.

По всей вероятности, не попала на русскую сцену и пьеса Мерсье «Гваделупский житель» («*L'Habitant de la Guadeloupe*»), хотя во Франции она ставилась и в провинции, и в Париже — в том же Итальянском театре (первый спектакль — 15 апреля 1786 г.⁹⁴) — и удостоилась одобрения критиков, полагавших, что «урок, в ней заключенный, во мно-

⁹⁰ См.: *Brenner C. P. The «Théâtre-Italien» <...>*. P. 454.

⁹¹ См.: *Mercur de France*. 1787. 15 décembre. P. 137.

⁹² Наталия, драма в четырех действиях. Соч. господина Мерсиера. Переведена с франц. артиллерии капитаном Сергеем Каргопольским. М., 1794. С. 16, 24, 33, 38, 47, 94, 96.

⁹³ Марианна, драма в четырех действиях. Соч. господина Мерсиера. Переведена с франц. артиллерии капитаном Сергеем Каргопольским. — С.-Петербургская Театральная библиотека. I. II. 3. 108.

⁹⁴ См.: *Brenner Cl. D. The «Théâtre-Italien» <...>*. P. 442.

гих отношениях полезен»⁹⁵ и что «сочинение это может способствовать уважению, которое люди просвещенные и честные питают к таланту и личности г-на Мерсье»⁹⁶. Правда, еще в сентябре 1785 г. «Московские ведомости» известили своих читателей, что «комедия г. Мерсьера под названием „L'Habitant de la Guadeloupe“ почти уже переведена и скоро отдается на здешний Петровский театр, о чем чрез сие и объявляется, дабы никто не принимал труда переводить оную»⁹⁷. Однако ни одно из этих намерений не осуществилось.

Появился перевод «Гваделупского жителя» лишь в 1800 г. Это был «первый дебют» Николая Петровича Брусилова (1782–1849), видного литератора начала XIX в.

Книга открывалась посвящением В. Ф. Резановой — «поелику сия комедия содержит в себе награду души благородной и сердца сострадательного к бедствиям ближнего». За посвящением следовало «Предупреждение от переводчика», весьма любопытное, ибо в нем Брусилов обосновывал или, точнее, оправдывал «присвоение» чужого текста. Речь шла о «Послании к моему кафтану» («Épître à mon habit») Седена, приведенном по ходу действия в комедии Мерсье. Не владея стихом, русский переводчик предпочел заимствовать анонимный вольный перевод «Послания» из второй части «Вечеров» 1772 г. (или их переиздания, выпущенного в 1789 г. Н. И. Новиковым), лишь слегка выправив его устаревший язык и кое-что в нем переменяв. «В последнем действии, — пояснял он, — есть стихи, названные „Епистола кафтану“; а как она была уже переведена или, лучше подражаема прежде, то я не нашел нужным трудиться вновь и вместо того, чтобы перевести ее дурно, и притом и в прозе, не будучи стихотворцем, я почел за лучшее списать ту, которые знатоки почитают превосходною, с переменою, однако ж, двух или трех слов, по приличности сюжета... Кажется, что сие предупреждение было необходимо, дабы не быть мне почтену за выкравшего чужой труд; а изъясняя, что было нужно, должно его и кончить, ибо, например, знать читателю, что сей перевод есть для меня еще первый, а не десятый, мало пользы; а хорошо или дурно я перевел, он и сам увидит»⁹⁸.

⁹⁵ См.: Journal encyclopédique. 1786. Т. 5. Pt. 1. P. 280.

⁹⁶ См.: Mercure de France. 1786. 13 mai. P. 89.

⁹⁷ Московские ведомости. 1785. 20 сент. № 76. По-видимому, имелся в виду не дошедший до нас перевод М. В. Сушковой, о котором писал П. Н. Арапов в «Летописи русского театра» (СПб., 1861. С. 130); он же, вопреки фактам, сообщал, что перевод этот «долго держался на сцене».

⁹⁸ Гваделупский житель. Комедия в трех действиях, сочинения г. Мерсье. Переведена с франц. Николаем Брусиловым. СПб., 1800. С. 7–8.

Перевод этот был сделан весьма старательно, но, насколько можно судить, особого внимания к себе не привлек. Означало это, впрочем, не только отсутствие интереса к данной пьесе, но некоторое охлаждение к Мерсье — драматическому писателю вообще. Конечно, в разной связи его вспоминали у нас еще долго и даже ставили иногда на императорской и провинциальной сцене, но эпоха драматургии Мерсье, несомненно, все больше уходила в прошлое.

Эта эпоха была сравнительно короткой, она насчитывала чуть более двух десятилетий. Однако нельзя не признать, что в истории культуры тех лет театр Мерсье сыграл не последнюю роль. Он обогатил палитру переводчиков, позволил полнее раскрыться дарованиям выдающихся актеров, содействовал формированию новых общественных и эстетических идеалов и, наконец, способствовал дальнейшей демократизации русской литературы и русского искусства.

Шевалье де Гастон и его «Journal littéraire de St. Pétersbourg»

Как известно, одним из непосредственных следствий революции, разразившейся во Франции в конце XVIII в., явилась эмиграция из страны людей, не принявших новый режим или им отторгнутых, движимых ненавистью или страхом, стремлением не изменять своим идеалам или просто уцелеть, а нередко и тем и другим. Эта очень большая и неоднородная по своему составу толпа разбрелась по всей Европе, оседая по преимуществу в близлежащих странах — Англии, Германии, Швейцарии, но немалая ее часть добралась до России, где французских эмигрантов не только приветливо встречали как жертв внушавшего ужас социального катаклизма, но и поддерживали материально, щедро одаряя их субсидиями и пенсиями, должностями и чинами. Достаточно напомнить о пребывании в Митаве Людовика XVIII и его двора, о впечатляющей карьере барона де Дама, ставшего русским генералом, героем Отечественной войны 1812 г., о деятельности герцога де Ришелье, правившего обширной областью, и графа де Шуазель-Гуфье, возглавлявшего Академию художеств и Императорскую библиотеку, и т. п.

Многие французские эмигранты, которых судьба занесла в Россию, жили, во всяком случае на первых порах, уроками французского языка в дворянских семьях, постепенно добиваясь более высокого положения в обществе. К ним принадлежал и некто Мари-Жозеф-Иасент де Гастон де Полье, шевалье де Гастон, как он обычно именовался в России (Gaston, 1767–1808)¹. Уроженец Родеза, главного города области Руэрг на юго-западе Франции, ныне — департамент Аверон) Гастон происходил из не очень знатного рода, но семья была весьма состоятельной, что позволило ему получить приличное образование в парижском Коллеж дю Плесси. По его окончании он вступил в военную службу и сравнительно быстро достиг капитанского чина, но революция нарушила все его планы: в 1790 (по другим сведениям — в 1791) г. он эмигрировал,

¹ См.: *Affre H. Lettres sur l'histoire de Rodez*. Rodez, 1874. P. 535–536; *Dictionnaire de biographie française*. Fasc. 85. Paris, 1980. P. 654.

в течение какого-то времени состоял в армии принца Конде, а после ее роспуска, подобно многим его соотечественникам, оказался в Гамбурге, откуда по совету и при поддержке дяди с материнской стороны переехал в Россию. Впрочем, поддержка эта была, по-видимому, довольно скромной, ибо путь от Гамбурга до Петербурга он, согласно легенде, проделал пешком. На новом месте, наряду с уроками французского языка, Гастон продолжал литературные занятия, начатые еще в Гамбурге: он трудился над стихотворным переводом «Энеиды»; первые шесть книг он опубликовал в 1796 г., сопроводив их поэмой собственного сочинения.

По всей вероятности, именно этим он в первую очередь и обратил на себя внимание графа Н. П. Румянцева, видного государственного деятеля, дипломата, ученого, коллекционера и мецената, который хлопотал ему место в Императорской библиотеке (где еще шла разборка книг) и пенсию в 2400 рублей, а также помог предпринять издание литературного журнала на французском языке. Это был «*Journal littéraire de St. Pétersbourg*», выходивший с 1 сентября 1798 по 15 апреля 1800 г., два раза в месяц, и печатавшийся в типографии Сухопутного шляхетного кадетского корпуса².

В чем именно заключалась эта помощь Румянцева, не известно, об участии же этого просвещенного вельможи в дальнейшей судьбе журнала говорить вообще невозможно, поскольку 6 сентября 1798 г. он, вследствие придворных интриг, был уволен от службы и вскоре уехал за границу, откуда вернулся лишь после восшествия на престол Александра I. Однако предположить, какими соображениями он мог руководствоваться, доверяя издание Гастону, не так уж трудно. Конечно, в первую очередь выбор его был обусловлен литературными интересами молодого француза, но не только этим: по всей вероятности, расчет делался на связи последнего в петербургской и московской эмигрантской среде и на его более или менее интенсивное эпистолярное общение с соотечественниками, как оставшимися на родине, так и обосновавшимися в разных европейских странах, благодаря чему журнал мог бы получать различную культурную информацию. Что же касается вновь выходящих книг, то основными их поставщиками должны были стать французские книгопродавцы — Алиси (Alici) в Петербурге, Рисс (Riss) и Соссе (Sausset) в Москве, у которых и производилась подписка (адрес первого указывался в каждом выпуске журнала: Исаакиевская улица в Американском кафе (*rue d'Isaac au café Américain*), позднее — Северное кафе

² Полный комплект журнала: РНБ, шифр: 13.2.11.2.

(café du Nord), а журналу следовало в виде компенсации регулярно извещать читателей о новых поступлениях в эти лавки и наиболее примечательные из них освещать на своих страницах. Впрочем, программа журнала нигде отчетливо не формулировалась, списки сотрудников никогда не печатались; более того, даже редактор не был ни разу поименован (он всюду фигурировал лишь как «Rédacteur»), так что единственный способ представить себе характер и задачи этого издания — внимательно ознакомиться с его содержанием.

Название нового журнала было далеко не случайным: царствование Павла I — период жесточайшего цензурного гнета, когда касаться политики было весьма опасно. Однако уйти от нее совсем журнал, издававшийся политическим эмигрантом для своих товарищей по несчастью и сочувствовавших им русских людей, естественно, не мог. Французская революция, предреволюционная и послереволюционная действительность, наследие философов, религия, атеизм, — об этом журнал писал по разным поводам и под различными предлогами, впрочем не очень сильно рискуя: яростные враги и обездоленные жертвы революции, которых он объединял, высказывались на подобные темы в полном соответствии с предписаниями российских властей.

Подобных материалов в журнале публиковалось довольно много. Однако на первом плане в нем все же была литература во всем ее многообразии — тематическом, жанровом, историческом и национальном.

Едва ли не в каждом выпуске помещались переводы из античных авторов или отклики на появление их во Франции и других странах. Древнегреческая литература аттического периода была представлена именами Теофраста и Ксенофонта, эллинистического — Аполлония Родосского, римского — Плутарха. Из древнеримских писателей фигурировали Овидий, Гораций, Тит Ливий, Тибулл, Марциал и Лукан, но более всего Вергилий — по понятным причинам, сплошь в переводах Гастона.

Важное место занимала в журнале французская литература разных эпох — от Средневековья до века Просвещения. Правда, отношение к последнему было более чем сдержанным; исключение делалось лишь для некоторых его корифеев и прежде всего Вольтера, чьи еще не изданные к тому времени заметки и стихи увидели свет в нескольких выпусках 1799 года, причем в распоряжении журнала они оказались благодаря одному из его корреспондентов, в свою очередь, связанному с ближайшим окружением этого «знаменитого человека»³.

³ Journal littéraire de St. Pétersbourg. 1799. №№ 4–9, 12.

«Вредоносному» наследию философов журнал предпочитал современную лирическую и описательно-дидактическую поэзию, в первую очередь творчество Понса-Дени Экушара-Лебрена и Жака Делиля. Систематически печатались отрывки из их произведений, характеризовались и сами эти патриархи французской словесности, продолжавшие неустанно трудиться, несмотря на преклонный возраст и не слишком благоприятную политическую обстановку. Так, фрагмент поэмы Лебрена «*Sur la nature*» («О природе») предварялся дифирамбической заметкой о нем, а позднее утверждалось, что «он достиг совершенства равно в оде, элегии и эпиграмме»; особое восхищение вызывали присущие ему «воодушевление» и «поэтический восторг»⁴. Что же касается Делиля, то интерес к нему подогревался обстоятельствами его жизни: с 1795 г. он находился в эмиграции в Лондоне. В выпуске журнала от 15 октября 1799 г. было помещено «Письмо к Редактору о поэмах аббата Делиля» («*Lettre au Rédacteur sur les poèmes de l'abbé Delille*»), в котором его автор, французский эмигрант, обосновавшийся в Брауншвейге, но связанный с Делилем, рассказывал о нем с такими подробностями, каких в Петербурге никто знать не мог. В частности, речь шла о предпринятом английским правительством издании его сочинений, потребность в котором была тем более велика, что «этот очаровательный старец, почти лишившийся зрения и обладающий необыкновенной памятью, сочинял целые поэмы, никогда ничего не записывая, и правил свой текст в голове, подобно тому, как другие делают это на бумаге». После чего, возвращаясь к предшествующему периоду биографии поэта, автор «Письма» всячески подчеркивал решительное неприятие им революции и нового режима: «Вам известно, что мой друг Делиль отказался от места в Институте республиканцев; он не пожелал осквернить свою душу и опорочить свое доброе имя. Старый и слепой, как Мильтон, он имел то неоценимое преимущество перед английским поэтом, что не скрывал презрения к врагам своего короля, тогда как Мильтон примкнул к убийцам Карла Первого. <...> Творца „Садов“ пытались соблазнить, предлагая ему нравственные сюжеты. От него ждали гимнов в честь Верховного существа и бессмертия души. Но Робеспьер не мог стать богом моего друга» и т. д.⁵

Из номера в номер журнал печатал элегическую поэзию — романсы, стансы, песни, одновременно откликаясь на выход в свет сочинений

⁴ Там же. 1798. № 8. 15 octobre. P. 11—16; 1800. № 2. 15 janvier. P. 33—35.

⁵ Там же. 1799. № 8. 15 octobre. P. 55—59.

крупнейших мастеров этого жанра. Так, уже в первом выпуске была помещена статья о незадолго перед тем появившемся «Полном собрании сочинений» Никола Жильбера, которая начиналась весьма выразительной фразой: «Наделенный мощным и необузданным талантом, который всецело посвятил защите нравов и религии, он не знал в жизни счастья и умер в больнице, в возрасте 29 лет». Признавая, что в стихах Жильбера встречаются некоторые погрешности, автор статьи оправдывал их «высоким стремлением души, без которого не бывает больших поэтов», и в заключение приводил самые знаменитые его строки: *Au banquet de la vie, infotuné convive / J'apparus un jour et je meurs*, и т. д.⁶

Высоко оценил журнал также сборник стихотворений Габриэля Легуве (Легуве-старшего), обильно процитировав их, «дабы дать представление о таланте этого чувствительного поэта»⁷. Легуве вызывал его сочувствие и как автор трагедий, столь непохожих на большинство уныло-традиционных творений французских драматургов, и по той же причине отличал трагедии Непомюсена Лемерсье, Антуана-Венсана Арно и Жана-Франсуа Дюсиса. Следил журнал и за новинками французской прозы, стараясь выловить в этом бескрайнем море что-либо более или менее отвечавшее его вкусам и достойное внимания его читателей. Но случалось это довольно редко; во всяком случае, несравненно чаще он обращался к прозе переводной, прежде всего к широко издававшимся во Франции английским романам, хотя удовлетворяли они его далеко не всегда.

Как правило, предпочтение отдавалось чувствительным женским романам, несколько старомодным и просто старым. Например, в заметке о новом романе «Дети аббатства» («The Children of the Abbey») Мерайи Реджин Роч выражалась надежда, «что это сочинение будет в достаточной мере интересно нашим читателям, чтобы побудить их прочесть его; увлекательные происшествия, впечатляющие ситуации и благородные чувства сочетаются в нем с мастерством вымысла и прелестью деталей»⁸. Свои симпатии к такого рода литературной продукции журнал выражал и позднее, в отклике на появление во французском переводе романа почти сорокалетней давности «История леди Джулии Мэндевил» («History of Lady Julia Mandeville») Френсис Брук⁹. Не принимал

⁶ Там же. 1798. № 1. 15 juillet. P. 54–56. («На пышном празднике у жизни милой / Я, грустный, прогостил один лишь только день / И гасну медленно... — Перевод Ф. Н. Глинки).

⁷ Там же. № 10. 15 novembre. P. 3848.

⁸ Там же. № 7. 1 octobre. P. 33–44.

⁹ Там же. 1800. № 2. 15 janvier. P. 48–49.

он лишь готического романа, создателям которого отказывал если не в даровании, то в хорошем вкусе, а их успех у европейских читателей связывал главным образом с обилием ужасов в современной жизни, имея в виду революционный террор.

Тема эта обсуждалась на страницах журнала неоднократно. Так, в «Письме Редактора к другу о нескольких английских романах» («Lettre du Rédacteur à un ami sur quelques romans anglais»), в ответ на сообщение проживавшего в Германии соотечественника о популярности в этой стране романов госпожи Радклиф, автор письма (т. е. сам Гастон) с сожалением констатировал, что «на Севере, как и в Германии, любят читать *ужасные* романы госпожи Радклиф и компании». «Удивляются, — отмечал он, — что этот жанр имеет успех, но заметьте, что романы, больше чем какие-либо другие сочинения, характеризуют век, который был свидетелем их рождения. Не романисты формируют вкус публики, а вкус публики направляет романистов». Впрочем, успех этого жанра автор считал закономерным: после ужасов революции поразить людей можно было лишь картинами еще более страшными. «Преступления следуют одно за другим, и страх проникает в дом вельможи, дворец королей и хижину бедняка. Подробный рассказ о невообразимых несчастьях утомляет себялюбца, вызывает слезы у человека чувствительного, но вскоре зритель сам становится участником этих событий, и апатия, плод долгих страданий, повергает всю Европу в холодное оцепенение», — живописал он горести этого «кровавого времени» и далее переходил непосредственно к литературе: «Газета, выходящая при Робеспьере, превосходит все романы, которые только может породить самое мрачное воображение; так что вы видите, друг мой, что госпожа Радклиф могла нас удивить, лишь вызывая тени», и т. д.¹⁰ Позднее, в связи с появлением во французском переводе очередного английского романа, журнал с гневом обрушился на переводчиков, способствующих распространению такого рода сочинений, равно как и на отечественных писателей, которых привлекают «унылые английские выдумки»¹¹.

Убедил ли журнал своих читателей или, напротив, лишь привлек их внимание к готическому роману, неизвестно. Что же касается других английских писателей — старых и современных, — то журнал ставил их очень высоко, хотя и не говорил о них столь же подробно. В их числе были из прозаиков Филдинг, Ричардсон, Стерн, а из поэтов — Александр Поп

¹⁰ Там же. 1798. № 8. 15 octobre. P. 35–39.

¹¹ Там же. 1799. № 17. 1 mars. P. 30–31.

и Джон Грей. Последний принадлежал к любимым поэтам шевалье де Гастона, который дважды обращался к его знаменитому «Сельскому кладбищу», но не как переводчик, а лишь как подражатель, поскольку считал этот «шедевр» английской поэзии вообще «непереводимым» на французский язык (отметим попутно, что на русский язык «Сельское кладбище» было дважды переведено В. А. Жуковским — в 1802 и в 1839 гг.).

В немалой степени интересовали журнал немецкая и немецкоязычная литература, хотя ее непохожесть на французскую его иногда раздражала. Уже в первом выпуске был помещен обстоятельный очерк немецкой литературы с древнейших времен до современности, присланный одним из его немецких корреспондентов, очерк, в котором фигурировало множество писательских имен с краткими характеристиками — Опитц и Галлер, Бодмер и Геллерт, Глейм и Цахарие, Клейст и Лессинг, Клопшток и Геснер, Виланд и Якоби, Гете и Бюргер, Эшенбург и Штольберг, Пфедель, Рабенер и другие¹². Обширный и очень сочувственный обзор новых немецких романов содержался в «Письме», под которым стоял криптоним J. K. M., скрывавший скорее всего имя еще одного французского эмигранта, который нашел убежище в Германии. Среди авторов, о которых шла речь, были Август Лафонтен и Каролина фон Вольцоген, Карл Рехлин, Жан-Поль и Фредерика-Элена Унгер¹³. Позднее в журнале увидели свет во французских переложениях басня Лессинга «Лев и заяц» («Der Löwe und der Hase») и стихотворение Гёте «Путник» («Der Wanderer»), а также несколько подражаний Гесснеру.

Наконец, в одном из последних выпусков журнала появился подробный разбор «драматического сочинения в стихах» Шиллера «Дон-Карлос», который был выпущен в предшествующем году в переводе графа Адриена де Лезе-Марнезия (Lezay-Marnézia), недавнего эмигранта, вернувшегося на родину после прихода к власти Наполеона Бонапарта. В предисловии к переводу «Дон-Карлос», вопреки определению самого Шиллера («Ein dramatisches Gedicht»), был назван трагедией, что автор статьи о нем в «Journal littéraire de St. Pétersbourg» воспринял почти как кощунство. Отмечая, что в произведении встречаются «гениальные мысли и прекрасные сцены», он решительно отказывался считать «Дон-Карлоса» трагедией в привычном понимании этого слова и видел в нем лишь «роман в диалогах». При весьма снисходительном отношении к литературному новаторству, следование классическим правилам в

¹² Там же. 1798. № 1. 1 juillet. P. 16–31.

¹³ Там же. № 7. 1 octobre. P. 48–51.

трагедийном жанре он все же полагал обязательным и серьезное отступление от них сурово осуждал — в данном случае и вообще. «Шекспир, — восклицал он в заключение, — был, по-видимому, не лишен таланта, но подражают лишь его недостаткам, а недостаткам Корнеля мы во всяком случае не возносим хвалу»¹⁴.

Тем не менее, само появление на страницах петербургского журнала названных имен было фактом знаменательным: читателю, пусть и не всегда с восторгом, сообщалось о существовании литератур, свободных от французского влияния и, во всяком случае, стремившихся его преодолеть.

Относилось это и к другим европейским литературам, представленным в журнале несравненно скромнее, — итальянской и испанской. Увидели свет два отрывка из «Освобожденного Иерусалима» Тассо в недавно выполненных переводах, а также старинный испанский романс; кроме того, журнал с удовлетворением сообщил о появлении нового перевода «Дон-Кихота», осуществленного Флорианом и изданного посмертно в 1799 году. Признавая, что перевод этот не лишен недостатков, автор статьи не сомневался в том, что «этот перевод без сомнения заставит навсегда забыть прежний, тяжеловесность, неточность и совершенную неуклюжесть которого невозможно воспринимать без отвращения»¹⁵.

Естественно было и стремление журнала ознакомить своих читателей с русской литературой, вовсе им недоступной, но дело ограничилось всего несколькими образцами: это были песня в переводе автора — Ю. А. Нелединского-Мелецкого и два сочинения Карамзина: идиллия «Палемон и Дафнис» и повесть «Сиерра Морена», обе в переводе «одного французского эмигранта»¹⁶.

Вообще русская тема возникала в журнале довольно часто. Правда, по большей части это были дифирамбы Павлу, от расположения которого зависело благополучие «эмигрантского сообщества», включая, конечно, и самого шевадье де Гастона. В его оде по случаю праздника, устроенного в ознаменование успехов русского оружия в Италии, российский император прославлялся как защитник и спаситель Европы, страдающей под французским господством¹⁷. О том же шла речь в поэме Луи-Огюста Бертена д'Антийи «Павлу I, императору всероссийскому» («А

¹⁴ Там же. 1800. № 5. 1 mars. P. 45–59.

¹⁵ Там же. № 2. 15 janvier. P. 38–46.

¹⁶ Там же. 1798. № 1. 1 juillet. P. 12–13; № 5. 1 septembre. P. 22–30; № 8. 15 octobre. P. 26–35.

¹⁷ Там же. 1799. № 3. 1 août. P. 21–25.

Paul I, Empereur de toutes les Russies»). Поэма вышла в Гамбурге, где проживал этот французский эмигрант, вскоре после того перебравшийся в Россию в надежде получить достойное воздаяние за свой нелегкий труд. Журнал щедро цитировал эту огромную поэму, сочиненную для того, чтобы «прославить великодушные усилия Павла I, направленные против французских революционеров, уже одержанные победы, надежды, ими порожденные, и подвиги самых отважных генералов». Речь шла, конечно, о Суворове и его знаменитом итальянском походе¹⁸.

Не прошел журнал и мимо двухтомной «Histoire des campagnes du maréchal Souwogow» (Londres et Hambourg, 1799), в заметке о которой, между прочим, говорилось: «Какое еще имя способно вызвать больший интерес целой Европы и прежде всего России, нежели имя того, кто освободил Италию! История его походов — это история его побед. Жизнеописание великого человека читают с удовольствием всегда, но этот интерес несравненно сильнее, когда это наш современник и его деяния являются для нас залогом новых подвигов, а каждый его шаг может изменить лицо Европы. Бесплодные победы могут вызвать восхищение и упрочить славу победителя; но в данном случае под угрозой находится общественный порядок, а судьбы многих народов являются объектом наших опасений и надежд»¹⁹.

Как известно, надеждам этим не было суждено осуществиться. Изменение внешнеполитического курса Павла I, который после переворота, совершенного Наполеоном Бонапартом 18 брюмера 1799 г., начал склоняться к замирению с Францией и признанию ее нового властителя, вызвало смятение в эмигрантских кругах. По-видимому, это обстоятельство и побудило в первую очередь шевалье де Гастона прекратить издание. Правда, в последнем из выпущенных номеров «Journal littéraire de St. Pétersbourg» он сообщал о своей длительной болезни, в чем сомневаться не приходится (это были первые признаки чахотки, в конце концов сведшей его в могилу²⁰), но дело было, надо полагать, не только в этом: журнал, в большой степени ориентированный на французскую диаспору и на нее опиравшийся, отныне не имел в России сколько-нибудь благоприятных перспектив, а после убийства Павла шевалье де Гастон вообще почел за лучшее вернуться на родину, где был амнистирован и более или менее благополучно прожил немногие остававшиеся ему годы.

¹⁸ Там же. № 11. 1 décembre. P. 28–35.

¹⁹ Там же. 1800. № 2. P. 28–35.

²⁰ Там же. № 8. 15 avril. P. 3.

Французский актер в Петербурге и о Петербурге

Одной из весьма примечательных особенностей культурной жизни Петербурга на протяжении без малого двух веков было существование в городе французского театра. Речь идет о сборных труппах французских драматических актеров, регулярно выступавших главным образом на российской придворной сцене, включая загородные императорские резиденции, но также и для более широкой публики, причем с 1830-х гг. и до февраля 1917 г. в их распоряжении находился Михайловский театр на Михайловской площади (ныне площадь Искусств).

Первая французская труппа, прочно и надолго обосновавшаяся на берегах Невы, появилась там в начале 1740-х гг. по воле императрицы Елизаветы Петровны, с молодых лет тяготевшей к Франции и едва не ставшей супругой Людовика XV. Возглавлял труппу Шарль де Сериньи, спектакли она давала, как правило, два раза в неделю в разных театральных зданиях и дворцовых помещениях, актерская игра, костюмы и декорации были, по отзывам современников, превосходными, а репертуар состоял из трагедий, комедий, интермедий и слезных драм¹.

Елизавета Петровна скончалась 25 декабря 1761 г., а уже 7 января 1762 г. ее преемник Петр III повелел Придворной конторе отпустить «находящихся при дворе <...> французских комедиантов и прочих той труппы служителей всех», впрочем, «удовольствуя их надлежащими в силу их контрактов проездными деньгами и прочим, тако ж и заслуженным жалованьем»². Прусская ориентация нового императора, вызвавшая, как известно, поворот в европейской политике, проявилась и в этом более чем скромном эпизоде русского театрального быта, особенно если учесть, что 22 марта того же года высочайшим указом дозво-

¹ См.: Гуревич А. История русского театрального быта. М.; Л., 1939. Т. 1. С. 44. Сообщаемая здесь дата приезда труппы в Петербург (1742) сомнительна, более достоверна — март 1743 г. Ср.: Архив Дирекции императорских театров. СПб., 1892. Вып. I. Отд. II. Документы. С. 62–63.

² Селиванов Н. Театр в царствование императрицы Екатерины II // Ежегодник императорских театров. Сезон 1895–1896 гг. Приложения. Кн. 2. СПб., 1896. С. 25.

лено было «вольному комедианту иноземцу Иоганну Нейгофу, с женою Иоганною Елеонорою, <...> содержать вольные комедии своим коштом и подлежащих к тому потребное число людей выписать»³. Таким образом, французскому театру предпочитался теперь немецкий, правда, на несколько иных условиях: эта вновь создававшаяся труппа не входила более в число придворных.

Подобное положение сохранялось, однако, недолго: по завершении официального траура и вскоре после коронационных торжеств Екатерина II «изволила указать будущей весной выписать ко двору ее императорского величества компанию достойных французских комедиантов, как оные прежде <...> находились, и на той же сумме, какою они прежде содержаны были <...> и в том, куда надлежит, от Придворной канторы писать»⁴.

Повеление это, естественно, было исполнено, и с 1763 г. в Петербурге возобновил свою деятельность французский театр. В 1766 г. устройство его (как составной части театра придворного) было упорядочено: определен его «стат» (т. е. штатное расписание) и установлено денежное содержание актеров в зависимости от их амплуа: так, первые трагические и комические любовник и любовница получали (ежегодно) по 2000 руб., пер-нобль (т. е. благородный отец) — по 1200 руб.; пер-комик (т. е. одураченный отец) — по 1600 руб.; крестьянин — по 1000 руб.; старуха — столько же; конфиденты и конфидентки — по 600 руб. и т. д. Всего французский театр обходился казне в 21 000 руб., что вдвое превышало ассигнования на русский театр; любопытно, что ежегодное жалованье суфлера русской труппы составляло 150 руб., тогда как французской — 400!

В дальнейшем французская труппа время от времени пополнялась новыми актерами, контракт с которыми обычно заключался на три года и затем при обоюдном желании возобновлялся. В частности, с 1 апреля 1775 г. в ней начал служить в качестве исполнителя первых ролей актер Флоридор, позднее сделавшийся инспектором труппы и оставшийся в России надолго, если не навсегда.

На тех же условиях в начале 1779 г. в труппу были приглашены 32-летний драматический актер и певец (альт), ранее выступавший главным образом в провинции, Пьер-Жан-Батист Дефорж, или Шудар-Дефорж (Desforjes, 15.09.1746 — 13.08.1806), и его жена Анжелика Эрбеннер

³ Там же. С. 26.

⁴ Там же. С. 31.

(Erbennert). Впрочем, как они именовались в России, неизвестно, поскольку в тех списках французских актеров, подвизавшихся в XVIII в. на российской сцене, которые были в свое время опубликованы в «Архиве Дирекции императорских театров», их обоих нет, и все, что известно об их пребывании в Петербурге (об этом, например, пишет в своем фундаментальном труде Роберт-Алоиз Моозер⁵), почерпнуто из обширных воспоминаний Дефоржа, которому собственно и посвящен настоящий этюд.

Создавались эти воспоминания в последние годы столетия, т. е. много лет спустя после отъезда Дефоржа из России, когда, покончив с актерским ремеслом, он стал уже видным драматическим писателем, хотя и считал себя сам в первую очередь поэтом. Отсюда и название его воспоминаний: «Le Poète, ou Mémoires d'un homme de lettres écrits par lui-même» («Поэт, или Мемуары одного литератора, им самим писанные»); нас же в основном интересует их заключительный том — четвертый по парижскому изданию 1798 г., восьмой — по гамбургскому изданию 1799 г. и пятый по парижскому изданию 1819 г.

В Петербург супруги Дефорж прибыли морем, путь от Травемюнде до Кронштадта продолжался из-за встречных ветров две недели вместо обычных шести-семи дней. В воскресенье 10 июня 1779 г. в 4 часа дня пополуночи их корабль бросил якорь в «этой одной из важнейших гаваней российского императорского военного и торгового флота», а на следующий день, в 10 часов утра, шлюпка доставила их в город, почти к тому самому месту, где им предстояло жить: это был дом графа Остермана, находившийся на набережной Невы, между двумя дворцами — Зимним и Мраморным, строительство которого еще не было завершено⁶.

Об их актерской деятельности Дефорж говорит весьма лаконично: контракт с ними был заключен на три года, жалованье каждого составляло в год 2000 руб., что означало «первое положение» в труппе; выступали они, по-видимому, более всего в комических операх, нечасто, на разных сценах, в зависимости от местопребывания в данное время императрицы и двора. В остальном же они были предоставлены сами себе — делали покупки, развлекались, читали, причем иногда пользовались при этом книгами из домашней библиотеки некоей дамы, у которой они (как и почти все прочие французские актеры) столовались. Именно там, между прочим, Дефорж нашел «один по справедливости

⁵ См.: *Mooser R.-Aloys. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle.* Genève, 1951. T. 2. P. 261–262.

⁶ *Desforges P.-J.-B. Ch. Le Poète, ou Mémoires d'un homme de lettres écrits par lui-même.* Paris. 1819. T. 5. P. 270–271.

знаменитый английский роман», рекомендованный ему кем-то из коллег на предмет переделки его в комедию, что он и сделал, заслужив одобрение «некоторых друзей-литераторов». Для него этот эпизод имел особое значение: литературный труд привлекал его с молодых лет, но только теперь он смог «наконец заняться этим серьезно». «Вкус к этому был у меня всегда, — писал он, — но, с одной стороны, я сознавал, какую огромную сложность это представляет, и боялся, что у меня не достанет для этого сил, а с другой, у меня для этого не было времени. Да и мог ли я, ежедневно играя в той или иной пьесе, улучшить момент, чтобы произвести на свет собственную. Мне был необходим источник дохода вроде ангажемента в Россию, где я в течение трех лет появлялся на сцене не более тридцати раз, чтобы иметь возможность стать писателем. Вот совершенно заурядное обстоятельство, позволившее мне столь скоропалительно обратиться к сочинению театральных пьес»⁷. Пьеса Дефоржа, о которой шла речь, была написана в 1782 г., называлась она «Том Джонс в Лондоне» («Tom Jones à Londres») и восходила к шедевру Генри Филдинга «История Тома Джонса-найденыша», издававшемуся во французском переводе в 1750 и 1767 гг. С одним из этих изданий Дефорж и познакомился благодаря любезности упомянутой дамы, скорее всего какой-нибудь француженки, которой было легче удовлетворять «гастрономические потребности» своих соотечественников, нежели самой умелой русской поварихе.

Этим, собственно, исчерпывается или почти исчерпывается рассказ Дефоржа о себе в Петербурге. В центре его повествования — сам этот город, его местоположение, устройство, внешний облик, население, быт, а также бурная жизнь екатерининского двора, которую он мог наблюдать изнутри.

В Россию Дефорж ехал по соображениям более чем прагматическим и не без опасений. В его представлении это была дикая страна, о которой он составил резко отрицательное мнение еще до того, как ее увидел. «Я думал, — признавался он, — что окажусь в стране варваров, где не найду ничего, кроме следов самой первобытной и грубой природы»⁸. Однако по мере того, как Дефорж знакомился с Петербургом, привыкал к его климату и столь удивительным для француза белым ночам (напомним, что дело происходило в июне), а также к его укладу, от этой предвзятости оставалось все меньше и меньше.

⁷ Ibid. P. 276.

⁸ Ibid. P. 271.

Еще только въезжая в российскую столицу, Дефорж с крайним изумлением обнаружил, что город этот «великолепен», а два «кварта-ла», мимо которых проплывала их шлюпка, — Галерный двор (Galeren-Hoff, т. е. район нынешней Английской набережной) и Васильевский остров (Vassiliostroff) — необычайно красивы, и красота их столь величественна и нова, что он не понимал, сон это или явь. Когда же шлюпка проследовала далее и взору его открылись «устремленные в небо золоченые шпили Адмиралтейства (это был предшественник нынешнего, построенный по проекту Ивана Коробова. — П. З.) и поодаль — собора св. Петра и Павла, блестевшие на солнце так, что их невозможно было рассмотреть», восхищению его не было предела. Все же он заметил, что золотом покрыты и оба флюгера — «кораблик» и «ангел с распростертыми крыльями»⁹.

На петербургскую землю Дефорж впервые ступил не в худшем месте — прямо перед Зимним дворцом и в дальнейшем, конечно, бывал там не раз. Но никаких описаний дворца (который он чаще называет просто «императорским») в его мемуарах нет, равно как и описаний пригородных дворцов — Большого Царскосельского (Екатерининского) и Петергофского, да и вообще детально он не характеризует ни одного петербургского здания и учреждения, ограничиваясь лишь их беглым перечнем, одним-двумя эпитетами и общей оценкой, впрочем, достаточно выразительной: «Город этот представляет собой собрание чудесных дворцов»¹⁰. Несколько обстоятельнее он говорил лишь о Летнем саде, «прелестном месте на берегу Невы», напомнившим ему сад Тюильри на берегу Сены (хотя с французскими садами, по его мнению, ничто сравниться не могло), и деревянном Летнем дворце Елизаветы Петровны (на месте которого был позднее сооружен Михайловский замок), а также о Чесменском путевом дворце с его портретной галереей, причем называл его на старый лад, т. е. почти по-фински — Кикерики (Kikereki).

Однако в не меньшей степени удивила Дефоржа, не рассчитывавшего на сколько-нибудь комфортабельную жизнь в дикой стране, петербургская торговля. «Нашей первой заботой, — сообщает он, — было раздобыть все, в чем мы нуждались. Сосредоточено все, нам необходимое, было в одном месте. В Петербурге, в отличие от других городов, где улицы полны торговцев и разного рода лавок, ничего подобного нет. В этой столице существует обширное отгороженное пространство, на-

⁹ Ibid. P. 271–272.

¹⁰ Ibid. P. 293.

зываемое Рынок, или лавки (Reynick, ou les boutiques). Там есть все, что нужно для домашнего хозяйства, от самых важных вещей до самых незначительных. (Речь шла о Большом Гостином дворе. — П. 3.) Мы нашли там ткани, мебель и т. п., и не прошло недели, как мы совершенно устроились»¹¹.

В другом месте Дефорж отметил, что жизнь в Петербурге превосходна и совсем не разорительна: «Рыба, птица, говядина, дичь, хлеб, — все это отличного качества. Вино, хотя его и привозят из-за границы, не очень дорогое. Бутылка бордо в то время, когда мы там находились, стоила всего двадцать пять копеек или двадцать пять су, включая стекло»¹².

В общем, Дефорж был чрезвычайно доволен своей новой жизнью: быт его был налажен, играл он мало, денег получал вполне достаточно и, следовательно, не нуждался в дополнительном заработке: «...я приехал в рабскую страну не для того, чтобы сделаться рабом», — заявлял он, имея в виду частные уроки, которыми отнюдь не пренебрегали его коллеги. Впрочем, одно исключение он все же сделал — для «милой» дочери «знаменитого» князя (Николая Васильевича. — П. 3.) Репнина, которую согласился обучать пению: «Этот почтенный человек <...> являлся одним из столпов государства. Бесстрашный воин, искусный дипломат, он был князем в полном смысле слова, так что я почел за удовольствие и почти в равной степени за честь ответить на высказанное им в самой любезной форме желание видеть меня учителем его дочери княжны Прасковьи»¹³. Попутно укажем, что в 1783 г. княжна вышла замуж за князя Ф. Н. Голицына, а в следующем году умерла, не дожив до двадцати, а возможно и восемнадцати лет.

Сравнительно долгое пребывание Дефоржа в Петербурге позволило ему наблюдать разные слои столичного общества, в том числе и простой люд, который и был для него «русским народом». Особой симпатии народ этот у него не вызывал, но все же некоторым его достоинствам он отдавал должное, например, «крестьянскому гостеприимству», которое имел возможность ощутить на себе — где-нибудь между Петербургом и Царским Селом или Петергофом. «Как только к ним приходит иностранец, они перестают быть хозяевами в собственном доме, — замечал он, — и если за оказанные услуги вы предложите им несколько монет, они в крайнем удивлении начинают креститься, рассматривая эти деньги

¹¹ Ibid. P. 275.

¹² Ibid. P. 295.

¹³ Ibid. P. 275–276.

как неожиданный дар небес»¹⁴. В целом же, констатировал он, «народ груб, угодлив, вороват, переимчив, суеверен, беспутен; преступлений совершает немного, но если совершает, то с ужасающим варварством и жестокостью. Русские в массе своей красивы, сильны и очень крепкого телосложения; среди них редко встречаются люди корявые; в остальном они невежественны, как это и свойственно рабам, и, несмотря на существование на этот счет различных мнений, я не думаю, чтобы этот народ когда-нибудь отличился в науках и искусствах. Мои доводы в пользу подобного мнения завели бы меня слишком далеко, скажу только, что народу этому присущи два недостатка: один — это природная лень, другой — покорность, с которой он приемлет способ управления им: рабство всегда одержит верх над гением»¹⁵. Далее Дефорж иллюстрировал эту мысль примером, свидетельствующим о его большой наивности: «Екатерина предложила русским свободу; они этого не пожелали; они предпочли привычки своих отцов» (речь шла, по всей вероятности, о «Наказе», по определению Дефоржа — «шедевре мудрости, на которую только способен человек»¹⁶).

Естественно, что петербургский двор и, прежде всего, сама императрица доставляли придворному актеру самые обильные и разнообразные впечатления. Конечно, три величайших триумфа Екатерины, о которых он пишет, — победа над турками, над чумой и над Пугачевым — ко времени его появления в Петербурге были уже позади, но многое прошло и непосредственно перед его глазами. Среди особенно важных ее деяний, свидетелем которых он стал, Дефорж называет в первую очередь «возвышенный и единственный в своем роде проект памятника Петру», осуществленный Фальконе и его ученицей и сподвижницей Мари-Анн Колло, которую Дефорж ошибочно именовал «мадам Кольсон (Colson)» и считал племянницей или дочерью великого скульптора (в действительности она была его невесткой). С памятником Дефорж был хорошо знаком, отзывался о нем с восторгом, особенно же восхищало его решение использовать в качестве пьедестала «огромный кусок скалы», доставленный в Петербург по повелению Екатерины «при помощи средств, которые наводят на мысль о чуде»; известна ему была и знаменитая надпись на пьедестале, так что он мог с полным правом говорить в своих мемуарах о памятнике, официальное открытие которого

¹⁴ Ibid. P. 295.

¹⁵ Ibid. P. 294.

¹⁶ Ibid. P. 281.

состоялось через полгода после его отъезда¹⁷. Другими аналогичными деяниями Екатерины были в представлении Дефоржа «удивительный» Екатерининский канал и набережные Невы, которые он сравнивал с «самыми прославленными сооружениями древнего Рима»¹⁸.

Однако, вспоминая об императрице — к тому времени, когда писались его мемуары, уже покойной, — Дефорж видел свою задачу и в том, чтобы в подобающем тоне рассказать о ее «слабостях» и, прежде всего, о ее «склонности к любовным утехам», которые так часто ставились ей в вину, особенно на Западе. Аргументация его была весьма разнообразной — от законов, препятствовавших вступлению императрицы в новый брак, до противоестественности прочной любви (в чем актер убедился на личном опыте). В пользу Екатерины говорила, кроме того, частая смена фаворитов, что лишало их реальной возможности влиять на политику и государственные дела. Впрочем, признавал он, одно время «некий князь Потемкин» имел на императрицу все же «какое-то влияние», но оно было ограниченным, да и вреда от этого было меньше, чем можно было ожидать, ибо этот человек, «беспринципный и безнравственный, занят был лишь собственным обогащением и возвышением членов своей семьи» (правда и вымысел переплетены здесь самым причудливым образом, не говоря уже о несколько странной для придворного актера формуле «некий князь Потемкин»¹⁹).

Наконец, полагал Дефорж, всех своих фаворитов Екатерина щедро одаривала, что свидетельствовало о присущем ей «поистине императорском великодушии». Далее следовала широко известная в свое время история о романе очередного екатерининского фаворита Ивана Николаевича Римского-Корсакова и гр. Прасковьи Александровны Брюс (урожденной гр. Румянцевой), романе, который развивался в Царском Селе, почти на глазах у любознательного француза. (Показательно, что оба имени приведены им сокращенно — из осторожности, поскольку бывший фаворит был еще жив.) Глубоко поразившее и ранившее императрицу двойное предательство молодого красавца, в которого она была страстно влюблена (разница в их возрасте составляла 25 лет), и ее ближайшей подруги-ровесницы, ее редкое самообладание и благородное поведение в столь двусмысленной ситуации (напомним, что оба «предателя» были лишь удалены от двора, а гр. Брюс затем отправлена за границу), с точки зрения Дефоржа убеждали в том, что монарх

¹⁷ Ibid. P. 281–282.

¹⁸ Ibid. P. 282.

¹⁹ Ibid. P. 285.

возобладал в ней над женщиной, которая сумела справиться со своей страстью и обидой²⁰.

Конечно, самую эту «вставную новеллу», или, как сам Дефорж определил ее, «интересный анекдот», мемуарист включил в свое повествование для развлечения читателей; но в этом проявилось и вполне искреннее стремление отблагодарить замечательную женщину, «на службе у которой он состоял в течение трех лет и которая осыпала его своими благодеяниями, ни разу притом не показав, чем он ей обязан»²¹.

Быстро привыкший к Петербургу и всем довольный Дефорж тем не менее принужден был по семейным обстоятельствам покинуть его до истечения срока контракта — 8 (19) февраля 1782 г. — и начать свой обратный путь в санях по густому снегу, причем в дороге у него пропал сундук со всеми документами и рукописями. В Россию он больше никогда не возвращался, и лишь написанная им в 1787 г. драма на русский сюжет «*Fedor et Lizinka, ou Novgorod sauvée*» свидетельствовала о том, что пребывание в Петербурге не прошло для него бесследно. Об этой весьма любопытной пьесе существует целая литература; в особенности следует назвать превосходную статью Л. С. Гордона «Французский драматург Дефорж (1746–1806) и его пьеса о восстании русских крепостных», в которой содержатся и биографические сведения об ее авторе, извлеченные из его воспоминаний²². Однако «петербургская тема», столь отчетливо в них звучащая, отражения в указанной статье почти не получила, а между тем факт этот заслуживает внимания как еще один полузабытый рассказ француза XVIII в. о Петербурге и одновременно любопытный штрих в истории русско-французского культурного общения этой эпохи.

²⁰ Ibid. P. 286–292.

²¹ Ibid. P. 292.

²² См.: XVIII век. Сб. 4. М.; Л., 1959. С. 339–354.

«Добрый, честный и храбрый Дамас» (к биографии К. Н. Батюшкова)

Дружеский круг К. Н. Батюшкова известен нам довольно хорошо, но далеко не полностью. По мере того как в поле нашего зрения попадают его ранее не изданные сочинения и письма, а также письма к нему, круг этот постепенно расширяется и уточняется. Одному из таких «неучтенных» знакомцев Батюшкова и посвящен настоящий этюд.

Самая фамилия — Дамас¹ — для исследователей жизни и творчества Батюшкова отнюдь не является новой. Она присутствует в ряде писем поэта и уже давно была верно угадана в сочетании «б. де Д.», которым в очерке «Путешествие в замок Сирей» обозначен первый из двух спутников автора. Однако случилось так, что носивший эту фамилию приятель Батюшкова был по недоразумению отождествлен с другим лицом, и эта досадная, хотя и мелкая, ошибка в течение столетия переходит из издания в издание.

Впрочем, сведения, сообщаемые в этой связи, не вполне совпадают. Л. Н. Майков и В. И. Саитов комментируют это место «Путешествия в замок Сирей» следующим образом: «Барон, а впоследствии граф Рожер де Дамас, французский дворянин, перешедший в молодости в русскую военную службу. Он отличился при взятии Измаила в 1790 г. и получил в России чин полковника. В 1795 г. он поступил в армию принца Конде, в 1798 г. перешел на службу Неаполитанского короля и отличался в военных действиях неаполитанских войск против французской неаполитанской армии, затем жил в Сицилии, а потом переехал в Вену. В 1813 г. он опять оказывается в русской службе и, вместе с русскими войсками, вступает во Францию. Батюшков (как и Гнедич) был знаком с Дамасом в России и затем встретился с ним во время похода 1813 г. под начальством Раевского, а в 1814 г. пользовался его одолжениями в Париже. <...> Во время Реставрации Дамас пользовался милостью Людовика XVIII

¹ Правильное произношение этой фамилии — Дама, но в данном случае мы придерживаемся давней русской традиции, тем более что и сами носители этой фамилии в бытность их в России обычно так себя называли.

и умер в 1825 г.»². Д. Д. Благой и Н. В. Фридман указывают лишь, что барон Дамас (имя и годы жизни у них отсутствуют) был французским эмигрантом, состоявшим на русской службе, участником заграничного похода 1813–1814 гг.³ И. М. Семенко, В. А. Кошелев, А. В. Лавров и С. Ю. Соловьев, А. Л. Зорин сообщают приблизительно то же самое, но называют его имя (Роже), а А. Л. Зорин дает еще и годы жизни (1760-е – 1825)⁴.

Граф Роже де Дамас (1765–1825) действительно был французским эмигрантом, провел ряд лет в России, участвовал в русско-турецкой войне 1787–1791 гг., затем состоял на службе у принца Конде и Неаполитанского короля, позднее жил в Вене, а в 1814 г. вернулся во Францию. Однако с Батюшковым граф де Дамас знаком быть не мог, поскольку тот, когда он находился в России, был еще ребенком; сведения же на этот счет, которые приводят Л. Н. Майков и В. И. Саитов, относятся не к нему, а к его дальнему родственнику барону де Дамасу.

Отпрыск старого аристократического рода Анж-Иасент-Максанс де Дамас родился 30 сентября 1785 г. Вскоре после того, как во Франции разразилась революция, он был вывезен родителями в Швейцарию, оттуда семья переехала в Кобленц, затем оказалась в Кёльне и, в конце концов, обосновалась в Альтоне, близ Гамбурга. Имущество их было конфисковано, надвигалась нищета, и когда друг семьи маршал де Кастр предложил родителям Максанса определить его в одно из русских военно-учебных заведений, они охотно согласились⁵. В марте 1795 г. мальчика привезли в Петербург, а уже в мае, после аудиенции у всесильного фаворита Екатерины II генерал-фельдцейхмейстера графа П. А. Зубова, которому он был представлен герцогом А.-Э. де Ришелье (будущим устроителем Новороссии), «недоросль» барон де Дамас был «по высочайшему повелению» помещен в Артиллерийский и Инженерный шляхетный кадетский корпус «сверх комплекта»⁶. Еще через две недели он стал субалтерн-офицером. «Я только-только начинал говорить по-русски, — не без иронии вспоминал впоследствии Дамас, — и уже командовал взводом»⁷.

² Батюшков К. Н. Соч. СПб., 1885. Т. II. С. 404.

³ См.: Батюшков К. Н. Соч. Л., 1934. С. 639; Батюшков К. Н. Соч. М., 1955. С. 433.

⁴ См.: Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 518; Батюшков К. Н. Соч. Архангельск, 1979. С. 379; Батюшков К. Н. Избр. соч. М., 1986. С. 504.

⁵ *Mémoires du baron de Damas*. Paris, 1922. Т. I. P. 1–7 (далее — *Mémoires*).

⁶ См.: Камер-фурьерский церемониальный журнал 1795 г. СПб., 1894. С. 166–167.

⁷ *Mémoires*. P. 9.

В корпусе Максанс, естественно, сблизился с другими французскими эмигрантами, преподавателями и воспитанниками, с которыми его связывала общность судьбы и языка, но вскоре появились у него и русские друзья. Большую роль сыграл в этом аббат Николь, которому он был рекомендован общим знакомым. Иезуитский пансион (коллегия) Николя пользовался исключительно высокой репутацией в русских аристократических кругах⁸, и именно Николь ввел Дамаса в дома петербургской знати⁹. Р. А. Кошелев и А. Ю. Нелединский-Мелецкий, гр. С. П. и Н. П. Румянцевы, А. Л. Нарышкин, гр. С. В. Строганова, кн. А. М. Белосельский-Белозерский и гр. И. С. Лаваль, С. П. Свечина и гр. В. Н. Головина — таков далеко не полный перечень его русских знакомств¹⁰. Первоначально великолепие особняков и загородных домов, где он бывал, да и весь уклад жизни их владельцев казались полуничему кадету чем-то «нереальным», но постепенно он вполне освоился в этой среде, а с некоторыми ее представителями сохранил отношения надолго¹¹.

В 1799 г. Дамас получил унтер-офицерский чин, в 1800 г. он уже подпоручик. Назначенный после окончания корпуса в Измайловский полк, он по личному распоряжению Павла I был переведен в Семеновский, где и оставался в течение двенадцати лет. В составе этого полка он 8 ноября 1800 г. присутствовал при торжественном освящении Михайловского замка, 11 марта 1801 г. находился у ворот замка в то время, когда там убивали Павла, а 15 сентября того же года участвовал в коронации Александра I в Москве¹².

В самом начале 1802 г. гр. де Ланжерон (позднее — преемник Ришелье в управлении южными губерниями России), отправлявшийся во Францию, предложил молодому офицеру совершить это путешествие совместно. Дамас получил увольнение на шесть месяцев¹³, и в последней декаде января они выехали из Петербурга; путь их лежал — через Варшаву и Вену — в Париж. Позднее «срок отпуска» был ему «продолжен» еще на четыре месяца¹⁴. Но остаться на родине Дамас не пожелал: Наполеон (тогда еще первый консул) являлся в его представлении

⁸ См.: *Pingaud L. Les Français en Russie et les Russes en France. Paris, 1886. P. 234–235.*

⁹ *Mémoires. P. 10.*

¹⁰ *Ibid. P. 14–18.*

¹¹ *Ibid. P. 64–65.*

¹² *Ibid. P. 29, 48–49, 55.*

¹³ См.: Санкт-Петербургские ведомости. 1802. 17 янв. № 5. С. 80.

¹⁴ Там же. 1802. 4 июля. № 53. С. 1354. В русской печати барон де Дамас иногда фигурировал как Де-Дамас и даже Дедамас.

узурпатором законной власти, и признать его было для Дамаса равносильно предательству.

По возвращении в Петербург Максанс де Дамас (теперь его обычно называют здесь на русский лад Максимом Ивановичем) возобновляет старые знакомства и завязывает новые, много читает, бывает в театрах; но основное содержание его жизни — исполнение служебных обязанностей¹⁵. В 1805 г. он принимает участие в военных действиях русской армии против Наполеона, как известно, окончившихся поражением ее в битве при Аустерлице¹⁶. 17 августа 1807 г. он произведен в штабс-капитаны, 7 ноября 1808 г. — в капитаны, 1 мая 1811 г. — в полковники.

Отечественную войну Дамас встречает батальонным командиром; он участвует в отступлении («ретираде») русских войск, а 26 августа — в Бородинском сражении, где под ним была убита лошадь и где затем ему прострелило пулей левую руку. Батальон его потерял от 100 до 120 человек; понес он и тяжкую личную утрату, о которой даже четыре десятилетия спустя вспоминал с большой грустью: «В моем батальоне находились два молодых офицера, гг. Оленины, из семьи, которая осыпала меня благодеяниями и приучила считать ее своей; она доверила мне этих молодых людей, и меня несколько смущало, что начинать им приходится (одному было 17 лет, другому — 18) в столь трудном деле. Но то была не обычная война, русский патриотизм проявился в ней со всей его силой, и никакое самопожертвование не казалось чрезмерным; в армии были и более молодые солдаты: сыну генерала Раевского, одного из самых наших выдающихся генералов, едва исполнилось двенадцать лет. Я поставил моих молодых людей в разные места и, опасаясь, что юношеский пыл может толкнуть их на безрассудство, строго приказал не покидать мест, им назначенных; они же не обратили на это никакого внимания и, пользуясь тем, что я этого не вижу, приблизились друг к другу, и в то время, как они беседовали, пушечное ядро поразило их обоих»¹⁷. Старшего, Николая, убило наповал; младший, Петр, был контужен, Дамас доставил его в Москву, а затем отправил во Владимир. Окончательно Петр Оленин пришел в себя лишь через три месяца¹⁸.

Один из ближайших к Олениным людей, Батюшков, без сомнения, неоднократно встречался с Дамасом; знал поэт и о благородном его поступке: Батюшков тяжело переживал горестную весть «о смерти бедно-

¹⁵ Mémoires. P. 64.

¹⁶ Ibid. P. 79.

¹⁷ Ibid. P. 116–117.

¹⁸ Об этом см.: Тимофеев А. В. В кругу друзей и муз. Л., 1983. С. 82–85.

го Николая и о жестокой болезни Петра»¹⁹. Но скрестились их пути уже после того, как враг был изгнан из пределов России, во время роковой для Наполеона осенней кампании 1813 г. Дамас еще 24 декабря 1812 г. был утвержден командиром Астраханского гренадерского полка и бригадным начальником Астраханского и гренадерского Фанагорийского полков; в свою очередь, бригада его входила в состав 3-го Гренадерского корпуса. В августе 1813 г. Батюшков явился к главнокомандующему русско-прусской армией М. Б. Барклаю де Толли и, как сообщал он Н. И. Гнедичу из Теплица, «был от него отправлен к генералу Раевскому. Он меня принял ласково и велел остаться при себе; я нахожусь теперь при его особе и в сражениях отправляю должность адъютанта». Отгадай, кого я здесь нашел, — восклицал он далее. — Старых приятелей: Бориса Княжнина, Писарева и доброго, честного и храброго Дамаса. Они все в 3-м Гренадерском корпусе, которым командует генерал Раевский, и я их всякий день вижу»²⁰.

С этого момента и до конца войны Батюшков и Дамас (с 15 сентября 1813 г. — генерал-майор) общаются постоянно. Рассказывая в письме к Гнедичу от 30 октября 1813 г. из Веймара о «битве народов» — сражении под Лейпцигом (4-7 октября 1813 г.) — Батюшков, между прочим, писал: «Мы находились против густой цепи неприятеля, и я снова имел счастье быть свидетелем храбрости наших grenadiers. Сам Раевский в восхищении от Писарева, и я признаюсь тебе, что хладнокровнее и веселее его никого в деле не видал. Хвала его товарищам Дамасу и Левину, и другим!»²¹

В дальнейшем Дамасу пришлось участвовать во многих сражениях, и хотя происходило это уже на его родной земле, он истово выполнял свой воинский долг. «В сражении под Ларотьером и при взятии Парижа, — писал историк Астраханского полка Ф. И. Зубарев, — особенно отличился командир нашего полка генерал Де-Дамас, который за первое из этих сражений награжден золотой шпагой с алмазными украшениями, а во втором — за отличную боевую храбрость, оказанную им в этом деле, награжден орденом св. <...> Георгия 3-ей степени. Обе эти награды для всякого офицера и генерала считаются весьма высокими и почетными»²².

¹⁹ Батюшков К. Н. Соч. СПб., 1886. Т. III. С. 203 (письмо к Н. И. Гнедичу от 7 сентября 1812 г. из Владимира).

²⁰ Там же. С. 234.

²¹ Там же. С. 236. К этому времени Б. Я. Княжнин, А. А. Писарев и Д. А. Левин были генерал-майорами.

²² Памятка 12 гренадерского Астраханского <...> полка. Составил <...> Ф. И. Зубарев. М., 1910. С. 53–54.

В один из перерывов между боями Батюшков побывал в Сире, связанном с именем Вольтера. Из письма русского поэта к Гнедичу от 27 марта 1814 г. можно понять, что Дамас и Писарев квартировали в замке: «Я был в Сире, в замке славной маркизы дю Шатле, в гостях у Дамаса и Писарева. Писарев жил в той самой комнате, где проказник фернейский писал „Альзиру“ и пр. Вообрази себе его восхищение!»²³ Этому событию Батюшков посвятил очерк «Путешествие в замок Сирей», помеченный 26 февраля 1814 г.; Писарев отозвался на него «Стихами, писанными к Н. Н. Раевскому в городе Шомон из замка Сирея и из комнаты Волтера»²⁴. О впечатлениях Дамаса нам ничего не известно, но вполне вероятно, что его русским приятелям имя Вольтера говорило тогда несравненно больше, чем ему, природному французу.

31 марта 1814 г. союзные войска вошли в Париж, Франция капитулировала, Наполеон отрекся от престола, на который был «свободно призван» брат казненного короля, вошедший в историю под именем Людовика XVIII. Отныне ничто не мешало Дамасу оставить русскую службу. Впрочем, такое решение далось ему нелегко и лишь после того, как его намерение одобрил сам Александр I²⁵.

До тех пор пока Батюшков находился в Париже, он жил у Дамаса. О том, что ему выпала удача «жить с добрейшим из людей, с Дамасом, и наслаждаться его обществом», он писал Гнедичу 17 мая 1814 г. и добавлял: «Дамас тебе кланяется. Он остается здесь, *maréchal de camp* при принце д'Ангулемском; я его дружбой обязан и вечно благодарен буду»²⁶. Поэт имел в виду свою болезнь и материальную поддержку, оказанную ему Дамасом.

После отъезда Батюшкова из Парижа отношения его с Дамасом не прекращаются: он пишет своему французскому приятелю из Лондона, затем из Петербурга, а 17 (29) октября 1814 г. Дамас весьма обстоятельно отвечает ему на хорошем, хотя и не безупречном, русском языке²⁷:

Я благодарю вас покорно, любезный и милый Константин Николаевич, за письма ваши из Лондона и из Петербурга; я надеюсь, что вы для меня всегда сохраните дружбу вашу; верьте, что я ее ценить умею и что все, что для вас будет интересно, для меня будет не чуждо. Я немало досажую худому успеху представ-

²³ Батюшков К. Н. Сочинения. Т. III. С. 250.

²⁴ Стихи напечатаны: *Сын отчества*. 1814. Ч. 18. № 47. С. 61–62.

²⁵ *Mémoires*. P. 183.

²⁶ Батюшков К. Н. Соч. Т. III. С. 271–272.

²⁷ Ср. свидетельство Д. В. Давыдова о том, что Дамас «довольно основательно владел русским языком» (Давыдов Д. В. Соч. СПб., 1893. Т. I. С. 117).

лений Раевского, но не отчаивался бы еще, ежели бы я мог надеяться, что вы вашу судьбою захотите заняться²⁸. Без всякого честолюбия, по крайней мере, лишнего, и не унижаясь нисколько, можно требовать следующего; и есть люди, которых покровительство не стыдно просить. Конечно, для вас не трудно будет достать место при миссии; но без чину и место приятно не будет. Я утешаюсь тем только, что Париж вам понравился и что, может быть, судьба как-нибудь вас на нашу сторону занесет. Во время вашего путешествия в Англии и в Швеции я объездил большую часть Франции. Жалею, что вам не удалось, вы, конечно, были бы довольны; западная часть Франции не похожа на восточную, а в Лангедоке все трубадуры: женщины там прекрасные. Бордо после Петербурга прекраснейший из городов; канал Лангедокский, конечно, одно из произведений, которыми люди гордиться могут. Но Невы я не забываю и не забуду никогда, как и обывателей берегов ее. Благодарю вас за описание праздника, при вступлении Гвардии данного; и впредь извещайте меня о сем. Я часто думаю о петербургских приятелях и надеюсь на их всегданнюю ко мне дружбу. Прощайте, любезный и милый Константин Николаевич, Олениным, Крылову, Гнедичу и всем приятелям и знакомым кланяюсь. Книги и басни Крылова пришлите, ежели удастся, и ежели не будет слишком дорого, то пришлите „Санктпетербургские ведомости“. Мне бы очень хотелось иметь список генералам в нынешнем году; ежели это возможно, то вы меня одолжите; впрочем, все не к спеху. Книги и карту я для вас купил; Буйницкой хотел их взять, но он уехал²⁹; я дождусь другого случая. Я забыл вам сказать, что я сестру выдаю замуж, и вы знаете, что я этого очень хотел; я же сам был несколько болен; ныне же, слава Богу, легче. Прощайте, любезный Константин Николаевич. Преданный вам

Дамас.

Октября 17-го/29-го дня 1814-го года. Париж.

Мой адрес: faubourg St-Germain, rue de Bourgogne, n° 36.

Его Высокоблагородию Милостивому государю Константину Николаевичу Батюшкову в Санкт-Петербурге³⁰.

Эпистолярное общение Батюшкова и Дамаса на этом не кончилось. Так, 29 мая 1815 г. Батюшков, находившийся в деревне, просил Е. Ф. Муравьеву отправить его письмо к Дамасу в Париж, а 21 февраля 1817 г. обращался с аналогичной просьбой к Гнедичу, причем одновременно возвращал частями долг, который давно был у него «на душе»³¹. В июле 1817 г. он собирался послать Дамасу экземпляр «Опытов в стихах и прозе»³². Дальнейшая их переписка если и продолжалась, то очень недолго: Дамас

²⁸ Батюшков добивался перевода в гвардию, который давал повышение на два чина.

²⁹ И. Ф. Буйницкой (Буйницкий) — в это время подпоручик.

³⁰ ИРАИ, ф. 19, № 46. Орфография и пунктуация исправлены.

³¹ Батюшков К. Н. Соч. Т. III. С. 418–419; Батюшков К. Н. Избр. соч. С. 397.

³² Батюшков К. Н. Соч. Т. III. С. 460.

не мог не знать об отъезде Батюшкова в Италию и о его трагической болезни. Во всяком случае, в письмах к Олениным поклонов Батюшкову нет, тогда как там не раз упоминаются Крылов и Гнедич³³.

Судьба Дамаса на родине сложилась весьма благополучно: он был пэром Франции, военным министром и министром иностранных дел, воспитателем герцога Бордоского. После 1833 г. жил на покое, в замке Отефор (Перигор), в окружении многочисленной семьи; скончался 6 мая 1862 г.

В Рукописном отделе Пушкинского Дома сохранился любопытный документ: письмо сына барона де Дамаса — графа де Дамаса д'Анлези — от 24 апреля 1863 г. к командиру Семеновского полка. Выполняя волю своего покойного отца, он возвращал в полковую библиотеку книгу, взятую оттуда бароном в конце 1811 г. В этом письме граф де Дамас, между прочим, утверждал, что отец всегда вспоминал о том времени, которое провел в России, и до самой смерти поддерживал теплые отношения со своими армейскими друзьями³⁴.

Но и Дамас не был забыт на своей второй родине: имя его не раз появлялось на страницах русской печати, особенно в связи со столетним юбилеем Отечественной войны 1812 года. Не забыт он у нас и поныне: портрет его находится в Военной галерее Зимнего дворца, среди портретов других героев этой славной эпопеи³⁵.

³³Обширный комплекс писем Дамаса к семейству Олениных хранится в РНБ (Ф. 542. № 202); опубликован: *Cahiers du Monde russe*. 1998. № 3. P. 321–360.

³⁴ИРАИ. Р I. Оп. 6. № 8.

³⁵См.: Глинка В. М., Помарницкий А. В. Военная галерея Зимнего дворца. Л., 1963. С. 158.

Жермена де Сталь в русской литературе первой трети XIX в.

Анна-Луиза-Жермена де Сталь (1766–1817) сыграла выдающуюся роль в истории общественной мысли и литературы европейских стран — в первую очередь Франции, но также Италии, Англии, Германии. Существенное значение имела ее деятельность и для России, преимущественно в первой трети XIX в.

Исследователям, обращавшимся к этому вопросу, удалось выявить и ввести в научный обиход множество ценных материалов, характеризующих русские знакомства мадам де Сталь, и весьма подробно осветить ее воздействие на русскую общественную мысль. Однако не меньший интерес представляет бытование и восприятие у нас художественного творчества Сталь — ее знаменитых романов и других беллетристических сочинений, а также ее трактата «О Германии», в известной степени способствовавшего формированию эстетики русского романтизма. Этому и посвящена — в основном — настоящая статья.

1

В 1796 г. в Москве в университетской типографии (у Ридигера и Клаудия) была издана небольшая, в шестнадцатую долю листа, книжечка под названием «Мелина. Перевод с французского». Перевод предваряли посвящение Настасье Ивановне Плещеевой, краткая, но весьма выразительная рекомендация переведенного сочинения русским читателям и подпись: Н. Карамзин.

Собственно, уже одно это являлось рекомендацией: авторитет Карамзина возрос к тому времени необычайно. Но автор «Писем русского путешественника» предпочел обратить внимание читающей публики на характер и литературные достоинства повести и «представить» ее сочинительницу: «Вот живая, пламенная картина страсти! — Одна чувствительная женщина может писать такими красками. Госпожа Сталь есть автор „Мелины“».

В середине 1790-х гг. о «госпоже Сталь» в России знали немногие, да и то в основном лишь как о дочери Жака Неккера. О юной Жермене Неккер могли слышать те из русских людей, кому довелось побывать в предреволюционное время в парижском салоне ее матери, среди постоянных посетителей которого были Дидро, Гримм, Даламбер, Мармонтель, Бернарден де Сен-Пьер, Дора, Бюффон, Тома, Лагарп, Рейналь, а кто-то из них мог с ней познакомиться и лично. Ее замужество в 1786 г. с шведским посланником в Париже бароном Сталь фон Гольстейном вызвало толки в русских придворных кругах и даже привлекло внимание Екатерины II, которая заметила в письме к Гримму: «Все говорят, что дочь г-на Неккера делает скверную партию и что ее выдают замуж весьма неудачно»¹. О дочери Неккера шла речь и в другом письме Екатерины II к Гримму, от 2 сентября 1788 г.²

В 1789 г. из «Correspondance littéraire» императрица и ее ближайшее окружение узнали о самом раннем (вышедшем не анонимно) литературном опыте мадам де Сталь — «Письма о сочинениях и личности Ж.-Ж. Руссо»³. Но о какой-либо известности молодого автора в России конца 1780-х — начала 90-х гг. говорить, разумеется, невозможно, тем более что и во Франции ее литературная известность, в сущности, еще только начиналась

По первоначальному замыслу повесть, к которой обратился Карамзин, входила в трактат мадам де Сталь «О влиянии страстей на счастье индивидуумов и наций» («De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations», 1792–1796), в главу «О любви». Однако вскоре писательница отказалась от своего намерения и выпустила повесть отдельно, а позднее включила ее во второе, расширенное издание «Сборника различных отрывков» («Recueil de morceaux détachés»), впрочем, каждый раз напоминая о ее происхождении с помощью подзаголовка «Fragment d'un ouvrage».

И в том, и в другом случае повести было предпослано пояснение, в котором сообщалась история ее возникновения и раскрывался ее смысл, а в предисловии к отдельному изданию была, кроме того, обрисована политическая и нравственная атмосфера, в которой произведение создавалось. «Двухлетнее одиночество, — писала Жермена де Сталь, — побудило меня предаться мыслям, абстрактный характер которых мог бы хоть на мгновение отвлечь меня от предметов, служивших постоянны-

¹ Сборник имп. Русского исторического общества. СПб., 1878. Т. 23. С. 370.

² Там же. С. 463.

³ См.: Correspondance littéraire, philosophique et critique. Paris, 1881. Т. XV. P. 375–382.

ми источниками страданий. Истерзанная зрелищем и гнетом всевозможных несчастий, я ощутила потребность обратиться к размышлениям о счастье, подобно тому, как во время бури, которая уносит вас все дальше от берега, вы с еще большей отчетливостью представляете себе то место на земле, к которому надеялись пристать. Влияние страстей на счастье индивидуумов и наций — такова избранная мною тема»⁴.

Возможно, что из этого предисловия Карамзин и заимствовал начальную фразу своей «рекомендации» или точнее, оборот «живая картина страсти» (у мадам де Сталь — «le tableau d'une passion vraie»), но подобный оборот мог принадлежать и ему самому; между тем иных признаков его знакомства с предисловием к отдельному изданию (кстати, вышедшему ничтожным тиражом) не существует. Что же касается текста повести, то он оставался без всяких перемен.

Стекстом этим Карамзин в основном обращался довольно бережно, если же пытался его «исправить», то не как противник и критик «госпожи Сталь», а как «сочувственник», который стремился лишь придать большую выразительность пленившему его «фрагменту». Подобным стремлением было вызвано и изменение «ориентального» имени героини, которым называлась повесть («Zulma») в более благозвучное и неопределенное — «Мелина», и усиление некоторых ситуаций (ср., например, описание страданий матери Фернана у мадам де Сталь и у Карамзина, а также финальную сцену, в переводе более эффектную), и аналогичное преобразование ряда эпитетов (ср.: «femme respectable» — «нежная, горестная душа»; «la plus violente passion» — «огненная, сильнейшая страсть», «si passionnément aimé» — «столь пламенно боготворимый»⁵ и т. п.).

Однако все отмеченные и иные «усовершенствования» затрагивали лишь частности. В целом эта повесть-исповедь, которая, по признанию самой мадам де Сталь, больше всех ее (к тому времени написанных) сочинений являлась «порождением ее души»⁶, вполне отвечала настроением и эстетическим поискам Карамзина, тяготевшего тогда к «лирической повести», к монологу, к «наблюдению собственного сердца»⁷.

⁴ См.: Ritter E. La première préface de «Zulma» // Revue d'histoire littéraire de la France. 1904. P. 670–671.

⁵ Мелина. Перевод с французского. М., 1796. С. 11, 13, 29, 60, 72.

⁶ См.: Staël, M-me de. Correspondance générale. 1960. T. II. Pt. I. P. XV. Ср.: Larg D. G. Madame de Staël. La vie dans l'oeuvre (1766–1800). Paris, 1924. P. 105–108.

⁷ См.: Лотман Ю. М. Эволюция мировоззрения Карамзина (1789–1803) // Учен. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 51. 1957. С. 142–145.

О том, что Карамзин не переставал ценить «Мелину» и позднее, свидетельствуют два ее переиздания — в 1798 и 1802 гг. На это его вдохновлял также, по-видимому, читательский успех повести и значительный интерес к самому жанру, проявившийся, между прочим, в одновременном издании на русском языке (в переводе Мих. Михайлова) еще двух повестей мадам де Сталь — «Аделаида и Теодор» и «Мирза»⁸, сходных по звучанию с «Зюльмой» — «Мелиной», хотя и написанных раньше, за несколько лет до революции, когда писательнице (как она сама напоминала) «не было и двадцати лет»⁹.

Таким образом, русскому читателю осталась недоступной только «История Полины», по всей вероятности, показавшаяся переводчику «безнравственной» или во всяком случае недостаточно назидательной. В дальнейшем же повесть эту (равно как и все раннее художественное творчество мадам де Сталь, собранное преимущественно в «*Recueil de morceaux détachés*»), заслонили ее знаменитые романы — сначала «Дельфина», а затем «Коринна».

2

Выход в свет в конце 1802 г. «Дельфины» явился крупным общественно-литературным событием. Роман, протестовавший против духовного рабства, в которое французская нация оказалась ввергнутой с приходом к власти Наполеона, и утверждавший право человека на ничем не ограниченную нравственную свободу, произвел на современников глубочайшее впечатление. Однако по условиям времени это был в основном читательский успех, почти не поддержанный критикой, которая покорно следовала воле всемогущего первого консула. Впрочем, Наполеона это не удовлетворило; он успокоился лишь после того, как роман был запрещен и конфискован.

В России о романе узнали очень скоро: в январе 1803 г. о нем сообщил читателям как об одном из «чрезвычайных явлений европейской литературы» карамзинский «Вестник Европы», предупредивший, что романа «еще нет у наших иностранных книгопродавцев». Автор заметки не составлял в этом смысле исключения; романа он не читал и потому был вынужден ограничиться общей — весьма высокой — оценкой деятельности Сталь («славная дочь славного отца»), а также сведениями

⁸ Две повести соч. г-жи де Стаэль. СПб., 1801.

⁹ *Staël, M-me de. Œuvres complètes. Bruxelles, 1830. T. II. P. 161.*

о неприязненном отношении к ней и ее новому произведению «самого великого консула» и сервильно настроенных «парижских журналистов» («сказывают, что „Дельфина“ ему не полюбилась: итак, не мудро, что журналисты судят ее с крайнею строгостию»). Большая же часть заметки представляла собой извлечение из статьи Вильтерка, напечатанной в «Journal de Paris»¹⁰.

Не был знаком с романом и критик «Московского Меркурия», известивший читателей о дальнейшей судьбе «Дельфины»: «О „Дельфине“ наша публика читала во втором нумере „Вестника Европы“, а ныне мы слышим, что во Франции сей роман уже конфискован». Однако самый факт гонения на писателя, преследования литературного произведения, уничтожения книги побудили его воздать «честь и хвалу дочери Неккеровой» и поставить ее в один ряд с Бейлем, Вольтером, Руссо и другими великими людьми, «которых сочинения были всегда испытываемы огнем и пережили все отодафе»¹¹.

Невозможно с уверенностью утверждать, что с романом ознакомился даже автор русского перевода статьи Фьеве в «Mercure de France», перевода, выпущенного отдельным изданием в том же 1803 г. под названием «Рассуждение о „Дельфине“, романе г-жи Сталь-Голстеин». С негодованием констатируя распространение у нас «самых худых сочинений, во Франции издаваемых, он всячески пытался опорочить «Дельфину», но никаких оригинальных суждений при этом не высказывал, а ссылаясь на «истинных знатоков», вскоре переменивших свое первоначальное хорошее мнение о романе, и на автора переведенной им статьи, о котором отзывался в самых лестных тонах.

Впрочем, он понимал, что и эти предварительные пояснения и самый разбор, в котором «госпоже Сталь» инкриминировались совершенный имморализм и слабое владение пером, отнюдь не служат гарантией того, что «Дельфина» так и останется не переведенной, а русская читающая публика — к ней равнодушной. «Я не сомневаюсь, — писал он в заключение, — чтобы несмотря на сии замечания, учиненные человеком умным и хорошим литератором, не обременили нас переводами „Дельфины“, кои хоть и худы были, с великим однако ж рвением читателями расхvatаны будут. Наши чувствительные дамы восхитятся до иступления. Чувствительность, конечно, заставит их не уважить той неблагопристойности, которою сей роман отличается, и во многих журналах не

¹⁰ Вестник Европы. 1803. Ч. VII. № 2. С. 136–140.

¹¹ Московский Меркурий. 1803. Ч. I. № 2. С. 166.

преминут уверять нас, по принятому обыкновению, что вышел в свет знаменитый роман „Дельфина“, сочиненный славною г-жею Сталь, так как пишут и поныне; славный Мерсье и славный Арно»¹².

И предчувствие не обмануло его; в 1803–1804 гг. «Дельфина» была издана в русском переводе¹³. В оповещении о выходе второй ее части и предстоявшем «в непродолжительное время» появлении третьей «Московские ведомости» настойчиво рекомендовали этот роман «любителям сочинений сего рода», утверждая, что «они найдут в нем много приятного и занимательного, много достоинств, философии, метафизики и утонченных понятий, каковых они тщетно искать будут в других подобных сей книгах»¹⁴. Наконец, тогда же петербургский журнал «Патриот», сообщая, что мадам де Сталь поселилась на зиму в Веймаре, назвал ее «славной сочинительницей „Дельфины“»¹⁵.

Не принесла сколько-нибудь существенных результатов и перепечатка «Рассуждения» в журнале «Северный вестник» в начале 1805 г. Даже издатель журнала И. И. Мартынов не обнаружил никакого восторга по этому поводу, ограничившись кратким примечанием, в котором лишь выражал надежду, что разбор будет полезен читателям. Вскоре же в журнале «Аврора» появилась статья, в которой роман мадам де Сталь получил если и не вполне положительную, то по крайней мере объективную оценку. «Многие писатели романов, — говорилось в этой незавершенной статье, — ошибаются, думая, что всего надежнее могут они достигнуть цели своей, если будут содержать любопытство читателей в непрерывном напряжении, переменяя часто сцены, представляя множество чрезвычайных, чудесных приключений. Такой роман можно некоторым образом уподобить лавке, где выставлено множество блестящих, прекрасных вещей и где глаз, перелетая с одного предмета на другой, останавливается лишь на несколько минут. <...> Только те романы производят подлинный, прочный интерес, в которых внешние происшествия и переменяющиеся приключения суть не что иное, как средства, имеющие одну общую цель: обнаружить, изобразить *внутреннего* человека»¹⁶.

Но и в этом психологическом романе, который он противопоставлял роману авантюрного, анонимный критик усматривал различ-

¹² Рассуждение о «Дельфине», романе г-жи Сталь-Голштейн. СПб., 1803. С. 16–18.

¹³ Дельфина. Сочинение госпожи Сталь-Голштейн. Перевод с французского. М., 1803–1804.

¹⁴ Московские ведомости. 1804. 24 февраля (№ 16). С. 313.

¹⁵ Патриот. 1804. Т. II. Кн. 1. С. 96.

¹⁶ Аврора. 1805. Т. II. № 2. С. 158–159 (название статьи — «О сказках и романах»).

ные направления. Одно из них — нравоописательное — представляли Виланд, Лесаж, Стерн, Филдинг, Голдсмит, Август Лафонтен, другое — собственно психологическое — Руссо, Гете, г-жа де Сталь, «три славные писатели», сделавшие «предметом романов своих» столкновение героев со средой, «борение, которое возмущает все чувства, нередко превращает оные в отчаяние и бешенство»¹⁷.

Сравнивая «Новую Элоизу», «Вертера» и «Дельфину», автор статьи отдавал предпочтение роману Руссо, в котором видел «подлинную картину натуры». Между тем, полагал он, «Дельфина и Леонс живут в так называемом большом свете, и сей самый большой свет есть для них источник злополучия. Не сердечная невинность, не искренняя любовь, не благородство души успокаивают любовника, нет! он хочет, чтобы характер и доброе имя его любезной в царстве лжи и клеветы остались свободными от всяких неприятных толков»¹⁸.

Подобная ситуация не внушала критику особого сочувствия. «Ад», в котором оказались герои романа, по его мнению, был приготовлен не судьбой, но «упрямой гордостью» Леонса, ставшего «тираном собственного сердца» и «виновником своего и любезной своей несчастья». «Посему-то, — заключил он, — чтение „Дельфины“ производит в нас не только сострадающую горесть, но вместе какое-то неприятное, прискорбное чувствование»¹⁹. И все же отказывать на этом основании писательнице в литературном таланте ему не приходило в голову: несмотря на чрезмерное обилие в романе «умствований», так что местами он сильно напоминал «диссертацию», в нем, по мнению критика, как и в большей части ее сочинений, с отчетливостью проявилось «глубокое знание света и людей»²⁰.

С похвалой отозвался о «Дельфине» и творчестве мадам де Сталь вообще Дмитрий Горихвостов в «Письмах россиянина, путешествовавшего по Европе». «Де Шталь, — писал он, — выпустила в свет <...> несколько сочинений, в которых видны живое воображение и познания в словесности. Ее роман Делфины достоин был, может быть, еще более одобрения»²¹.

Однако самым убедительным свидетельством интереса в России начала века к этому роману был, несомненно, его читательский успех,

¹⁷ Там же. 1806. Т. II. № 3. С. 211.

¹⁸ Там же. С. 218–219.

¹⁹ Там же. С. 219.

²⁰ Там же. С. 221.

²¹ Письма россиянина, путешествовавшего по Европе с 1802 по 1806 год. М., 1808. Кн. II. С. 201–202.

не ослабевший и тогда, когда книга перестала быть литературной новинкой. Не случайно в 1811 г. ее упомянул в числе других «мечтательных (основанных на вымысле. — ЛЗ) сочинений», предназначенных для «развращения» ума и сердца, составитель «Собрания отрывков, взятых из нравственных и политических писателей». Полемизируя с Карамзиным, который в статье «О книжной торговле и любви ко чтению в России» (1802) утверждал, что «и романы, самые посредственные, — даже без всякого таланта писанные, способствуют некоторым образом просвещению», он находил в этом повальном увлечении романами лишь одно из проявлений «всеобщего брожения в умах» и требовал «смотреть более за трудами переводчиков, нежели авторов; сии удерживаются страхом, дабы не отвечать или даже быть наказану за вредные сочинения. Переводчик не может иметь сего страха, переводя с иностранных языков книги, которые у нас в таком употреблении и публично продаются»²².

Применительно к «Дельфине» подобные требования не имели смысла. «Опасные правила», в ней заключенные, давно сделались достоянием сравнительно широких читательских кругов. В переводе и еще больше в оригинале «Дельфиной» продолжали зачитываться и позднее²³. Между прочим, героиней романа мадам де Сталь воображала себя, бродя «в тишине лесов», пушкинская Татьяна.

Первые сведения о «Коринне» проникли в русскую печать в сентябре 1807 г., через несколько месяцев после выхода романа в свет.

²² Собрание отрывков, взятых из нравственных и политических писателей. М., 1811. С. 5–7. Нечто подобное тогда же утверждал кн. Б. В. Голицын, сокрушавшийся, что «Мерсье, госпожа Радклиф и госпожа де Сталь кружат всем голову» (*Réflexions sur les traducteurs russes*. St.-Petersbourg, 1811. P. 6–7), и приводивший ироническое суждение Ривароля о трактате мадам де Сталь «De la littérature» (P. 23). Ср. следующие строки из поэмы И. М. Долгорукого «Хижина на Рпени»: ·

О вы, краса чужих отчизн,
Радклиф, Жанлис и Сталь с собором!
Как много сладким вашим вздором
Расстроили вы нашу жизнь.

(Долгорукий И. М. Бытие сердца моего. М., 1817. Ч. 1. С. 251–252).

²³ См., например, две записи в дневнике Н. И. Тургенева (декабрь 1812 г.): «...после обеда читал „Дельфину“: прекрасная книга. Как привязывает к себе „Дельфина“! — Много в сем романе я понимал, чего бы прежде верно не понял». И далее: «В „Дельфине“ много нашел я чувств, кот<орые> мне показались справедливыми и доказательством опыта» (Архив бр. Тургеневых. СПб., 1913. Вып. 3. С. 209, 210). См. также в этой связи характерную фразу в письме А. Н. Муравьева (будущего декабриста) к А. М. и В. А. Бакуниным от 5 (17) июля 1813 г. «...я откопал <...> роман, который вам, конечно, известен; это „Дельфина“». Показателен и отзыв самого Муравьева о романе, который он нашел «слишком длинным», иными словами, — несколько старомодным (РО ИРЛИ, ф. 16, оп. 9, № 233, л. 33 об., 34).

Правда, этот извлеченный из рижского «Зрителя» отзыв о немецком переводе романа, сделанном Фридрихом Шлегелем, мог лишь расхолодить читателей: более чем ироническое изложение романа завершалось следующими словами: «Есть книги хуже „Коринны“ и ее перевода, по сей причине г-жа Сталь и г-н Шлегель заслуживают одобрение»²⁴.

Но ничего подобного не случилось: знакомство с романом произвело на русскую критику и читающую публику весьма благоприятное впечатление. «Корина, или Италия, роман г-жи Сталь; роман прекрасный и любопытный — по слогу, мыслям и содержанию», отметил, например, переводчик импровизации Коринны на Мизенском мысу, помещенной на страницах журнала кн. П. И. Шаликова «Аглая»²⁵.

В 1809–1810-х гг. «Коринна» была издана в русском переводе полностью²⁶; однако, как и «Дельфину», роман этот, по-видимому, больше читали у нас в подлиннике²⁷.

По-французски читал «Коринну» Н. И. Тургенев во время своего путешествия по Италии; незадолго до отъезда из Рима в Неаполь он записал в дневнике: «По вечеру, легши в постелью, я читал Сталь, и читал с

²⁴ Вестник Европы. 1807. Ч. XXXV. № 18. С. 131.

²⁵ Аглая. 1808. Ч. II. Кн. 3. С. 22–32. Неполный перевод другой импровизации Коринны (на Капитолии) см.: Вестник Европы. 1817. Ч. XCIV. № 15–16. С. 197–204.

²⁶ Коринна, или Италия. Сочинение госпожи Сталь-Голстеин с французского, в шести частях. М., 1809–1810.

²⁷ Любопытный пример резко отрицательного отношения к обоим романам мадам де Сталь см. в переписке двух представительниц высшего общества М. А. Волковой и В. И. Ланской. Возмущаясь теплым приемом, оказанным г-же де Сталь в Москве, Волкова пыталась убедить свою корреспондентку в том, что писательница ничем не заслужила подобного отношения. «Свет погиб именно потому, что люди думали и чувствовали так, как эта женщина», — восклицала она в письме от 12 августа 1812 г., а три недели спустя, с раздражением отметив, что «жители Петербурга, вместо того, чтобы интересоваться общественными делами, занимаются г-жею Сталь», разразилась настоящей филиппикой против французской романистки: «Да что же такого сделала эта дрянная Сталь, чтобы возбудить такой восторг? Коринна сумасшедшая, безнравственная, ее бы следовало посадить в дом умалишенных за ее сумасбродство и за бегание по Европе пешком с капюшоном на голове, в намерении отыскать своего дурака Освальда. Последний — такая личность, которой я не могу себе вообразить; он меня бесит, я не терплю этих нерешительных характеров, которые вечно колеблются; в мужчине это более чем нестерпимо. Дельфина, по-моему, в тысячу раз хуже Коринны. Этот отвратительный роман представляет смесь беззаконий и сумасбродства, его и нельзя читать хладнокровно. Можно ли восхищаться женщиной, осмелившейся изобразить такую скверную сцену в церкви, а именно: женатый Леонс требует от Дельфины клятвы перед алтарем, что она будет принадлежать ему? Разве это не отвратительно? И ты восторгаешься автором такой гадости?» и т. п. (Русский архив. 1872. № 12. Стбб. 2388–2389, 2396–2397. Пер. с франц.).

большим удовольствием. Она знает хорошо судьбу путешественников, говоря, что „voyager est un des plus tristes plaisirs du monde“»²⁸.

Во французском издании ознакомился с романом весной 1811 г. К. Н. Батюшков²⁹. И хотя встреча с г-жой де Сталь в середине августа 1812 г. в Петербурге, в доме гр. С. В. Строгановой, вызвала у него почти раздражение³⁰ (не исчезнувшее совершенно и позднее³¹), он, обдумывая состав первого тома своих переводов из итальянской литературы и трудов, ей посвященных, на первом месте, в качестве введения, поставил «Похвалу Италии из m-me de Staël» — импровизацию Коринны на Капитолии³². Обращался Батюшков к знаменитому роману мадам де Сталь и в итальянский период жизни: в письме к С. С. Уварову (май 1819 г.) из Неаполя, сетуя на «пустоту» и «бесплодность» местного общества, он вспомнил ее замечание (в связи с прибытием героев в Террачину) о том, что неаполитанская земля словно отделена от остальной Европы (кн. XI, гл. I) и, слегка изменив его, привел в подтверждение собственной мысли: «M-me de Staël сказала справедливо, что в Террачине кончится Европа»³³.

Для Тургенева «Коринна» служила путеводителем по Италии в прямом смысле слова. Для Батюшкова — своеобразным посредником в знакомстве с итальянской культурой. Сходную роль сыграла эта книга в жизни Зинаиды Волконской, на что сама он указала во французском стихотворении, посланном г-же де Сталь вместе с взятым у нее экземпляром романа (дело происходило в Петербурге летом 1812 г.):

Salut! Belle Italie! à toi dont la parure
Réunit tous les dons épars dans la nature,
Et se compose tour à tour
De fléaux de souvenirs, de regrets et d'amour!
Corinne! je te suis dans ces ruines sombres

²⁸ Архив бр. Тургеневых. СПб., 1913. Вып. 3. С. 149–150 (приведенная цитата — начальная фраза второй главы первой книги). Об интересе Тургенева к Сталь говорит и другая, более ранняя дневниковая запись, сделанная в Лозанне 17 октября 1811 г.: «...Canton de Vaud <...> в замке отца своего Mme de Staël, кот<орой> запрещено въезжать во Францию». (Там же. С. 104.)

²⁹ Батюшков К. Н. СПб., 1886. Т. III. С. 13 (письмо к Е. Г. Пушкиной от мая 1811 г.).

³⁰ «...Я видел недавно, — писал Батюшков сестре 9 августа 1812 г. из Петербурга, — славную сочинительницу „Коринны“ и „Дельфины“ мадам Сталь, с которой провел целый вечер у графини Строгановой <...> Дурна как черт, и умна, как ангел» (Там же. С. 198).

³¹ Там же. С. 232 (письмо к Е. Г. Пушкиной от 30 июня 1813 г.).

³² Там же. С. 423 (письмо к Н. И. Гнедичу от конца февраля — начала марта 1817 г.).

³³ Батюшков К. Н. Сочинения. Т. III. С. 552.

Au pied de ces volcans qui enivrent leur fureur
Alors que ton pinceau nous trace tes douleurs
Et peuple ces déserts de magnifiques ombres!³⁴

Волконскую называли иногда Коринною Севера: с героиней романа мадам де Сталь в глазах современников ее сближала разносторонняя художественная одаренность, а также нелегкая женская судьба. Подобное сравнение распространялось и на других женщин-поэтесс; к их числу принадлежала, например, А. П. Бунина. Наименование Северной Коринны было дано ей одной из «приятельниц», тоже подвизавшейся на литературном поприще, — К. Н. Пучковой; однако последнюю поддержал П. И. Шаликов, который был, правда, несколько смущен сравнением «идеального существа» и «существа действительного», но отнюдь не заключенной в этом сравнении чрезмерно высокой оценкой творчества «русской стихотворицы». «Вдохновение сильных страстей, впечатление великих предметов, живость чувства, пылкость воображения, высокость мыслей, парение ума, — писал он, сопоставляя творческий дар „девицы Буниной“ и французского романа, — вот лучезарная печать прекрасного таланта, данного одной — творческим воображением, другой — творческою природою!»³⁵

В противоположность «Дельфине», к концу 1810-х гг. утратившей для русских читателей значительную долю своего очарования, «Коринна» продолжала их волновать и на протяжении следующего десятилетия, прошедшего «под знаком романтизма». Об этом свидетельствует, между прочим, перепечатка в «Вестнике Европы» отзывов о выставленной в парижском Салоне 1822 г. картине Франсуа Жерара «Коринна на Мизенском мысу», воспроизводившей одну из самых известных сцен романа³⁶. Первый, более сдержанный, был заимствован из «Revue encyclopédique»; второй, восходивший к «Kunst-Blatt» и принадлежавший перу соратника и друга Ж. де Сталь — Августа-Вильгельма Шлегеля, представлял собой сплошной дифирамб Жерару и вместе с тем «бессмертной» (в русском переводе — «покойной») сочинительнице «Коринны». В интерпретации Шлегеля картина, равно как и роман, являлась замечательным образцом современного, иными словами — романтического искусства.

Так и воспринимались в 1820-е гг. оба эти произведения. Не случайно героиня повести М. П. Погодина «Сокольницкий сад» (1832), действие

³⁴ Литературное наследство. Т. 33–34. М., 1939. С. 206–207.

³⁵ Российский музей. 1815. Ч. III. № 9. С. 354–355.

³⁶ Вестник Европы. 1823. Ч. CXXX. № 16. С. 271–280.

которой происходит в Москве в 1825 г., перечисляя авторов, представленных в ее библиотеке, из иностранных упоминает лишь Шиллера, Байрона и мадам де Сталь; не случайно она «переводит что-то из г-жи Сталь», и едва ли не „Коринну“»; наконец, не случайно в ее комнате над бюро висит портрет лорда Байрона, над диваном — изображение с славной картины Жераровой!»³⁷.

В то же время Пушкин, «составляя» деревенскую библиотеку Онегина, которая открыла «мир иной» провинциальной барышне, воспитанной на старых романах (одним из этих романов, как отмечалось, была «Дельфина»), собирался включить в нее наряду с «Мельмотом», «Рене» и «Адольфом», а также «всем Вальтер. Скоттом» — «Коринну». В окончательной редакции этих сочинений не оказалось; однако самое намерение поэта весьма характерно: в его представлении «Коринна» (хотя ей и не нашлось места среди романов, в которых «отразился век»), продолжала оставаться книгой вполне современной.

Не менее характерен с точки зрения восприятия в России 1810-х — начала 20-х гг. творчества Сталь и другой набросок Пушкина, касающийся воспитания Онегина:

Он знал немецкую словесность
По книге госпожи де Сталь.

Речь шла, конечно, о ее знаменитой книге «De l'Allemagne».

3

Книга «О Германии» была завершена весной 1810 г. в замке Шомон и вскоре должна была появиться в свет. Однако этого не произошло: почти готовое издание, в большей его части разрешенное цензурой, подверглось запрещению, конфискации и уничтожению. «Пропал плод шестилетних усилий, трудов и странствий», — с грустью писала мадам де Сталь Жюльетте Рекамье. Все ее хлопоты и старания, включая обращение к министру полиции Савари (герцогу де Ровиго) и к самому Наполеону, ни к чему не привели. «Императору французов» поистине внушала страх эта женщина, мужественно отстаивавшая свое право свободно мыслить, говорить и писать³⁸.

³⁷ См.: Повести Михаила Погодина. Ч. 1. М., 1832. С. 102–103, 126.

³⁸ См.: *Gautier P. Madame de Staël et Napoléon*. Paris, 1903.

Наполеоновская цензура оказалась весьма проницательной: в этом обширном трактате, посвященном немецким нравам и обычаям, литературе, искусствам и философии, она не без оснований усмотрела критику современной Франции, ее государственного устройства и культурных традиций, иными словами, скрытую оппозицию господствовавшему в стране полицейскому режиму и порожденному им духовному застою³⁹.

Мадам де Сталь была не в силах отменить правительственный декрет и на время отказалась от мысли увидеть свой труд в печати. Но оставить мечту о свободном обществе и свободном искусстве и прекратить борьбу — к этому ее не мог принудить никто. В то время как друзья и единомышленники с ее помощью исподволь знакомили соотечественников с отдельными фрагментами трактата, писательница, переезжая из страны в страну, в надежде достигнуть берегов Англии, читала в салонах некоторые ее главы: в изгнание она увозила спасенную от истребления рукопись и один чудом уцелевший экземпляр корректур⁴⁰.

О таком чтении в Петербурге на даче графа В. Г. Орлова оставил свидетельство прусский государственный деятель (позднее — один из «восстановителей» Германии) барон фон Штейн. В письме к жене от 31 августа 1812 г. он сообщил: «Я провел приятнейший день на островах у графа Орлова, в его интимном кругу. После обеда мадам де Сталь прочтала несколько глав из своей книги о Германии; она спасла один экземпляр от когтей Савари и собирается опубликовать ее в Англии. Она прочла главу об энтузиазме (запрещенную императорской цензурой). То, что я услышал, сильнее всего меня взволновало как глубиной и благородством чувств, так и возвышенностью мыслей, выраженных с необычайной искренностью. Быть может, мне удастся переписать оттуда несколько мест и присовокупить их к моему письму; ты увидишь, сколь это трогательно и поучительно»⁴¹.

Вскоре после приезда в Англию мадам де Сталь вступила в переговоры с лондонским издателем Дж. Мерреем об издании ее книги; к середине июля 1813 г. были определены все условия, и в октябре того же года она увидела свет. У английских читателей книга имела огромный успех: в письме к А.-В. Шлегелю писательница с удовлетворением

³⁹ См.: *Рейзов Б. Г.* Между классицизмом и романтизмом. Л., 1962. Гл. 2, 3.

⁴⁰ См.: *Henning I. A.* L'Allemagne de Mme de Staël et la polémique romantique. P., 1929. P. 29–30.

⁴¹ Цит. по: *Pertz G. H.* Das Leben des Ministers Freiherrn von Stein. Berlin, 1851. Bd. III. S. 162–163.

отметила, что издание разошлось «в три дня»⁴². Вслед за этим изданием последовали два других, также лондонских, а затем книга проникла и на континент.

В начале 1814 г. один из экземпляров книги «О Германии» оказался у Н. И. Тургенева, находившегося тогда во Франции в качестве сотрудника так называемого Центрального департамента, который был создан для управления Освобожденными немецкими землями и возглавлялся бароном фон Штейном, к этому времени уже покинувшим Россию.

Первая часть книги, посвященная общественному укладу Германии, не произвела на Тургенева особого впечатления. Лишь однажды, в письме к братьям, он констатировал, что там можно найти точное описание «петербургских обществ»; «по крайней мере, таковыми я себе их представляю, не имея довольно искусства и охоты знать их действительно»⁴³. Больше заинтересовала Тургенева вторая часть, где речь шла преимущественно о новой немецкой литературе. Дело было, впрочем, не столько в эстетических исканиях Сталь, сколько в некоторых ее наблюдениях и рекомендациях нравственно-философского характера, или поразивших Тургенева своей точностью и глубиной, или вызвавших у него внутренний протест.

Так, выписав из главы о драмах Лессинга фразу «Le major Tellheim, dans „Minna“, Odoard, le père d'Emilie, et le templier, dans „Nathan“, ont tous trois une sensibilité fière dont la teinte est misanthropique», Тургенев заметил: «Это выражение меня почти поразило. Я нашел некоторое сходство с ощущаемым иногда мною»⁴⁴. Другая мысль, высказанная в связи с драматургией Шиллера («L'éducation de la vie déprave les hommes légers, et perfectionne ceux qui réfléchissent»), показалась Тургеневу менее убедительной: «Это правило Staël не всегда и не везде может быть справедливым»⁴⁵.

Однако вскоре книга «О Германии» была оставлена, и лишь в начале 1816 г., находясь во Франкфурте, Тургенев обратился к ней вновь. 3 января он записал в дневнике: «Вчера по обыкновению читал я книгу, легши спать. Книга была сей случай „De l'Allemagne, par Mme Staël“. На 43 странице II-го тома, при разборе „Дон Карлоса“, был я весьма обрадован следующим местом: „C'est un beau moment que celui où le marquis de

⁴² Lettres inédites de Mme de Staël à Henri Meister. Paris, 1903. P. 268, 274.

⁴³ Декабрист Н. И. Тургенев. Письма к брату С. И. Тургеневу. М.; Л., 1936. С. 120 (письмо от 25 февраля/9 марта 1814 г. из Шомона).

⁴⁴ Архив бр. Тургеневых. Вып. 3. С. 245.

⁴⁵ Там же. С. 245–246.

Posa, n'espérant plus échapper à la vengeance de Philippe II, prie Elisabeth de recommander à don Carlos l'accomplissement des projets qu'ils ont formés ensemble pour la gloire et le bonheur de la nation espagnole. „Rappelez-lui, dit-il, quand il sera dans l'âge mûr, rappelez-lui qu'il doit porter respect aux rêves de sa jeunesse“ <...> Respect aux rêves de sa jeunesse — прекрасное, благородное выражение! Я давно уже заметил, что опытность часто останавливает стремление к добру. Я дорого бы заплатил, если б кто-нибудь с добрым намерением показал этот пассаж императору. — Почему пожилые люди производили и производят великие дела? Потому что они сохраняют в груди своей огонь молодости»⁴⁶.

Таким образом, реплика одного из шиллеровских героев — в изложении и оценке мадам де Сталь — послужила для Тургенева дополнительным толчком к сравнению современной России и «дней александровых прекрасного начала» — «счастливейшей эпохи российской истории», как он тогда полагал.

Наконец, три недели спустя его внимание привлекает разбор трагедии З. Вернера «Двадцать четвертое февраля». Рассуждение Сталь о неэстетичности сюжета пьесы, в которой Вернер «представил семейство простого крестьянина, преследуемое судьбою, так что в каждом поколении сего семейства есть злодеи», не находит у Тургенева сочувствия. В подобной ситуации он не видит ничего отталкивающего, ибо «при всем ужасе нельзя смотреть без сострадания на злодея постоянного и воспитанного в простом классе народа. Человеколюбивое рассуждение находит тьму предлогов, коими извиняется преступление простого человека и в особенности бедняка».

Характерно, что эта запись в его дневнике соседствует с другой, необычайно красноречивой, касающейся положения крестьян в России: «Весьма бы было полезно для общего мнения напечатать у нас в России о состоянии рабства в средних веках и о средствах, употребленных к уничтожению оногo. <...> Наши дворяне увидели бы, что и в самые варварские времена состояние крестьян было лучше, нежели состояние их мужиков в сии просвещенные и в особенности для России столь славные времена» и т. д.⁴⁷

К этому времени книга «О Германии» была уже известна многим соотечественникам Тургенева. Впервые в России о ней узнали в январе 1814 г. из заметки, помещенной в «Вестнике Европы». «В конце 1812 года, —

⁴⁶ Там же. С. 308.

⁴⁷ Там же. С. 312–313.

сообщалось в этой заметке, в свою очередь извлеченной из «*Courrier de Londres*», где она переходила из номера в номер в качестве анонса, — отпечатано в Англии новое сочинение госпожи Сталь о Германии. Сия любопытная книга, которой таинственная участь давно возбуждала любопытство Европы, содержит в себе примечания госпожи Сталь о нравах, обществе, литературе и философии немцев. В Париже напечатано было до 10000 экземпляров сего сочинения в 1810 году; и хотя во время печатания французская цензура, которую в английских ведомостях называют литературной полицией, рассматривала книгу, все издание было неожиданным образом предано разрушению по непосредственному повелению Наполеона. К щастию спасли один экземпляр, с которого и напечатано в Англии другое издание. Оно заключает в себе все места, запрещенные цензорами парижскими, и новое пространное предупреждение, в котором сообщает все подробности сего любопытного беспримерного гонения. Кроме того, сочинение имеет великую цену по многим тонким и глубокомысленным замечаниям о таком народе, которого нравы и литература достойны быть известны, особливо в нынешнее время обращает на себя взоры света, внимательного к великой роли, играемой им на театре европейской политики. Известно, что сия книга почитается лучшим творением госпожи Сталь, которая, без всякого сравнения, есть первая женщина-автор своего века»⁴⁸.

Однако самая книга еще долго представляла собой редкость. Во всяком случае, месяц спустя «Вестник Европы» вместо «рассмотрения книги» мог лишь привести «краткую выписку из письма одного человека, который читал уже сию книгу» и, судя по его замечаниям, отнюдь не пришел от нее в восторг⁴⁹. Более того, даже в апреле 1814 г. журнал по-прежнему не имел возможности подробно охарактеризовать книгу или ознакомить читателей с каким-либо ее фрагментом и потому ограничился выпиской (на сей раз из немецкого источника), которая, как и предшествовавшая ей, была далеко не лестной для мадам де Сталь и ее нового труда⁵⁰.

Лишь к осени 1814 г., после выхода в свет нескольких ее французских изданий, книга «О Германии» наконец получила некоторое распространение в русской литературной и читательской среде. Тогда, по-видимому, с ней ознакомился — при содействии А. И. Тургенева —

⁴⁸ Вестник Европы. 1814. Ч. LXXIV. № 2. С. 143–144.

⁴⁹ Там же. № 4. С. 301–302.

⁵⁰ Там же. Ч. LXXIV. № 8. С. 305.

П. А. Вяземский⁵¹. Тогда же появились и первые извлечения из нее в петербургских и московских журналах.

Самая ранняя публикация относилась к началу июля 1814 г. Это была глава о творчестве Захарии Вернера, вернее та ее часть, в которой шла речь о его трагедии «Аттила». Впрочем, помещенный в «Сыне отечества» текст восходил не к самой книге, а к брошюре Луи Эме-Мартена «Portrait d'Attila», первую половину которой составлял этот фрагмент, напечатанный на основе одного из черновых набросков раздела.

Целью мадам де Сталь было охарактеризовать пьесу и вместе с тем с помощью всевозможных аллюзий внушить читателям отвращение и ненависть к Наполеону. Эме-Мартена интересовали только аллюзии, и брошюра его являлась типичным антинаполеоновским памфлетом. Отсюда и предпочтение, оказанное этой брошюре «Сыном отечества», в то время военно-патриотическим журналом, почти сплошь посвященным Отечественной войне. Отсюда и примечание, в котором сообщались недостоверные, но вполне отвечавшие направлению журнала сведения о причинах запрещения книги: «Бонапарте узнал свои черты в сем портрете и запретил всю книгу»⁵².

В сентябре-октябре 1814 г. несколько глав книги было опубликовано в «Вестнике Европы»: четвертая, седьмая, восьмая глава второй части, объединенные общим заголовком, и двадцатая глава первой части, все в переводе В. В. Измайлова — временного (ввиду болезни Каченовского) редактора журнала⁵³.

Выбранные отрывки второй части представляли собой характеристику Гёте (гл. VII), Виланда (гл. IV) и Шиллера (гл. VIII), издавна открытых и принятых русской культурой. Однако в переведенных главах получила выражение новая точка зрения на этих писателей как на писателей истинно немецких, наделенных всеми наиболее типическими чертами немецкого гения и, следовательно, писателей романтических (впрочем, к Виланду, которого Сталь называла «немецким поэтом и французским философом», все это относилось минимально).

Фрагмент, заимствованный из первой части, был посвящен описанию праздника в Интерлакене, небольшом городке немецкой Швейцарии.

⁵¹ См. в письме Вяземского к А. И. Тургеневу от осени 1814 г.: «Пришли мне, если можно, новое издание сочинения г-жи Сталь о Германии, нет ли здесь человека, которому мог я отдать бы деньги за него или научи какому-нибудь другому средству» (Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. I. С. 25).

⁵² Сын отечества. 1814. Ч. XV. № XXVII. С. 17.

⁵³ Вестник Европы. 1814. Ч. LXXVII. № 17. С. 120–127. № 1. С. 165–173, 181–190.

По мысли мадам де Сталь, в этом пастушеском празднестве у подножия Альпийских гор в память об основателе Берна герцоге Бертольде V Церингене, в этом живописном и трогательном зрелище воплощалась приверженность швейцарцев к свободе и их непоколебимая преданность высоким идеалам, иными словами их способность к своего рода «энтузиазму», в которой писательница видела отличительную особенность немецкого и вообще всякого свободного народа.

Свой интерес к книге «О Германии» Измайлов сохранил и позднее, когда он издавал «Российский музей, или Журнал европейских новостей». Продолжая линию, обозначившуюся еще в «Вестнике Европы», он перевел и напечатал там главу «О любви в супружестве» (правда, изъяв из нее слишком смелый абзац о разводе⁵⁴) и заключительную, а по значению — центральную главу «О влиянии энтузиазма на счастье», опустив лишь несколько последних строк — обращение к Франции, вызвавшее «наибольшее возмущение» наполеоновской полиции, но к 1815 г. почти потерявшее актуальность⁵⁵. Лишь в одном случае освещение получила и литературно-эстетическая позиция Сталь, а именно ее отношение к французской трагедии, но это было лишь приблизительное изложение ее взглядов, служившее своеобразным введением к разбору мелодрамы Луи (Л.-Ф. Бильдербека) «Бертилия» в переводном обозрении парижского театра за 1814 год⁵⁶.

Между тем, несмотря на возвращение Каченовского, «Вестник Европы» продолжал знакомить своих читателей с книгой «О Германии». На протяжении 1815–1816 гг. в журнале появилось несколько довольно обширных ее фрагментов.

Отрывок, опубликованный в ноябре 1815 г., — большая часть главы о немецких университетах — был посвящен сравнению двух систем воспитания: французской, основанной преимущественно на изучении различных математических и естественнонаучных дисциплин, и немецкой, основанной на изучении новых и древних языков. Мадам де Сталь без колебаний отдавала предпочтение последней; она находила ее единственно пригодной для развития способностей человека, его нравственного и умственного совершенствования, в то время как математика, по ее мнению, внушала нетерпимое отношение к инакомыслию и слишком почтительное отношение к силе⁵⁷.

⁵⁴ Российский музей, или Журнал европейских новостей. 1815. Ч. 1. № 2. С. 161–170.

⁵⁵ Там же. Ч. III. № 8. С. 225–238.

⁵⁶ Там же. Ч. I. № 1. С. 53–54.

⁵⁷ Вестник Европы. 1815. Ч. LXXXIV. № 24. С. 266–278. Ср.: Dziejnik Wileński. 1815. T. I. No. 5. Str. 393–404.

Разделял ли «Вестник Европы» эту точку зрения в полной мере, неизвестно: через месяц после того, как указанный отрывок увидел свет в русском переводе, восходившем к журналу «Dziennik Wileński», «Вестник Европы» поместил извлеченную из того же польского издания полемическую статью Андрея (Енджея) Снядецкого, в которой позиция автора объявлялась ошибочной и вредной. Однако характер и тон краткой заметки, предпосланной статье польского ученого и литератора, позволяет все же предполагать, что русский журнал был не на его стороне.

Несравненно отчетливее сочувствие «Вестника Европы» (а точнее, Каченовского) «госпоже Сталь» проявилось в следующем году при публикации главы «Des étrangers qui veulent imiter l'esprit français»⁵⁸. Мыслитель либерального направления, она оказалась его союзником в борьбе с французским влиянием в различных сферах русской духовной жизни. «Пусть же наши французские говоруны и авторы узнают беспристрастное умных людей мнение о вредной и смешной привязанности к чужестранному языку, — восклицал Каченовский. — В этом случае г-жа Сталь как француженка и как говорящая вопреки выгодам народной своей гордости, имеет полное право на доверенность»⁵⁹.

Все эти отрывки, а также напечатанный в июньском выпуске 1816 г. фрагмент «О Северной Германии» (глава «Le Saxe» и начало главы «Weimar»), входили в первую часть книги и касались в основном немецких обычаев и нравов. К этой части в России обращались и в дальнейшем. Однако по мере усиления в русской литературе романтических тенденций на первый план выдвигались те ее разделы, в которых речь шла о немецкой философии, эстетике и художественной литературе.

Об этом свидетельствует, например, цикл статей, помещенных в 1815–1817 гг. в петербургском «Духе журналов», цикл, открывавшийся критическим разбором «Курса драматической литературы» Августа-Вильгельма Шлегеля (1808). Автор этого разбора, появившегося в связи с выходом французского издания «Курса» в «Journal des Débats», фанатический приверженец «старой школы» Ф.-Б. Оффман прямо о мадам де Сталь не говорил нигде, но, опровергая и проклиная немецкого критика, задумавшего опорочить национальную гордость Франции — ее освященный именами Корнеля и Расина театр, имел в виду, конечно, и его единомышленников, среди которых Сталь занимала одно из первых мест.

⁵⁸ Вестник Европы. 1816. Ч. LXXXV. № 2. С. 95–104.

⁵⁹ Там же. С. 101.

По крайней мере, именно так понял намерение Оффмана анонимный русский переводчик разбора. Слова «сей враг наших великих писателей, сей порицатель нашей драматической славы находится теперь в Париже» он снабдил примечанием, в котором следующим образом охарактеризовал и оценил деятельность автора книги «О Германии»: «Г. Шлегель сопровождает г-жу Стаель и разделяет литературные ее труды и — ошибки»⁶⁰.

По всей вероятности, это почувствовал и В. И. Козлов, даровитый критик романтической ориентации, выступивший в газете «Русский инвалид», в ответ на разоблачения «Духа журналов», с «Драматургическими отрывками», где решительно высказался против монополии в «царстве изящного» и весьма сочувственно отозвался о «некоторых глубокомысленных умах», которые «в недавнем времени» сделали «первый опыт, признавая достоинства древних, отдать вместе должную справедливость отличительным достоинствам новых»⁶¹.

Однако «Дух журналов» продолжал отстаивать свою точку зрения, предоставляя слово то одному, то другому противнику «романтической поэзии». «Немцы не довольны тем, что оспаривают у нас перевес в политике, — негодовал автор «Мнения» о немецкой литературе, приведенного в 33-й книжке за 1816 г., — они еще покушаются штурмовать наш Парнас, и все силы свои напрягают разрушить тот храм, который временем и общим мнением воздвигнут Корнелю, Расину, Мольеру и другим нашим великим писателям, дабы на место их в сем святилище поставить свои пугалы — Гете, Шиллера и других подобных». Особенно же огорчало его, что в «сем заговоре против здравого ума и прямого вкуса приняли участие некоторые перебежчики, кои, воспламенясь не столько истинною славою, сколько любовью к новизне, не устыдились присоединиться к знаменам неприятельским и ополчились против собственного своего отечества».

К числу этих «перебежчиков» он относил Сисмонди, автора «Истории литератур Юга Европы» (1813) и автора книги «О Германии»: «...госпожа Сталь — писательница, умевшая пленить читателей своих „Коринною“ и внушить им любовь к классической земле прекрасных искусств и наук, — г-жа Сталь присоединилась также к партии наших соперников и в особой книге, для сей именно цели писанной, старалась прославить великие заслуги их в области наук»⁶².

⁶⁰ Дух журналов. 1815. Ч. I. Кн. 3. С. 10.

⁶¹ Русский инвалид. 1815. 10 марта. № 20.

⁶² Дух журналов. 1816. Ч. XIII. Кн. 33. С. 315–316.

«Русский инвалид» откликнулся и на эту «критику», отметив, что «сنة мнение почти на каждой строке ознаменовано пристрастием, дерзостью и невежеством», но «Дух журналов» продолжал упорствовать. Правда, постепенно его позиция все же становилась менее твердой, и, по-прежнему восторгаясь французскими трагиками, он начинал склоняться к более спокойной оценке Шиллера и Шекспира⁶³. Однако до безоговорочного приятия «романтической поэзии» журналу было очень далеко. Во всяком случае, летом 1817 г. он поместил еще один критический разбор Оффмана. На сей раз объектом его «ругательств» послужила брошюра Александра Суме «*Les scrupules littéraires de Mme la baronne de Staël, ou Réflexions sur quelques chapitres du livre „De L' Allemagne“*» (1814)⁶⁴.

Между тем борьба с «баронессой Сталь» и ее крамольной книгой продолжалась по образцу прежних лет в русских литературных кругах. Так, пародируя в 1817 г. балладу Жуковского «Певец», третьеразрядный поэт-архаист Аркадий Родзянка как одному из вдохновителей этого романтического жанра бросал обвинение автору книги «О Германии», причем строки, в которых шла речь о ней, хотя ее имя и не называлось, сопровождал особым пояснением — издевательской ссылкой на главу, «где она глубокомысленно разбирает влияние шампанских, бургонских и прочих вин на ум французов и пива и трубок на кровь и дух немцев»⁶⁵.

С еще большей энергией обрушивался Родзянка на эту книгу и ее автора в своем поэтическом отрывке «Два века» (1822). Противопоставляя «незабвенный» век Екатерины мрачной и нелепой современности, он всячески иронизировал и над новейшей «словесностью», отвергнувшей «прекрасный идеал, веками освященный», и негодовал, что

Сей во всех веках, у всех любимцев муз,
Как божество, один и неизменный вкус
В дни наши разделен на готский, бриттский, галльский.

И едва ли не главным виновником этого всеобщего помрачения умов, по мнению Родзянки, была «Сталь кипящая, плененная собою», которая

⁶³ Дух журналов. 1816. Ч. XIV. Кн. 38. С. 391–432.

⁶⁴ Там же. 1817. Ч. XXI. Кн. 27. С. 111–124. Кн. 28. С. 137–148.

⁶⁵ См.: Вацуро В. Э. Пушкин и Аркадий Родзянка // Вестник Пушкинской комиссии. 1969. Л., 1971. С. 43–68.

Дух немцев разжидив французской остротою,
Европы общий плеск умела приобресть,
Народам всем крича: «Будь всякий тем, что есть!»
Будь всякий тем, что есть! башкир, киргиз, малаец,
Канадский людоед, свирепый парагваец.
Гордитесь! Франции вас славит первый ум.
И Стали в честь подняв нескладный крик и шум,
Военну вашу песнь вы дайте ей послушать
Пить в черене, курить табак и падаль кушать⁶⁶.

Поистине, эстетические теории мадам де Сталь вызывали у Родзянки ярость; он видел в них возвращение к первобытным временам, крушение всех основ, хаос, ужасную катастрофу. «Первый ум Франции» в глазах всей Европы, для него она была лишь «мудростью в чепце» и «юпочным творцом»⁶⁷.

Столь неприязненное и злобное отношение русского поэта к мадам де Сталь, по-видимому, объяснялось усилением в России на рубеже 1810-х – 1820-х гг. — в связи с нарастанием романтических веяний — интереса к книге «О Германии» и особенно к ее философско-эстетическим разделам. Начиная с 1819 г. в «Соревнователе просвещения и благотворения», иначе говоря, в Трудах Вольного общества любителей российской словесности, усилиями одного из основателей общества А. Д. Боровкова было опубликовано пять глав третьей части книги, посвященных современной немецкой философии в сравнении с философией французской и английской⁶⁸.

Одновременно другой деятельный член Вольного общества (впоследствии историк русской литературы, профессор Петербургского университета и академик) П. А. Плетнев знакомил читателей Трудов с некоторыми фрагментами книги «О Германии», содержащими краткий обзор немецкой литературы — от «Песни о Нибелунгах» до «истинно немецкой школы», сформировавшейся (как полагала мадам де Сталь) к середине XVIII в., а также ряд характеристик немецких писателей —

⁶⁶ Там же. С. 62.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Труды Вольного общества любителей российской словесности. 1819. Ч. V. Кн. 2. С. 171–194; 1820. Ч. XI. Кн. 8. С. 147–160; Кн. 9. С. 272–281; 1821. Ч. XIV. Кн. 3. С. 273–287; 1824. Ч. XXV. С. 225–254. Два фрагмента («О философии англичан» и «О философии французов») вышли отдельными изданиями соответственно в 1819 и 1820 гг. (СПб., в Медицинской типографии). Кроме того, Боровков перевел главы «Кант» (напечатана в альманахе «Мнемозина»: 1824. Ч. III. С. 95–124) и «О мистицизме», причем последняя получила одобрение Общества (см.: *Базанов В. Г.* Ученая республика. М.; Л., 1964. С. 403).

Виланда, Лессинга и Винкельмана⁶⁹. В переводе Плетнева на страницах «Сына отечества» появилось также несколько «соседних» глав той же части — «Клопшток», «Гете» и «Шиллер»⁷⁰.

В 1822 г. главу о Шиллере вновь напечатал журнал «Новости литературы», издававшийся А. Ф. Воейковым и В. И. Козловым¹¹⁸, а в следующем году в «Вестнике Европы» в переводе Погодина увидели свет «Суждения Сталь о Вернеровой трагедии „Двадцать четвертое февраля“ и первая сцена этой трагедии (переложенная «размером подлинника») — одно из ранних свидетельств интереса к немецкой литературе будущего видного литератора и ученого⁷¹.

Наконец, в том же 1823 г. к книге «О Германии» обратился О. М. Сомов, опубликовавший в Трудах Вольного общества любителей российской словесности свой перевод раздела о шиллеровской «Орлеанской деве»⁷². Выражая надежду, что «любители словесности с удовольствием прочтут суждение о сей трагедии умной г-жи Сталь-Голстейн, постигшей совершенно дух поэзии германской и отличившейся тонким, изящным своим вкусом», Сомов, однако, стремился не просто переводить: он восстанавливал пропущенные французской писательницей строки Шиллера, исправлял ее не вполне верный перевод, пользуясь «советами и замечаниями одного почтенного нашего литератора, которому словесность германская и муза шиллерова совершенно знакомы» (возможно, В. К. Бриммера), а подчас уточнял и самый текст мадам де Сталь. Выбран же фрагмент был для того, чтобы подготовить русского читателя к восприятию (в полном виде) перевода этой трагедии, осуществленного Жуковским.

Сходным образом книга «О Германии» была использована в цикле статей Сомова «О романтической поэзии», впервые опубликованном в Трудах Вольного общества⁷³, а затем изданном отдельной книжкой⁷⁴. Наряду с Шлегелем, Сисмонди, Ансильоном, «славная писательница, которая так искусно умела раскрыть и оценить отличнейшие произведения певцов Германии», служила ему «путеводителем» по европейским

⁶⁹ Труды Вольного общества любителей российской словесности. 1820. Ч. XI. Кн. 7. С. 62–72. Кн. 9. С. 314–324.

⁷⁰ Сын отечества. 1820. Ч. 62. № 20. С. 3–14; Ч. 6. С. 73–80. № 31. С. 219–224.

⁷¹ Вестник Европы. 1823. Ч. 132. № 23–24. С. 281–289.

⁷² Труды Вольного общества любителей российской словесности. 1823. Ч. XXI. Кн. 2. С. 174–202.

⁷³ Там же. 1823. Ч. XXIII. Кн. 1. С. 43–59; Кн. 2. С. 151–169; Кн. 3. С. 263–306; Ч. XXIV. Кн. 2. С. 125–147.

⁷⁴ Сомов О. О романтической поэзии. Опыт в трех статьях. СПб., 1823.

литературам, источником сведений для обширного обзора; обзор же этот подводил его соотечественников к наиболее важному — заключительному — разделу, где высказывалась, обосновывалась и развивалась мысль о русском романтизме, о поэзии «народной», «неподражательной» и «независимой от преданий чуждых»⁷⁵.

Предваряя очерк немецкой литературы, Сомов признавал свою зависимость от Сталь открыто: «Г-жа Сталь-Голстейн, — писал он, — с проницательным взором и рассудительным умом мужчины взвесила каждую мысль, каждый стих, носящие печать оригинальности; с тонким чувством женщины указала нам каждый звук, которому отголоском служит сердце. Ее способ рассматривать и оценивать изящное в поэзии германской, по моему мнению, таков, что не оставляет ничего желать, и, следовательно, лучший; почему говоря о сем предмете, я намерен быть только ее истолкователем на природном моем языке»⁷⁶. Опирался он на книгу «О Германии» и в других местах, излагая ее, а подчас и воспроизводя довольно точно, хотя имя автора при этом не упоминалось. Словом, «кормчая книга французского литературного протестантизма» явилась и для русского критика «кормчей книгой», во многом обусловившей и общий пафос, и отдельные положения его труда⁷⁷.

Приведенная формула принадлежала П. А. Вяземскому: он употребил ее в одной из критических статей 1826 г., напечатанных в «Московском телеграфе» (цикл так называемых «Писем из Парижа»). Сообщая имена «деятельнейших побудителей нового движения в литературе французской», он подчеркивал, что «на них, и вообще на всех спешников литературного переворота первая и более всех действовала г-жа Сталь: ее можно назвать Лютером французской литературы, а книгу ее „О Германии“ — кормчею книгою французского литературного протестантизма»⁷⁸.

Книгой «О Германии» Вяземский воспользовался также для своего «Известия о Тальме», опубликованного в том же «Московском телеграфе» в связи со смертью великого актера. «Искусство ее, — заметил он, — обозначивать резкими, живописными чертами лица, выводимые

⁷⁵ Там же. С. 102.

⁷⁶ Там же. С. 29–30.

⁷⁷ См.: *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959. С. 188–195; *Трубецкой Б. А.* Первый манифест русского романтизма (Статья О. М. Сомова «О романтической поэзии») // Уч. зап. Кишиневского гос. университета. 1960. Т. II. С. 73–79.

⁷⁸ Московский телеграф. 1826. Ч. XII. № 22. С. 63.

ею, обнаруживается и здесь (в главе «De la déclamation». — ПЗ) с большим блеском»⁷⁹.

Не остался равнодушен к книге «О Германии» и К. Н. Батюшков. При переиздании статьи «О впечатлениях и жизни поэта» (впервые опубликованной в «Вестнике Европы») он сослался на «красноречивую женщину нашего времени» для подтверждения собственных представлений о «красноречивом писателе»⁸⁰.

Не прошло бесследно знакомство с этой книгой для Пушкина, о чем свидетельствует название его незавершенной статьи 1825 года «О поэзии классической и романтической», точно соответствующее названию главы XI (ч. II) труда мадам де Сталь⁸¹.

И все же к середине 1820-х гг. воздействие книги «О Германии» на русскую литературно-эстетическую мысль начало ослабевать. Широкое распространение у нас немецкой литературы постепенно сделало посредничеством Сталь излишним. Книга ее все больше устаревала, причем в немалой степени этому способствовали, конечно, ее прямые наследники, «романтическая молодежь» 1820-х гг. — Ф. Гизо, А. де Виньи и особенно В. Гюго.

⁷⁹ Там же. 1827. Ч. XIII. № 2. С. 66. Публикации Вяземского предшествовала его краткая характеристика мадам де Сталь — автора «всего исполненного мысли и чувства» — и утверждение (вполне справедливое для того времени и не устаревшее поныне), что «большая часть из сочинений г-жи Сталь может иметь еще цену новости на языке нашем».

⁸⁰ Батюшков К. Н. Сочинения. Т. II. С. 122.

⁸¹ См.: Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1961. Кн. II. С. V. Исключительно большой интерес представляет восприятие книги «О Германии» А. П. Керн. Этот довольно длительный (он продолжался с середины июля по 10 августа 1820 г.) и несколько неожиданный эпизод ее умственной жизни получил подробное освещение в письмах к тетке Ф. П. Полторацкой, составивших так называемый «Journal récréatif» («Дневник для отдохновения»), который она вела преимущественно на французском языке. Человек далекий от литературно-философских дискуссий и вообще не слишком образованный, Керн стремилась с помощью «прекрасного путешествия г-жи Сталь» разобраться в собственных чувствах, утвердиться в собственном «способе мыслить», оценить собственную семейную драму, которая, кстати, сильно напоминала историю самой мадам де Сталь. «Я по-прежнему читаю „Германию“ г-жи Сталь, — сообщает она своей корреспондентке 16 июля. — Вы представить себе не можете, как это прекрасно <...> Как хорошо поняла она сердце человеческое. Как, должно быть, она чувствительна и добродетельна!» 18 июля, вновь взявшись за книгу, «за свое утешение, г-жу Сталь», она приводит «близкий» ей фрагмент главы «Об английской философии» и заключает: «Какая она прелесть, г-жа Сталь, я преклоняюсь перед ней». Таких созвучий своему душевному состоянию и своим представлениям Керн находит у Сталь множество. Весьма показательно и ее ощущение после того, как она окончила чтение: «Я кончила читать г-жу Сталь и теперь у меня нет больше ничего прекрасного» (Керн А. П. Воспоминания. Дневники. Переписка. М., 1974. С. 160, 201).

Смерть мадам де Сталь (14 июля 1817 г.) не вызвала особенно широкого отклика в русской печати. Раньше и сочувственнее других отозвался на это событие «Русский инвалид», следивший за ее деятельностью с неизменным интересом и одобрением. О ее кончине он сообщил, ссылаясь на «последние известия из Парижа», уже 24 июля, а 26 июля поместил ее краткий, но весьма выразительный некролог. «Жизнь ее, — писал автор некролога (по всей вероятности, Козлов), — была кратковременна, но, тем не менее, украшена всем, что только может прельстить желания человеческие. Осыпана будучи славою и почестями, обладая имением, которое давало ей способы избирать для своего жительства прекраснейшие места в Европе; в связи со всеми славными людьми своего времени — могла она в полной мере удовлетворять талант свой познавать и удивляться всему великому и изящному; талант, которым, может быть, никто еще не обладал в высшей степени. Всю жизнь ее назвать можно стихотворною, ибо она всегда украшалась высокими идеями и наслаждениями. Она отмстила за свой пол, присвоив себе исключительные требования нашего, и достигла первой степени в тех родах словесности, кои она избрала предметом своих упражнений»⁸².

Позднее эта заметка была полностью перепечатана в «Московских ведомостях»⁸³. Что же касается «Санкт-Петербургских ведомостей», то они ограничились двумя сухими фразами, из которых первая представляла собой простую констатацию, а вторая — сведения об оставшихся после мадам де Сталь детях⁸⁴.

Как ни странно, не появилось некролога и в «Сыне отечества»: там было помещено лишь «замечание» (со ссылкой на немецкую газету) о «странном» совпадении смертей г-жи Сталь и новорожденной принцессы Беррийской («В один и тот же день умирают в Париже знаменитая дочь еще знаменитейшего министра финансов Некера, г-жа Стаэль, и новорожденная дочь герцога Беррийского. В какой же день? 2 июля (по старому стилю. — П. З.), в тот самый, в которой за 28 лет пред сим взята была Бастилия и явно открылась революция, относившаяся существенно до обеих фамилий!»⁸⁵).

⁸² Русский инвалид. 1817. 24 июля (№ 169); 26 июля (№ 171).

⁸³ Московские ведомости. 1817. 8 августа (№ 63).

⁸⁴ Санкт-Петербургские ведомости. 1817. 3 августа (№ 62).

⁸⁵ Сын отечества. 1817. Кн. 31. Прибавл. 2. № 62. С. 3.

Подробный некролог напечатал только «Вестник Европы». Впрочем, эта переводная статья отличалась сдержанностью тона, что вполне соответствовало позиции Каченовского, которому был в равной мере чужд и литературный, и политический протестантизм⁸⁶. Не слишком осведомленный в обстоятельствах жизни и творчестве Сталь, Каченовский с безразличием прошел мимо множества сомнительных и ошибочных фактов, содержащихся в некрологе. Лишь указание на посещение писательницей Петербурга в 1813 г. (кстати, тоже неверное: на самом деле это произошло годом раньше) побудило его напомнить о ее пребывании в Москве и об их встречах («В Москве была она в 1812 году. Я познакомился с нею в Успенском соборе 22 июля, после молебна, и потом спустя два дни провел с нею вечер у покойного князя Бор. Влад. Голицына»), а также пообещать читателям журнала «странички две о сем знакомстве», которых, по-видимому, так никогда и не опубликовал⁸⁷.

С иных позиций рассматривал деятельность мадам де Сталь П. А. Габбе — поэт и публицист, близкий к декабристским кругам⁸⁸. Его «Биографическое похвальное слово г-же Сталь-Гольштейн» (1822) было сплошным дифирамбом, нескончаемой цепью восторженнейших оценок и высочайших эпитетов. Появление «на поприще писателей» этой замечательной женщины — «великой своим гением, прекрасной своею душою» — он считал «одним из незабвенных феноменов» эпохи и вместе со всей «просвещенной Европой» горько оплакивал ее потерю⁸⁹.

Габбе восхищало все созданное мадам де Сталь — и ее ранние литературные опыты, и знаменитые романы, и ее последние сочинения, вышедшие посмертно. В «Письмах о Ж.-Ж. Руссо», утверждал Габбе, она показала «всю прелесть пера своего и разборчивость вкуса»; в «Размышлениях о мире» и о «внутреннем мире» ее пером водили «пламенная любовь к Франции и человечеству»; ее «мелкие отрывки» (т. е. «*morceaux détachés*») «показали в ней сердце женщины»; «Дельфина» — «без сомнений одно из лучших произведений своего века»; «Коринна» же — «роман первейший в свете»; в книге «О Германии» ее «способность мыслить» принимает «вид небесный»; в то же время

⁸⁶ Вестник Европы. 1817. Ч. ХСVI. № 32–24. С. 294–300.

⁸⁷ Там же. С. 300–301. Ср.: Дневник И. М. Снегирева. Ч. 1. М., 1904. Ч. 1. С. 259.

⁸⁸ См.: Рогинский А. П. А. Габбе. Биографический очерк // Русская филология. Тарту, 1967. Вып. 2. С. 83–110.

⁸⁹ Г<а>б<б>е П. Биографическое похвальное слово г-же Сталь-Гольштейн. СПб., 1822. С. 3.

«обозрение революций по важности своего предмета займет, конечно, место между всеми произведениями сего автора»⁹⁰ и т. п.

В не меньшей степени преклонялся Габбе перед мадам де Сталь как человеком. Каждый шаг ее, полагал он, был ознаменован или «благодетельным сочинением», или «добрым делом»; в основе ее поступков лежали не честолюбие, не расчет, но человеколюбие и стремление противодействовать «егоизму» во всех его проявлениях, в том числе и «под шлемом геройства» (речь шла, разумеется, о Наполеоне).

Наконец, в «Биографическом похвальном слове» Габбе попытался также предугадать дальнейшую посмертную судьбу Сталь, предсказать значение ее литературного наследия и нравственной позиции для последующих поколений. «Французы по смерти сей женщины, — отметил он в заключение, — начинают чувствовать истинное ее величие, немцы уже при жизни ее воздавали ей дань удивления. Англичане писали, что г-жа С<таль> гением своим превзошла женщин всех веков и народов. Лорд Байрон говорит с восторгом, что посреди всех превосходных картин, представлявшихся ему на Женевском озере, знакомство его с Коринною и удивление к ее прелестным качествам считал для себя величайшим блаженством. Коппет, местопребывание г-жи С<таль>, где останки ее погребены возле боготворимого ею Неккера, соделается отныне предметом умиления для путешественников; от берегов Невы или Темзы придет он поклониться сему праху, напоминающему собою трогательное соединение величия и кротости, придет пролить слезу благодарности к высокому началу сего гения, говорю гения, ибо совокупление ума, чувствительности и воображения есть без сомнения совершенство человеческой природы, так точно, как соединение души и тела есть превосходство всего создания»⁹¹.

Русская критика встретила труд Габбе сочувственно. В рецензии, помещенной на страницах «Русского инвалида», Козлов приветствовал это «похвальное слово знаменитой иностранной писательнице, сочиненное на российском языке», как «весьма приятное явление», свидетельствующее, между прочим, о том, что «просвещенная Европа составляет некоторым образом одно обширное семейство и смерть великого поэта, отличного художника, глубокомысленного философа или необыкновенной женщины есть потеря общая и для всех равно чувствительная». «Соотечественники и чужестранцы с одинаковым трогательным усердием

⁹⁰ Там же. С. 5, 8, 9, 14, 20, 24, 32.

⁹¹ Там же. С. 47–48.

осыпают цветами урну, заключающую в себе земные остатки гения, возвратившегося к бессмертному своему началу. Они знают, что благотворное его влияние, подобно лучам солнца, простиралось во все пределы образованного мира», — указывал он далее, переходя затем к характеристике «покойной г-жи Сталь», главными достоинствами которой считал (вполне соглашаясь в этом с Габбе) «любовь к истине, добродетели и человечеству, патриотизм и пламенное желание искоренить вредные предрассудки — в общежитии, философии и словесности», а также соединение в ней «редких сведений» со «всеобъемлющим гением».

Но дело было не в одних оценках: «благонамеренный труд» Габбе привлекал Козлова еще и потому, что обращал внимание русских людей «на те из ее творений, кои не довольно между ими известны»¹⁰⁰. «На российском языке, — с сожалением констатировал он, — изданы только некоторые из сочинений г-жи Сталь; да и тех перевод не самый лучший. Книга „О Германии“, которая не только занимает между оными первое место, но и может без всякого увеличения назваться *важным* литературным произведением 19-го века, переведена только отрывками, кои помещены в разных журналах»⁹².

Не прошло и месяца, как о книжке Габбе известил своих читателей «Сын отечества». Впрочем, в этом извещении, опубликованном в библиографическом отделе, речь шла в основном о мадам де Сталь, первой между «писательницами нашего века». Самой же книжке было посвящено всего несколько строк⁹³.

Заметку эту (или, во всяком случае, ее характер) инспирировал Вяземский, близко знакомый с Габбе и принимавший участие в его трудно складывавшейся судьбе. «Сделай милость и непременно скажи от меня Гречу, — писал он 15 мая 1822 г. А. И. Тургеневу, — что если он будет говорить о ней (о книжке Габбе. — Л. З.) в своем „Сыне“, то обратил бы более внимания на мысль, нежели на оболочку мыслей, которая часто требует пощады». И добавлял в пояснение: «Литовской гвардии офицер, который в Варшаве при звуке барабанного и палочного боя пишет о г-же Сталь, удивительнее Невтона!»⁹⁴

Однако не удовлетворенный этой краткой заметкой Вяземский спустя два месяца напечатал в «Сыне отечества» собственную статью «О биографическом похвальном г-же Сталь-Гольштейн», в которой продемонстрировал свои симпатии к «писательнице знаменитой и

⁹² Русский инвалид. 1822. 4 мая (№ 105).

⁹³ Сын отечества. 1822. Ч. 78. № XXXI. С. 38–39.

⁹⁴ Остафьевский архив. С11б., 1899. Т. II. С. 253.

едва ли не первое место занимавшей посреди современников», и к автору книги — молодому офицеру, умеющему при тяжких повинностях деятельности воинской уделять часы на полезные труды деятельности умственной и душевной». Не прощая Габбе многочисленных погрешностей, «вкравшихся» в книгу (чрезмерный лаконизм, «надутость» а подчас и неправильность слога), Вяземский в целом усматривал в ней «явление утешительное и заслуживающее поощрительное внимание». Помимо «выбора предмета», Вяземского в пользу «биографа» располагали полнота нарисованной им картины, «разительность», «живость» и «верность» отдельных его характеристик, а главное — общее направление мысли, которое Вяземский совершенно разделял⁹⁵.

Несомненно, в истории восприятия в России творчества Сталь выход в свет «Биографического похвального слова», равно как и его обсуждение в русской печати, было событием весьма примечательным. Однако ни какого-либо поворота в отношении к ней, ни сколько-нибудь значительного усиления к ней интереса названное событие не принесло. Интерес этот продолжал существовать довольно долго. Более того, временами он даже несколько возрастал — достаточно напомнить о публикации ряда фрагментов «Десятилетнего изгнания» и о журнальной полемике в связи с этим сочинением, в которой принял участие Пушкин, с необычайной точностью выразивший отношение к Сталь передовых кругов русского общества («Mme Staël — наша»), или же указать на неоднократные ее упоминания в связи с Байроном и, в частности, с изданием его «Дневника». Но в этих и во многих других случаях интерес к Сталь оказывался по преимуществу несамостоятельным, отраженным, возникавшим то как проявление пиетета к «славным женщинам», то в поисках «начал» европейского романтизма и современной философии, то вследствие увлечения немецкой культурой, то при обращении к наполеоновской эпохе.

С героическими событиями 1812 г. имя Сталь было прочно связано и в сознании Пушкина, сделавшего эту «необыкновенную женщину», с которой «Наполеон боролся как с неприятельскою силой», одним из персонажей своей незавершенной исторической повести, известной под названием «Рославлев» (1831).

Впрочем, к тому моменту, когда пушкинская повесть была (частично) опубликована, Жермена де Сталь уже неоднократно «являлась» русскому читателю в качестве героини литературных произведений.

⁹⁵ Сын отечества. 1822. Ч. 79. № XXIX. С. 119.

Повестью Буйи «Госпожа Сталь, или Изгнанники» открылся «Дамский журнал» П. И. Шаликова (1823). Другая повесть — «Вечера у г-жи Сталь, или Парижские собрания 1789 и 1790 гг.» — увидела свет в «Московском телеграфе» 1834 г., а несколько раньше этот же журнал поместил изданную посмертно историческую повесть г-жи Жанлис «Le Château de Corpet en 1807», как отметил Николай Полевой, — «последнее воспоминание о писательнице, имя которой некогда наполняло собою русские журналы и было вообще знакомо читающей русской публике не менее имени В. Скотта».

В этом примечании была немалая доля справедливости: русским читателям начала 1830-х гг. имя Сталь действительно говорило несравненно меньше, нежели читателям двух предшествовавших десятилетий. Однако Полевой все же несколько преувеличивал, констатируя чуть ли не полное ее забвение: такое утверждение было преждевременным. Недаром так часто, путешествуя по Швейцарии, русские люди совершали паломничество в расположенное на берегу Женевского озера поместье Неккера — мадам де Сталь, в знаменитое Коппе. Традиция эта, словно предсказанная в 1817 г. Вяземским в его поэтическом отрывке «Библиотека»⁹⁶, а затем Габбе, особенно отчетливо проявилась в 1820-е – 30-е гг., однако не угасла и несколько десятилетий спустя. В Коппе — в числе многих — побывали Н. И. Греч (1817)⁹⁷, В. А. Жуковский (1821)⁹⁸ и Е. П. Зайцевский (1832), поэт-моряк, знакомый Пушкина, друг Д. Давыдова, воспевший эту «священную обитель»,

где жертва деспота гоненья,
Жила великая в женах
В тиши унылой заточенья,
И там оставила свой прах⁹⁹.

⁹⁶ Речь идет о следующих строках содержащейся в этом стихотворении замечательной характеристики Сталь:

О, долго будешь ты воспоминаньем славен,
Коппет! где Неккеру, игре народных бурь,
Блеснула в тишине спокойствия лазурь
И где изгнанница тревожила из ссылки
Деспота чуткий ум и гнев в порывах пылкий.

(Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1880. Т. III. С. 441.)

⁹⁷ Полярная звезда. М.; Л., 1960. С. 94 (ср.: Одесский альманах. 1831. С. 293).

⁹⁸ Дневники В. А. Жуковского. СПб., 1903. С. 138.

⁹⁹ Телескоп. 1832. Ч. VIII. С. 332. Лишь у И. И. Козлова в послании «К П. Ф. Балк-Полеву» (1838) Сталь ассоциировалась не с Коппе, а с Парижем (Козлов И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1960. С. 294).

В начале сентября 1833 г. Коппе посетил (вместе с кн. М. А. Голицыной) А. И. Тургенев, ощущавший потребность поклониться праху Неккера и его «бессмертной дочери» (а также ее сына, Огюста, умершего в 1827 г.¹⁰⁰ В 1839 г. «пребывание Неккера, столько прославленное г-жею Сталь», осмотрел Погодин¹⁰¹.

Впрочем, и простое описание внешнего вида замка, которым ограничился побывавший в Коппе в 1860 г. А. В. Никитенко¹⁰², представляло собой факт по-своему знаменательный. Это был пусть едва слышный, глухой, но все же несомненный отзвук того сочувственного и всестороннего интереса к «славной г-же Сталь», который явился одним из характерных эпизодов русской общественной и литературной жизни первой трети XIX в.

¹⁰⁰ Архив бр. Тургеневых. Вып. 6. Пг., 1921. Т. I. С. 246, 250, 337–339. Незадолго до того, знакомясь с Италией, Тургенев обратился, как некогда его брат, к «Коринне» (Там же. С. 158–172).

¹⁰¹ Погодин М. Год в чужих краях. М., 1844. Ч. IV. С. 145. Большую ценность — как отображение типичной «российской» точки зрения на мадам де Сталь — представляют строки о посещении героиней Коппе в «Сенсациях и замечаниях госпожи Курдюковой за границу, дан л'этранже», написанных на рубеже 1830-х — 40-х гг. (Мятлев И. П. Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой. Л., 1969. С. 341–343).

¹⁰² Никитенко А. В. Дневник. М., 1955. Т. II. С. 139.

Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях

Видный французский поэт переходной — от классицизма к романтизму — эпохи Шарль-Юбер Мильвуа (24 декабря 1782 — 12 августа 1816) оставил после себя множество разнообразных сочинений: поэм, трагедий, эпиграмм, баллад, романсов, элегий. Он также переводил древних; среди этих его опытов — несколько песен «Илиады», одна из идиллий Феокрита, ряд од Анакреона, диалоги Лукиана, «Буколики» Вергилия.

Более или менее удачные образцы позднего классицизма — поэмы принесли Мильвуа официальное признание. В 1801 г. лионский Атеней увенчал его за «Сатиру на романы наших дней», а в следующем году тулузский Лицей — за сатирическое послание «К моему другу». В 1805 г. он удостоился «первого почетного отзыва» Французского института за поэму «Материнская любовь», в 1806 г. — премии за «рассуждение в стихах» под заглавием «Независимость писателя». В этом же году Литературное общество г. Ажана отметило его небольшую поэму «Поэтический вымысел». В 1807 г. ему была присуждена премия за поэму «Путешественник», в 1810 — за поэму «Бельзенс, или Чума в Марселе». 1811-й год принес Мильвуа две премии Института — за поэмы «Украшение Парижа» и «Смерть Ротру», 1812-й — «экстраординарную премию» за поэму «Гоффен, или Льежский герой». Наконец, после издания в 1806 г. поэм «Переход через Сен-Бернар Большой» и «Битва при Аустерлице» Мильвуа была назначена пенсия, позволившая ему всецело отдаться литературному труду.

Интерес к высокой поэзии не ослабевал у Мильвуа до конца его дней: в 1812 г. он создал «героическую» поэму в десяти песнях «Карл Великий», которую затем переработал и опубликовал под названием «Карл Великий в Павии»; в 1815 г. вышла его «оссианическая» поэма «Альфред». Однако со второй половины 1800-х гг. он все чаще и настойчивее обращался к элегии, стремясь преобразовать этот старый поэтический жанр и вдохнуть в него новую жизнь. Творчество в этом жанре и принесло ему настоящую известность и читательский успех.

Первоначально элегии Мильвуа время от времени появлялись в журналах и альманахах; в 1812 г. он впервые издал их отдельным сборником (в него была также включена поэма «Эмма и Эгинар»); в следующем году сборник был переиздан, а еще два года спустя увидел свет вновь под наименованием «Элегии, в трех книгах» («*Elégies, en trois livres*»¹).

«Элегии эти, — писал Мильвуа в кратком предисловии, — разделены на три книги, и в каждой из них можно найти сочинения, которым присущи свой колорит и особая форма, ибо, как мне кажется, иначе было бы трудно в полной мере избежать однообразия, свойственного данному жанру по самой его природе». Далее он переходил к характеристике сборника по разделам: «Элегии любовные (в том смысле, какой обычно придают этому обозначению) занимают в моем сборнике весьма скромное место, они составляют лишь половину первой книги. Для меня было бы рискованно вступать в соревнование с пылким и блистательным певцом Эвхарис и особенно с тем другим современным автором, в еще большей мере образцовым, изысканный талант которого позволил ему так удачно соединить чистоту стиля, изящество и вкус, плоды совершеннейшей поэтической системы». (Речь шла об Антуане Бертене и Эваристе Парни). «Сюжеты второй книги, — продолжал Мильвуа, — подсказаны жизнью чужих народов, и я по возможности сохранил местный колорит, для них характерный. Последняя же книга посвящена элегии античной, к которой столь редко обращались в новое время. Входящие в нее небольшие поэмы написаны в духе древних греков и (при всем неравенстве дарований) так, как нам обычно представляют элегические песни Симонида, эти сокровища, погребенные в толще веков. Вдохновляясь творчеством великих мастеров, я попытался воссоздать наивную прелесть их произведений и, если можно так выразиться, передать аромат античности, от них исходящий. Подобная попытка не служит доказательством таланта, но, надеюсь, будет все же воспринята как знак уважения к хорошему вкусу, и это уважение не может не вызвать сочувствия в счастливую эпоху, ознаменованную возвратом к здравомыслию и пользе»². Под «счастливой эпохой» подразумевалась Реставрация Бурбонов, хотя прочно связанный с наполеоновским режимом и столь им вознесенный Мильвуа, по всей вероятности, утверждал

¹ Сборник являлся четвертой частью пятичастной серии «*Poésies de Charles Millevoe*». Первая и вторая были озаглавлены «*Poésies diverses*», третью составляла поэма «Карл Великий в Павии», пятую — поэма «Альфред».

² *Elégies, en trois livres*, par Charles Millevoe. Paris, 1815. P. 5–7.

это не вполне искренне, отдавая лишь дань почти обязательной фразеологии тех лет.

Не исключено, что вскоре после появления сборника Мильвуа решил издать свои элегии вновь. Во всяком случае, среди его бумаг сохранилось новое предисловие, опубликованное в 1823 г. в четвертом томе Полного собрания его сочинений³. В этом обширном предисловии, озаглавленном «Sur l'élogie», поэт излагал в общих чертах историю элегического жанра, формулировал свое понимание его задач и особенностей, а также обосновывал содержание сборника и его структуру.

«Элегия, — писал Мильвуа, — род сочинения, естественный для человека. Если первой песнью первых обитателей земли явился гимн, то второй, несомненно, была элегия»⁴. Предсмертный напев пленного дикаря; плач жителя Аравийской пустыни, лишившегося коня или возлюбленной; жалоба индейца-изгнанника, которому не суждено унести с собой кости предков, — таковы в его представлении изначальные образцы элегии. В равной мере относится это и ко многим страницам священных книг, дышащим меланхолией, «таинственное очарование которой еще усиливается наивностью тех далеких дней»⁵.

Как литературный жанр, отмечал далее Мильвуа, элегия возникла в древней Греции, на родине европейской поэзии. Первоначально прочно связанная с погребальным обрядом, позднее она в своей «благородной и величавой простоте» более всего сближается с эпическим жанром: «Если бы даже не осталось никаких следов древнегреческой элегии вообще, все ее формы, все типические черты можно было бы восстановить по нескольким фрагментам поэм божественного Гомера и нескольким хорам из трагедий, ими вдохновленных»⁶. В качестве примеров он называл прощание Гектора с Андромахой, плач Андромахи над телом Гектора, а также финальный монолог Андромахи из пролога одноименной трагедии Эврипида.

Из римских элегиков Мильвуа выше всех ставил Тибулла и Проперция. «Какая правдивость, какая естественность! Как искренне любит он сельскую жизнь! Как умеет внушить к ней любовь! — восклицал он, характеризуя манеру Тибулла. Проперций же, полагал он, обладает «драгоценными качествами», его сопернику не свойственными:

³ Œuvres complètes de Millevoye. Paris, 1823, 4 v. Тогда же издание это было дополнено двумя томами «посмертных сочинений»: Œuvres posthumes de Millevoye. Paris, 1823.

⁴ Œuvres complètes de Millevoye. Paris, 1823. Vol. IV. P. 7.

⁵ Ibid. P. 8.

⁶ Ibid. P. 14.

«пылкостью, стремительностью, силой». «Поздравим же себя с тем, что манера Тибулла не похожа на манеру Проперция, — замечал Мильвуа. — Вместо одного удовольствия мы получаем два и вместо одного — два богатства»⁷.

Среди иностранных поэтов нового времени, проявивших себя в элегическом жанре, похвал Мильвуа удостоились лишь «знаменитый Поп», автор «бессмертной» героиды «Элоиза к Абеляру», и Томас Грей — автор «Сельского кладбища». «Прочие нации слабо способствовали развитию элегии», — констатировал он, имея в виду не только немцев, итальянцев и испанцев, но и своих соотечественников⁸. Из большого числа французских элегий, созданных до середины XVIII в., он выделял всего одну — «смелую элегию Лафонтена на опалу Фуке», с сочувствием отметив и ряд «пиес», напоминающих элегию тональностью и сюжетом: отдельные фрагменты «Береники» Расина, «Оду на выздоровление одной особы» Ж.-Б. Руссо, стихи Шолье «о уединении в Фонтене», «прелестные стансы» Вольтера «*Si vous voulez que j'aime encore*» и его же послание «К манам г. де Женонвиля», «своего рода предсмертную песнь злосчастного Жильбера» — его «Оду в подражание нескольким псалмам», а также множество стихотворений, в которых царит, как в известных одах Горация, «приятная и мечтательная философия». Из французских элегиков последующих лет особенно высоко ставил Мильвуа двух — Бертена и Парни. К достоинствам первого он относил живость и силу воображения, душевный пыл, страстный тон; Парни же восхищал его естественностью, непринужденностью, обаянием, которое необходимо таланту, равно как и красоте, хотя определить его «еще труднее, чем изящество»⁹. Мильвуа восторгался также неизменной правильностью и чистотой стиля Парни, точностью его словоупотребления, трепетным уважением к языку и в особенности искусством, с которым он оттачивает мельчайшие детали. Все это, полагал Мильвуа, принесло Парни еще при жизни прекрасное наименование «классика», которого «немногие писатели удостоиваются и после смерти»¹⁰.

По собственному признанию, Мильвуа был обязан Парни больше, чем кому-либо другому: в творчестве этого поэта он видел почти идеальное воплощение своих мыслей об элегическом жанре. В представлении Мильвуа отличительные особенности элегии — простота, безыскус-

⁷ Ibid. P. 24

⁸ Ibid. P. 46.

⁹ Ibid. P. 67.

¹⁰ Ibid. P. 70.

ственность, «в ней должен звучать лишь голос сердца». Даже повествуя о счастье, она исполнена грусти, и это «соединение противоположных впечатлений» усиливает ее воздействие на читателей. «Особенно часто обращается она к тому, чего уже нет <...> Для нее не существует неодушевленных предметов; развалины для нее не мертвы, пустота населена, а могила отнюдь не безмолвна»¹¹. Конечно, полагал Мильвуа, элегии подобают и сильные чувства, но они не могут выходить из предписанных ей границ: взрывы ярости, вопли отчаяния ей противопоказаны, ибо они разрушили бы все ее очарование. При этом, с презрением отзываясь о «литературных пристрастиях и поэтических предрассудках», он всячески настаивал на «омоложении» элегической поэзии, на расширении круга ее форм, сюжетов и выразительных средств.

Далее следовало обоснование сборника, отчасти перекликавшееся с предисловием к изданию 1815 г., с той, однако, разницей, что теперь Мильвуа, уступая некоторым критикам, намечал несколько иное расположение материала. Сборник и на сей раз должен был открываться «любовными» элегиями, но за ними предполагалось поместить элегии «античные»; что же касается элегий на сюжеты из «чужой» (а точнее — «восточной») жизни, то они составили бы третью книгу — «*Chants et récits é légiaques*», поскольку стихотворения, в нее включенные, не всегда были элегиями в точном смысле слова и подчас оказывались ими лишь «благодаря форме».

В соответствии с этим планом был построен четвертый том Полного собрания сочинений; придерживались его и все издатели элегий в дальнейшем¹².

Несмотря на то, что последние годы Мильвуа прошли главным образом «под знаком элегии», а два его опыта в этом роде — «Годовщина» и «Падение листьев» (самое известное из его произведений вообще) — удостоились даже наград Académie des Jeux Floraux (первая относится к 1807, вторая — к 1811 г.), основные надежды он продолжал возлагать на свое творчество в традиционной манере. Однако и современники (особенно младшие), и последующие поколения знали и ценили его прежде всего как элегического поэта, предвосхитившего некоторые из художественных открытий «романтической школы»¹³.

¹¹ Ibid. P. 32.

¹² См., например: *Poésies de Millevoeye*. Paris, 1851; *Œuvres de Millevoeye*. Paris, 1865; *Œuvres de Millevoeye*. Paris, 1880 (vol. 1).

¹³ См.: *Potez H. L'Élégie en France avant le romantisme*. Paris, 1898. Chap. X; *Wirthwein Th. Die Elegie bei Millevoeye*. Darmstadt, 1912.

По преимуществу как элегик прославился Мильвуа и в России, хотя интерес к нему этим не ограничивался и не исчерпывался: в поле зрения русских литераторов и читателей попал, в частности, ряд его поэм.

Первым русским переводом из Мильвуа была «Стихотворная речь о независимости ученого мужа» В. В. Измайлова, к тому времени (1806) уже довольно видного поэта и прозаика карамзинского направления. Высказанные в поэме мысли о «гражданском поведении» писателя (ее оригинальное название — *L'Indépendance de l'homme de lettres*) не отличались особой новизной, но звучали достаточно смело — и в наполеоновской Франции, и в России 1800-х гг., тем более что Измайлов усилил аргументацию французского поэта с помощью примеров, заимствованных из отечественной истории. Так, мудрое презрение «ученого мужа» к богатству, почестям, успеху и его «верность истине» подтверждались позицией Буало-Депрео, предпочитавшего придворной мишуре свое «отельское уединение», но также и «тихой жизнью» вдали от двора певца «Душеньки», т. е. Ипполита Богдановича:

На Невском острове так Душенькин певец
Жил тихо с Музами, сплетал себе венец,
И, наконец, когда под лаврами явился,
От славы к тишине он скоро обратился.
Екатеринин блеск, веселый пышный двор,
Всеобщая хвала и благосклонный взор,
Царицей на певца со трона низведенный,
Ничто не льстит ему, — и сей поэт смиренный
С блестящего пути, в прекраснейшие дни,
От блеска уклонясь, скрывается в тени¹⁴.

В то же время, напоминая об «ученых мужах», ставших жертвами яростных преследований и злобных клевет, Измайлов, вслед за Мильвуа, называл Декарта, но еще до него — «достойного Кантемира», который

<...> в сатирах торжествует,
Когда против него глупцов народ бунтует¹⁵.

Современники оценивали этот перевод исключительно высоко: М. Н. Макаров полагал, что он «весьма хорош»¹⁶; Н. Д. Иванчин-Писарев

¹⁴ Измайлов В. В. Стихотворная речь о независимости ученого мужа. М., 1806. С. 7.

¹⁵ Там же. С. 9.

¹⁶ Дамский журнал. 1830. Ч. XXX. № 19. С. 91.

утверждал, что он «может почестся» лучшим из стихотворений Измайлова и «везде равняется с подлинником, а местами и превосходит его»¹⁷. Во всяком случае, он был гладок и отличался изрядной чистотой языка.

В этом отношении другой перевод той же поэмы Мильвуа, осуществленный шесть лет спустя харьковским поэтом и архитектором А. А. Палицыным (автором известного «Послания к Привету»), сильно уступал измайловскому: при всей точности он был архаичен, тяжеловесен, даже неуклюж¹⁸.

Еще одна поэма Мильвуа, увидевшая свет на русском языке, — «L'Amour maternel» — представляла собой обширное дидактическое сочинение, в котором воспевались материнская любовь, ее радости, жертвенность, ее благотворное воздействие на человечество, а в подтверждение приводились различные примеры, извлеченные из древней и новой истории, из жизни первобытных и цивилизованных народов. Ряд примеров был навеян прославленными литературными произведениями и живописными полотнами или же перекликался с ними, о чем более или менее подробно сообщалось в примечаниях к поэме, по своему объему вдвое превосходивших сам ее текст: среди писателей, которых цитировал Мильвуа, были Софокл, Луи Расин, Ж.-Ж. Руссо, Парни, Г. Легуве, Дюсис, Фонтан, Шатобриан, Ж. де Сталь, Поп и другие, а из художников он называл Рубенса и Грёза.

Переводчик поэмы Д. П. Глебов воспроизвел ее весьма точно, опустив лишь «горестную историю» Корали и значительную часть примечаний. Весь перевод был выдержан в «высоком стиле», что традиционно считалось у нас обязательным при передаче иностранных поэм¹⁹.

Не случайно анонимный критик «Русского вестника» с удовлетворением отметил, что «русский переводчик сохранил все достоинства подлинника». Поэма же сама по себе казалась ему «достойной внимания» как чистотой слога, так и «согласием выраженных в ней мыслей с сердечными чувствованиями», да и вообще появление ее представлялось критиком некоторым событием на фоне глубочайшего

¹⁷ Иванчин-Писарев Н. Д. Отечественная галерея с прибавлением некоторых других сочинений. М., 1832. Ч. 1. С. 172.

¹⁸ Независимость писателя. Стихотворение Мильвуа. Имп. Харьковского университета питомцам, посвятившим себя словесности, Александр Палицын, сочлен Университета. В деревне Поповка 1812 года. Харьков, 1813.

¹⁹ Материнская любовь. Сочинение Мильвуа. Перевод Д. Глебова. М., 1819. Экземпляр, хранящийся в библиотеке Пушкинского Дома, снабжен дарственной надписью: «Для библиотеки Общества любителей Российской словесности от переводившего Д. П. Глебова. 1820 года, февраль 26 дня».

упадка литературы во Франции, порожденного обилием общественных потрясений и войн. «Со времени мятежа французского, взволновавшего царства и умы, — констатировал он, конечно, имея в виду революцию, — мы только слышали или звук оружия, или прения политические. Словесность, любящая безмятежие, почти совсем начала угасать даже и во Франции, где некогда сияла с таким блеском. Хотя звук оружия умолк, но прения политические не только не прекратились, но еще усилились. Следственно, долго еще не оживет словесность, неразлучная подруга любви и тишины. Но почти при всеобщем онемении Муз еще более должно дорожить каждым произведением, напоминающим о счастливых днях словесности»²⁰. Из слов этих, в целом характерных для «консервативно-патриотического» направления журнала, можно заключить, что автор поэмы был критику вовсе неизвестен (недаром он называл его Мильвуа), а поэму, созданную много лет тому назад, он считал чуть ли не литературной новинкой.

В переводе Глебова появилась у нас и поэма Мильвуа (сам он относил ее к жанру «фаблио») «Эмма и Эгинар, или Мщение Карла Великого» («Emma et Eginard, ou la Vengeance de Charlemagne»²¹). Выполнен перевод был в той же манере, но, в отличие от предшествующего, он был перенасыщен архаизмами, среди которых встречались, например, слова вроде «вои», «втай», «волнованье» и другие. К тому же оригинал нередко передавался у Глебова приблизительно, в общих чертах, в силу чего возникала необходимость в особых разъяснениях: так, в частности, обстояло дело с начальными строфами поэмы, где шла речь о Карле Великом, о его паладинах и об ахенском дворе.

Современная русская критика встретила «Эмму и Эгинара» с нескрываемым раздражением. По мнению автора рецензии, помещенной в «Московском телеграфе», «поэму Мильвуа не должно было переводить потому, что она не стоила перевода». «И без того в нашей словесности довольно своего, родного вздора, — восклицал он, — зачем же еще обременять нас водяною поэмою, которая и в словесности французской держится только стихами, а в русском переводе лишена и этого украшения?» Далее он в весьма иронических тонах излагал «уродливое предание», которое «показалось Мильвуа предметом, достойным поэмы», и приводил пример несовершенства глебовского перевода²². Неудачным

²⁰ Русский вестник. 1819. № 23–24. С. 67–70.

²¹ Эмма и Эгинар, или Мщение Карла Великого. Повесть. Соч. Мильвуа. Перевод Дм. Глебова. М., 1825.

²² Московский телеграф. 1825. Ч. VI. № 21. С. 99–101.

счел выбор Глебова и критик «Северной пчелы». «Никогда не стал бы я переводить сей повести: в ней мало блистает дар прекрасных вымыслов», — утверждал он, находя, что в «такой безделке» не может «удачно раскрыться» и дарование переводчика. Не отказывая ему в гладкости стихов и чистоте языка, рецензент обращал внимание на серьезные погрешности, а подчас и нелепости — вроде неудобопонятной строки «Но в разный путь расширивший пределы»²³.

В сборник стихотворений Глебова, изданный в 1827 г., поэма не вошла. Однако это не означало его разочарования в самом жанре; между прочим, в данный раздел он включил и один старый свой перевод из Мильвуа — поэму о высоком предназначении поэта и его облагораживающем воздействии на мир «Удовольствия поэта, или Могущество поэзии» (*Les Plaisirs du poète, ou le Pouvoir de la poésie*), правда, несколько улучшив его и придав ему более современный вид²⁴.

Немного позднее «Удовольствия поэта» привлекли к себе другого русского литератора тех лет — В. И. Любича-Романовича. Однако воспроизвести всю эту старомодную поэму вторично он не счел возможным и ограничился заключительным эпизодом «укрощения» певцом Альмозаром жестокосердного султана Амурата — покорителя Багдада. Вне контекста этот «пример», подтверждавший — в ряду прочих — основную идею поэмы, оказывался небольшим сюжетным произведением на восточную тему, которое вполне отвечало замыслу и содержанию первой книги «Стихотворений Василия Романовича», сплошь состоявшей из «ориенталий» (по преимуществу переводных²⁵).

К этому времени русский читатель уже давно знал фрагмент «героической» поэмы Мильвуа «Карл Великий в Павии», перевод которого был выполнен И. И. Козловым на рубеже 1822–1823 гг., т. е. в самом начале его творческого пути. Фрагмент этот резко выделялся на весьма однообразном «классическом» фоне поэмы своим настроением и поэтической фразеологией, что и определило выбор Козлова. Впрочем, иногда французский поэт казался ему все же недостаточно выразительным: так появились в его переводе (озаглавленном «Фея Моргана к Оливьеру») «эфирная страна», «сердечная дума», «волшебные арфы», «бурные волны», «прелестный друг» и т. д.²⁶

²³ Северная пчела. 1825. 8 авг. № 95.

²⁴ Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова. М., 1827. С. 211–219. Ср.: Вестник Европы. 1821. Ч. 118. № 10. С. 81–88.

²⁵ Стихотворения Василия Романовича. СПб., 1832. С. 26–27.

²⁶ Новости литературы. 1825. Кн. III. № 2. С. 29–30.

В середине 1820-х гг. получила у нас также известность «скандинавская» поэма Мильвуа «Выкуп Эгила» («La Rançon d'Egill»). Помимо «местного колорита» (правда, не основанного на изучении подлинных источников) примечательной особенностью поэмы была ее драматическая форма, введенная с целью избежать холодности повествования и его монотонности. Поэму эту перевел в 1824 г. А. Ф. Воейков²⁷, приблизительно тогда же к ней обратился Д. В. Вeneвитинов. Оба они осуществили свою задачу вполне удачно, хотя и не без некоторых отступлений: у Воейкова герой был переименован в Эдвина, у Вeneвитинова изменила звучание и вид песнь Эгила²⁸.

К названным интерпретациям «Выкупа Эгила» примыкают два вольных ему подражания — поэма А. И. Писарева «Выкуп Оссиана»²⁹ и «драматическая картина в двух сценах, взятая из поэмы Мильвуа» под названием «Выкуп барда, или Сила песнопения», которая была написана М. А. Дмитриевым по «дружескому предложению» А. Н. Верстовского, «желавшего сочинить музыку на последнюю песнь барда»³⁰. «Все прочее, — признавался Писарев, — есть не что иное, как рама, как разговор, написанный для вставки сей песни и для некоторой связи происшествия»³¹.

Высокая поэзия Мильвуа, следовательно, нашла в России и своих переводчиков, и своих подражателей, но насчитывалось их все же немного, и особого сочувствия их труд не вызывал. Совсем иной, как уже отмечалось, была у нас судьба его прославленных элегий. По мере усиления романтических веяний и вызванного им нового увлечения эгегическим жанром эти ранние образцы французской «поэзии XIX века» завоевывали все большее признание в русских литературных и читательских кругах.

²⁷ Там же. 1824. Кн. IX. Июль. С 29–37.

²⁸ Современникам перевод этот остался неизвестным; не попал он в печать и в последующие десятилетия. Первое его издание: Русская старина. 1914. № 4. С. 120–127 (публикация Н. О. Лернера).

²⁹ Соревнователь просвещения и благотворения. 1824. Ч. XXVIII. Кн. 1. С. 63–72.

³⁰ Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 г. Кн. 1. С. 234–254. Об интересе к этому сочинению Мильвуа в связи с русским «декабристским» оссианизмом см.: Левин Ю. Д. Оссиан в русской литературе. А., 1980. С. 106–107.

³¹ Отметим также два известных нам случая использования поэм Мильвуа в качестве источника эпиграфов: строка из поэмы «Путешественник» («Le Voyageur») была предпослана очерку П. А. Корсакова «Кто больше? Кто полезнее?» (Северный наблюдатель. 1817. № 13. С. 403); строка из поэмы «Монахиня» («La Religieuse») — элегии М. М. Карниолина-Пинского «К спокойствию» (Новости литературы. 1824. Ч. VIII. № 23. С. 173).

«Падение листьев» («La Chute des feuilles») — знаменитый шедевр Мильвуа³² — привлек к себе наибольшее число русских поэтов. Печальная картина осеннего увядания природы, меланхолические раздумья и жалобы истерзанного болезнью юноши, его смерть, скорбь матери и равнодушие возлюбленной — все эти мотивы оказались необычайно созвучными настроениям, утвердившимся в отечественной элегической поэзии 1810-х – 1820-х гг.³³

Ранее других, еще при жизни Мильвуа, это стихотворение перевел М. В. Милонов, превосходно уловивший его своеобразие³⁴. Не случайно именно Милонова процитировал Пушкин в шестой главе «Евгения Онегина» (1826), не без иронии «воспроизводя» предсмертные стихи Ленского, сочиненные по всем правилам «уныло-элегического» жанра³⁵. Впрочем, существует и достаточно красноречивое прямое высказывание великого поэта о Мильвуа — в черновике письма к П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г.: «Millevoye ни то ни се, но хорош только в мелочах элегических»³⁶.

В 1819 г. перевод Милонова был напечатан вновь с некоторыми усовершенствованиями (особенно это касалось второго четверостишия) и исправлениями (например, «сельный» вместо «сильный» лист³⁷). Тем не

³² Элегия известна в трех вариантах; в качестве основного обычно печатается текст, одобренный Académie des Jeux Floraux (Œuvres complètes de Millevoye. Vol. IV. P. 79–82, 219–224). — См.: *Trianon H.* «La Chute des feuilles» de Millevoye // *Revue bleue*. 1894. 16 juin. P. 766–767.

³³ См.: *Фризман Л. Г.* Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973. С. 36.

³⁴ Вестник Европы. 1812. Ч. 61. № 3. С. 202–203 (датировано 25 октября 1811 г.). Перепечатано: Муза новейших стихотворцев. М., 1814. С. 82–83.

³⁵ Имеется в виду строка «Весны моей златые дни» (у Милонова — «Златые дни весны моей»). Отзвуки «Падения листьев» слышатся и в следующей главе пушкинского романа, в описании одинокой могилы «младого певца» (см.: *Клебанская Е.* Пушкин и Мильвуа // *Русская старина*. 1902. Т. СХII. Дек. С. 603–604; *Савченко С.* Элегия Ленского и французская элегия // *Пушкин в мировой литературе*. Л., 1926. С. 64–98; *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 297–298). Кроме того, неточную цитату из этой элегии («et son amante ne vint pas!!!») см. в шутилой подписи Пушкина к его рисунку могилы А. Лаптева (Рукою Пушкина. М.; Л., 1935. С. 674–677).

³⁶ См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 147.

³⁷ Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения Михаила Милонова. СПб., 1819. С. 19–21. По свидетельству Сент-Бёва, английский перевод этой элегии, помещенный без всякого указания на ее французский источник в «Российской антологии» Дж. Бауринга (1823), позднее обратил на себя внимание во Франции как «образец мечтательной и меланхолической поэзии Севера» (см.: *Sainte-Beuve C.-A.* Portraits littéraires. Paris, 1844. P. 405).

менее к середине 1820-х гг. в читательском сознании он был в значительной степени заслонен переводами той же элегии, принадлежащими молодым поэтам следующего поколения.

Один из этих переводов появился на страницах «Соревнователя просвещения и благотворения» — органа Вольного общества любителей российской словесности и принадлежал перу В. И. Туманского, действительного члена этого общества, видного элегика пушкинской поры³⁸. В отличие от Миллонова, обратившегося к основному тексту стихотворения Мильвуа, Туманский использовал и его варианты. На это указывают строки:

Трепещет кипарис священной
Уже над головой твоей,
Суровой смерти обреченной,
Склонил он сень своих ветвей,

а также окончание:

И часто зрелась там у древа
Мать безутешная в слезах;
А с милой лаской на устах
Туда не приходила дева³⁹.

В то же время ряд строк Туманский добавил «от себя»: так, например, предсмертная греза юноши (возлюбленная в трауре, рыдающая над его могилой) в русском переводе приобрела ряд отсутствующих у Мильвуа деталей («как призрак из-под древ мелькая», «на грустный холм», «плакать простодушно будет», «робко вымолвит: люблю!»). Любопытно, что именно этот фрагмент вызвал недовольство цензора А. И. Красовского, который счел, что «в один из первых дней великого поста неприлично писать о любви дева, неизвестно какой» (в списке, ему представленном, стихотворение было помечено 9 марта 1823 г.⁴⁰).

К 1823 г. относится и перевод Е. А. Баратынского⁴¹. На сей раз в основу был положен второй вариант элегии (окончание которого использовал Туманский⁴²). Перевод же как таковой не просто передавал

³⁸ Соревнователь просвещения и благотворения. 1823. Ч. XXII. Кн. 3. С. 266–268.

³⁹ Показательно, что последний стих этой «версии» сам Мильвуа считал «наиболее элегическим во всем произведении».

⁴⁰ См.: Туманский В. И. Стихотворения и письма. СПб., 1912. С. 343.

⁴¹ Новости литературы. 1823. Кн. III. № 11. С. 186–187.

⁴² У Баратынского эти заключительные строки выглядели так:

французский текст, но и усиливал почти везде его эмоциональную окраску. «Юноша унылый», «последний горестный привет», «отчизне милой», «убежище драгое», «страшный голос», «ненастной осенью», «легкою мечтой», «ветер бурный», «свод лазурный», «шорохом приветным», «долг заветный», «рыдающую мать», — подобных формул у Мильвуа не существует, все они — традиционные атрибуты русского элегического стиля. К ним следует добавить и такие стихи, как «Брега взрывал источник мутной», «Сбылось. Увы! Судьбины гнева / Мольбами бедный не смягчил» и некоторые другие.

Четыре года спустя перевод этот появился вновь в «Стихотворениях Евгения Баратынского» с подзаголовком «Подражание Мильвуа» (в «Новостях литературы» французский поэт не был упомянут вовсе⁴³). Теперь он действительно скорее напоминал подражание: стихов «от себя» в нем встречалось еще больше («На преждевременный конец / Суровым роком обреченный»; «Лучи дневные / Вседневно тягче для очей»; «Покину все, что сердцу мило»; «Судьбе противиться бессильный / Я жажду ночи гробовой»; «Вдоль незабвенного ручья»). Отметим также присутствующие в этой второй редакции мифологические образы (Эрев, Стигийские воды), которых нет ни в первой редакции, ни у Мильвуа.

В 1825 г. свой перевод «Падения листьев» опубликовал саратовский поэт Степан Степанов⁴⁴. Перевод, восходивший к третьему варианту элегии, был довольно близок к оригиналу, но иными достоинствами не отличался. Возможно, что автор сознавал это и сам. Во всяком случае, четырнадцать лет спустя он напечатал стихотворение в новой и, как ему, по-видимому, казалось, сильно улучшенной редакции: достаточно сказать, что он — полностью или частично — заменил по меньшей мере два десятка строк⁴⁵. Однако перевод его так и остался не более чем литературной поделкой; самый же факт появления этой второй редакции весьма примечателен, поскольку от первого перевода «Падения листьев» ее отделяют без малого тридцать лет.

К тому же периоду относятся и две «вольных интерпретации» элегии — К. Н. Батюшкова и В. Н. Григорьева.

Близ рощи той его могила!
С кручиной тяжкою своей
К ней часто мать приходила...
Не приходила дева к ней!

⁴³ Стихотворения Евгения Баратынского. М., 1827. С. 41–43.

⁴⁴ Благонамеренный. 1825. Ч. XXX. № 21. С. 258–260.

⁴⁵ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1839. 22 апр. № 16. С. 339–340. Стихотворение написано в Тифлисе.

Стихотворение Батюшкова называлось «Последняя весна»; в отличие от Мильвуа, угасание юного «певца любви» происходило у него на фоне весеннего пробуждения природы:

В полях блистает май веселый!
Ручей свободно зажурчал,
И яркий голос Филомелы
Угрюмый бор очаровал:
Все новой жизни пьет дыханье!
Певец любви, лишь ты уныл!
Ты смерти верной предвещанье
В печальном сердце заключил;
Ты бродишь слабыми стопами
В последний раз среди полей,
Прощаясь с ними и с лесами
Пустынной родины твоей¹⁶.

Соответственно исчезло «воззвание» юноши к падающим листьям, которым надлежало скрыть его могилу от взора матери: у Батюшкова он обращался к «цветочкам милым» и речь шла о «взорах дружбы», которая после того, как роковое событие свершилось,

<...> и слез не уронила
На прах любимца своего.

Осталась равнодушной к смерти «бедного юноши» и возлюбленная, получившая условное имя Делии:

Лишь пастырь, в тихий час денницы,
Как в поле стадо выгонял,
Унылой песнью возмущал
Молчанье мертвое гробницы.

Таким образом, элегия Батюшкова отличается от ее французского источника и построением, и общим колоритом. Безысходной грусти Мильвуа русский поэт противопоставляет картину умирания и обновления, горестных раздумий и «горлиц воркованья», предсмертных вздохов и «свободного журчания ручья»¹⁷.

¹⁶ Вестник Европы. 1816. Ч. 87. № 11. С. 181–183. В замечаниях на полях второй части «Опытов в стихах и прозе» Батюшкова Пушкин отзывался об этой элегии отрицательно («неудачное подражание Millevoüe»). См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Изд. АН СССР. [М.; Л.], 1949. Т. 12. С. 263.

¹⁷ Ср. наблюдение И. М. Семенко в статье «Батюшков и его „Опыты“»: «У Мильвуа герой умирает осенью, вместе с природой. Это болсе меланхолично, но менс трагично:

Стихотворение В. Н. Григорьева было озаглавлено «Романс» и вполне отвечало такому определению. Напевный стих, строфическое членение, непрерывное «мелодическое движение» — все это несколько не напоминало французскую элегию, хотя сюжет ее и настроение были переданы с достаточной полнотой. Страдания героя (на сей раз получившего имя Цинтия), унылый осенний пейзаж, мрачные предсказания «гения», ламентации юного страдальца, его смерть, равнодушие к его памяти «нежного друга», наконец, полное забвение — ни один из перечисленных мотивов не являлся плодом оригинального творчества русского поэта. Более того, к Мильвуа восходили, при всей трансформации их звучания, многие строки и даже некоторые строфы «Романса», такие, например, как

Падай, падай, лист, скорей!
Застели тропу унылу;
Скрой от матери моей
Мирну Цинтия могилу:
Не умножь ее тоски,
От стенаний отвлеки!

или

Друг о Цинтии забыл!
Он забыл навек кручину.
Мимо лишь пастух ходил
С стадом в мирную долину,
И шумливую толпой
Гроба возмущал покой!⁴⁸

В отличие от «Падения листьев», другая элегия Мильвуа, удостоенная награды на тулузском литературном состязании, особой известности у нас не получила. Речь идет о скорбной «Годовщине» («L'Anniversaire»), посвященной памяти отца поэта, которого он лишился еще ребенком. Единственный перевод этой элегии увидел свет среди «Опытов в словесности воспитанников Благородного пансиона г. Коваленкова в Харькове»; автором его являлся воспитанник Василий Номикосов⁴⁹.

у Батюшкова расцвет весны и „яркий голос Филомелы“ контрастирует со смертью» (*Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 458*). К этому можно было бы добавить, что перед нами — весьма характерный элегический мотив.

⁴⁸ Благонамеренный. 1820. Ч. XII. № 22. С. 248–250.

⁴⁹ Опыты в словесности воспитанников Благородного пансиона г. Коваленкова в Харькове. Харьков, 1823. С. 302–306.

В основе перевода лежала первоначальная редакция элегии, затем сильно сокращенная и вообще переработанная; выполнен он был в целом добросовестно, исчезли лишь географические наименования, которые указывали на принадлежность элегии французскому поэту: Лютеция (т. е. Париж) стала у Номикосова просто «градом», а река Сомма превратилась в «поток». Следует также отметить некоторую архаичность лексики этого перевода, подчас сближавшую его с одой или поэмой.

Как и «Годовщина», элегия «Оставленное жилище» («La Demeure abandonnée») была воссоздана на русском языке один раз — стараниями И. П. Бороздны, плодовитого литератора 1820-х гг. Перевод, датированный 1 января 1822 г., увидел свет в 1826 г.⁵⁰, а два года спустя появился в новой редакции⁵¹, причем в обоих случаях назывался «вольным переводом».

Пояснение это соответствовало истине: у Мильвуа были заимствованы общая идея русского стихотворения, его композиция и метрический рисунок, а также первая его часть; остальной же текст представлял собой ряд «свободных вариаций». Впрочем, и в первой части встречалось немало подробностей, отсутствующих у Мильвуа, — начиная с имени героини (Нина) и кончая ночным пейзажем, на фоне которого «оставленное жилище» выглядело особенно мрачно:

<...> Унынием влекомой
Я всюду взорами туманными бродил —
И спят окрестности средь тишины ночных!
Лишь стрекоза под муравой жужжит⁵²,
И возлетя порой на сосны вековых,
Пустынная сова песнь полночи гласит!

Что же касается «свободных вариаций», то обращает на себя внимание их сходство с «Падением листьев» (хотя герой «Оставленного жилища» страдает и чахнет от разлуки с возлюбленной):

⁵⁰ Новости литературы. 1826. Кн. XV. Март. С. 147–149.

⁵¹ Опыты в стихах Ивана Бороздны. М., 1828. С. 90–92.

⁵² Эта строка с наибольшей отчетливостью свидетельствует о том, что в распоряжении Бороздны был первоначальный вариант элегии. Ср.:

Seulement dans la nuit obscure
J'entends l'insecte qui murmure
Autour des réseaux d'Arachné.

(Œuvres de Millevoye. Paris, 1880. Vol. I. P. 167).

Увы! жестокосердой Нине
Уже не жалостен плачевный мой удел!
Я ж, как цветок, с восшедшею зарею
Мгновенно вянущий на отческих полях,
Забывтый, милая, тобою —
Быть может, с жизнью прощусь в младых годах,
И мой могильный холм, печально-одинокой
Близ незабвенных обители твоей,
Пришельца привлечет — и в думе он глубокой,
Наверно, посвятит мне вздох души своей! <...>
А ты, ведома таинственной судьбою,
Вновь посети страну твоих отцов,
Ужели не почтишь мой холодный прах слезою —
И не украсишь гроб и горстию цветов! <...>

По-видимому, тема «Оставленного жилища» — воспоминания о возлюбленной, навеянные посещением ее опустелого дома, — показалась русскому поэту недостаточно впечатляющей, и он присоединил к ней другую, еще более унылую и притом многократно испытанную, надеясь в конце концов сообщить тем самым своему стихотворению приличный жанру колорит.

К элегии «Вырубленный лес» («Le Bois détruit») обращались три русских поэта 1820-х гг. — И. Е. Великопольский, А. А. Крылов и уже упоминавшийся Глебов.

Сам И. Е. Великопольский⁵³ рассматривал свой опыт (он был оглашен в торжественном заседании Вольного общества любителей словесности, наук и художеств и затем напечатан в «Благонамеренном»⁵⁴) как «подражание Мильвуа», а потому не считал себя особенно связанным оригиналом. Так, за исключением «воззвания к нимфам», первые восемнадцать строк русской элегии прямого отношения к Мильвуа не имели: речь в них шла об этих лесных обитательницах, которые

<...> под сению густою
Всегда, как юный нежный цвет,
Скрывались знойною порою

или

<...> под вечерок
Толпою шумною собирались

⁵³ О нем см.: *Модзалевский Б. Л.* И. Е. Великопольский (1797–1868). СПб., 1902.

⁵⁴ Благонамеренный. 1820. Ч. XI. № 14. С. 111–113 («Срубленная роща»).

На пестрый, бархатный лужок —
Резвились, прыгали, смеялись,
Сплетались в легкий хоровод,
Плескались светлыми струями, и т. д.⁵⁵

Следующие двадцать четыре строки напоминали подлинник в большей мере, хотя в нем не было ни «стенающей иволги», ни «печального соловья», а «юная возлюбленная» не называлась Лилетой. И лишь заключительный фрагмент представлял собой перевод, правда сильно сокращенный. В результате же французское стихотворение приобрело новые очертания: у Великопольского на первом плане — идиллическая картина былого, уничтоженного рукой «безжалостного грабителя»; у Мильвуа — печальная картина разрушения и образ «бога-карателя», мстящего за поруганную красоту.

Прошел год, и на страницах «Благонамеренного» вновь появилась та же элегия в переводе Крылова⁵⁶. На сей раз это был перевод в точном смысле слова. Впрочем, Крылов пытался несколько усилить впечатление, употребив вместо традиционного ямба четырехстопный дактиль:

Нимфы! скрывайтесь, бегите толпою:
Древнюю рощу злодей истребил!
Плачьте, Амуры! под сенью густою
Он ваш алтарь навсегда сокрушил! и т. д.⁵⁷

Переводом являлся и «Разрушенный лес» Глебова; однако, в отличие от крыловского, он был холоден, тяжеловесен, архаичен по языку. Такие «высокие» слова, как «вотще», «зрит», «седающий», такие неуклюжие строки, как «Есть мощный Лар, присутственный в полях», «Не престаёт Зефилов преклонять / Чтобы птенцов где скрыты колыбели, / С прохладой им сень зыбкою качать», «И сих лесов, убежища печали, / Быв отчужден игривый ветерок», сильно диссонировали с «элегической» лексикой и фразеологией тех лет⁵⁸.

⁵⁵ Отметим, что самое это «воззвание» было, в свою очередь, навеяно А. Шенье («La jeune Tarentine»), с творчеством которого Мильвуа имел возможность ознакомиться по рукописным источникам. См.: *Potez H. L'Élégie en France avant le romantisme*. P. 454.

⁵⁶ О нем см.: *Вацууро В. Э.* Из истории литературных полемик 1820-х годов // Вопросы литературы и фольклора. Воронеж, 1972. С. 161–174.

⁵⁷ Благонамеренный. 1821. Ч. XV. № 16. С. 209–211 («Истребленная роща»).

⁵⁸ Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова. С. 30–31. Правда, вполне допустимо, что перевод этот был сделан много раньше — в начале 1820-х или во второй половине 1810-х гг.

Элегия «Цветок» («La Fleur») увидела свет на русском языке в 1815 г., т. е. (как и «Падение листьев») еще при жизни Мильвуа. Перевод этот принадлежал В. А. Жуковскому и был выполнен не позднее 1811 г. Правда, в поле зрения русского поэта оказалась ранняя редакция стихотворения, состоявшая всего из трех строф; первые две из них перешли в окончательную редакцию, а третья позднее была заменена диалогом цветка и «красавца-пастуха». У Жуковского эта последняя строфа превратилась в две, однако содержание их почти совпадало; лишь мысль об «утрате человеком надежд» получила некоторое развитие:

Отъемлет каждый день у нас
Или мечту, иль наслажденье,
И каждый разрушает час
Драгое сердцу заблужденье.

Смотри... очарованья нет;
Звезда надежды угасает
Увы! Кто скажет: жизнь иль цвет
Быстрее в мире исчезает?⁵⁹

Примечательно, что в оригинале стихотворение это именовалось «стансами», между тем Жуковский воспринимал его как «романс». Отметим попутно, что отзвуки этого романса, по всей вероятности, слышатся в одноименном стихотворении Пушкина («Цветок засохший, бездыханный»).

К Пушкину наконец приводит нас также история усвоения русской поэзией элегии «Беспокойство» («L'Inquiétude»).

Перевод этого произведения, помещенный опять-таки в «Благонамеренном»⁶⁰, передавал французский текст весьма точно; изменение претерпел лишь ритмический рисунок оригинала, по-видимому, показавшийся переводчику однообразным. Шестистопный ямб, которым он пользовался, был как бы разряжен ямбом четырехстопным: таких более коротких стихов у него 11 из общего числа 33. Ввел он и одну новую деталь: имя возлюбленной, впрочем, в достаточной мере условное (Делия). Перевод был много лет спустя включен в собрание сочинений

⁵⁹ Стихотворения Василия Жуковского. СПб., 1815. Ч. I. С. 203–204. Ср.:

L'homme, perdant sa chimère,
Se demande avec douleur,
Quelle est la plus éphémère,
De la vie ou de la fleur?

⁶⁰ Благонамеренный. 1820. Ч. XII. № 23–24. С. 327–328.

Туманского на том основании, что стоящая под ним подпись «...й» и вариация ее «...ий» часто встречаются в журналах под стихотворениями этого поэта, а также ввиду его увлечения творчеством Мильвуа; однако с такой аргументацией трудно согласиться⁶¹.

Немного позднее к «Беспокойству» обратился Крылов, но для него элегия явилась лишь первым толчком, основой, на которой он создал свое произведение на близкую тему. И в том и в другом случае речь идет о сомнениях и страданиях влюбленного, но у Мильвуа источник этих сомнений и страданий — прошлое, у Крылова — настоящее. Блаженство героя французской элегии отравлено ревностью к тому, что произошло или могло случиться, хотя он и сознает, что в данный момент его счастьем никто не угрожает; «вина печали» его русского аналога — в холодности к нему возлюбленной, причину которой он не в силах разгадать. «Слепые подозрения», которыми он терзает ее и мучит себя самого, возможно, и не лишены оснований, но не исключено также, что все это — только плод его воображения:

О милый друг! Прости моим словам,
Забудь любви слепые подозрения, —
Я им теперь еще не верю сам,
Но в будущем ищу себе мученья!

Таким образом, при всем сходстве ситуаций и настроений перед нами — две разные элегии, имеющие лишь генетическую связь. Это и позволило в свое время П. А. Плетневу в ответ на утверждение А. А. Бестужева о «подражательности музыки» Крылова⁶² решительно заявить: «Ни о мыслях, ни о слоге А. Крылова сказать этого нельзя. Он счастливо умел сохранить музу от подражания. Чтобы в этом увериться, довольно прочитать одну его элегию „Недоверчивость“, которая исполнена перво-классных и свежих красот отечественной поэзии»⁶³.

В еще меньшей степени ощущается зависимость от «Беспокойства» элегии Пушкина «Простишь ли мне ревнивые мечты» (1823). И все же зависимость эту, равно как и знакомство великого поэта с «Недоверчивостью», едва ли можно оспорить⁶⁴.

⁶¹ См.: Туманский В. И. Стихотворения и письма. С. 334.

⁶² Соревнователь просвещения и благотворения. 1821. Ч. XV. С. 87–89.

⁶³ Там же. 1823. Ч. XXI. Кн. 1. С. 102. См.: Вацуро В. Э. «Северные цветы». История альманаха Дельвига — Пушкина. М., 1978. С. 42–43.

⁶⁴ Об этом см. подробно: Вацуро В. Э. К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты» // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1984. С. 15–18.

Элегию «Возвращение» («Le Retour») перевел в 1822 г. Е. А. Баратынский, которому удалось сохранить ее удивительный лаконизм, не пожертвовав при этом точностью. Правда, в переводе Баратынского французская элегия приобрела «славянский» колорит: вместо Амура у него фигурировал Лель⁶⁵. Другой перевод «Возвращения», выполненный восемь лет спустя в Вологде П. Г. Сияновым⁶⁶, был озаглавлен «Сумерки», но это был единственное и не главное его отступление от оригинала. По всей вероятности, лаконизм элегии показался переводчику недостатком, и он постарался «расцветить» французское стихотворение всевозможными — и притом не лучшими — атрибутами русского «элегического стиля». Особенно показательна в этом отношении первая строфа (восемь строк которой соответствуют четверем у Мильвуа):

Хлоя милая! уж день
Светлый образ свой скрывает,
И прохладный вечер тень
По долинам расстилат.
Уж пора оставить нам
Место тайного свиданья,
Где листвы очарованья
Крылья придали часам!⁶⁷

Последняя элегия цикла — «Умиравший поэт» («Le Poète mourant») — впервые появилась в русском переводе на страницах уже упоминавшегося сборника «Опыты в словесности», где одновременно была напечатана «Годовщина». Автором перевода являлся Владимир Розалион-Сошальский, «один из прилежнейших и благороднейших воспитанников» харьковского пансиона, выделявшийся среди своих сверстников и успехами в поэзии. Подвизался он на литературном поприще и позднее: ему, в частности, принадлежал ряд «вольнодумческих» сочинений и в их числе — «статья» под заглавием «Рылеев в темнице», навлекшая на него «высочайший гнев» и едва его не погубившая⁶⁸.

⁶⁵ Стихотворения Евгения Баратынского. С. 61.

⁶⁶ О нем см.: Исторический вестник. 1888. Т. 31. Февраль. С. 303.

⁶⁷ Славянин. 1830. Ч. XIII. № 1. С. 59. Ср.:

Sur le chaume de ces demeures
Déjà le soir s'est abaissé:
Sortons de l'asile où les heures
Comme des instants ont passé.

⁶⁸ О нем см.: Цявловский М. А. Эпигоны декабристов // Голос минувшего. 1917. № 7–8. С. 76–104.

Унылость элегии явно пришлась по душе юному переводчику, он неуклонно следовал в этом за Мильвуа, а иногда вносил нечто «от себя» — в том же духе. Так, например, первая строка начиналась у него словами «Певец унылый пел», тогда как в оригинале стояло «Le poète chantait»; не было у Мильвуа ни «гения смерти», ни «обитатели мира». Кроме того, умирающий поэт оказывался в русской интерпретации стихотворения необычайно целомудренным, он взывал лишь к «незабвенным и нежным друзьям», между тем герой Мильвуа умирал «по вине женщин», черты которых являлись ему в этот последний час, словно «луч осеннего солнца» или «утренний сон»⁶⁹.

Десятилетие спустя эту же элегию перевел П. И. Хотянцов⁷⁰. На сей раз французский текст был воспроизведен без сколько-нибудь серьезных отклонений; исключение составляли отдельные «новые» детали, впрочем, в немалой степени искажавшие звучание элегии, поскольку в большинстве своем относились к «поэтическим штампам» тех лет⁷¹. Достаточно привести такие строки, как

А он, готовый в гроб сойти, больной и бледной,
Печальные слова печально напевал⁷²,

или

Лампада умерла, — назаутре и поэт
Угаснул на заре румяных юных лет⁷³.

Следовательно, из шестнадцати «любовных» элегий Мильвуа на русском языке в интересующую нас эпоху появилось восемь: общее же число переводов и подражаний приближалось к двадцати. Наибольшее внимание привлекли к себе «Падение листьев», к которому русские поэты обращались шесть раз, и «Вырубленная роща», к которой они обращались трижды. «Оставленное жилище», «Беспокойство», «Возвращение».

⁶⁹ Опыты в словесности воспитанников Благородного пансиона г. Коваленкова в Харькове. С. 285–288.

⁷⁰ Биографические материалы о нем см.: Рукописный отдел ИРЛИ, ф. А. В. Смирнова (286), № 77.

⁷¹ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1834. 26 мая. № 42. С. 331.

⁷² Ср.:

Et lui, prêt à mourir comme elle,
Exhalait ces tristes accents.

⁷³ Ср.:

Sa lampe mourut, et comme elle
Il s'éteignit le lendemain.

щение», «Умиравший поэт» переводились каждое по два раза, и лишь «Годовщина» и «Цветок» — по одному.

Несколько иначе обстояло дело с элегиями в древнем вкусе: соотношение их числа и русских переводов было почти тем же (шесть из десяти), но ни одна из этих элегий не была переведена вторично. Возможно, что причиной подобного положения оказались переводческие трудности; однако вероятнее другое: после того как А. де Латуш открыл читающей Франции — и всей Европе — поэтическое наследие Андре Шенье (1819), новаторство Мильвуа в этой области сильно потускнело⁷⁴. Не то чтобы его «античные» элегии вовсе утратили для русского читателя свою эстетическую ценность, но творчество Шенье их отчасти заслонило. Во всяком случае, на увлечение элегией «любовой» (в русской терминологии — «унылой») процесс усвоения у нас «античной» элегии отнюдь не походил.

Один из зачинателей русского неоклассицизма К. Н. Батюшков первым проявил интерес к «античной» элегии Мильвуа: на рубеже 1816–1817 гг. из-под его пера вышел перевод «Состязания Гомера и Гесиода» («Combat d'Homère et d'Hésiode»). В примечании к переводу, опубликованному в его «Опытах в стихах и прозе» под заглавием «Гезиод и Омир, соперники» с посвящением А. Н. Оленину, «любителю древности», Батюшков разъяснил читателям сюжет произведения, а также представил им автора (тогда в этом еще нуждавшегося): «Эта элегия переведена из Мильвуа, одного из лучших французских стихотворцев нашего времени. Он скончался в прошлом годе, в цветущей молодости. Французские музы долго будут оплакивать преждевременную его кончину: истинные таланты ныне редки в отечестве Расина»⁷⁵. Впрочем, при всем пиетете к Мильвуа, Батюшков не считал его элегию идеальной. Так, он не принял смешения древнегреческих и римских мифологических имен, хотя и сам обнаружил в этом отношении некоторую непоследовательность: Аполлона он изъяс, Юпитера заменил Зевесом, но оставил Нептуна и Диану. Главное же преобразование элегии касалось ее метрики. Сплошному александрийскому стиху оригинала Батюшков противопоставил весьма разнообразную картину: вводный раздел был написан амфибрахием (четырёхстопным и трёхстопным попеременно), основной (собственно состязание) — шестистопным ямбом, фрагмент, соединяющий его с заключительным разделом, — ямбом четырёхстопным и шестистопным

⁷⁴ См.: *Bertrand L.* La fin du classicisme et le retour à l'antique. Paris, 1897. Chap. VI–VIII.

⁷⁵ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. СПб., 1817. Ч. II. С. 91–100.

и, наконец, заключительный раздел — шестистопным. Таким образом, смысловое членение элегии, обозначенное французским поэтом лишь с помощью отступов-пауз, в русской ее интерпретации воспринималось и зрительно, и на слух.

Произведение это высоко оценил, как известно, Пушкин в замечаниях на полях второй части «Опытов в стихах и прозе»: «Вся элегия превосходна — жаль, что перевод».⁷⁶

Следующая элегия названного цикла — «Странствующий Гомер» («*Nomègre mendiant*»), несомненное подражание «Слепцу» А. Шенье⁷⁷, увидела свет на русском языке в «Вестнике Европы» 1821 г.⁷⁸ Перевод принадлежал Глебову и был выполнен все в той же «архаической» манере. Правда, на сей раз такая манера была несколько более оправданной, ибо в элегии шла речь о творце «Илиады» и «Одиссеи» и стиль русского стихотворения как бы соотносился с «величавым» слогом гомеровских поэм. Вполне соответствовало этому и стремление Глебова вернуть мифологическим именам их «исконный» вид, хотя и он оказывался иногда непоследовательным, «совмещая» не только Юнону и Зевеса, Фетиду и Улисса, но даже Зевеса и Юпитера, Феба и Аполлона. Перепечатывая эту элегию в своем сборнике⁷⁹, Глебов исключил из нее особенно неуклюжие обороты, в отношении же мифологических имен все осталось по-прежнему, а в одном случае текст был «ухудшен»: вместо «певца Зевесова» в окончательной редакции появился «певец Юпитера», впрочем «подсказанный» Мильвуа.

Нечто подобное можно наблюдать также в переводе элегии «Прощание Елены» («*Les Adieux d'Hélène*»), автором которого был А. Ф. Раевский, рано умерший одаренный литератор, член Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, брат «первого декабриста»⁸⁰. С Глебовым сближало Раевского и широкое употребление различных элементов «высокого стиля»; однако в целом его перевод был несравненно изящнее и убедительно свидетельствовал о «прекрасном таланте юного поэта»⁸¹.

⁷⁶ Пушкин А. С. Поли. собр. соч. Т. 12. С. 267.

⁷⁷ В примечаниях Мильвуа привел несколько обширных фрагментов элегии Шенье, тогда еще не изданной (*Euvres complètes de Millevoüe*. Vol. IV. P. 229–238).

⁷⁸ Вестник Европы. 1821. Ч. 120. № 17. С. 21–27.

⁷⁹ Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова. С. 73–79.

⁸⁰ О нем см.: Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Редакция, вступительная статья и комментарий В. Н. Орлова. Л., 1934. С. 370–372.

⁸¹ Вестник Европы. 1821. Ч. 121. № 24. С. 293–296 («Бегство Елены»).

В еще большей степени «античный колорит» присутствовал в переводе элегии «Нереида» («Néréide»), сделанном Великопольским⁸², причем основным примененным им средством такого рода послужил безрифменный стих — пятистопный амфибрахий — в отличие от традиционного александрийского у Мильвуа. В качестве примера можно привести «русский вариант» двух начальных строк элегии, затем трижды повторенных по образцу «Юной тарентинки» Шенье, и их оригинал:

О Музы! оставьте шумящие воды Пермесса
И Кальфу воспойте, морей белоградую нимфу!

Ср.:

Quittez pour l'Océan la source Aganippide,
Muses! chantez Caltha, la blanche Néréide⁸³.

Незадолго до «Нереиды» появилась у нас и другая элегия «античного цикла» — «Последние мгновения Вергилия» («Les Derniers moments de Virgile»). Перевод, озаглавленный «Умиравший Вергилий», был осуществлен в 1824 г. Бороздной, который выполнил свою задачу весьма добросовестно и даже снабдил стихотворение учеными примечаниями, заимствованными по преимуществу из «Словаря исторического». Они касались различных обстоятельств жизни великого римского поэта и, в частности, того эпизода, который был положен в основу элегии Мильвуа. «Вергилий, — писал Бороздна, — всегда будучи тщателен в отделке своих творений, не исполнил своего желания — поправить некоторые места „Энеиды“; почему в ней есть много недоконченных стихов. Он незадолго до смерти своей приказал сжечь сию бессмертную поэму, прославившую золотой век просвещенного Рима. Но друзья его, Тукк и Варий, ему объявили несогласие на то самого Августа. <...> В этом стихотворении поэт воспользовался сим случаем, выразивши негодование Вергилия при мысли, что главнейший из трудов его не доведен до того совершенства, к которому он его готовил»⁸⁴. Перевод этот был включен в уже упоминавшийся поэтический сборник Бороздны без всяких перемен; исчезли лишь ссылки на источники примечаний⁸⁵.

⁸² Календарь муз на 1827-й год. СПб., 1827. С. 74–78.

⁸³ На зависимость «Нереиды» от «Юной тарентинки» указывал сам Мильвуа, видевший в этой элегии Шенье «замечательное произведение».

⁸⁴ Вестник Европы. 1826. № 6. С. 103 (собственно перевод — с. 99–102).

⁸⁵ Опыты в стихах Ивана Бороздны. С. 93–95.

Последнюю элегию цикла — «Le bûcher de la lyre» — в 1819 г. превосходно перевел Александр Норов; называлось его стихотворение «Лира, принесенная в жертву»⁸⁶.

Из девяти «восточных» элегий Мильвуа, составлявших раздел «Chants et récits é légiaques», на русском языке увидело свет пять, так что по сравнению с элегиями «любовными» и «античными» соотношение почти не изменилось. Однако две из этих элегий перелагались по два раза каждая, а одна — целых три, и, следовательно, общее число переводов было девять.

Первооткрывателем у нас данного цикла явился Жуковский: его «Песнь араба над могилою коня» появилась еще в 1810 г. В основу перевода легла ранняя редакция элегий «L'Arabe au tombeau de son coursier», озаглавленная «Le Tombeau du coursier, chant d'un Arabe». От окончательной она отличалась лишь последней строфой, но именно эта новая строфа во многом определяла звучание «песни», которая завершалась грустными мыслями героя о собственной смерти и его мечтами о грядущем воскресении их обоих из мертвых⁸⁷.

Жуковский перевел эти строки с замечательным мастерством:

О спутник! тоскует твой друг над тобой;
Но скоро, покрыты могилой одной,
Мы вкупе воздремлем в жилище отрады;
Над нами повест дыханье прохлады;
И скоро, при гласе великого дня,
Из пыльного гроба исторгнув меня
Величествен, гордый, с бессмертной красою,
Ты пламенной солнца помчишься стезею.

Впрочем, с таким же мастерством, несмотря на немалые трудности, было воссоздано все французское стихотворение. Лишь метрика Мильвуа (сплошной десятистопник) показалась русскому поэту слишком однообразной, и он расчленил текст чередованием двух стихотворных размеров — четырехстопного амфибрахия и шестистопного ямба (рефрен). В дальнейшем под несомненным воздействием Жуковского первый из этих размеров не раз использовался в условно-ориентальной

⁸⁶ Благонамеренный. 1819. Ч. VIII. № 22. С. 197–199.

⁸⁷ Вестник Европы. 1810. Ч. 50. № 7. С. 190–192. Перепечатано: Стихотворения Василия Жуковского. Ч. I. С. 205–208. В доступном нам тексте ранней редакции (Œuvres de Millevoüe. Paris, 1880. Vol. I. P. 177–178) речь идет о «пробуждении» одного лишь коня, но, возможно, это опечатка: «sans ton maître» вместо «sous ton maître».

поэзии, переводной и оригинальной: к нему, например, обращался Пушкин в «Подражаниях Корану» (IX) и Лермонтов в «Трех пальмах».

Элегию «Le Mancenillier», навеянную «восточной» легендой о «древа смерти» (на это указал сам Мильвуа в особом примечании), перевели у нас А. Ф. Раевский⁸⁸ и В. И. Туманский⁸⁹. Стихотворения их по-разному назывались («Древо смерти» в первом случае, «Манценил» — во втором) и сильно отличались одно от другого: Раевский следовал оригиналу более чем приблизительно, добавляя «от себя» отдельные слова, строки и даже целые строфы; Туманский — с удивительной точностью, лишь Зефальди был у него переименован в Зораима. И все же не исключена зависимость Туманского от его недавнего предшественника: оба перевода воспроизводили первые семь строф элегии (всего их — тринадцать), иными словами, эпизод «Зарина и царь» (неумолимый властитель домогается любви прекрасной Зарины, но та мечтает о Зефальди и ищет избавления от грозящей ей участи под спасительной тенью «древа смерти» — «манценила»). Последующее развитие сюжета — появление бесстрашного Зефальди, его соединение с Зариной и вынужденный отказ от нее царя — осталось русскому читателю неизвестным; элегия же, если и не превратилась в «унылую», то, во всяком случае, предельно приблизилась к ней⁹⁰.

Позднее Раевский перепечатал свой перевод в «Украинском журнале» с рядом изменений: Зарина стала в новой редакции Заравой, Зефальди — Заральдой; соответственно были обновлены и некоторые стихи. Несколько иной вид получило, в частности, второе четверостишие элегии:

В руках твоих, о царь, и жизнь и смерть Зарины,
Над сердцем и душой бессильна власть царей!
Зефальди, красота и щит твоей дружины,
Владает уж давно любовью мой.

Теперь оно выглядело так:

⁸⁸ Вестник Европы. 1821. Ч. 118. № 12. С. 274–276.

⁸⁹ Новости литературы. 1825. Кн. XIII. Июль. С. 60–61 (датировано 1823 г.).

⁹⁰ Нечто подобное можно наблюдать и в осуществленном Туманским переводе стансов Вольтера «К г-же дю Шатле» (1741), который «перекликается» с их знаменитым пушкинским переводом. Об этом см: *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер. Л., 1978. С. 203–204.

В руках твоих, о царь, и жизнь и смерть Заравы,
Над сердцем и душой бессильна власть царей!
Заральда, красота и щит твоей державы,
Владеет уж давно любовью моей⁹¹.

Этим судьба «Манценила» в русской поэзии, по-видимому, исчерпывается, хотя самая тема «древа смерти» возникала в ней неоднократно; самым известным и совершенным из этих произведений был, конечно, пушкинский «Анчар».

«Феникс» («Le Phénix») — наименее элегическая из элегий «восточного» цикла⁹² — появилась у нас в 1820 г. в переводе семнадцатилетнего А. И. Писарева, вскоре затем снискавшего себе известность своими драматургическими опытами. Перед глазами у него была, по-видимому, «Песнь араба над могилою коня»: «метрическое решение» обеих элегий совпадает (четырёхстопный амфибрахий и шестистопный ямб в рефрене вместо двенадцатисложника Мильвуа). В остальном же перевод этот мало напоминал шедевр Жуковского: с исходным текстом Писарев обращался свободно, опускал непонятное и упрощал слишком для него трудное. Так, формулу «*noble oiseau, père et fils de toi-même*» он передал как «посланник небес благодатный», а пространное описание птицы-феникса (между прочим, произносил он на французский лад: «феникс») свел к двум не очень выразительным строкам. Третью и четвертую строфы Писарев поменял местами; что же касается заключительной строфы русского стихотворения, то она вообще явилась плодом его самостоятельного творчества и заключала в себе отсутствующие у Мильвуа мысли о «вечной жизни»⁹³.

Несколько месяцев спустя перевод Писарева был опубликован вторично в «Трудах благородных воспитанников Университетского пансиона» с рядом мелких исправлений, а главное — в полном виде, т. е. с повторением после каждой строфы рефрена

Феникс, краса земли, внимай ес мольбам!
Феникс, краса земли, неси их к небесам!⁹⁴

⁹¹ Украинский журнал. 1825. Ч. V. № 3. С. 173–174.

⁹² «Этот сюжет, — писал Мильвуа, — не является элегическим в полной мере, но все же может быть отнесен к элегическому жанру благодаря множеству деталей и общему колориту. Тональность для элегии еще важнее, чем сюжет» (*Œuvres complètes de Millevoye*. Vol. IV. P. 245).

⁹³ Сын отечества. 1820. Ч. 61. № 13. С. 33–35.

⁹⁴ Каллиона. Труды благородных воспитанников Университетского пансиона. М., 1820. Ч. IV. С. 145–148.

В первоначальной редакции этот рефрен был напечатан лишь один раз, после первой строфы; во всех прочих случаях он только обозначался.

Навеянная судьбой великого творца «Шах-Намэ» элегия «Могила персидского поэта» («Le Tombeau du poète persan»⁹⁵) известна в трех русских интерпретациях — Глебова, Крылова и Любича-Романовича. Наиболее ранняя из них — «Гробница Бенамара, персидского поэта» Глебова (1816) была близка к оригиналу, хотя, как и другие аналогичные опыты этого поэта, страдала некоторой тяжеловесностью. Примечательно, однако, что именно Глебов первым последовал за Жуковским в поисках подходящего для «восточной» элегии стихотворного размера: излюбленный французским автором десятисложник передан здесь с помощью четырехстопного амфибрахия⁹⁶. Линию эту продолжили Крылов, переложивший элегию в свободной манере⁹⁷, и Любич-Романович, перевод которого отличался и словесной точностью, и мастерской передачей «ориентального стиля» (к нему, как уже указывалось, Любич-Романович вообще тяготел⁹⁸). Отметим, что все названные переводчики сохранили количество строф Мильвуа, а Глебов и Любич-Романович — его рифмовку (ababdcdd); Крылов заменил ее на abbaacddc⁹⁹. Из-под пера Глебова вышел перевод еще одной «восточной» элегии — «Несчастный негр» («Le Pauvre nègre»), которой Мильвуа отдал дань все нараставшим антиколониальным настроениям и вместе с тем «чувствительному жанру». Выполнен перевод был вполне добросовестно, без сколько-нибудь серьезных отступлений от подлинника, но при этом, как всегда, довольно неуклюже¹⁰⁰. Другой перевод той же самой элегии принадлежал

⁹⁵ Об источниках элегии см.: *Œuvres complètes de Millevoye*. Vol. IV. P. 245.

⁹⁶ *Новости литературы*. 1825. Кн. XI. Февраль. С. 93–95. Ср.: Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова. С. 35–38.

⁹⁷ *Соревнователь просвещения и благотворения*. 1821. Ч. XIV. Кн. 3. № 6. С. 299–301.

⁹⁸ *Стихотворения Василия Романовича*. С. 23–25.

⁹⁹ Попутно приведем начало статьи «Фирдоуси», помещенной в «Северных цветах на 1826 год» (с. 199–200): «Может быть, не только произведения и любопытные подробности жизни персидского Омера, но и самое имя его не всем еще у нас известно. Между тем в Западной Европе многие литераторы также занимаются ныне восточною словесностию, как прежде все занимались греческою и латинскою. Вероятно, и наши знатоки восточных языков скоро познакомят нас с знаменитою Шах Наме, поэмою Фирдоуси. Его жизнь так необыкновенна и занимательна, что он сам может быть предметом поэмы. Мильвуа его имел в виду, когда писал прекрасную свою элегию „Le Tombeau du poète persan“». Отметим, что строки из первой строфы этой элегии послужили эпиграфом к статье.

¹⁰⁰ *Сын отечества*. 1820. Ч. 61. № 17. С. 219–220. См. также: Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова. С. 39–42; *Венера, или Собрание стихотворений разных авторов*. М., 1831. Ч. I. С. 80–83. Элегия озаглавлена «Негр в неволе».

Писареву¹⁰¹, который и в этом случае не изменил себе, присочинив целых шестнадцать строк, придавших «унылой песни» героя более «энергический» характер (именно это обстоятельство и побудило его, конечно, назвать своего «Бедного негра» лишь «подражанием Мильвуа»).

Из творчества Мильвуа в иных жанрах получило у нас известность немногое. Это два ромansa и одно легкое стихотворение, входившее в цикл «Dizains et huitains».

Романс «Незабудка» («La Fleur du souvenir») привлек внимание В. А. Пушкина, но переводить его поэт не стал, а предпочел создать на его основе собственное сочинение о «Нине с Лизой молодой». Русский романс пространнее французского, в нем множество отсутствующих у Мильвуа подробностей; он также несравненно живописнее и чувствительнее: «слезка капнула на грудь», «черны тучи», «печальная луна», «ветер буйный», «над цветочком слезы льет», — эти и им подобные формулы всецело принадлежали русскому поэту¹⁰².

Другой романс — «Молитесь за меня» («Priez pour moi») был превосходно воссоздан на русском языке И. И. Козловым. Правда, назвал он свой перевод «Сельской элегией», но заглавие это не противоречило Мильвуа и, в сущности, лишь подчеркивало характер стихотворения, написанного им в парижском пригороде Нейи за неделю до смерти¹⁰³.

К циклу «Dizains et huitains», объединявшему двенадцать «маленьких поэм» в духе античных эпиграмм, обратился в 1823 г. Баратынский: он перевел «Реку забвения» («Le Fleuve d'oubli»), седьмую по счету «поэму», посвященную «медленной Лете» (отсюда и название перевода — «К Лете», а в окончательной редакции — «Лета»). При всех отступлениях от подлинника (наибольшим из них была передача слова «onde» как «ручей»), перевод этот явился одним из шедевров русской интерпретации Мильвуа и вместе с тем — русского «антологического жанра»¹⁰⁴.

Кроме того, с легким стихотворением Мильвуа «Радость и горе» («Plaisir et peine») обычно связывают «пиэсу» Д. В. Веневитинова «Крылья жизни» (1826 или 1827)¹⁰⁵. Однако зависимость эта не слишком

¹⁰¹ Каллиона. Ч. IV. С. 142–144.

¹⁰² Российский музей. 1815. Ч. II. № 5. С. 265–266.

¹⁰³ Библиотека для чтения. 1835. Т. 13. Отд. I. С. 6–7.

¹⁰⁴ Новости литературы. 1823. Кн. IV. № 19. С. 95. Ср.: Стихотворения Евгения Баратынского. С. 34.

¹⁰⁵ Московский вестник. 1828. Ч. VII. № 1. С. 13–14. См. также: Веневитинов Д. В. Стихотворения. М., 1976. С. 185.

сильна: у русского поэта иной замысел, иное настроение, иная художественная форма¹⁰⁶.

Такова в целом картина русской рецепции творчества Шарля Мильвуа, если рассматривать весь этот дробный материал в соответствии с порядком его расположения, установленным еще самим поэтом. Если же попытаться представить эту картину как процесс, то можно наметить следующие основные этапы: 1800-е гг. — первое соприкосновение с Мильвуа; 1810-е гг. — начало знакомства с Мильвуа-элегиком; 1820-е гг. — наивысший подъем интереса к нему; 1830-е гг. — постепенный спад. Открыл Мильвуа русскому читателю В. В. Измайлов, Мильвуа-элегика — В. А. Жуковский. Больше других его переводили Д. П. Глебов, А. И. Писарев, И. Е. Великопольский, А. А. Крылов, В. И. Туманский, Е. А. Баратынский.

Обращались у нас к Мильвуа и позднее¹⁰⁷. Однако его «златыми днями» была первая треть XIX в.¹⁰⁸ Конечно, ни кумиром русских поэтов,

¹⁰⁶ Некоторое отношение к Мильвуа имеет и элегия Батюшкова «Источник» (1810) — перевод прозаической «персидской идиллии» Парни (см.: Топоров В. Н. «Источник» Батюшкова в связи с «Le Torrent» Парни // Труды по знаковым системам. Вып. IV. Учен. зап. Тартуского ун-та. 1969. Вып. 236. С. 306–334). В основе идиллии лежало одноименное стихотворение Мильвуа (с подзаголовком «подражание персидскому»). «Г-н Парни переложил это сочинение изящнейшей прозой, — отмечал Мильвуа, — и его проза, быть может, является самой веской критикой моих стихов» (Œuvres de Millevoye. Paris, 1880. Vol. 1. P. 148–149). Пушкин в замечаниях на полях второй части «Опытов в стихах и прозе» утверждал, что «Источник» Батюшкова «не стоит ни прелестной прозы Парни, ни даже слабого подражания Мильвуа» (Пушкин А. С. Поли. собр. соч. Т. 12. С. 265). Подражателем, однако, как отмечено выше, был не Мильвуа, а Парни.

¹⁰⁷ «Горе и радость» («Plaisir et peine»). Пер. С. Ф. Дурова // Библиотека для чтения. 1845. Т. 68. Отд. 1. С. 15–16; «Возвращение» («Le Retour»). Пер. М. А. Михайлова // Литературная газета. 1847. 14 авг. № 33. С. 518; «С тех пор» («Les Quatre âges de la femme»). Пер. А. <Н.> Акимосова // Развлечение. 1863. Т. X. № 29. С. 49; «Нерп» («Le Pauvre nègre») // Русское слово. 1864. Июнь. Отд. 1. С. 120–122; «Умирающий» («La Chute des feuilles»). Пер. П. В. Быкова // Дело. 1878. Май. С. 88; «Нерп» («Le Pauvre nègre»). Пер. П. В. Быкова // Будильник. 1879. № 19. С. 274–275; в другой редакции под заглавием «Невольник» // Труд. 1890. Т. 5. № 3. С. 293–295; «Падение листьев» // Краснов П. Из западных лириков. СПб., 1901. С. 50–51; «Цветок» («La Fleur»), «Мне Лиза в рощице» («La Loi de la nature»), «Вечер» («La Soirée»), «Последние минуты Вергилия» («Les Derniers moments de Virgile»). Пер. В. Я. Брюсова // Французские лирики XVIII века. М., 1914. С. 236–237, 238–243. Здесь же перепечатка некоторых старых переводов; несколько таких переводов см. в более ранних антологиях: Французские поэты. М., 1880. С. 43–44; Французские поэты. СПб., 1900. С. 51–55. См. также любопытное издание: «L'Amour maternel» de Millevoye et «La Mère et son enfant» d'Anderson précédés d'une notice biographique sur Millevoye par Constantin Stamatii, maître de langue française au Premier gymnase d'Odessa. Odessa, 1857.

¹⁰⁸ См.: Французская элегия XVIII–XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры / Составил В. Э. Вацуро. М., 1989; Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. СПб., 1994.

ни властителем дум читающей публики он и в эти годы не сделался, да и вряд ли это могло произойти, ибо талант его был в достаточной мере камерным, а новаторство ограниченным. И все же оспорить его роль в становлении русской элегии, во всяком случае — «унылой», «античной» и «восточной», а также в какой-то степени и «оссианического жанра», поистине невозможно. Вклад его в русскую литературу романтического периода был скромн, но притом весьма и весьма ощутим.

Французская романтическая драма в России 1820-х – 1830-х гг.

Судьба французской романтической литературы в России, несмотря на давний интерес к этому вопросу отечественных ученых, не получила еще достаточно полного освещения. Более или менее подробно охарактеризовано усвоение у нас французской романтической поэзии и прозы, но и этот процесс нуждается в дальнейшем осмыслении. Что же касается отражения в русской литературе «драматической революции», совершившейся во Франции на протяжении 1820-х гг., то этот чрезвычайно существенный эпизод истории русско-французских литературных связей изучался, как правило, односторонне: тщательно прослеживались отзвуки французской литературно-театральной критики — от эстетических манифестов «новой школы» до хроникальных заметок, а между тем знакомство русских людей с французской романтической драматургией как таковой оставалось в тени, хотя знакомство это было весьма основательным и сыграло свою роль в истории русской культуры.

Победе романтизма на французской сцене предшествовала долгая борьба, по меньшей мере несколько десятилетий напряженных эстетических поисков, бурных дискуссий, открытий и поражений. Особой интенсивности борьба эта достигла к середине 1820-х гг. Однако и начало этого столь важного в истории французского общества и культуры десятилетия, и самый конец 1810-х гг. озаменовались некоторыми примечательными событиями, оставившими весьма отчетливый, хотя и не слишком глубокий след в развитии французского драматического искусства.

Речь идет о так называемой «исторической трагедии», унаследованной еще от времен революции и Империи и все еще противопоставлявшейся теперь трагедии на условно-античный сюжет. Самыми известными образцами этой усовершенствованной трагедии, в которой «мудрость классических правил» соединялась с темами из новой

и, в частности, национальной истории, были «Людовик IX» Ж. Ансело и «Сицилийская вечерня» К. Делавиня, а также адаптация шиллеровской «Марии Стюарт», созданная Пьером Лебреном еще в середине 1810-х гг. (на основе перевода Баранта), но на театральные подмостки поднявшаяся лишь в марте 1820 г.

Как указывалось в предисловии к трагедии, целью Лебрена было «попытаться сблизить чужеземную и отечественную Мельпомену», осуществить «примирение двух Муз, которые казались вечными врагами», и «обогатить французскую драматическую литературу недостававшими ей формами и красками, не оскорбляя при этом строгости классического вкуса»¹. Отсюда изменения, которым трагедия Шиллера подверглась в интерпретации Лебрена: вдвое было уменьшено число действующих лиц, значительно сокращено количество сцен. Находя невозможным существование в трагедии одновременно двух центральных персонажей, Лебрен исключил из нее ряд эпизодов, где фигурирует Елизавета. В угоду «приличиям» исчезли слишком «откровенные», с классической точки зрения, беседа Марии с Анной Кеннеди и признание Мортимера (III акт). Наконец, в отличие от «Марии Стюарт» Шиллера с ее безрифменным пятистопным ямбом пьеса Лебрена была написана традиционным александрийским стихом.

Однако, несмотря на столь явные уступки привычным представлениям, трагедия Лебрена уже предвосхищала рождение французского романтического театра. Об этом помимо ее «исторического сюжета» свидетельствовали несовершенное, почти символическое соблюдение Лебреном единств места и времени, «сотканный из противоречий» образ Лейстера, лиризм некоторых сцен и обилие «переносов».

Пьеса восхитила парижского зрителя и затем обошла всю Францию. С сочувствием отзывались о ней и многие критики, увидевшие в этом «смешанном жанре» выход из тупика, в котором пребывал французский театр, а вскоре «Мария Стюарт» Лебрена получила известность в России.

Перевод ее с большим мастерством и почти без всяких отступлений от исходного текста осуществил на рубеже 1823—1824 гг. Н. Ф. Павлов, будущий автор «Трех повестей», тогда — студент Московского университета и начинающий литератор. Цензурное разрешение на выпуск этого перевода было дано 21 февраля 1824 г., однако по какой-то причине книга увидела свет лишь во второй половине следующего года.

¹ *Lebrin P. Marie Stuart. Paris, 1820. P. VI.*

Впрочем, еще в феврале 1824 г. заключительную сцену трагедии опубликовал «Вестник Европы», который рекомендовал при этом и гениального немецкого поэта, заставившего всю Германию «оплакивать бедствия венчанной страдалицы», и «счастливого его подражателя, передавшего французской сцене многие красоты немецкого поэта», а также «одного из молодых стихотворцев наших», приготовившего перевод французской трагедии для русской сцены². Весной того же года посвящение перевода и фрагмент его были напечатаны в альманахе «Мнемозина» (явл. VII и VIII, д. IV)³, а позднее еще один отрывок (явл. I, д. III) появился в альманахе «Русская Талия на 1825 год»⁴. Наконец, 18 января 1825 г. «Марию Стюарт» увидел петербургский зритель — в исполнении К. С. Семеновой (Мария), А. Д. Каратыгиной (Елисавета) и В. А. Каратыгина (Лейчестер)⁵. 27 ноября того же года трагедия была представлена в Москве с М. Д. Львовой-Синецкой, А. М. Борисовой и П. С. Мочаловым в главных ролях⁶, и лишь после этого вышел отдельным изданием ее полный перевод⁷.

Утративший прелесть новизны, перевод этот, тем не менее, привлек к себе внимание критики и, что особенно показательно, критики романтической: сочувственную рецензию на него поместил «Московский телеграф». Журнал поздравлял «любезного поэта» с «хорошим началом», приветствовал «решительность его и отвагу», признавал за ним «сильные, прекрасные чувства» и «блестящий талант». Однако в отличие от «Вестника Европы», с одобрением отзывавшегося о трагедии Лебрена, «Московский телеграф» отнесся к ней более чем холодно: для него это была всего лишь «Шиллерова трагедия, переделанная на французский манер», т. е. обезображенная и обескровленная⁸.

15 февраля 1827 г. на сцене Французского Театра была представлена историческая комедия Жана-Мари Мели-Жанена (Mély-Janin) «Людовик XI в Перонне» («Louis XI à Péronne»), получившая признание публики⁹,

² Вестник Европы. 1824. Ч. 133. № 4. С. 265–275.

³ Мнемозина. 1824. Ч. I. С. 171; Ч. II. С. 86–93.

⁴ Русская Талия на 1825 год. СПб., 1825. С. 113–116.

⁵ Аранов П. Н. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 367.

⁶ Московские ведомости. 1825. 25 ноября. № 94.

⁷ Мария Стюарт, трагедия в пяти действиях, в стихах. Переведена с французского Н. Павловым. М., 1825. Напечатана книга была, по-видимому, не позднее лета. См. помеченное 22 июня 1825 г. «свидетельство» издателя Августа Семена на экземпляре, ныне хранящемся в Библиотеке РАН.

⁸ Московский телеграф. 1826. Ч. VII. № 2. С. 165–167.

⁹ См.: Soubies A. La Comédie-Française depuis l'époque romantique. 1825–1894. Paris, 1895. P. 105.

а также в литературных кругах¹⁰. Сюжет, почерпнутый у прославленного шотландского романиста, сочетание серьезного и комического, нарушение единства места, прозаическая форма — все это обеспечило пьесе Мели-Жанена успех и в России.

Предваряя постановку этой «исторической комедии» в ремесленном переводе А. И. Шеллера на петербургской сцене при участии Я. Г. Брянского и В. А. Каратыгина, «Северная пчела» естественно в первую очередь обращала внимание будущих зрителей на ее источник. «Романы Вальтера Скотта, — писала газета, — представляют драматическим писателям богатый и неисчерпаемый источник новых, занимательных сюжетов. Происшествия, характеры, даже самые разговоры, костюмы и декорации изготовлены уже в его сочинениях. И драматические писатели усердно пользуются сим пособием». Но и самая пьеса, или, как она названа в рецензии, «новая драма», оценивалась весьма высоко¹¹.

Не изменилась точка зрения «Северной пчелы» и два года спустя, когда газета откликнулась на постановку пьесы Мели-Жанена петербургской французской труппой. «Драма имеет величайшую занимательность и производит полную театральную иллюзию в тех сценах, которые хорошо разыгрываются», — указывал рецензент, подчеркивая невозможность исполнять подобную пьесу в манере «старой школы, которая ныне приходит в забвение»¹².

При всех ее достоинствах и несмотря на немалый театральный успех, «драма» Мели-Жанена не заслонила от русских людей других, более существенных событий французской «драматической революции»,

¹⁰ См., например, дневник Э.-Ж. Делеклюза (запись от 3 мая 1827 г.): «Только что вернулся из Французского театра, где смотрел пьесу Мели-Жанена „Людовик XI“. Весьма любопытно, что сломать лед во Французском театре удалось стороннику классического жанра (ибо Жанен всегда проявлял себя именно так), создавшему пьесу, которая не является ни трагической, ни комической, и в которой король, лишенный помощи александрийского стиха, говорит низменной прозой, словно простой горожанин. Все это не делает произведение совершенным. Сюжет больше занимает, нежели захватывает, и возникает вопрос, можно ли было бы понять это драматическое сочинение, не зная „Квентина Дорварда“, откуда оно полностью извлечено. Находя пьесу Мели-Жанена очень слабой, приверженцы романтизма тем не менее вполне удовлетворены этим опытом. Они надеются использовать его в качестве моста для продвижения вперед» (Journal de Delécluze. 1824–1828. Paris, 1948. P. 451–452).

¹¹ Северная пчела. 1827. 23 августа. № 101. Премьера пьесы состоялась на следующий день, 24 августа 1827 г. Цензурный экземпляр перевода см.: С.-Петербургская театральная библиотека. I. II. 3. 2.

¹² Северная пчела. 1829. 17 сентября. № 112.

относившихся к тем же самым годам. С пристальным вниманием следили они, в частности, за развитием «книжного жанра», которому отдали дань многие французские писатели 1820-х гг. — Л. Вите («Баррикады», «Штаты в Блуа», «Смерть Генриха III»), Ш. д'Утрепон («Варфоломеевская ночь», «Смерть Генриха III», «Смерть Карла I»), А. Диттмер и О. Каве, писавшие под псевдонимом Ж.-Ф. де Фонжере («Вечера в Нейи»), П. Мериме («Театр Клары Гасуль» и «Жакерия») и другие.

При всем несходстве этих писателей, их историческим сценам, картинам и эскизам был свойствен один общий недостаток: несмотря на драматическую форму, все они больше напоминали исторический роман и распадалась на множество отдельных эпизодов. Впрочем, даже по сравнению с романами Вальтера Скотта, оказавшими огромное воздействие на «свободную драму», ей недоставало цельности и единства, а главное — действия, и романтическая критика, принимая этот жанр как возможный путь к завоеванию театральных подмостков, в то же время всячески подчеркивала, что драма эта почти лишена драматизма.

С книжным жанром был тесно связан «Кромвель» Виктора Гюго. Широкий охват исторических событий, строгая документальность, всестороннее и глубокое изображение эпохи, воссоздание ее психологического, нравственного, бытового и речевого колорита — все это роднит первую драму Гюго с лучшими произведениями «хроникального театра» и прежде всего с «Лигой» Вите. Вместе с тем «Кромвель» заключал в себе много принципиально нового. Важными художественными открытиями Гюго явились построение драматического характера, «гротеск», обновление александрийского стиха, а главное — «шекспировская» композиция драмы, столь отличная от свободной композиции книжных драм, навеянной шотландским романистом.

Эта «смена вех», между прочим, с большой ясностью отразилась в полемике, разгоревшейся вокруг «Кромвеля» в романтических кругах.

Критик «*Annales de la littérature et des arts*», находившихся в это время на умеренно-романтических позициях, видел в «Кромвеле» настоящую историческую драму, которая должна окончательно вытеснить «старую трагедию с тирадами», обреченную на гибель, несмотря на освящающие ее великие имена Корнеля, Расина и Вольтера. Он отмечал также композиционную прочность произведения («*L'intrigue est nouée avec force*»)¹³.

Между тем Ш. де Ремюза полагал, что действие в драме Гюго погребено под множеством второстепенных деталей. Он настойчиво

¹³ *Hugo V. Cromwell. Hernani. Paris, 1912. P. 495.*

предлагал писателям вспомнить известное классическое правило *ad eventum festina* и вообще больше думать о композиции своих произведений¹⁴. Почти то же самое говорил в ругательной статье, помещенной в «*Journal des Débats*», Э. Беке («Действие — вялое, подчас оно даже совсем прерывается»¹⁵). Однако его позиция была диаметрально противоположной. Беке мечтал о возрождении классической трагедии, Ремюза указывал на «трудности», которые следовало во что бы то ни стало преодолеть создателям французского романтического театра.

«Шекспировское» построение «Кромвеля» приближало его к сценической драме. Именно это, прежде всего, имел в виду Гюго, утверждая в предисловии, что его драма была «во всех отношениях написана для сцены». Однако подлинно сценической драмой «Кромвель», разумеется, не был. С его появлением затянувшийся спор классиков и романтиков лишь вступал в новую фазу: от драмы, стоявшей на грани книжного и сценического жанров, теперь предстояло перейти к драме сценической в полном смысле слова.

Из весьма мощного потока «пьес для чтения», изданных 1820-е гг. во Франции, на русском языке целиком появилась лишь одна, входившая в сборник «Вечера в Нейи» Диттмера и Каве. Это был «Провинциальный заговор» («*Une Conspiration de province*») — смелая и остроумная сатирическая зарисовка политических нравов Реставрации, помещенная в превосходном анонимном переводе под заглавием «Много шуму из пустяков» летом 1828 г. на страницах «Московского телеграфа»¹⁶. Но и редакции этого журнала, и вообще многим русским ораторам тех лет, французская «книжная драма» была известна, конечно, в несравненно большем объеме. Так, с удовлетворением констатируя, что во Франции обнаружили «великие явления истинной драмы», «Московский телеграф» в качестве примера, помимо «Вечеров в Нейи», назвал «Баррикады», «Штаты Блуа» и «Смерть Генриха III» Вите, а также «Кромвеля». «Вот блестящая заря дня светлого, восходящего над французским театром, — восклицал критик, — и почти все исчисленное нами явилось в один год: так быстро подвигается новая эпоха драмы французской!»¹⁷

Каналогичному выводу пришел П. А. Вяземский, отметивший в «Записной книжке»: «Французская литература много успела в последние годы в роде, как назвать? — романтическом или просто естественном, в

¹⁴ Le Globe. 1828. 2 février. P. 173.

¹⁵ Journal des Débats. 1828. 29 janvier.

¹⁶ Московский телеграф. 1828. Ч. XXI. № 12. С. 447–466. Ч. XXII. № 13. С. 29–49.

¹⁷ Там же. Ч. XXIV. № 24. С. 495–496.

противоположность роду классическому, который весь искусственный. „Les Soirées de Neuilly“, „les Barricades“ <...> — все озаглавлено какою-то трезвостью истины, которая имеет свою живость и свою свежесть, как вода, увядшая и согретая в буфете»¹⁸. Не утратил он интереса к этому жанру и в дальнейшем, хотя былое воодушевление исчезло. Отзыв его о заключительной части трилогии Вите «Смерть Генриха III» — «довольно слабо»; одобрение вызвал лишь «Заговор Малле», напечатанный во втором томе «Вечеров в Нейи»: «Из всех этих пьес „La Conspiration de Mallet“ жемчуг»¹⁹.

Между тем в представлении Ивана Среднего-Камашева, критика московского «Атеней», «Смерть Генриха III», как и вся трилогия в целом, заслуживала «внимание любящих литературу» как одно из замечательных проявлений «современного нам направления духа ко всему историческому». «В „Смерти Генриха III“, — писал критик, — вы живо видите характеры действовавших в то время лиц, бешенство партий, странную жизнь духовенства, сделавшего из религии средство управлять народом, наконец, видите все хитрости низких душ, видите почти помешавшегося в уме Жак-Клемана, которым пользуются как орудием для достижения политических видов, внушают ему, что он посланник небес; все это изложено в таком естественном порядке, с таким искусством выбраны точки, на которых останавливается внимание читателя, что кажется, будто все происшествия, развивающиеся постепенно одно за другим, совершаются в глазах ваших»²⁰.

При этом русский критик защищал автора «против его же собственных нападений», опровергая высказанную в предисловии к «Смерти Генриха III» мысль, что подобное воссоздание истории в «драматическом виде» есть «профанация искусства»: «в этих изящных исторических рельефах, живо представляющих несколько происшествий, одно за другим следовавших, — полагал он, — душа находит <...> что-то полное, сливается с ними, как с произведением творческой фантазии поэта, несмотря на то, что это не более как только изложение случившегося, история в самом строгом ее значении»²¹. «Это есть только самое полное выражение духа нашего времени, времени, оживляющего для нас

¹⁸ Вяземский П. А. Записные книжки (1813–1848). М., 1963. С. 84.

¹⁹ Там же. С. 181. Ср. в письме С. А. Соболевского к С. И. Шевыреву из Парижа от 8 декабря 1829 г.: «Скажи княгине <З. А. Волконской>, что книгу „Soirees de Neuilly“ <...> пришло ей на имя Гагарина с курьером» (Русский архив. 1909. Кн. II. С. 477).

²⁰ Атеней. 1830. Ч. I. С. 187–188.

²¹ Там же. С. 188.

феникса искусства в этой новой исторической форме»²², — настаивал критик и далее, опираясь на европейских теоретиков романтизма, доказывал, что история необходимо должна стать «руководительницей и источником» поэзии, и притом еще «история отечественная, в которой бы мы узнавали самих себя, видели, как мы изменились в продолжение стольких-то веков, — ибо только чувство этой перемены, наблюдение оригинальных обычаев, некогда нам принадлежавших, память духа, на всем оставляющего печать своей особенności, только это может возбуждать в нас интерес изящного»²³.

Подобно Вальтеру Скотту, раньше других постигшему дух своего времени и оказавшему столь мощное воздействие на современных романистов, Вите «также понял это направление духа» и имел «решительный успех, увлекший за ним опять целую толпу последователей»²⁴.

Со статьей Среднего-Камашева отчасти перекликался соответствующий раздел обширного программного очерка Н. И. Надеждина «Современное направление просвещения», которым открывался издававшийся им журнал «Телескоп». «Нынешняя драма, — писал он, — есть совершенная история»²⁵. Однако его отношение к этому жанру было несравненно более сдержанным. Характеризуя «знаменитую трилогию Вите — представляющую в длинной галерее драматических картин историю Лиги, с дня Баррикад до смерти Генриха III», он подчеркивал ее «поэтическую незаконнорожденность, признанную самим творцом ее», и склонялся к мысли, что «при всем относительном достоинстве сих явлений нового духа современной поэзии» в них не соблюдаются «условия драматической организации», а потому отдавал предпочтение историческому роману, в котором «задача современного направления поэзии разрешается во всей полноте, без всякого принуждения»²⁶.

Тем не менее, полемизируя с критиками пушкинского «Бориса Годунова», утверждавшими, в частности, что он не принадлежит ни к одному из известных «фамильных типов» (иными словами — литературных жанров), Надеждин в его защиту и оправдание напомнил о французской «книжной драме»: «Диалогическая форма составляет только раму, в коей Пушкин хотел воскресить для поэтического воспоминания — говоря собственными его словами —

²² Там же. С. 189.

²³ Там же. С. 194.

²⁴ Там же. С. 195.

²⁵ Телескоп. 1831. Ч. I. № 1. С. 35.

²⁶ Там же. С. 37.

— ряд исторических сцен <...> эпизод истории в лицах! <...> Не он первый, не он и последний затеял этот способ поэтического представления событий, неизвестного нашим дедам. В. Скотт подал к нему повод своими романами, а французская неистощимая живость не упустила им воспользоваться, с свойственною ей легкостью и затейливостью <...> Вот фамилия, к которой принадлежит „Годунов“ и которой тип на себе он носит»²⁷.

Несколько позднее сходную точку зрения высказал в рецензии на «Бориса Годунова» упомянутый выше И. Средний-Камашев, увидевший в этом «стихотворении А. С. Пушкина» одно из следствий «исторического направления века, которого ветви проникли во все края Европы», и поставивший его в один ряд с трилогией Вите, «Вечерами в Нейи» и «Кромвелем» Гюго²⁸.

К концу 1831 г., когда появилась названная рецензия, об этой драме Гюго знали многие, и не только в связи с предпосланным ей знаменитым манифестом. Еще в 1828 г. о ней сообщил все тот же «Атеней». «Ни одно из поэтических произведений, — указывал анонимный критик, — не возбудило столько ревности и бодрости беспрестанно возрастающего числа романтиков, как „Кромвель“ Виктора Гюго, драма в пяти действиях, в роде, по сие время совершенно неизвестном во Франции; она имеет

²⁷ Там же. № 4. С. 557–558.

²⁸ Связь «Бориса Годунова» с французской «книжной драмой» — вопрос особый. Здесь отметим лишь, что в данном случае речь может идти не о подражании, но о типологическом сходстве. «Борис Годунов» явился одним из самых ранних образцов романтического театра вообще, а Пушкин — одним из первооткрывателей (в европейском масштабе) нового драматического жанра. Не он первый осознал, что создание «свободной» исторической трагедии представляет собой «естественную тенденцию века», не он первый угадал ее возможные очертания, но именно он раньше других попытался реализовать эти «носившиеся в воздухе» новаторские эстетические идеи. Всестороннее, основанное на внимательном изучении источников изображение эпохи (по более позднему определению Пушкина — «воскрешение минувшего века во всей его истине»), полицентрическое построение драматического действия, которое совершается в разных местах на протяжении нескольких лет, наконец, решительное преобразование трагедийного стиля, — эти художественные открытия русского поэта предварили едва ли не все важнейшие открытия творцов «книжного театра». Отчасти предвосхитил Пушкин и «Кромвеля» Гюго. Как известно, в противоположность «Лиге» драма эта была написана александрийским стихом (впрочем, усовершенствованным и обновленным). В пушкинской драме стихотворный текст хотя и соседствовал с прозой, но явно преобладал, реформа же стиха в ней была и не менее основательной, чем у Гюго, и не менее смелой.

ход действия совершенно новый и не может сравниться ни в языке, ни в плане ни с каким прежним французским сочинением. Сочинитель старается ввести во французскую драму изображение жизни и страстей, подобные Шекспировым, и Шиллеров способ выражения. Опыт сей показывает, что язык французский способен к изложению мыслей не только сильному и остроумному, но и глубокомысленному и странному. Сия драма основывается на верном знании истории, современной Кромвелю»²⁹.

При всем ее лаконизме приведенная заметка давала читателям довольно полное представление об этой драме. Жанровое своеобразие, историзм, психологическая глубина, необычность построения, стилистическая новизна, — это были действительно наиболее существенные особенности «Кромвеля», делавшие его важным событием в истории французской литературы и театра. Что же касается собственно знакомства русских людей с этой драмой, то оно состоялось только через два с лишним года, да и мало кого могло удовлетворить. Речь идет о переводе первых четырех сцен первого акта, осуществленном А. Г. Ротчевым в более чем свободной манере — с заменой александрийского стиха безрифменным пятистопным ямбом и с «потерей» доброй половины текста. Кстати, перевод этот был напечатан под заглавием: «Отрывок из трагедии „Карл II“»³⁰.

Естественно, что эту драму Гюго у нас читали по-французски. Сохранилось свидетельство такого рода в дневнике пушкинского приятеля А. Н. Вульфа, который нашел ее «очень занимательной»³¹. Позднее к ней обращался и сам Пушкин, как известно, отозвавшийся об этом «первом опыте романтизма» в драматическом жанре с необычайной суровостью. Впрочем, надо иметь в виду, что после выхода в свет «Бориса Годунова» Пушкина обвиняли в подражании «Кромвелю» (о чем он с горечью сообщал письме к П. А. Плетневу от 7 января 1831 г.)³². Не следует также забывать, что упомянутый отзыв датируется 1836 г., когда «книжная драма» казалась уже чем-то уродливым и нелепым³³. Неудовлетворенность же «книжным жанром» обнаружилась у нас довольно рано — в конце 1820-х гг. Не только «надутый» и «неудачный» «Кромвель», но и такие

²⁹ Атней. 1828. Ч. V. № 20. С. 358–359.

³⁰ Невский альманах на 1831 год. СПб., 1831. С. 173–196. Отклик на перевод Ротчева см.: Телескоп. 1831. Ч. I. № 3. С. 411.

³¹ Вульф А. Н. Дневники. М., 1929. С. 304 (запись от 21 января 1831 г.).

³² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1941. Т. 14. С. 142.

³³ Там же. 1949. Т. 12. С. 137–141.

«замечательнейшие и прекраснейшие явления нынешней французской словесности», такие «великие творения», как «Лига» и «Вечера в Нейи», а также «Театр Клары Гасуль» Проспера Мериме, не воспринимались тогда как «драма собственно». «Вите удивительным, искусным образом умел изобразить в драматической форме историю Лиги, смерть герцога Гиза и смерть Генриха III; в „Нейльских вечерах“ сделаны опыты рассказа современных событий в форме драматической; в „Театре Клары Газуль“ тоже. Но все это не годится для сцены театральной, и не для нее писано», — с сожалением отмечал критик «Московского телеграфа» в рецензии на «историческую драму» Дюма, «писанную для сцены театральной».

Впервые представленная на сцене Французского театра 11 февраля 1829 г., прозаическая пьеса Александра Дюма «Генрих III и его двор» явилась примечательным событием французской литературно-театральной жизни. «Слава богу, — писал в своей рецензии Ш. Маньен, — вот драма, которая не заимствована ни из Купера, ни из Вальтера Скотта»³⁴. Но до шедевра, которого с нетерпением ожидала «молодая Франция», «Генриху III» было, конечно, далеко. Пьесе, при всех ее достоинствах, не хватало глубокого изображения эпохи и больших философских обобщений, столь типичных для «Кромвеля», а также, хотя и в меньшей степени, для исторических сцен Вите. Несмотря на то, что Дюма считал себя последователем Гюго, Вите, Мериме, Лев-Веймара и других творцов «книжного театра»³⁵, история в его пьесе была только на поверхности, она, по словам Маньена, не проникала ни в характеры, ни в действие³⁶.

На петербургской сцене «Генрих III» был впервые представлен 14 октября 1829 г. в переводе штатного переводчика театральной дирекции Н. П. Мундта. Главные роли исполняли Я. Г. Брянский, В. А. и А. М. Каратыгины, М. И. Валберхова, И. И. Сосницкий, П. И. Григорьев. По свидетельству А. М. Каратыгиной, «успех был колоссальный»³⁷.

Однако в рецензии на этот спектакль, опубликованной в «Северной пчеле»³⁸, М. А. Яковлев констатировал лишь «слабое одобрение» его петербургским зрителем — быть может, искажая истину в угоду собственным

³⁴ Le Globe. 1829. 14 février. P. 100.

³⁵ Dumas A. Henri III et sa cour. Paris, 1829. P. VII.

³⁶ Сходным образом воспринял драму Сент-Бёв: «Тебе известно, — писал он Л.-Ж. Лувьеру, — что „Генрих III“, драма Дюма, имела большой успех. Это любопытно, но вопроса о драме не решает» (Sainte-Beuve. Correspondance générale. T. I. Paris, 1935. P. 128).

³⁷ Каратыгин П. А. Записки. Л., 1930. Т. II. С. 169.

³⁸ Северная пчела. 1829. 19 октября. № 126.

вкусам: за исключением нескольких эпизодов (к ним относились, например, «нечаянное свидание» Мегрена с герцогиней де Гиз, ссора Сен-Мегрена с герцогом де Гиз, «сцена железной перчатки») спектакль не произвел на русского критика большого впечатления, равно как и перевод, в котором он, отчасти сгущая краски, усмотрел множество недостатков³⁹.

Еще более резко отозвался о переводе Мундта критик «Московского телеграфа»⁴⁰. Что же касается пьесы, то, с его точки зрения, это были лишь «мертвые сколки» с исторических сцен Вите. «Спрашиваем беспристрастных: что это такое? — восклицал он, кратко изложив содержание. — К чему тут король, Катерина Медицис, Рюгдажиери, сцены Совета, заговорщиков, вставки разговоров совсем посторонних? Ведут ли они к одной цели; показывают ли картину народа, двора, бурю страстей, столкновение мнений, век, наконец, характеры действующих лиц <...> Ничего!»⁴¹. И приходил к следующему заключению: «Нет! Это не романтическая драма, не *drame historique*, как сказано на заглавном листе, <...> а мелодрама, и плохая: только недостает в ней музыки. Если такими творениями хотят заменять „Андромах“ и „Федр“, мы первые отказываемся от романтизма!»⁴²

Пьеса Дюма не оставляла сомнений в том, что «еще не явился для французов гениальный человек, который создал бы им новую народную романтическую драму так, как умели ее создать, каждый для своего века и народа, Шекспир в Англии, Лопец де Вега и Кальдерон в Испании, Гете и Шиллер в Германии». Не возникло такой уверенности и после знакомства русских людей с драмой Виктора Гюго «Эрнани, или Кастильская честь». Но и количество откликов на эту драму, и характер их, и тон убедительно свидетельствовали о несравненно более серьезном отношении к этому событию и огромном интересе.

³⁹ Там же. 22 октября. № 127.

⁴⁰ Перевод этот появился под заглавием: Генрих III и его двор, новая историческая драма, в пяти действиях. Соч. Александра Дюмаса. СПб., 1829. Сценический вариант отличался от печатного рядом деталей: в частности, по цензурным соображениям из него была изъята заключительная реплика. Впрочем, и вся пьеса, заключавшая в себе «развитие заговора против государя», внушала опасения царской цензуре. См.: Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные платины». М., 1972. С. 246.

⁴¹ Московский телеграф. 1829. Ч. XXIX. № 20. Р. 525.

⁴² Там же. С. 526. Нечто подобное позднее утверждал Орест Сомов, который без колебаний отнес это «произведение нового французского романтизма» к произведениям неудачным, а о русском переводе писал: «Перевод не весьма верен, и слог разговорный нечист; особенно светская болтовня французских придворных XVI века передана неточно» (Северные цветы на 1831 год. СПб., 1830. С. 7–8).

Премьера «Эрнани», состоявшаяся 25 февраля 1830 г., прошла — несмотря на отчаянное сопротивление классиков — «заслуженным», «необычайным», «ошеломляющим», «блистательным», «триумфальным» (по определению современных газет и журналов) успехом. «Актуальный» сюжет из испанской истории XVI в., глубокое воссоздание эпохи, построение сложных драматических характеров, изображение «внутреннего облика» героев, «разорванная» композиция, позволившая вместить в рамки сценического произведения разветвленное и длительное действие, «лирический покой», «символический» стиль, обновление александрийского стиха и поэтического языка — все это означало рождение нового жанра, способного противостоять классической трагедии, которая почти безраздельно царила на подмостках Французского театра в течение полутора веков.

Романтическая критика приняла драму, хотя и далеко не безоговорочно; особенно восхищался «Le Globe», предсказывавший ей «всеобщую известность». Но и многие классики признавали достоинства «Эрнани». Так, «ярким и самобытным произведением» назвал драму П. Дювике («Journal des Débats»), а критик «Quotidienne», предвзято сводку первых отзывов, заявил: «Совершилось литературное событие, не менее значительное, чем все события политические, которые мы обозревали. Пройдет несколько дней, и вся Европа узнает о постановке в Комеди Франсез драмы г. Виктора Гюго»⁴³.

Впрочем, сведения об «Эрнани» начали проникать в Россию еще до постановки драмы на парижской сцене. «Ожидаем первого представления *Hernani*, сочинение Victor Hugo, — писал С. А. Соболевский С. П. Шевыреву 6 февраля 1830 г. — Это будет решительная битва между классицизмом и романтизмом. Обе стороны так ожесточены, что ждут и кулачной стычки»⁴⁴. Вскоре после премьеры, на которой он побывал, Соболевский поделился с Шевыревым своими впечатлениями (не слишком благоприятными) и сообщил, что в самое ближайшее время намерен отправить ему отдельное издание драмы, только что появившееся в свет⁴⁵.

На первом представлении «Эрнани» присутствовал также Александр Иванович Тургенев, попавший в театр с большим трудом,

⁴³ Рецензии на «Эрнани» (полностью или в отрывках) см.: *Schneider E. Victor Hugos «Hernani» in der Kritik eines Jahrhunderts (1830—1930) // Romanische Forschungen. 1933. Bd. XLVII, H. 1. Kap. 1; Pende H. D. Victor Hugo's acted dramas in contemporary press. Baltimore; Oxford; Paris, 1947. P. 32—50.*

⁴⁴ Русский архив. 1909. Кн. II. С. 478.

⁴⁵ Там же.

при содействии Мериме, который рекомендовал его Виктору Гюго как «очень приятного русского» и «романтика»⁴⁶. «Маленький Гримм», обычно исправно снабжавший друзей новинками французской литературы, Тургенев на сей раз не проявил особого рвения. В то же время Вяземский сгорал от нетерпения ознакомиться с новой драмой Гюго. «Ты бессовестен, — укорял он Тургенева, — присылаешь бог весть что, а между тем не присылаешь „Hernani“»⁴⁷. Когда же книга была наконец получена (это произошло в июне 1830 г.), Вяземский не обнаружил к ней ни малейшего интереса: прочесть пьесу ему удалось еще в последних числах апреля, и тогда же он известил об этом Тургенева. В том же письме содержался отзыв о драме — более чем иронический: «Я читал *Hernani*, и им довольно недоволен. Тут вижу я романтизм в одних ломаных стихах и в мокром плаще. Люблю Гюго как лирика, и то, разумеется, не везде, а драматик плохой. Более всего нравится мне 4-ый акт, а любовь дон-Карлоса, Гомеза, Гернани и самой дон-Соль солон, то есть подсыпана солью французского остроумия», — указывал Вяземский, противопоставляя этому «несносному», с его точки зрения, «романтизму в стихах» романтическую прозу, к которой он относил и французский «книжный театр», и вместе с тем (что весьма показательно) «стих расиновский, плавный, звучный, полный»⁴⁸.

Спустя две-три недели с «Эрнани» ознакомился Пушкин, получивший книгу от Е. М. Хитрово. В отличие от Вяземского он высоко оценил пьесу, причислив ее к лучшим из новейших сочинений: «C'est un des ouvrages du temps que j'ai lu avec le plus de plaisir»⁴⁹.

Не случайно раньше других русских периодических изданий на появление «Эрнани» отозвалась «Литературная газета», орган писателей пушкинского круга, по определению Вяземского — петербургский «Globe». «Появление сей драмы породило жестокую войну не только у классиков с романтиками, но даже междоусобие у сих последних. Одни порицали в драме отсутствие всех правил, всех соображений; другие, безусловные поборники новизны, за сие-то именно и выхваляли сочинителя. <...> Скажем, однако же, что драма г. Гюго, со всеми ее странностями и несообразностями, есть произведение, заслуживающее внимания, произведение человека с талантом», — писала газета и в подтверждение собственного «образа мыслей» при-

⁴⁶ *Mérimée P. Correspondance générale*. Paris, 1946. Т. I. P. 56–57.

⁴⁷ Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. III. С. 192.

⁴⁸ Там же. С. 193.

⁴⁹ *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.* Т. 14. С. 93.

водила обширные «выписки» из статьи об «Эрнани», напечатанной в «Revue française»⁵⁰.

Два месяца спустя ту же статью полностью и в другом переводе поместил «Московский телеграф», как и «Литературная газета» раз-
делявший, по-видимому, точку зрения французского журнала, кото-
рый приветствовал «свободную смелость предприятия» и признавал
гениальную одаренность творца «Эрнани», хотя и отказывался видеть
в этой драме идеальное воплощение эстетических принципов «новой
школы»⁵¹.

Публикуя эту статью, «Московский телеграф» обращал внимание
читателей на то, что приводимое им «мнение» более современно, не-
жели печатающийся в «Сыне отечества» «разбор сей драмы, переведен-
ный из „Revue encyclopédique“». Однако разбор этот, принадлежавший
перу М. Авенеля, едва ли был известен издателю московского журнала.
Проницательный критик классической ориентации, Авенель обнаружил
более глубокое и тонкое понимание замысла Гюго и большее сочувствие
ему, чем критик «Revue française», имевший собственное представление
о романтической драме⁵².

Во введении к названной статье «Литературная газета» выражала
надежду увидеть пьесу Гюго в русском переводе и «на русском театре»,
ибо «эффект драматической поэмы оценивается не по хладнокровному,
уединенному чтению, а по впечатлению, производимому ею на зрите-
лей, на сборище людей, разнящихся понятиями, воспитанием, страстя-
ми и вкусом»⁵³. По всей вероятности, думали об этом и переводчики
французских «разборов», опубликованных в «Московском телеграфе»
и «Сыне отечества», тем более что к тому времени, когда они появились,
русский перевод «Эрнани» был уже готов.

Осуществил этот перевод А. Г. Ротчев (упоминавшийся выше) —
молодой литератор, член Вольного общества любителей российской
словесности при Московском университете, незадолго перед тем пере-
бравшийся в Петербург и «определенный» там на «открывшуюся вакан-
цию» переводчика при Дирекции императорских театров⁵⁴.

⁵⁰ Литературная газета. 1830. Т. II. № 37 (30 июня). С. 6–8; № 38 (5 июля). С. 12–16. Ср.: Revue française. 1830. Mars. N. 14. P. 135–158.

⁵¹ Московский телеграф. 1830. Ч. XXXV. № 17. С. 137–149; № 18. С. 305–323. Ср. там же. № 17. С. 160.

⁵² Сын отечества. 1830. Т. XIV. № 40. С. 423–439; Т. XV. № 41. С. 39–57; № 42. С. 89–101. Ср.: Revue encyclopédique. 1830. Т. 45. Mars. P. 617–642.

⁵³ Литературная газета. 1830. Т. II. № 37. С. 6.

⁵⁴ См.: РГИА, ф. 497, оп. 97/2121, № 4856, л. 3–4.

20 сентября 1830 г. цензор Евстафий Ольдекоп, предварительно «освободив» перевод Ротчева от ряда «сомнительных» мест, одобрил его к представлению⁵⁵. 13 ноября «Северная пчела» сообщила о том, что «обратившая на себя всеобщее внимание в Париже» драма Гюго «будет представлена на здешнем театре в половине будущего декабря»⁵⁶. Однако позднее решение это было пересмотрено и отменено — к большому огорчению переводчика⁵⁷ и многих сторонников драматической реформы. Впрочем, некоторым утешением им могло все же послужить появление ротчевского перевода — без всяких изъятий — в свет⁵⁸.

Недаром первым на это событие, происшедшее в ноябре, откликнулся «Московский телеграф»: критическая статья о «Гернани» (и другом литературном труде Ротчева — переводе с немецкого перевода шекспировского «Макбета») была помещена в ноябрьской книжке журнала (правда, вышедшей лишь несколько месяцев спустя⁵⁹).

Существует, указывалось в этой рецензии, перевод трех родов: перевод «совершенный», передающий нам «душу, колорит, оттенки творчества чуждого»; перевод-переделка; наконец, перевод, занимающий «середину» между тем и другим. Переводов первого рода — необычайно мало, переводы второго рода — «решительное уродование» оригинала, о них и «говорить нечего»; что же касается переводов третьего рода, то при всех их недостатках отказывать им в «достоинстве», а их создателям в «заслуге» — невозможно. «Перевод должен быть верным списком сущности, внешних форм и малейших подробностей подлинника, но даже и в тех случаях, когда переводчик лишь „держится смысла подлинника“ и „говорит свое“, труд его может принести значительную пользу, особливо у нас».

Именно таким «рисунком карандашом с картины» и явился, по мнению рецензента «Московского телеграфа», ротчевский перевод «Эрнани». В нем не было «роскоши Андалузии и кипящей страстями, бешеной Кастилии», но стих русского переводчика, хотя и страдал некоторым однообразием, был «звучен, силен» и часто подходил к под-

⁵⁵ См.: Гернани, трагедия в 5-ти действиях, соч. Виктора Гюго. С.-Петербургская театральная библиотека, I.III.4.1.

⁵⁶ Северная пчела. 1830. 13 ноября. № 136.

⁵⁷ См.: Записки Р. М. Зотова // Исторический вестник. 1896. Т. LXV. Август. С. 309. См. также в письме О. М. Сомова к М. И. Максимовичу от 24 декабря 1830 г.: «Он <Ротчев> в горе; его „Гернани“ не позволили играть» (Данилов В. В. Литературные материалы и очерки. Варшава, 1908. С. 24–25).

⁵⁸ Гернани, или Кастильская честь, трагедия В. Гюго. Пер. Ротчев. СПб., 1830.

⁵⁹ Цензурное разрешение помечено 28 января 1831 г.

линнику «довольно близко». «Всё, по крайней мере, из его переводов русские читатели хоть несколько узнают подлинники, хоть несколько поймут сокровища, которые может показать им романтическая драма. Русская сцена может по ним готовиться на переход к лучшему, от своего передвоенного классицизма, от своих бенефисных нелепостей, решительно убивающих ее», — писал в заключение рецензент, обращая вместе с тем внимание «русских читателей» на превосходство этого и других переводов Ротчева над «хваленными в старые годы» переводами французских трагедий⁶⁰.

Сходный характер имела рецензия «Литературной газеты», в которой выражалось особое сожаление, что в переводе «упущен дух подлинника», потеряна «местная краска» и не постигнут разговор действующих лиц — «отрывистый, решительный, иногда колкий и исполненный шуток и ответов *ad absurdo*», напоминающий «разговоры в пьесах Лопе де Веги и Кальдерона». Не прошла газета и мимо замены александрийского стиха Гюго «пятистопными стихами без рифм» (впрочем, это было не совсем точно: время от времени рифма в переводе появлялась). И все же рецензия эта отличалась большой снисходительностью: «Талант Ротчева» не вызывал у критика сомнений, успеху же «Гернани» вредила «одна только излишняя торопливость»⁶¹.

В ином тоне, естественно, была написана рецензия, опубликованная в «Телескопе», о чем с достаточной отчетливостью свидетельствовала уже ее первая фраза: «Еще новая кара на иноземную словесность; еще новая попытка для отечественного языка: новый перевод г. Ротчева!..» Ротчев объявлялся в ней «душителем» подлинника, загубившим «с неумолимою жестокостью» «пиесу»; самую же драму Гюго рецензент принимал, несмотря на множество «ощутительных недостатков». «Вчуже сердцу больно за бедного В. Гюго! Мало того, что он терпит дома: терпи еще и на чужой стороне! <...> Читая перевод, не знаешь — смеяться или досадовать! Последнее, однако, перемогает тогда, когда станешь сравнивать перевод с подлинником, — восклицал критик и затем подтверждал эту мысль примерами — отнюдь не лишенными смысла»⁶².

Позднее, словно стремясь зачеркнуть труд Ротчева, «Телескоп» поместил фрагмент «Эрнани» в другом переводе, автор которого скрывался под литерами -др-то⁶³. Но цели своей журнал едва ли достиг: новый

⁶⁰ Московский телеграф. 1830. Ч. XXXVI. № 21. С. 79–82.

⁶¹ Литературная газета. 1831. Т. III. № 8. С. 67–68.

⁶² Телескоп. 1831. Ч. I. № 3. С. 400–411.

⁶³ Там же. Ч. IV. № 13. С. 19–28.

перевод отличался от ротчевского несколько большей точностью, однако и в нем имелось немало промахов, да и сделан он был все тем же пятистопным ямбом без рифм. Во всяком случае, сколько-нибудь значительной роли в истории усвоения у нас французской романтической драмы перевод этот не сыграл.

Возможно, что несовершенство перевода Ротчева и прохладное отношение к нему русской критики (за исключением «Санкт-Петербургского вестника», утверждавшего, что «г. Ротчев, переведя эту трагедию, не посрамил себя в единоборстве с ее автором»⁶⁴) побудили приблизительно тогда же обратиться к «Эрнани» Ф. И. Тютчева. Однако его замечательный с точки зрения воссоздания поэтической манеры Гюго перевод знаменитого монолога Дон-Карлоса у гробницы Карла Великого остался незавершенным и увидел свет лишь почти столетие спустя⁶⁵.

Победа, одержанная Виктором Гюго 25 февраля 1830 г., ознаменовала начало нового периода в истории французской драматургии и театра. С этого времени, но особенно после июльских событий 1830 г., романтическая драма получила права гражданства на сцене, являвшейся цитаделью классического искусства, а его эпигонам пришлось если и не уступить свое место, то, по крайней мере, сильно потесниться ради Гюго, Виньи и Дюма.

Благородный пафос, накал страстей, сложная интрига, стремительное действие, обилие драматических эффектов, свободное построение и сюжетное разнообразие многочисленных — стихотворных и прозаических — пьес Александра Дюма обеспечили им шумный успех у французского зрителя. На протяжении всего четвертого десятилетия XIX в. они не исчезали из репертуара парижских и провинциальных театров.

Широко был представлен Дюма и в репертуаре русского театра тех лет, где он, по словам А. М. Каратыгиной, произвел «совершенный переворот»⁶⁶. Неизменно привлекал он также русскую критику, причем независимо от того, поднимались ли его произведения на театральные подмостки, или только переводились, или же читались в оригинале.

Так, через несколько месяцев после постановки в Одеоне драматической трилогии в стихах «Стокгольм, Фонтенебло и Рим» (30 марта 1830 г.) «Московский телеграф» сообщил читателям об этом «романти-

⁶⁴ Санкт-Петербургский вестник. 1831. Т. I. № 1. С. 25–26.

⁶⁵ См.: Перевод Тютчева из В. Гюго (публикация К. В. Пигарева) // Мурановский сборник. Вып. 1. 1928. С. 36–42.

⁶⁶ См.: Каратыгин. П. А. Записки. Л., 1930. Т. II. С. 169.

ческом попури из жизни Христины, королевы шведской, похожем на известную пьесу сего же автора „Генрих III и его двор“»⁶⁷, а еще через месяц поместил большую переводную статью, в которой вся трилогия подробно излагалась и довольно высоко оценивалась «драма Фонтенблоская», содержащая, по мнению критика, «прекрасные и очень прекрасные места»⁶⁸.

В самом конце 1831 г. на страницах «Телескопа» в переводе А. А. Шишкова появился ряд наиболее значительных фрагментов шестиактной драмы Дюма «Наполеон Бонапарт, или Тридцать лет истории Франции», впервые представленной на сцене Одеона 10 января 1831 г.⁶⁹ В примечании к переводу, восходившему, как и сам перевод, к «Morgenblatt für gebildete Stände»⁷⁰, пьеса Дюма настойчиво рекомендовалась в качестве одного из следствий «свободы сценической», принесенной революционными событиями «истекшего года». «Полагаем, — указывалось в этом примечании, — <...> что отрывки сии доставят некоторое удовольствие читателям. Кто носит в сердце лик Наполеона как героя, тот будет наслаждаться без критики; кого не удовлетворяют чудный, готический стиль великого мужа, странные истолкования, которые даются обольстительному имени свободы, и весь арсенал французской риторики, тот прочтет их как пародию и посмеется; кому ж по каким бы то ни было причинам не по сердцу прежде бывший артиллерийский поручик и его маршалы, проворно обменявшие солдатские ремни на орденские ленты, порадуется, видя, что речь идет о минувшем, которое никогда не воротится»⁷¹.

Спустя год «Телескоп» вновь обратился к этой драме, посвятив ей несколько страниц в обзоре пьес французских драматургов, отдавших дань «легенде о Наполеоне». В этих наводнявших французский театр пьесах русский журнал увидел проявление «не знающей никаких пределов смелости», которая отличала нынешнюю французскую словесность». «Характеристическое в нынешней французской словесности, — отмечалось в обзоре, — есть то, что сии вчерашние события составляют любимую пищу современной поэзии и не только просто описываются в романах и так называемых исторических сценах, но даже выводятся на

⁶⁷ Московский телеграф. 1830. Ч. XXXV. № 18. С. 329.

⁶⁸ Там же. № 19. С. 465–476.

⁶⁹ Телескоп. 1831. Ч. V. № 18. С. 212–234; № 19. С. 370–405; № 20. С. 445–471.

⁷⁰ Morgenblatt für gebildete Stände. Stuttgart und Tübingen. 5 Sept. (No. 212) — 12 Okt. 1831 (N. 244) (перевод Теодора фон Хаунта).

⁷¹ Телескоп. 1831. Ч. V. № 18. С. 212–214.

театр, представляются в живых лицах <...> Особенно любимую темой, так сказать, животрепещущих зрелищ в продолжение целых двух лет была высоко поэтическая судьба Наполеона»⁷².

Пьеса Дюма не произвела на русского критика большого впечатления: она затрагивала тему «уже так истощенную», да и «тридцать лет истории Франции» были в ней почти совсем заслонены личностью Наполеона, хотя «во Франции в продолжение тридцати лет было много кой-чего другого». «Трудно предполагать, — писал критик, — чтобы это совершенное, так сказать, уединение главного героя, это пожертвование одному лицу всеми другими событиями необходимо требовалось для драматического интереса; но несомненно, что интерес исторический потерпел от того весьма много»⁷³.

Более сочувственной была рецензия на полный перевод этой пьесы, сделанный все тем же Шишковым — на сей раз с французского языка — и вышедший отдельным изданием⁷⁴. Автор этой рецензии, напечатанной в «Молве», выражал удивление, что «перевод этого замечательного сочинения так поздно появляется на русском языке», и решительно утверждал, что оно имеет все права на любопытство и внимание читающей публики»⁷⁵.

Речь шла именно о читающей публике, поскольку как театральное произведение эта драма Дюма не воспринималась. Иначе обстояло дело с «Антони» («Antony», 1831), «Ричардом Арлингтоном» («Richard Darlington», 1831), «Тепезой» («Térésa», 1832), «Кино» («Kean, ou Le désordre et le génie», 1836) и «Алхимиком» («L'Alchimiste», 1839), т. е. с пьесами, которые ставились тогда на русской сцене. Их успех в России был по преимуществу успехом театральным.

Перевод всех названных пьес осуществил В. А. Каратыгин — с единственной целью пополнить репертуар пьесами в современном вкусе, отвечавшими его и А. М. Каратыгиной «средствам и способностям»: первое исполнение каждой из них было приурочено к их бенефисам⁷⁶.

Переводил Каратыгин добросовестно, но не без ошибок и не без отступлений от оригинала. Некоторые пьесы он разделил на части с особыми наименованиями, например «Антони» («Избавитель», «Мсти-

⁷² Там же. 1832. Ч. X. № 16. С. 485–486.

⁷³ Там же. С. 500–501.

⁷⁴ Наполеон Бонапарте, или 30 лет истории Франции. Драма в шести действиях соч. Александра Дюма. М., 1832.

⁷⁵ См.: Молва. 1832. 20 сентября. № 76.

⁷⁶ См.: Вольф А. И. Хроника петербургских театров. СПб., 1877. Ч. I. С. 28, 31, 52, 81.

тель», «Убийца») и «Ричарда Дарлингтона» («Честолюбец», «Подкуп», «Двоеженец»); одну из пьес озаглавил по-своему («Италианка, или Яд и кинжал» вместо «Терезы»); в «Терезе» — «Италианке» переименовал почти всех героев (Елеонора вместо Терезы, барон Доберваль вместо барона Делоне, генерал Фуже вместо генерала Клемана, барон де Совкур вместо барона де Сорбена); в «Ричарде Дарлингтоне», предвосхищая требования цензора, опустил пролог и сцену выборов;⁷⁷ в текст «Алхимика» ввел стихотворение К. Н. Батюшкова «Умиравший Тасс», вложив его в уста Рафаэлло; александрийский стих, которым была написана эта драма, заменил безрифменным пятистопным ямбом; наконец, в отличие от Дюма Каратыгин старательно избегал разговорной лексики и разговорных интонаций.

В целом переводы эти не уступали продукции профессиональных переводчиков, состоявших при театральной дирекции, таких как Шеллер или Мундт. Однако в противоположность им Каратыгин не считал это занятие литературным трудом и не стремился издать свои опыты⁷⁸ — по всей вероятности, удовлетворенный тем, что они способствовали его актерской славе, а также известности его жены. В этом его убеждали и многочисленные отклики на постановки пьес Дюма в русской периодической печати.

Об игре В. А. и А. М. Каратыгиных одобрительно отзывалась «Северная пчела» в рецензии на премьеру «Антони»⁷⁹. Она же отмечала превосходное «ведение» ими сцены, где Ричард Дарлингтон «требуя у жены своей развода»⁸⁰. Эта сцена восхитила также критика «Литературных прибавлений к „Русскому инвалиду“», который писал: «По нашему мнению, г-жа Каратыгина (Женни) играла лучше всех; сцену второго действия, где Ричард настойчиво требует от жены согласия на развод, она вела со всем искусством опытной актрисы: громкие рукоплескания зрителей подтвердили эту истину. Вообще она выдержала свою роль весьма отчетливо. Г-жа Каратыгина одарена умом и чувством неподдельным»⁸¹. «Успех драмы „Тереза“, — указывала „Северная пчела“, — принадлежит г-же Каратыгиной старшей. Она была прелестна в сценах, когда Тереза

⁷⁷ См.: Дризен Н. В. Из истории драматической цензуры при имп. Николае I // Ежегодник имп. театров. 1914. Вып. VI. С. 50–51.

⁷⁸ Списки всех переводов Каратыгина хранятся в С.-Петербургской театральной библиотеке.

⁷⁹ Северная пчела. 1832. 30 января. № 24.

⁸⁰ Там же. 1833. 16 января. № 12.

⁸¹ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1833. 28 января. № 8.

раскаивается в своем поступке и когда яд начинает свирепствовать в груди ее»⁸². Позднее в рецензии на «Кина», опубликованной в «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“», говорилось: «...г. Каратыгин в роли Кина был превосходен. Он согласовал в ней сердце с умом, сущность с формой искусства. Смотришь на него как на изящную картину; речь его — живой орган идеальной природы; он, по-видимому, совмещает в одном себе людей, созданных и Рафаэлем и Шекспиром; у первого он заимствовал мимику, у второго огнедышащее слово»⁸³. Наконец, автор заметки о первом представлении «Алхимика» констатировал: «Каратыгины старшие играли главные роли превосходно; особенно г-жа Каратыгина, в характере ревнивой, неистовой и пламенной итальянки, была неподражаема»⁸⁴.

Однако в этих сочувственных, а подчас и восторженных откликах на «сценическое исполнение» пьес Александра Дюма почти всегда сквозило раздражение: по мнению рецензентов, таким актерам, как Каратыгины старшие, не подобало содействовать распространению у нас произведений «новейшей беснующейся драматургии».

«Сценическое нравственное безобразие в ходу во Франции. Как не подражать французам, как не перевести на русскую сцену „Антония“, — негодовал критик «Северной пчелы», предваряя злобно-ироническое изложение этой драмы: «Антоний — сын разврата, влюбился в Адель, которая вышла замуж за почтенного, благородного человека. Через три года после того Антоний случайно спасает жизнь Адели, остановив бешеных лошадей, мчавших карету, в которой она сидела. Следствием этого случая было бешенство Антония. Снова почувствовав страсть к Адели, он силою совращает ее с пути добродетели и, видя, что она, невзирая на последний шаг, сделанный ею к разврату (чуть-чуть не в глазах зрителей), не решается бросить для него своей дочери, своего мужа, — убивает ее»⁸⁵.

В сходном тоне характеризовал «Антони» рецензент «Молвы» в связи с постановкой пьесы на московской сцене в бенефис П. С. Мочалова: «Позволительно ли до такой степени уничижать искусство, ругаться благороднейшими наслаждениями души? У французов это теперь в моде. С некоторого времени их писатели с бесчувственною жестокостию забавляются анатомиранием жизни, без всякой поща-

⁸² Северная пчела. 1833. 9 февраля. № 32.

⁸⁴ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. 23 января.

⁸³ Северная пчела. 1840. 30 января. № 24.

⁸⁵ Там же. 1832. 30 января. № 24.

ды и скромности: взрывают душу до самых сокроуеннейших глубин, обнажают сердце в самых недоступнейших изгибах, так что природа человеческая, если можно так выразиться, ободранная, распластанная, представляется безобразным, отвратительным трупом! <...> Во цвете лет, юноша, обреченный пороку и гибели, без идей, без правил, без надежд, без веры, с одним неистовством животной страсти, неумолимо преследует слабую, несчастную жертву, предмет своих преступных желаний, и для насыщения их употребляет все средства — и случайные права на признательность, и заразительную горячку страсти, и соблазн лживых софизмов, и темноту ночи, и даже силу физическую... И все это на сцене... пред глазами зрителей!»⁸⁶

Несколько благосклоннее отнеслась русская критика к «Терезе» — не только «Московский телеграф», стремившийся и на этом примере продемонстрировать «выгоды романтических нововведений»⁸⁷, но и «Молва», находившая, что «в „Терезе“ искусство истощило все усилия, чтобы своим очарованием задушить вопль поруганной нравственности»⁸⁸, и даже «Северная пчела», отметившая, что «пьеса сия, не имея достоинств в целом, исполнена частных красот драматических»⁸⁹. (Два первых суждения были высказаны по поводу представления «Терезы» актерами московской французской труппы, последнее — по поводу «русского спектакля» в Петербурге.)

Однако вскоре нападки на драматургию Дюма возобновились с прежней, если не с большей, силой. «Не правда ли, — вопрошал рецензент «Северной пчелы», — <...> что драма „Ричард Дарлингтон“ прелесть! Есть от чего в ней ахнуть. Модные театральные ужасы в ходу в этой пьесе. Что может быть эффектнее любви благородной, образованной дамы к палачу? Что может быть интереснее сына их, который молодую, добродетельную жену свою выкинул в окно, как старую рухлядь? Прелесть! Прелесть!»⁹⁰ «На что нам следовать славным образцам Озерова, когда, познакомясь с Дюмасовыми драмами, мы гораздо дешевле покупаем свое бессмертие», — в свою очередь восклицал критик «Литературных прибавлений к „Русскому инвалиду“», опять-таки особенно осуждая сцену, где этот «неистовый честолюбец <...> бросает жену с балкона в пропасть». «Чтоб дополнить эффект этой отвратительной сцены, —

⁸⁶ Молва. 1833. 19 января. № 8.

⁸⁷ Московский телеграф. 1832. Ч. XLVI. № 16. С. 601.

⁸⁸ Молва. 1833. 19 января. № 8.

⁸⁹ Северная пчела. 1833. 9 февраля. № 32.

⁹⁰ Там же. 1833. 16 января. № 12.

замечал далее критик, — зрителям слышны были стоны умерщвленной Женни; но, по счастью, не только никто не аплодировал этому, но многие с негодованием отзывались о сем эффекте». И заключал свои размышления возгласом: «Избави нас бог от подобных <драм>!»⁹¹

С нескрываемым раздражением был также встречен «Кин» — лучшее из созданий А. Дюма-драматурга. «Внимательный наблюдатель, — писала „Северная пчела“, — может заметить одну странную и совершенно ложную идею, постоянно господствующую во всех драмах Дюма. Избирая своим героем какое-нибудь лицо, которое родится с печатью отвержения на челе, человека, которого порядочное общество весьма справедливо не может допустить в свой круг, он стремится представить по этому случаю несправедливость людей, старается всячески унижить их перед своим героем, поругаться над обществом и его уставами. <...> Если метрическое свидетельство ваше в порядке, вы никогда не будете его героем. Жизнь и характер английского актера Кина до такой степени подходили к этой идее, что Александр Дюма, по свойству своего драматического направления, мог не выбрать его предметом для своей драмы <...> И вот драматург делает его своим кумиром и ставит его на пьедестал, возвышающийся над всеми, над аристократами и принцами, над посланниками и лордами. Перед ним все пигмеи, он один велик»⁹².

Несколько более сдержанным был отзыв критика «Литературных прибавлений к „Русскому инвалиду“». Не пытаясь пересмотреть общепринятую (и почти официальную) точку зрения на писателей «юной Франции», которые «кажется, убеждены в том, что вместе с путами обветшало, скучного классицизма они должны были свергнуть и вечный закон морали», он, тем не менее, находил основную идею «Кина» «очень счастливою», хотя и признавал, что воплощение ее «требовало гения, которого даже нет и в лучших произведениях сего писателя», и потому «цель драмы его скрылась в эффектных мелочах»⁹³. Впрочем, вновь касаясь позднее — на сей раз мимоходом — «Кина», эта газета не нашла для него слов одобрения и с грустью заметила, что «деятельность нашей переводной литературы обращена к ничтожным созданиям французского театра, тогда как творения европейских поэтов забыты, заброшены»⁹⁴.

⁹¹ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1833. 28 января. № 8.

⁹² Северная пчела. 1837. 11 февраля. № 33. Ср.: Библиотека для чтения. 1836. Т. 18. Отд. VII. С. 88–95.

⁹³ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. 23 января. № 4.

⁹⁴ Там же. 5 июня. № 23. Ср.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 181–182.

Мода на «беснующуюся драматургию» проходила. Правда, было сделано еще, по крайней мере, три попытки продлить сценическую жизнь «русского Дюма», но из них две не удались вовсе, а третья не принесла желаемых плодов. Речь идет о драмах «Екатерина Говард» («Catherine Howard», 1834) и «Карл VII у своих вассалов» («Charles VII chez ses grands vassaux», 1831), запрещенных театральной цензурой⁹⁵, и драме «Алхимик», которая «имела успех по достоинству, т. е. посредственный», как отметила, рецензируя постановку этого «самого слабейшего из созданий французского поэта и притом самого уродливого произведения новейшей неистовой школы», и, по-видимому, отметила не без оснований, все та же «Северная пчела»⁹⁶.

Иначе сложилась судьба в России драматургии Виктора Гюго, создавшего после «Эрнани» целый ряд замечательных образцов «сценического романтизма». Русская критика с жадностью ловила и доводила до сведения своих читателей каждое новое известие о парижских премьерах его пьес, пересказывала статьи о них, публиковавшиеся во французской (и не только французской) печати, наконец, сообщала свои впечатления от знакомства с их оригинальными изданиями, но лишь в редких случаях это приводило к переводу самих пьес и постановке их на сцене.

Ничего удивительного в этом не было: признавая поэтическое дарование Гюго, восхищаясь силой его воображения и блеском стиха, русская критика не принимала, как правило, его драматургии и отказывала ему в драматическом таланте. «Кажется, Виктор Гюго не имеет драматического дара», — указывалось, например, в переведенной из «Morgenblatt» Шишковым⁹⁷ и опубликованной в «Телескопе» статье о парижских театрах, значительная часть которой была посвящена «Марион Делорм» («Marion Delorme»), написанной раньше «Эрнани», но не пропущенной в свое время цензурой и поднявшейся на театральные подмостки только после революции 1830 г. «Автор хотел, — говорилось далее в этой статье, — представить живую картину того времени, и потому в пьесе его заметна какая-то пестрота <...> Можно ожидать от поэта лучшего

⁹⁵ См. списки, хранящиеся в С.-Петербургской театральной библиотеке (№ 28490 и № 28458). Тем не менее, оба эти перевода, как это нередко бывало то время, появились в свет, первый — отдельным изданием (Екатерина Говард. Драма в пяти актах. Соч. А. Дюма. Перевел Н. Коренев. М., 1837), второй (автор перевода — В. Межевич) в журнале «Пантеон» (1840. Ч. II. Кн. 4. С. 1–55). Весьма неодобрительный отклик на появление «Екатерины Говард» см.: Библиотека для чтения. 1837. Т. 22. Отд. VI. С. 55.

⁹⁶ Северная пчела. 1840. 30 января. № 24.

⁹⁷ Morgenblatt für gebildete Stände. 1831. 7 Sept. №. 214. S. 856.

драматического произведения, когда несколько успокоится пылкая его фантазия, но не прежде»⁹⁸.

О постановке драмы «Король забавляется» («Le Roi s'amuse», 1831) и знаменитом судебном процессе в связи с неожиданным ее запрещением русская печать сообщала словно о важном общественном событии.⁹⁹ Однако непосредственное знакомство с драмой не оправдало первоначальных надежд. «Философический смысл сей драмы, — писала „Северная пчела“, — исполнен высокой нравственности, но частности скрывают нравственную цель». При всей «генияльности», при всех «неподдельных красотах» его создания Виктору Гюго вменялась в вину «омерзительность» некоторых сцен и прежде всего «ужасная и гнусная развязка», которая «более действует на нервы, нежели на душу зрителя», а также прочие «неправдоподобия» и «непростительные недостатки»¹⁰⁰.

Еще больший интерес вызвала следующая драма Гюго — «Лукреция Борджиа» («Lucrèce Borgia», 1833), имевшая шумный успех у парижской публики. На ее появление немедленно откликнулись едва ли не все русские периодические издания, писавшие о литературе и театре, одни — краткими заметками, другие — обширными статьями, в которых пространно излагались суждения об этой драме, принадлежавшие французским критикам разных направлений.

Самый сочувственный отзыв был, естественно, воспроизведен «Московским телеграфом», но и в этой статье содержалось — наряду с дифирамбическими похвалами — множество необычайно суровых оценок. «Новое выражение романтической драмы», «образчик требований новой школы», «Лукреция Борджиа» «показывала» в авторе «дарование» и «великую драматическую силу». «Однако ж, — говорилось там далее, — он представил ей так много невероятностей, положений, усиленных до чрезмерности, и характеров, коих нет в природе, что пьеса его имеет значительность только мелодрамы»¹⁰¹.

Разбор, помещенный в «Телескопе», был основан на двух «отчетах» — Амеде Пишо и Гюстава Планша¹⁰² — и заключал себе еще меньше похвал и еще больше обвинений. Новая драма Гюго оказывалась бесцель-

⁹⁸ Телескоп. 1831. Ч. IV. № 16. С. 536.

⁹⁹ Северная пчела. 1832. 29 октября. № 253; Молва. 1832. Ч. III. С. 77, 79, 101, 103; Ч. V. № 1, 6; Московский телеграф. 1833. Ч. XLIX. № 1. С. 179–180.

¹⁰⁰ Северная пчела. 1833. 31 января. № 25. Ср.: Телескоп. 1832. Ч. XI. № 20. С. 539. См. также: Переписка Н. В. Станкевича. М., 1914. С. 278.

¹⁰¹ Московский телеграф. 1833. Ч. XLIX. № 4. С. 618.

¹⁰² Revue de Paris. 1833. Т. 47. P. 132–149; Revue des Deux Mondes. 1833. Т. I. P. 376–398.

ным и бесполезным «собранием ужаснейших сцен разврата и злодеяния, какие когда-либо возводились искусством на трагический котурн»¹⁰³. Ее действию и характерам не доставало «естественности и жизни», она удивляла лишь искусным и глубоко рассчитанным сплетением сцен, неожиданными ситуациями, ярким блеском диалога»¹⁰⁴, уподобляясь «панораме», «пиротехническому зрелищу»: «Глаза обольщены, ослеплены, <...> но сердце остается холодно, румянец щек не волнуется, слеза не дрожит на реснице!»¹⁰⁵ Успех же произведения у зрителей объяснялся катастрофическим падением вкуса, которое, в свою очередь, явилось следствием огорчительных «превращений» французского общества на протяжении последних десятилетий. «Отчет» Планша предложила своим читателям и «Северная пчела», которая вполне разделяла, конечно, его точку зрения, но отказывалась в этом признаться до знакомства с драмой, допуская, что «отчет» французского «журналиста» мог быть пристрастным¹⁰⁶.

К Планшу восходила также небольшая заметка в «Телескопе» о драме Гюго «Мария Тюдор» («Marie Tudor», 1833). «„Мария Тюдор“, — указывалось в этой заметке, — есть уже шестой драматический опыт Гюго. И мы теперь так же упорно, как за шесть лет пред сим, стоим в уверенности, что театр для него не годится. <...> Он выбирает в прошедшем какое-нибудь звучное и яркое имя, <...> и сим ограничивается все, что заимствует он у истории. <...> По мере того как он пренебрегает изучением народов, ум его, как будто, становится неспособнее понимать людей. Ему кажется, что превосходные способности, полученные им от природы, богатство ослепительных картин, яркая игра антитез избавляют его от всякой другой работы»¹⁰⁷.

В том же духе характеризовала пьесу «Библиотека для чтения», видевшая в ней, как и вообще в драматургии Гюго, одно из проявлений столь ненавистой ей «неистовой школы»: «Несмотря на несколько сильных сцен, всё — неправда, невероятность, совершенное отсутствие логики, вкуса, приличия, знания людей, все сумасбродство, настоящий бред таланта в лихорадке»¹⁰⁸.

¹⁰³ Телескоп. 1833. Ч. XIII. № 3. С. 409.

¹⁰⁴ Там же. С. 425.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Северная пчела. 1833. 15 марта. № 59.

¹⁰⁷ Телескоп. 1833. Ч. XVI. № 16. С. 567–568.

¹⁰⁸ Библиотека для чтения. 1834. Т. 1. Отд. 7. С. 20. Ср. оценку драмы в письме Андрея Н. Карамзина из Парижа от 16/28 февраля 1837 г.: «Я не знаю, куда Гюго спрятал свой гений, когда написал эту глупость — сцепление невероятностей даже без судорожного

Отсюда подчеркнуто благожелательный прием, оказанный у нас драме Альфреда де Виньи «Чаттертон» («Chatterton», 1835). На фоне «уродливых» пьес Гюго (и Дюма) эта «страничка философии», отданная для прочтения в театре, эта «прекрасная» и «трогательная» элегия казалась явлением исключительным.

Строго осуждая «общее ложное направление» этой драмы, автор которой «быть может, без умысла возвеличивает непростительную, преступную слабость», т. е. самоубийство, «Библиотека для чтения» признавала, однако, что, «несмотря на свои недостатки и ложные стороны, она заключает в себе много частных красот и сверх того знаменует эпоху в новейшей французской драматургии: она может сделаться назидательным примером. В ней нет ни разбоев, ни кроватей, ни кровосмешений. Она совершенно выходит и своим содержанием и тоном из области этой литературы семи смертных грехов, которую собственно зовут юной, или, пожалуй, новой»¹⁰⁹.

Возражая против решения в «Чаттертоне» «задачи о том, в каком состоянии находится поэт среди общества, ему современного» (как известно, рассуждение это вызвало в свою очередь справедливую отповедь В. Г. Белинского¹¹⁰), С. П. Шевырев решительно выделял произведение Виньи из окружающей его французской словесности. «После приторных драм Гюго, которые начинены всеми возможными ужасами, в которых все чувства человеческие терпят самую жестокую пытку и сложность действия возводится до нелепости, — писал он, — после таких драм приятно встретить произведение, в котором действие просто, где страсть воздержана до излишка, где на происшествия, на разговор, на слова драмы разливается нежность какого-то утонченного, образованного чувства»¹¹¹. По мнению Шевырева, драмой своей Виньи «прекрасно напомнил французам о лучшем пути искусства и дал им заметить, что не в пытке человеческих чувств, не в судорогах страстей заключается идеал драматической поэзии»¹¹².

эффекта». — Старина и новизна. Кн. 17. М., 1914. С. 296, и в дневнике В. К. Кюхельбекера: «„Мария“ — ужаснейшая чепуха, написанная талантливым человеком, характер героя-простолыдина один только истинно хорош: все прочее вздор такой, что мочи нет, а читать все-таки читаешь и не можешь оторваться». — *Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник.* Статьи. Л., 1979. С. 415 (запись от 12 сентября 1843 г.).

¹⁰⁹ Библиотека для чтения. 1835. Т. 9. Отд. VII. С. 102, 110.

¹¹⁰ Телескоп. 1836. Ч. XXXII. С. 237–254.

¹¹¹ Московский наблюдатель. 1835. Ч. IV. С. 621.

¹¹² Там же. С. 623.

«Прекрасной драмой» назвала «Чаттертона» и «Северная пчела» в связи с выходом его русского перевода¹¹³, отметив при этом, как, впрочем, и все названные журналы¹¹⁴, что драма Виньи очень мало сценична: «Не знаем, будет ли она перенесена на нашу сцену, и в этом случае сомневаемся, будет ли она иметь успех: мы полагаем, что она принадлежит к тем драматическим произведениям, которые теряют много своих достоинств, будучи разыграны на театре»¹¹⁵.

Этого и не произошло. Одобренный театральной цензурой еще 25 октября 1835 г., «Чаттертон» так и не был представлен на русской сцене — тогда как «отвратительный» Гюго все же проник туда: в том же году петербургский зритель увидел его пьесу «Анжело, тиран падуанский» («Angelo, tyran de Padoue», 1835).

Правда, первые попавшие в русскую печать сведения об этой драме ничем не отличались от приводившихся выше. «Библиотека для чтения» с видимым удовольствием изложила «отчет» все того же Планша, который оплакивал Гюго, «спустившегося с высот лирической поэзии до подмостков мелодрамы». «Самое изложение содержания этой драмы, — добавлял от себя русский критик, — показывает всю ее нелепость. О нравственности и говорить нечего. Если автор имел в виду какое-нибудь нравоучение, так разве то, что наложница — существо добродетельнее самой добродетельной жены. Другого вывода нельзя сделать из этой истории»¹¹⁶. Не менее резкая статья (извлеченная из журнала «L'Artiste»¹¹⁷) появилась в «Московском наблюдателе»¹¹⁸. Драматургия Гюго объявлялась в ней сплошным и горестным заблуждением: «Как жаль! Человек, родившийся для того, дабы быть великим стихотворцем, упрямо продолжает писать плохой прозой! Поэт, и еще поэт лирический, существо столь драгоценное для искусства, по доброй воле делается натянутым драматургом! Сколько высокой поэзии брошено на ветер! Сколько души и сердца потрачено без пользы! Вы видите великого

¹¹³ Чаттертон, драма графа Альфреда де Виньи. Перевод с французского И. С. Войкова. М., 1836.

¹¹⁴ Несколько иной точки зрения придерживался «Телескоп», утверждавший, что «в наш век <...> возможны все роды драмы, лишь бы они были естественным выражением души». Впрочем, драму Виньи критик «Телескопа» знал «по слухам» (Телескоп. 1835. Ч. XXVI. С. 418–440).

¹¹⁵ Северная пчела. 1836. 28 июля. № 170. Другие отклики на перевод: Библиотека для чтения. 1836. Т. 18. Отд. VI. С. 19; Сын отечества. 1836. Ч. 181. № 49–50. С. 103–142.

¹¹⁶ Библиотека для чтения. 1835. Т. 10. Отд. VII. С. 101.

¹¹⁷ L'Artiste. 1835. 15-e livraison. P. 176–180.

¹¹⁸ Московский наблюдатель. 1835. Ч. I. С. 828–841.

поэта, который приносит себя во всесожжение на жертвенник божества ложного, недостойного такой жертвы!» Что же касается «Анджело», то это было «здание без фундамента», не основанное «ни на познании истории, ни на изучении нравов», не принадлежавшее «ни какой эпохе, ни какой истории, ни какому человеку, ни какому народу»¹¹⁹. Между тем драма эта шла на петербургской сцене под названием «Венецианская актриса», в переводе М. В. Самойловой, впрочем, скорее напоминавшем переделку¹²⁰. Достаточно отметить превращение Катарины из супруги Анджело в невесту, «исчезновение» Орделафо, замену монахов стражами, множество смягчений текста и купюр; в сценической же редакции изъятий было еще больше: например, сокращению подверглись весьма злободневно звучавший для русского зрителя монолог Анджело о Венеции, гневная реплика Тисбы в ее диалоге с Катариной — о нравах знатных дам и другие¹²¹.

Первоначально «Венецианская актриса» особого успеха не имела — из-за неудачного распределения ролей. Когда же актерский состав был отчасти изменен, пьеса «пошла лучше»¹²² и была благосклонно встречена критикой, одоблившей и самое произведение, в котором не усмотрела «безрассудной против общества оппозиции», «явного желания подрывать основу его суждений, унижать то, к чему оно благоговело, и возвышать ушедшее и отверженное обществом, т. е. разжаловать принцесс в комедиантки, а комедианток производить в принцессы»¹²³.

Речь шла о пьесах Гюго, предшествовавших «Анджело», но эти слова вполне могли бы относиться и к «Руй-Бласу» («Ruy Blas»), появившемуся год спустя и вызвавшему необычайную ярость русской «благонмеренной» критики.

«Должны ли мы говорить об этом новом произведении г. Виктора Гюго или нет? Вот вопрос, который представился нам, прежде всего, когда принимались мы за перо; и мы долго не могли решиться на предприятие, которое должно возбуждать непрерывное омерзение и в пишущем, и в читающем. Но надобно решиться: молчание в этом случае было бы вреднее изложения дела», — так начиналась статья, напечатанная в «Би-

¹¹⁹ Там же. С. 829.

¹²⁰ Венецианская актриса, драма в 3-х сутках и в 4-х отделениях, переделанная с французского. СПб., 1835.

¹²¹ См. список, хранящийся в С.-Петербургской театральной библиотеке: I.XV.2.65.

¹²² См.: Вольф А. И. Хроника петербургских театров. Ч. I. С. 45.

¹²³ Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. 27 марта. № 13.

блиотеке для чтения»¹²⁴. Далее следовала уничтожающая характеристика Гюго-драматурга, который начал тем, что «отвратительное и ужасное торжественно провозглашал основанием высокого и прекрасного», а кончил «самою наглою войною с общественною нравственностью», чему красноречивым свидетельством и служил «Руй-Блас»: «В новой пьесе своей он вздумал доказывать, что лакей благороднее маркиза, всех маркизов и герцогов, и простер бесстыдство до того, что выставил его идеалом женщин. Для кого пишет это г. Гюго? Кого хочет убедить он в таких парадоксах? Что значат эти восторженные превознесения разбойников, прелестниц, шутов и лакеев? <...> Пусть верят его словам и восхищаются творениями его те, в чью похвалу они написаны! Это литература для лакеев, а не для господ, для прелестниц, для разбойников, а не для порядочных людей и честных читателей. Прекрасное поприще избрал себе первый французский поэт! <...> Бедное, бедное человечество! Несчастливая литература, в которой водятся такие расстроенные умы!»¹²⁵

«Содержание новой драмы Виктора Гюго „Ruy Blas“ — „Рюи Блаз“ — так неприлично, — восклицал рецензент «Северной пчелы», — что мы отказываемся даже говорить об этом. Унижать высокий сан и притом ложью, вопреки истории, сделать героя, разумеется, небывалого, из лакея и облечь его ни за что ни про что — почестями — все это так нелепо и даже гнусно, что мы удивляемся, как человек с таким талантом, каким обладает Виктор Гюго, мог на это решиться! Проклятое тщеславие! Только бы отличиться чем-нибудь необыкновенным!»¹²⁶

И все же интерес к драматургии Гюго не исчез: едва в Париже была осуществлена постановка «Бургграфов» («Burgraves», 13 марта 1843 г.), «Северная пчела» сообщила об этом новом сочинении «первого поэта нашего времени», правда, скорее с намерением отпугнуть русских людей, нежели привлечь. Особенно же волновала критика (это был Р. М. Зотов) возможность постановки «Бургграфов» на отечественной сцене. «Мы ни с кем не хотим спорить о даровании г. Гюго, — писал он, — но не желали бы видеть подобных пьес на нашей сцене. Пусть в них много хорошего, но это золото надобно сперва очистить в горниле. Много ли оттуда выйдет? Бог весть! Нам нужна чистота нравов, примеры добродетели, уважение к законам, благоговение к вере. В истории

¹²⁴ Библиотека для чтения. 1838. Т. 31. Ч. II. Отд. VII. С. 117.

¹²⁵ Там же. С. 120.

¹²⁶ Северная пчела. 1838. 3 декабря. № 275.

много найдется героев, которых жизнь и поступки приятны будут всем векам и народам»¹²⁷.

Увещения эти, однако, не принесли результатов: 11 октября 1843 г. была одобрена к представлению трилогия в стихах и прозе «Предок и потомки» — вольный (и очень несовершенный) перевод «Бургграфов», сделанный В. А. Каратыгиным опять-таки для собственного бенефиса¹²⁸.

Впрочем, непосредственное знакомство с «Бургграфами» отчасти успокоило Зотова: драма оказалась менее «опасной», чем он предполагал. Более того, содержание пьесы даже «очаровало» его, и он утверждал теперь, что предсказывал ей «блистательный успех на нашей сцене»¹²⁹. Но вывод, к которому он приходил в заключение разбора спектакля Александринского театра (премьера состоялась 11 января 1844 г.), был все же достаточно унылым: «Пьеса прекрасна в чтении, скучна на сцене», да и понять ее не каждому дано.

К этим аргументам следовало, по-видимому, прибавить еще один — едва ли не самый важный: эволюцию литературно-художественных вкусов¹³⁰.

Приверженцев французского романтического театра становилось у нас все меньше и меньше. Впрочем, подводя итог всему сказанному, следует признать, что приверженцев этих было среди деятелей русской культуры не очень много и в период великих «романтических битв».

Лишь «Московский телеграф» Полевого и отчасти «Литературная газета» Дельвига—Вяземского—Пушкина поддерживали, да и то не во всем, эстетические поиски и открытия французских драматургов. Остальные журналы в лучшем случае хранили молчание, но чаще — резко критиковали это чуждое, а подчас и ненавистное им искусство, принимая, однако, некоторые его «частности» и признавая замечательную одаренность его творцов.

Существенную роль в этой борьбе с новейшей французской драмой сыграли, конечно, и официальные круги, видевшие в ней следствие «ре-

¹²⁷ Там же. 1843. 30 марта. № 70.

¹²⁸ См. список, хранящийся в С.-Петербургской театральной библиотеке: I.X.4.86.

¹²⁹ Северная пчела. 1844. 18 января. № 13.

¹³⁰ Как пример запоздалой критики французского романтического театра с архаических позиций см. раздел «Литературный пессимизм» в книге Н. Яковлевского «Театр во Франции от XIV до XIX столетия» (СПб., 1840. С. 142), где «новейшей школе исступления, неистовства и болезненных припадков литературы» и, в частности, «карикатурным трагедиям» Гюго и Дюма противопоставлялся «классицизм, полный красот неувядаемых, обаятельных, полный очарования» и «несокрушимый, как гигантская пирамида».

волюционных потрясений» и преграждавшие ей путь к читателю и зрителю — с помощью «благонамеренной» критики и цензуры.

Особенно энергично действовала цензура театральная, стараниями которой ряд переводов был запрещен, а из «одобренных к представлению» исчезло множество «опасных» и «сомнительных» мест.

В результате на русскую сцену попала лишь сравнительно небольшая часть обширной продукции французских драматургов «новой школы», не более десятка пьес, в основном принадлежавших перу Александра Дюма и Виктора Гюго.

Однако, несмотря на это, а также на очевидное несовершенство переводов, французская романтическая драма оставила ощутимый след в русской литературно-театральной жизни 1820—1830-х годов. Она внесла некоторое разнообразие в репертуар петербургского и московского театров, потеснив классическую трагедию. Она стимулировала изменение актерской манеры. Наконец, она оказала воздействие на русского зрителя и читателя, способствуя их эстетической переориентации и обновлению их художественных вкусов.

Две заметки о Пушкине во французских журналах

1

Судьба творчества Пушкина во Франции уже давно привлекает внимание исследователей. Однако и по сей день многое остается в ней и непонятым, и забытым. Недостаточно изучена даже первая половина 1820-х гг., иными словами, самое начало знакомства читающей Франции с великим русским поэтом.

15 сентября 1824 г. в Париже начал выходить новый литературный журнал — знаменитый орган доктринеров «Le Globe», которому суждено было сыграть выдающуюся роль в истории французского и европейского романтизма. Задача, которую журнал поставил перед собой с первого дня своего существования, состояла в обновлении общества, литературы и литературной критики; его основной удар был направлен против ультрароялистского лагеря и приверженцев классицизма, с необычайным упорством сопротивлявшихся натиску новых эстетических идей. Одним из путей, ведущих к осуществлению этой задачи, «Le Globe» считал всемерное сближение различных стран и прежде всего — общение их литератур, ибо «литература народа — это его жизнь». С этой целью он систематически помещал на своих страницах очерки о крупнейших иностранных писателях прошлого и настоящего — Шекспире, Кальдероне, Гете, Шиллере, Байроне, В. Скотте, Альфьери; открывался же этот цикл статьей о Пушкине; она была помещена в первом выпуске журнала.

«Молодой поэт Александр Пушкин, — писал «Le Globe», — опубликовал произведение, которое, как полагают, своими достоинствами превосходит все то, что было им написано до настоящего времени. Один московский издатель приобрел рукопись этой поэмы, насчитывающей не более шестисот стихотворных строк, за 3000 рублей, что составляет пять рублей (около 20 франков) за стих: в России подобная цена считается чрезвычайно высокой.

Пушкин, утверждает один немецкий журнал («Morgen-Blatt»), это поистине чудесное явление в современной литературе. В тринадцатилетнем возрасте, будучи воспитанником Царскосельского лицея, он создал свое первое произведение „Прощание с Царским Селом“. Похвалы, которыми его щедро осыпали, едва не погубили этот столь рано созревший талант: видя перед собой лишь поэтический венец, который ему сулили, он начал пренебрегать серьезным трудом, без которого этот венец недостижим. Однако к двадцати пяти годам его муза внушила ему, помимо множества легких стихотворений, три сравнительно большие поэмы, ставшие украшением русского Парнаса и выделяющиеся в первую очередь своей оригинальностью, достоинством весьма редким для этой по преимуществу подражательной литературы.

Первое из этих сочинений „Руслан и Людмила“ переносит нас в далекое прошлое России, в мир сказок и старинных легенд, в нем изображается славный Владимир, бояре, предающиеся всевозможным наслаждениям, герои и певцы этих давно минувших дней. Поэма состоит из шести песен, в ней рассказывается о похищении княжны Людмилы волшебником Черномором и освобождении ее супругом храбрым витязем Русланом. Несмотря на обилие персонажей и эпизодов, повествование отличается большой стремительностью, а характеры всюду выдержаны.

За „Русланом“ вскоре последовал „Пленник гор“, в котором с поразительной правдивостью нарисованы нравы кавказских разбойников и природа названного края. Эта поэма получила справедливо высокую оценку в Германии, где стала известна в превосходном переводе г-на Вульфберта, который можно было бы сравнить с подлинником, если бы немецкий язык был столь же богат и звучен, как русский.

Однако в последнем своем произведении „Бахчисарайский фонтан“ Пушкин поднялся несравненно выше, чем во всех остальных. Вот разбор этой поэмы. После одного из набегов крымский хан Гирей привез для своего гарема пленницу — польскую княжну по имени Мария. Прекрасная христианка производит глубокое, чарующее впечатление на сурового воина; он охладевает к Зареме, которая до того была его любимой рабыней. Зарема знает, что Мария отвергает любовь своего похитителя, но, снедаемая ревностью, убивает соперницу. Безутешный Гирей обрекает на смерть рабыню, а в память Марии приказывает соорудить в уединенном месте дворцового сада фонтан, который юные обительницы края и сегодня еще называют „фонтаном слез“. Столь несложный сюжет облечен в богатейшую поэтическую форму.

Таково суждение немецкого критика о стихотворных сочинениях Пушкина. В заключение он высказывает пожелание, чтобы столь редкостный талант был употреблен для воплощения более важных и серьезных тем, чтобы молодой поэт посвятил несколько лет упорного труда созданию эпической поэмы и воздвиг прочный памятник величию своей страны и собственной славе. Русская история богата возвышенными сюжетами, достойными эпопеи: Владимир Великий, Иоанн — покоритель Казани, Ермак — завоеватель Сибири, и множество героев и больших событий былых времен, так замечательно воссозданных историком Карамзиным, ждут еще поэта, который призван их воспеть»¹.

Источник статьи был указан французским переводчиком, хотя и не вполне точно: она восходит не к «Morgen-Blatt», а к его литературному прибавлению «Literatur-Blatt» от 13 августа 1824 г., где напечатана под заглавием «Literarische Miscellen»². Текст французской и немецкой статей в основном совпадает, но французский все же несколько лаконичнее: в нем отсутствуют некоторые подробности, например фамилия издателя «Бахчисарайского фонтана», указание на грузинское происхождение Заремы, описание фонтана и ряд других; снят также эпитет «гениальный» в самом начале статьи («Der géniale junge Dichter Puschkín»), смутивший переводчика, возможно никогда до того не слышавшего этого имени. С другой стороны, вслед за автором немецкой статьи он ошибочно передал названия двух пушкинских произведений — «Воспоминание в Царском Селе» и «Кавказский пленник».

Заключительную часть текста, которую французский переводчик лишь изложил, он, по всей вероятности, прочел невнимательно. В противном случае он не стал бы так настойчиво повторять, что автор статьи — немецкий критик: русская история для него — «наша отечественная история, а Карамзин — «наш Карамзин». Принадлежала ли эта статья кому-либо из русских, проживавших в Германии, или сотруднику одной из многочисленных немецких газет, издававшихся в России, сказать в настоящее время трудно, но ее основной источник не вызывает сомнений. Это рецензия А. Ф. Воейкова, напечатанная в журнале «Новости литературы», причем речь может идти не только о сходстве общего тона и оценок, но и о прямых текстуальных совпадениях. К ним относятся, в частности, суждения о «Руслане и Людмиле» и в особенности заключительные строки обеих статей. «Мы окончим сию статью, — писал Во-

¹ Le Globe. 1824. 15 septembre. P. 3.

² Literatur-Blatt. 1824. 13. August (№ 05). S. 259–260.

ейков, патриотическим желанием, чтобы наш славный соотечественник, столь много исполнивший и столь много обещающий, решился посвятить несколько лет на сооружение отечеству и себе вечного памятника: подарил бы России эпическую поэму! Наша история богата предметами, достойными эпопеи: Владимир Великий, Иоанн, покоритель Казани, Ермак, завоеватель Сибири, ожидают песнопевца»³. Ср.: «...möchte er (Пушкин. — Л. 3.) einige Jahre ernstern Bemühens daran wenden, durch ein größeres episches Gedicht seinem Vaterlande und sich ein bleibendes Denkmal zu errichten. Unsre vaterländische Geschichte ist reich an erhabenen, einer Epopöe würdigen Gegenständen: Wladimir der Große, Johann der Ueberwinder Kasans, Jermak der Eroberer Sibiriens und so manche Helden der Vorzeit und so manche große Begebenheit die uns unser Karamsin so schön geschildert hat, immer noch erwarten sie einen Sänger der ihr Andenken für die spätere Nachwelt besinge».

14 июня 1825 г. «Le Globe» вновь упомянул Пушкина, на этот раз в связи с проникновением во Францию сведений о поэме «Цыганы», причем автор заметки высказывал пожелание, чтобы французский читатель получил возможность самому судить о том, действительно ли в России появился не только талантливый, но и самобытный поэт, иными словами, призывал обратиться к переводу пушкинской поэзии на французский язык⁴.

Этим «пушкинская» тема в «Le Globe» исчерпывается. Однако ни малочисленность сообщенных фактов, ни традиционность и даже неточность некоторых из приведенных суждений и оценок не дают нам права ими пренебрегать. Без них картина первоначального знакомства Франции с великим русским поэтом неизбежно окажется неполной и, следовательно, в какой-то степени неверной.

2

Гибель Пушкина, как известно, вызвала сравнительно широкий отклик во французской печати. На это трагическое событие отозвались в феврале-марте 1837 г. многие парижские газеты: «Journal des Débats»,

³ Новости литературы. 1824. Ч. VII. № 11. С. 161–171; № 12. С. 177–189.

⁴ Le Globe. 1825. 14 juin. P. 605. В заметке указывалось, что она основана на известиях, опубликованных в русских журналах (т. е. в «Московском телеграфе» № 8 и приложении к нему № 11 за 1825 г.). Но и в данном случае можно предположить существование промежуточной ступени — по всей вероятности, немецкого или же русско-немецкого журнала.

«Courrier Français», «Gazette de France», «La Presse», «Le Siècle», «La France», «Le Temps», «Le National», «Journal de Commerce», «Le Moniteur» и др. Позднее статьи о Пушкине поместили и некоторые журналы: «Le Globe», опубликовавший «биографическую и литературную заметку» Адама Мицкевича; «Revue des Deux Mondes», где был напечатан очерк некоего Шарля Бодье; наконец, «Revue française et étrangère»⁵.

На страницах последнего журнала, издававшегося в 1837–1839 гг. видным философом католического направления и плодовитым литератором Ф. Экштейном, о Пушкине шла речь неоднократно. Исследователи уже давно обратили внимание на обширную статью графа Адольфа де Сиркура «„Борис Годунов“». Историческая драма Александра Пушкина»⁶, а также на соответствующий раздел его статьи о книге Г. Кенига «Literarische Bilder aus Russland»⁷. Однако Пушкину была посвящена еще одна статья, помещенная в «Revue française et étrangère», но в отличие от других, кажется, даже не отмеченная в пушкиноведческой литературе. Она увидела свет в самом начале 1838 г.⁸ и, по всей вероятности, была написана тем же Сиркуром, французским историком и публицистом, приобщенным к русской литературе его женой — Анастасией Семеновной Хлюстиной (которой принадлежал, между прочим, и собственный этюд о Пушкине, появившийся в 1832 г. в женевском журнале «Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres et arts»)⁹.

Эта небольшая статья была направлена против очерка Бодье, точнее — против двух его положений: о полном отсутствии у Пушкина религиозного чувства и о безудержной страсти его к дуэлям. «Весьма примечательная заметка о Пушкине, помещенная в „Revue des Deux Mondes“ (августовский номер прошлого года¹⁰) — указывалось в интересующей нас статье, — представляет в неверном свете жизнь и мнения этого прославленного поэта. Люди, которые особенно глубоко постигли его характер и особенно полно изучили его сочинения, люди, которые

⁵ Об этом см., например: Алексеев М. П. Пушкин на Западе // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. Т. 3. С. 123–124; Сто лет смерти Пушкина. Парижские отклики в 1837 году (собр. Л. Львов). Париж, 1937; Mongault H. Pouchkine en France // Revue de littérature comparée. 1937. P. 148–149; Corbet Ch. A l'ère des nationalismes. L'opinion française face à l'inconnue russe (1799–1894). Paris, 1967. P. 192–197.

⁶ Revue française et étrangère. 1837. Т. II. P. 352–393.

⁷ Ibid. 1838. Т. VI. P. 308–312.

⁸ Ibid. Т. V. P. 191–192.

⁹ См.: Huber-Saladin J.-M. Le comte de Circourt, son temps, ses écrits. Madame de Circourt, son salon, ses correspondances. Paris, 1881.

¹⁰ Revue des Deux Mondes. 1837. Т. XI. 1 août. P. 345–372.

с неослабевающим вниманием следили за ним на всех столь несходных между собой этапах его слишком короткой жизни, считают своим долгом опровергнуть обвинения, затрагивающие одну из важнейших сторон репутации Пушкина».

Далее приводились различные доводы, подтверждающие первое из возражений: наблюдения над пушкинским творчеством разных лет, суждения о поэте соотечественников, его «искренних друзей», в числе которых были люди «самого возвышенного ума и благородного нрава», и т. д. Что же касается дуэлей, то, как полагал Сиркур, их даже в молодости было у Пушкина немного, а с момента возвращения поэта в Петербург он был участником всего лишь одного поединка, который оказался для него роковым и «положил предел его земному существованию».

Таким образом, перед нами любопытный эпизод полемики вокруг Пушкина, выразительное, хотя и скромное по своему значению свидетельство интереса к нему во Франции 1830-х гг.

Сент-Бев на страницах русской печати

Французская литературная критика XIX в. насчитывает не один десяток имен, среди которых и такие известные, как Жюль Жанен и Филарет Шаль, Гюстав Планш и Дезире Низар, Сен-Марк Жирарден, Ксавье Мармье и Жан-Жак Ампер. Однако самым авторитетным и знаменитым французским критиком этого столетия был, несомненно, Шарль-Огюстен Сент-Бев (Sainte-Beuve, 1804–1869).

Литературно-критическая деятельность Сент-Бева продолжалась более сорока лет; она началась в середине 1820-х гг., в эпоху «романтических битв», и завершилась в период становления натурализма. Подобно многим современным ему писателям, Сент-Бев вступил в литературу как сторонник и поборник реформы, а затем выработал собственный — «психологический» — метод, который с годами совершенствовался и обогащался. Из-под пера Сент-Бева вышло огромное множество очерков и статей, составивших обширные серии «портретов» и «бесед» («*Critiques et portraits littéraires*», 1832–1836; «*Portraits littéraires*», 1844; «*Portraits contemporains*», 1846; «*Causeries du lundi*», 1851–1862; «*Nouveaux lundis*», 1863–1870), несколько больших исторических сочинений, один роман; он был также одаренным и самобытным поэтом.

Сент-Беву посвящено немало различных исследований: подробно изучены его биография, творческий путь, его связи с французской культурой. В известной мере освещено его восприятие в других странах Западной Европы и в США. Что же касается отношения к нему в России, то тема эта, кажется, особого интереса не вызывала, хотя вполне этого достойна.

Впервые Сент-Бев получил у нас известность как поэт: 5 июня 1831 г. в «Литературной газете» увидела свет статья, посвященная его поэтическим сборникам «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма» («*Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*», 1829) и «Утешения» («*Consolations*», 1830). Автором ее был А. С. Пушкин. Правда, имя Сент-Бева к тому времени уже два раза упоминалось на страницах этого издания. 22 марта 1831 г. в разделе «Смесь» был помещен принадлежавший

ему небольшой фрагмент, извлеченный из «нового французского альманаха»: «Когда свет был юнее и души невиннее, когда жизнь была, подобно жизни детей, исполнена беспечности и безотчетности, тогда, едва поэт принимался за лиру и поколения принимали слухом к золотым устам его, поэзия была обществом, верой, законом. <...> Ныне поэт есть не что иное, как отшельник, коего книга действительно доходит только до малого числа душ, рассеянных в толпе и одиноких, как сам он». Фрагмент этот, в котором заключалась весьма характерная для романтизма мысль о трагическом одиночестве поэта, восходил к сборнику (или альманаху) «Keepsake français»¹; выполнил этот перевод, как принято считать, писатель и критик, деятельнейший сотрудник, а с октября 1830 г. редактор газеты О. М. Сомов². Другой фрагмент, напечатанный в «Литературной газете» несколько позднее³, представлял собой одну из «мыслей» Жозефа Делорма, вымышленного поэта, которому Сент-Бев, следуя моде, приписал свой первый поэтический сборник. Переводчиком этого афоризма («Мысль, выраженная в сонете, есть капля благовонного масла, закупоренная в маленьком кристалльном пузырьке») называют опять-таки Сомова⁴; однако им мог быть и Пушкин, неделю спустя выступивший с пространной статьей о поэзии Сент-Бева и прежде всего о том его сборнике, из которого был заимствован приведенный выше афоризм.

Как известно, в этой статье Пушкин с сочувствием отозвался о поэтической манере Сент-Бева, выделив начинающего литератора из обширного круга его даровитых собратьев. «Сухая точность» некоторых его стихов, их «свежесть» и «чистота», а также «меланхолическая прелесть» в значительной мере отвечали пушкинским эстетическим устремлениям тех лет, тогда как поэтическая продукция других представителей французской романтической школы скорее отпугивала его и раздражала. С точки зрения Пушкина, поэзии Сент-Бева была присуща «искренность вдохновения», свойство, которого не доставало «почти всем французским поэтам новейшего поколения», это был «необыкновенный» (а по более позднему определению — «замечательный») талант⁵.

¹ Keepsake français, ou Souvenirs de littérature contemporaine. Paris, 1831. P. 100.

² См.: Блинова Е. М. «Литературная газета» А. А. Дельвига и А. С. Пушкина. 1830–1831. Указатель содержания. М., 1966. С. 118.

³ Литературная газета. 1831. Т. III. 31 мая (№ 31). С. 254.

⁴ См.: Блинова Е. М. «Литературная газета» А. А. Дельвига и А. С. Пушкина. С. 130.

⁵ См.: Морозов П. О. Пушкин и Сент-Бев // Русский библиофил. 1915. Т. VII. Ноябрь. С. 82–89; Жирмунский В. М. Пушкин и западные литературы // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 3. М.; Л., 1937. С. 91; Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 163.

Из той же статьи явствует, что Пушкин знал и о ранних опытах Сент-Бева — критика: в ней упоминаются «ученое издание» Ронсара («*Œuvres choisies de Pierre de Ronsard, avec notice, notes et commentaires par C.-A. Sainte-Beuve*», 1828) и «История французской словесности в XVI веке» («*Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI-e siècle*», 1828), между прочим, находившиеся в его личной библиотеке. Впоследствии он приобрел также «Критические очерки и литературные портреты» («*Critiques et portraits littéraires*»). Однако отзывов об этих сочинениях у Пушкина нет; не обнаружено в принадлежавших ему книгах ни отчеркиваний, ни заметок на полях.

В пушкинской библиотеке имелись второй и третий тома «Критических очерков и литературных портретов», вышедшие в июне 1836 г., одновременно с повторным изданием первого (который, возможно, находился там тоже и был позднее утрачен). Первое же издание первого тома, вобравшего в себя статьи, опубликованные Сент-Бевом в 1829–1832 гг. на страницах «*Le Globe*», «*Revue de Paris*» и «*Revue des Deux Mondes*», увидело свет в апреле 1832 г., а в конце 1833 г. появился и русский отклик на него — статья в журнале «Московский телеграф», ведущем печатном органе отечественного романтизма.

Анонимный автор статьи нашел книгу Сент-Бева «отменно любопытной». Дело было не только и не столько в разнообразии и новизне приведенных французским критиком сведений о писателях, в большинстве своем русскому читателю давно известных («Имена: Буало, Севинье, Корнеля, Лафонтена, Расина, Ж.-Б. Руссо, Лебренья, Ренье, А. Шенье, Дидеро, Прево, знакомы нашей публике не менее имен Ломоносова, Державина, Карамзина»), сколько в «духе» и в «направлении» книги, а также в ее «форме». И в том и в другом труд Сент-Бева сильно отличался от «старинных критик», сильно походявших на «просмотр учителем ученических тетрадок и на ученые, сухие диссертации». «Прежняя критика, — указывалось в статье, — приступая к делу, прежде всего изображала и выводила правила и законы, установленные для каждого предмета. Потом растягивала она разбираемый ею предмет на эти рамы, а затем обращалась к работе мелочной, химически разлагая подробности. Теперь дело идет совсем иначе. Всего менее занимаются критики подробностями; всего более самым творцом, чтобы по изъяснению его духа и условий его жизни изъяснять и его творение».

Типичным представителем этой «новой критики» и являлся, по мнению русского рецензента, Сент-Бев: «<...> он смотрит обширным взглядом не на слова, но на дух, и каждая из его статей есть характери-

стика не только создания, но и самого автора». В противоположность пристрастным и педантичным своим предшественникам, полагал он, Сент-Бев всячески стремится к «умеренности», объективности суждений, обнаруживая подчас «излишнюю светскую уклончивость», и воздерживается от «теоретических выводов» даже тогда, когда они вытекают из глубокого исторического понимания эпохи. «Нам кажется, что перевод книги Сент-Бева был бы полезен и для русских читателей», — писал далее рецензент «Московского телеграфа» и приводил в качестве подтверждения обширный фрагмент «литературного портрета» Буало, предполагая аналогичным способом познакомить соотечественников и с некоторыми другими очерками Сент-Бева в последующих выпусках журнала⁶.

Намерение его осталось неосуществленным; не была также реализована мысль о переводе всей книги в целом. Из помещенных в ней пятнадцати очерков на русском языке увидел свет лишь один, все тот же «портрет» Буало.

Это было вполне закономерно: характеристика с новых позиций «законодателя французского Парнаса», имя которого пользовалось авторитетом и в России в период господства классицизма, представляла для русского образованного читателя немалый интерес. Автор «Поэтического искусства» оценивался теперь исторически, сдержанно-спокойно, без неумеренных восторгов, но и без злобных выпадов, «без предрассудков», как значилось в русском переводе⁷.

Перевод этот, выполненный весьма неумело, с рядом искажений и пропуском некоторых трудных мест (автором его был Л. Арабоглу), предварял небольшую рецензию на весь сборник¹², впрочем, давно уже переставший быть книжной новинкой.

Сознавая это, русский критик счел необходимым пояснить свой выбор. «Хотя это сочинение, — отметил он в начале, — вышло уже несколько лет тому назад, мы должны на него обратить внимание желающих ознакомиться с господствующими ныне во Франции современными идеями о французской словесности». Толчком же для него послужил незадолго перед тем изданный роман Сент-Бева «Сладострастие» («Volupté», 1834), в котором он — не без оснований — увидел свидетельство «резкой перемены во мнениях автора» (речь шла о религиозных увлечениях Сент-Бева) и его новых художественных ориентациях, иными

⁶ Московский телеграф. 1833. Ч. XLIX. № 1. С. 163–176.

⁷ Журнал Министерства народного просвещения. 1835. Ч. VI. Май. С. 219–241.

словами, начавшегося отхода Сент-Бева от романтизма. Правда, с удовлетворением констатируя, что знаменитый критик «уже остыл от восторга к французской литературной реформе», русский рецензент признавал, что именно в борьбе за эту реформу Сент-Бев сформировался и как писатель, и как критик. «Оригинальность в изображении тончайших подробностей и в психологии сокровенных чувств души», свойственная «Стихотворениям Жозефа Делорма» и «Утешениям», полагал он, отчетливо проявляется и в «прелестнейших биографиях» французских писателей, входящих в сборник. Высоко оценивал рецензент «отличный анализ форм сочинений сих писателей и достоинств их слога», сожалел же о неполноте характеристик («он никогда не вникает глубоко в тайны драматического произведения и почти исключительно занимается только тем, что собственно относится к слогу писателя»), о неспособности критика к «синтезису», к широкому охвату различных литературных явлений и писательских судеб, а также о пристрастности многих его суждений («<...> легко можно видеть, что интриги настоящего преобладают над ним и часто делают его несправедливым»). Тем не менее, находил он, «сочинения г. Сент-Бева заслуживают, чтобы их читали», да и «слог его книги представляет прекрасный образец для изучения языка французского и — за исключением некоторых изысканностей — исполнен самых счастливых выражений»⁸.

В оригинале Сент-Бев был распространен у нас весьма широко; в немалой степени этому способствовал, между прочим, петербургский журнал на французском языке «*Revue étrangère de la littérature, des sciences et des arts*» (1832–1863), благодаря которому произведения современных французских авторов становились известными в России вскоре после их появления во французской печати или одновременно (с этой целью использовались обычно корректуры французских изданий), а иногда печатались с рукописей и, следовательно, выходили в Петербурге раньше, чем в Париже. Всего в «*Revue étrangère*» было воспроизведено более трех десятков статей Сент-Бева, посвященных французским писателям, историкам, литературным критикам, мемуаристам, хозяевам парижских салонов, а также новым книгам и некоторым иным сюжетам⁹; один раз журнал обратился к поэтическому

⁸ Там же. Июнь. С. 558–560.

⁹ «*Madame de Souza*» (1834. Т. X. P. 113–126). «*Madame de Duras*» (P. 610–623); «*Une ruelle poétique sous Louis XIV*» (1839. Т. XXXII. P. 149–165); «*M. de Barante*» (1843. Т. XLVI. P. 1–20); «*L.e comte de Ségur*» (1843. Т. XLVII. P. 1–16); «*Vie de Rancé par M. de Chateaubriand*» (1844. Т. L. P. 477–496); «*Désaugier*» (1845. Т. LV. P. 81–106); «*Gresset. Essai biographique sur*

сборнику Сент-Бева «*Pensées d'août*»¹⁰, дважды печатались статьи о нем самом¹¹.

Между тем Сент-Бевом продолжали интересоваться русские журналы. Так, «Телескоп» Н. И. Надеждина, постоянно печатавший на своих страницах сочинения Бальзака, не прошел мимо статьи Сент-Бева об этом писателе и его романе «Поиски абсолюта», появившейся в 1834 г. в «*Revue des Deux Mondes*», хотя об авторстве Сент-Бева, скрытом от читателей французского журнала (статья была подписана инициалами С. А.), Надеждин не знал. Подзаголовок статьи, указывавший на то, что основной ее целью являлась оценка нового романа, в переводе исчез: по-видимому, своим читателям «Телескоп» предлагал ее как вполне приемлемую для него общую характеристику бальзаковского творчества, сочувствуя ее далеко не дифирамбическому тону¹².

sa vie et ses ouvrages par M. de Cayrol» (1845. T. LVI. P. 161–176); «Molière et Pascal» (1848. T. LXVIII. P. 218–224); «Les confidences. Par M. de Lamartine» (1849. T. LXXII. P. 81–91); «M. de Féletz et la critique littéraire sous l'Empire» (1850. T. LXXIII. P. 461–476); «Fontenelle» (1851. T. LXXVIII. P. 237–253); «Madame de Lambert» (1851. T. LXXIX. P. 401–414); «La Harpe» (1852. T. LXXXI. P. 1–15); «Raynouard» (P. 453–467); «M. Walckenaer» (1852. T. LXXXII. P. 473–485); «Rollin» (1852. T. LXXXIII. P. 1–18); «Le sire de Joinville, biographe de Saint-Louis» (1853. T. LXXXVII. P. 641–653); «Le buste de l'abbé Prévost» (1853. T. LXXXVIII. P. 573–585); «Voiture» (1856. T. XCVII. P. 5–16); «La marquise de Créqui» (1856. T. XCIX. P. 649–663; T. C. P. 5–20); «Histoire de la querelle des anciens et des modernes. Par M. Hyppolite Rigault» (1856. T. C. P. 577–590, 661–676); «Le baron de Besenval» (1857. T. CII. P. 661–672); «L'Histoire de l'Académie française» (1858. T. CVII. P. 497–511); «Essais, lettres et pensées de Mme de Tracy» (1857. T. CI. P. 441–455); «Souvenirs et correspondance tirés des papiers de Madame Récamier» (1859. T. CXII. P. 513–524); «Les prochaines élections de l'Académie» (1862. T. CXXI. P. 161–174); «„Les Caractères“ de La Bruyère» (1861. т. CXX. P. 341–353); «Montaigne en voyage» (1862. T. CXXII. P. 161–172); «Charles-Quint après son abdication au monastère de Saint-Just» (1862. T. CXXIII. P. 641–654); «Entretiens de Goethe et d'Eckermann» (1862. T. CXXIV. P. 211, 641–261); «La comtesse de Boufflers» (1863. T. CXXV. P. 148–164, 218–234, 274–291).

¹⁰ Ibid. 1837. T. XXIII. P. 690–694.

¹¹ Ibid. T. XI. P. 187–200; 1852. T. LXXXIII. P. 529–543. Попутно укажем на другой — весьма примечательный — источник сведений о Сент-Беве: парижские корреспонденции А. И. Тургенева, печатавшиеся в различных русских журналах. Тургенев не раз встречался с французским критиком и пристально следил за его литературной деятельностью. Наиболее обстоятельное сообщение Тургенева о Сент-Беве было связано с избранием последнего во Французскую Академию (1844); прочие имеют более или менее фрагментарный характер, однако и в них содержится немало любопытных деталей. См.: Тургенев А. И. Хроника русского. Дневники (1825–1826 гг.). М.; Л., 1964. С. 56, 58, 181, 187, 226, 228, 256–259, 272. См. также: Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. T. IV. С. 282–283.

¹² Телескоп. 1834. Ч. XXIV. № 51. С. 476–500; № 52. С. 531–541. Ср.: *Revue des Deux Mondes*. 1834. T. IV. P. 440–458. См.: Jackson J. F. Balzac and Sainte-Beuve // PMLA. 1930. Vol. XLV. № 3. P. 918–920.

В 1838 г. «Сын отечества» поместил восходивший все к тем же «Критическим очеркам и литературным портретам» этюд о Жаке Делиле, одном из творцов французской описательно-дидактической поэзии, переводчике Вергилиевых «Георгик», который служил объектом особенно энергичных и частых нападок в романтический период. Обращение «Сына отечества» к этому очерку, более чем холодному по отношению к Делилю, по всей вероятности, объяснялось недавним приходом в этот «почти мертвый» журнал Николая Полевого, отчаянно пытавшегося воскресить издание и вернуть ему былую известность¹³.

С иной целью напоминала своим читателям о Сент-Беве «Библиотека для чтения», сообщившая о выходе в свет первого тома его обширного труда о знаменитом центре французского янсенизма аббатстве Пор-Рояль¹⁴. Эту книгу, наполненную «прекрасными нравственными правилами и очень назидательную» и вместе с тем «очень замечательную в художественном отношении», анонимный русский рецензент противопоставлял «бурному философскому бесстыдству», овладевшему, по его мнению, современной французской литературой (речь шла о «неистовой словесности», к которой «Библиотека для чтения» относилась с неизменной неприязнью как к одному из следствий Июльской революции и порождений романтизма). «Царский Приют (Пор-Рояль. — П. 3.), — писал автор русской статьи, — своими сочинениями и примерами имел весьма большое влияние на французскую литературу, которая в свою очередь оказала столько влияния на все прочие европейские литературы. Если иногда можно упрекнуть этот монастырь в излишней аскетической строгости, зато с другой стороны он показал примерную искренность, большую набожность, простую и спокойную нравственную силу и весьма замечательную умеренность. Между тем история его не богата происшествиями. <...> Поэтому только внутренняя история должна составить настоящий, существенный характер истории Царского Приюта. Она объяснит в то же время самые происшествия и покажет первую причину влияния знаменитого монастыря на общество. Историк должен ввести своего читателя во внутренность этой одинокой и скрытной жизни, показать ему дружеские и тайные беседы и фамильную переписку, должен повести его в кельи и подсмотреть с ним занятия, труды, чтения и набожные размышления обитателей монастыря. Он

¹³ «Сын отечества и Северный архив. 1838. Т. 1. С. 79–108. См.: Козмин Н. К. Очерки из истории русского романтизма. Н. А. Полевой как выразитель литературных направлений современной ему эпохи. СПб., 1903. С. 527–528.

¹⁴ См.: Giraud V. Port-Royal de Sainte-Beuve. Etude et analyse. Paris, [1930].

должен посвятить читателя в тайны духа, раскрыть перед ним беседы души с совестью, с богом, разоблачить тайную борьбу, мучения, грусть, отчаяние и в то же время высокие мысли, возвышенные чувствования, раскаяние и святые намерения. Такой труд был, конечно, по душе господину Сент-Беву, который более поэт, чем историк»¹⁵.

Позднее «Библиотека для чтения» обратилась к Сент-Беву еще раз, напечатав в русском переводе его этюд, посвященный одной из примечательных и характерных фигур французского XVII в. — фаворитке Людовика XIV г-же де Ментенон¹⁶.

По крайней мере дважды Сент-Бев фигурировал в «Современнике». В первом случае это произошло в связи с принятием 29 января 1846 г. во Французскую Академию Альфреда де Виньи. Как известно, речь, которую произнес в ответ на его традиционную «вступительную речь» («discours de réception») глава Академии граф Моле, вызвала различные толки во французских общественно-литературных кругах. Вместо сплошных похвал новому сочлену в ней заключалось и несколько упреков ему, подчас весьма серьезных, а также опровержение ряда его точек зрения и оценок, по преимуществу касавшихся Ш.-Г. Этьена, драматурга и журналиста, академическое кресло которого унаследовал Виньи.

Это «новшество» возмутило Виньи, увидевшего в столь откровенном нарушении этикета проявление недоброжелательства, «непростительное и непоправимое оскорбление»¹⁷. Между тем многие думали иначе, находя речь Виньи высокомерной, недостаточно почтительной по отношению к предшественнику и непомерно растянутой. Подобного мнения придерживался и Сент-Бев, к тому же связанный с Моле дружбой и считавший своим долгом оградить его от несправедливых, как ему казалось, обвинений. В напечатанной в «Revue des Deux Mondes» статье о вступлении Виньи в «сонм бессмертных» он решительно поддержал Моле, полагая, что откровенный, свободный обмен мнениями не может повредить авторитету Академии, да и вообще необходим.

Редакция «Современника» еще до того, как ей стала известна статья Сент-Бева, с одобрением отозвалась о речи Моле, причислив его к людям, «глубоко чувствующим достоинство литературы по тому влиянию, какое обнаруживается в суждениях и направлении общества, проникающегося духом писателей», т. е. трезво, реалистично мыслящей «стопроне», в противоположность другой — романтической, отличительной

¹⁵ Библиотека для чтения. 1840. Т. 42. Отд. VII. С. 16.

¹⁶ Там же. 1851. Т. 110. Отд. VII. С. 185–198.

¹⁷ Vigny A. de. Journal d'un poète. Paris, 1867. P. 206–221.

особенностью которой является «страсть к эффектности посредством преувеличения»: «Преувеличение, в ее глазах, свидетельствует о высоте и силе дарования. Оно и действительно поражает толпу, когда страсти, движения, свет, тени, краски, язык — все доведено в изображении до гиперболы. Отсюда беспрерывная клевета на человеческое сердце и постыдная ложь в истории»¹⁸.

Находя, что эпизод этот, «несмотря на случай, совершенно частный для русской литературы», представляет «много назидательных, общих истин», и выражая надежду, что новый академик «незаметно сблизится с понятиями о существенных законах искусства, прекрасного, как природа, и незыблемого, как вечность», «Современник» привел далее весь текст речи в переводе¹⁹. Когда же вторая февральская книжка «*Revue des Deux Mondes*» за 1846 г. со статьей Сент-Бева была получена в Петербурге и редакция русского журнала увидела, что отзыв «уважаемого всеми критика» ни в чем не противоречит ее собственному, она привела и его, точнее, несколько фрагментов его заключительной части, где характеризовалась собственно речь Моле: «Граф Моле отвечал Альфреду де Виньи с такою же откровенностью, с какою последний изложил свои убеждения. Нам очень нравится это нововведение академиков. Вежливое, умеренное противоречие, сопровождаемое видимым уважением противника, выражает особенного рода почтение. Высказывая свою потребность опровержения какой-нибудь истины, не признаем ли торжественно ее важности? Мы живем не в эпоху бездушного ласкательства. Современное общество приучило нас к противоречию, даже до излишества: пусть хотя в Академии еще господствует вежливость, которой образец мы теперь видели, вежливость в необходимом опровержении ошибочных мнений — и все пойдет прекрасно». И далее: «Граф Моле, говоря от имени Академии, прибавил в заключение: „Не время ли кончить споры о классицизме и романтизме? Куда приведут они? Признаюсь: я желал бы найти в одном более свободы, а в другом менее поддельности, принужденности и надутости“. Вот слова здравомыслящего человека. Ежели директор Академии, принадлежащий сам к стороне классиков, произносит этот приговор — не должны ли мы убедиться, что тяжба кончилась и дело решено. Во всем этом окончании речи граф Моле вы-

¹⁸ Современник. 1846. Т. XLI. № 3. С. 357–358.

¹⁹ Там же. С. 359–375. Показательно, что тогда же французский текст этой речи был перепечатан в журнале «*Revue étrangère*» (1846. Т. LVII. Р. 296–305), редакция которого сочла себя «почти обязанной» познакомить своих читателей со столь нашумевшей историей.

сказывал истины, исполненные справедливости и применяемости» и т. д.²⁰

Таким образом, контроверза Моле — Виньи позволила русскому журналу лишний раз выразить свое сочувствие «реальному» направлению в искусстве и осудить все больше уходящий в прошлое, но далеко себя не изживший романтизм.

Два года спустя внимание «Современника» привлек очерк Сент-Бева о кавалере де Мере — типичном «светском человеке» времен Людовика XIV и авторе любопытных «Писем»²¹. Однако наиболее значительным обращением русской журналистики 1840-х гг. к Сент-Беву явился перевод его статьи о Н. В. Гоголе, помещенный на страницах «Отечественных записок». Перевод принадлежал перу В. Г. Белинского, который с октября 1839 по март 1846 г. фактически возглавлял критический отдел журнала²².

Об интересе Сент-Бева к русской литературе нам известно немного. Если верить Н. И. Гречу, который познакомился с Сент-Бевом в 1837 г. в Париже, в салоне министра просвещения графа А. де Сальванди, критик («белокурый, невысокого роста, приятный, откровенный, любезный человек») спрашивал его «об успехах русского языка и литературы», заметив, между прочим, что «цензура, вероятно, стесняет движения и порывы молодых умов»²³. В июне 1839 г. на борту парохода, направлявшегося из Чивита-Векья в Марсель, Сент-Бев провел два дня в обществе Гоголя, который восхитил его силой ума и оригинальностью суждений. Об этом он подробно писал кн. Августину Голицыну 16 марта 1857 г., выражая при этом сожаление, что необходимость непрерывно трудиться помешала ему изучить в молодые годы «новые языки и литературы, насчитывающие столько авторов, самобытность которых

²⁰ Современник. 1846. Т. XLIII. № 4. С. 85–88.

²¹ Там же. 1848. Т. X. № 7. Отд. IV. С. 18.

²² Отечественные записки. 1846. Т. XLIV. № 2. Отд. VIII. С. 45–50.

²³ Греч Н. И. Путевые письма из Англии, Германии и Франции. СПб., 1839. Ч. II. С. 127–128. В ответ последовало разъяснение (будто бы одобрительно воспринятое присутствовавшим при этом Виктором Гюго) о «благодетельном действии» цензуры на русскую словесность, от которого выигрывают ее «нравственность, честь и достоинство», хотя и «страдает естественность и близкое подражание натуре». В 1858 г., сокрушаясь об упадке современной литературы и вспоминая о тех временах, когда «господствовали в произведениях русской литературы нравственность и скромность», Греч вновь изложил этот «спор о нашей цензуре — на неприятельской батарее» (Северная пчела. 1858. 27 октября. № 236. С. 997–998). Эта «задушевная profession de foi» представителя русской реакционной журналистики вызвала возмущение Герцена (Герцен А. И. Собр. соч. М., 1958. Т. 14. С. 64–65).

мы лишь смутно ощущаем». О встрече с Гоголем Сент-Бев упоминал и в названной статье, явившейся откликом на выход в свет пяти гоголевских повестей («Тарас Бульба», «Записки сумасшедшего», «Коляска», «Старосветские помещики» и «Вий») во французском переводе Луи Виардо, которому, как известно, помогал И. С. Тургенев²⁴.

Приветствуя почин А. Виардо, который «самым приятным и обязательным для нашего национального чувства образом озаменовал свое у нас пребывание», Белинский с удовлетворением констатировал «необыкновенный успех» повестей Гоголя у французских читателей; говорил он и о сочувственном приеме, оказанном «первому таланту современной русской литературы» во французских литературных кругах, и в качестве самого убедительного доказательства называл статью Сент-Бева, «одного из наиболее уважаемых во Франции критиков, который своей громкой известности в качестве критика обязан академическими креслами». Далее следовала самая статья в его переводе, в целом весьма точном и стилистически верном²⁵.

Французский текст Белинский опустил лишь в нескольких местах. По цензурным причинам были изъяты два фрагмента. В первом из них Сент-Бев приводил библейскую параллель предсмертному возгласу Остапа «Батько! где ты? слышишь ли ты?», улавливая в нем отзвук предсмертного возгласа распятого Иисуса. Во втором шла речь о внутриславянских противоречиях — национальных и религиозных. Полностью исчезло и примечание Сент-Бева о писавшем на транстеверийском диалекте «народном» римском поэте Дж. Белли, на которого обратил его внимание Гоголь³⁶. Примечание это, по-видимому, показалось Белинскому излишним, как, впрочем, и ряд иных деталей, имевших смысл только для соотечественников Сент-Бева с их смутным еще представлением о русской истории и русских нравах²⁶.

²⁴ См.: *Лернер Н. О.* Сент-Бев о Гоголе // Звезда. 1930. № 1. С. 219–221; *Laffitte S.* Gogol et Sainte-Beuve // Oxford Slavonic papers. Vol. XI. 1964. P. 56–59.

²⁵ Статью Сент-Бева вскоре после ее появления заметила А. О. Смирнова, сообщившая свои впечатления от нее в письме к П. А. Плетневу (январь 1846 г.). Находя, что Сент-Бев «славно разобрал Тараса для француза», она подвергла, однако, сомнению его мысль о зависимости Гоголя от Шекспира и Гомера: «Он ошибается: Гоголь такой же гений, как Шекспир. Шекспир же нигде не черпал своих вдохновений» (Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. II. С. 931).

²⁶ В «Записке о Гоголе» А. О. Смирнова изложила это примечание, сопроводив собственными пояснениями: «S-te-Beuve говорит, что ни один путешественник не делал таких точных и вместе оригинальных замечаний; особенно его поразило замечание Гоголя о транстевериях и собрание нескольких песен почти никому незаметной, но весьма особенной группы римлян. Едва ли сами жители города знают, что транстеверияне с ними

Других сколько-нибудь значительных переводов из Сент-Бева при его жизни на русском языке не появлялось. Однако имя его от времени до времени возникало на страницах журналов и газет. По-прежнему высоко оценивалась его критическая деятельность, но во второй половине 60-х гг. не меньший интерес и уважение в передовых кругах вызывал Сент-Бев — сенатор, как известно, решительно примкнувший к оппозиции и из сторонника Империи превратившийся в ее обличителя. Так, характеризуя его речь, произнесенную 19 мая 1868 г. в ходе дискуссии о свободе высшего образования, либеральные «Санкт-Петербургские ведомости» с сочувствием отмечали, что великий критик, «знаменитый автор „Пор-Рояля“, «светило французской литературы», «открыто и смело взялся защищать свободу мысли от нападков клерикальной партии» и свою точку зрения отстаивал «с такою глубиной философского взгляда, так торжественно, что злейшие его противники не в состоянии ничего сказать против его речи»²⁷. Две недели спустя в том же издании, в информации о студенческих волнениях в Париже, сообщалось о попытке группы студентов отправиться в Сенат «делать овацию Сент-Беву» (чему помешала полиция) и о посещении ими затем прославленного критика в его доме на улице Монпарнас, посещении, во время которого раздавались крики «Да здравствует Сент-Бев!» и «Долой метафизику!»²⁸. Наконец, о «политической деятельности» Сент-Бева шла речь в заметке, которой «С.-Петербургские ведомости» откликнулись на его смерть: «В последние годы своей жизни он возвратил свою утраченную популярность среди молодежи и либеральной части французского общества, являясь в Сенате противником клерикальных стремлений, красноречивым защитником свободы печати, свободы обучения и проч.»²⁹.

Весьма подробно говорилось также о Сент-Беве-сенаторе в некрологе, помещенном в петербургской «Иллюстрированной газете»: «Будучи приверженцем Луи-Наполеона, Сент-Бев с грустью видел все его репрессивные меры и политические ошибки и наконец, видя, что император изменяет всем своим прежним намерениям и обещаниям,

никогда не сливались, что у них даже свой язык еще, или свой patois» (Смирнова А. О. Записки, дневник, воспоминания, письма. М., 1929. С. 320).

²⁷ С.-Петербургские ведомости. 1868. 16 мая (№ 132).

²⁸ Там же. 28 мая (№ 143). Автором этой и предшествующей статей был, по всей вероятности, В. В. Чуйко, в то время парижский корреспондент «С.-Петербургских ведомостей». Подтверждением служит криптоном В. О., которым подписана первая статья, и воспроизведение фрагмента второй в очерке Чуйко о Сент-Беве, опубликованном впоследствии в журнале «Слово» (об этом см. ниже).

²⁹ С.-Петербургские ведомости. 1869. 7 октября (№ 276).

присоединился к оппозиции. <...> Будучи постоянным защитником свободы мысли, он произнес недавно в Сенате энергичскую речь по этому предмету» и т. д.³⁰ Та же тема была затронута и в «Журнале Министерства народного просвещения», в очередном «Письме из Парижа» Луи Леже, видного французского слависта (впоследствии профессора Коллеж де Франс), с 1869 г. постоянно сотрудничавшего в этом журнале: одну из страниц «Письма» Леже посвятил незадолго до того изданному томику писем Сент-Бева к принцессе Матильде, двоюродной сестре Наполеона III, с которой критик находился в дружеских отношениях и переписывался в течение ряда лет, вплоть до их разрыва, вызванного переходом Сент-Бева из правительственного органа «*Moniteur universel*» в оппозиционную газету «*Le Temps*». «Долгое время, — пояснял Леже, — его считали представителем официозной литературы. Он любил порядок, спокойствие, желал для Франции такого государя, который явился бы покровителем наук и искусств; но Наполеон III, хотя и старался щеголять своим литературным вкусом, не был знатоком в литературе. Он не оценил Сент-Бева и лишь в последние годы своего царствования сделал его сенатором; но Сент-Бев сохранил свой независимый характер и, несмотря на все увещания, не захотел написать похвальный отзыв о „Жизни Цезаря“ (автором книги был Наполеон III. — П. 3.). В Сенате он защищал нередко идеи, весьма не сочувственные Наполеону III, и вместе с тем не прекращал своего сотрудничества в оппозиционной газете „*Temps*“: это последнее обстоятельство и поссорило его с принцессою Матильдою»³¹.

К 1870-м гг. относятся также первые попытки исторически осмыслить критический метод Сент-Бева, понять его роль в развитии французской и европейской критики и литературы, разгадать его личность.

В статье «Новейшая французская литература», напечатанной в «Новом времени» за 1876 г., «недавно умерший» Сент-Бев назывался «представителем срединного человека»: «Он был им во всем: в политике, религии, литературе, жизни». В его критических этюдах, указывалось далее, «недостает широты взгляда, нет ничего яркого, Сент-Бев будто боится сказать что-нибудь смелое и в других преследует всякое уклонение от известной нормы; в них нет и энтузиазма, и это значительно вредит впечатлению. Сент-Бев так беспристрастен, что не знаешь, куда лежат его личные симпатии». Нарочитое беспристрастие (впрочем, ино-

³⁰ Иллюстрированная газета. 1869. 23 октября (№ 42). С. 271.

³¹ Журнал Министерства народного просвещения. 1873. Ч. CLXVIII. Июль. Отд. V. С. 45–46.

гда нарушаемое едва заметными проявлениями «ехидства») и явилось основной особенностью критической манеры Сент-Бева, по мнению сожалевшего об этом русского критика, который не отрицал, однако, ни его большого ума, ни таланта, ни обширных знаний, ни литературного вкуса³².

Иначе рассуждал Эмиль Золя, посвятивший Сент-Беву и его критической школе пятьдесят третье «Парижское письмо», напечатанное в «Вестнике Европы» за 1879 г.³³

«Меня давно преследует один литературный образ — образ Сент-Бева. Вот уже десять лет, как умер знаменитый критик, и, мне кажется, настало время высказать, что думает о нем наше поколение», — в этих начальных словах статьи, в сущности, заключалась ее программа. Целью Золя было «разобрать этого критика» в свете новейших эстетических и художественных открытий. «Настоящее, — пояснял свой замысел Золя, — будет судьей минувшего».

С точки зрения Золя, Сент-Бев озаменовал во французской критике «переходный период»: прошлое соединялось в нем с будущим, в нем было немало от Буало и Лагарпа и многое, очень многое уже предвосхищало Тэна. Он оценивал литературу с позиций собственного вкуса, придавал слишком большое значение изяществу, критика была для него «орудием исправления, линейкой, которой следует бить по рукам современников, чтобы заставить их исправиться», и в то же время он «благодаря своей всемирной любознательности основал научную критику. Он освободился от грамматики и от риторики, он понял, что нужно прежде всего познать писателя, чтобы понять человека. Принципы этой научной критики, формулированные только Тэном, рассеяны у Сент-Бева во множестве статей».

При всей его «кабинетности», утверждал Золя, Сент-Бев не ограничивался чтением литературных произведений, он широко привлекал биографию писателя, современные свидетельства, подлинные документы, иными словами, стремился предварительно воссоздать «время и общество», в котором писатель жил и творил. Этот «анатомический метод» и был воспринят Тэном, который обогатил его и поднял на новую, недоступную Сент-Беву ступень.

³² Новое время. 1876. 27 мая (№ 86).

³³ Вестник Европы. 1879. Т. V. № 10. С. 845–879. Перевод А. Н. Энгельгардт. Воспроизведено: *Zola E. Documents littéraires. Etudes et portraits.* Paris, 1894. P. 271–324. См.: Клеман М. К. Эмиль Золя — сотрудник «Вестника Европы» // Клеман М. К. Эмиль Золя. Л., 1934. С. 266–304.

Грандиозный труд Сент-Бева, полагал Золя, — это ценнейшие материалы для истории французской литературы, но «все эти статьи, все эти этюды представляются беспорядочными документами; они дают только интересные заметки обо всех на свете сюжетах»: у Сент-Бева не было ни «заранее составленного плана», ни «даже общей идеи, какого-нибудь философского взгляда, общей и постоянной цели». Неутомимый труженик и вечный искатель истины, Сент-Бев был склонен пренебрегать выводами и обобщениями, «бежать синтеза», хотя «не стараться в данный момент, изучив, например, всех писателей какой-нибудь эпохи, найти связь, соединяющую их, их предшественников и их преемников, — словом, не стараться найти закон, управляющий литературным движением в обществе, — это значит лишиться всей выгоды своих первых трудов, добровольно ограничить свой горизонт — это значит набрать камней для здания, которое выстроит другой».

Не отвечая идеалу Золя, критический метод Сент-Бева являлся, в его понимании, существенным шагом вперед к критике подлинной, к критике научной. Следующий, решающий шаг был сделан Тэном. «Теперь, — говорил Золя, — остается только идти по этой дороге, совершенствуя метод».

Почти одновременно с «письмом» Золя увидела свет и первая значительная статья о Сент-Беве, принадлежавшая русскому автору — В. В. Чуйко. Она была напечатана в журнале «Слово», «предсудительное направление» которого вызывало постоянные цензурные гонения; впрочем, статья, о которой идет речь, относилась к числу материалов «более или менее невинного содержания»³⁴.

Не претендуя на «полную и обстоятельную характеристику такого писателя, как Сент-Бев, более сорока лет занимавшего почетное и авторитетное положение среди корифеев французской критики», Чуйко ограничился лишь некоторыми общими суждениями, которые подкреплял примерами, извлеченными из наследия «прославленного критика» и трудов о нем, в особенности из книги его секретаря А. Понса «Сент-Бев и его незнакомки» (1879)..

Статья Чуйко отчасти перекликалась с «письмом» вождя французского натурализма. Русский критик высоко оценивал «литературный прием» Сент-Бева, который «заключается в своеобразно понятой биографии, в желании не столько анализировать идеи писателя или общественного деятеля, сколько в стремлении дать по возможности точный

³⁴ Слово. 1879. Ноябрь. С. 164–202.

портрет, определить нравственную и умственную физиономию, написать, одним словом, психический этюд». Он признавал его художественный талант и нисколько не сомневался, что Сент-Бев был одним из зачинателей французской научной критики и «в этом смысле является настоящим новатором». Однако, как и Золя, он инкриминировал Сент-Беву отсутствие «системы» и «прочного теоретического критериума», т. е. «собственно критического метода», что в свою очередь было закономерным следствием его политического, нравственного и эстетического «индифферентизма».

Этот принцип, которого Сент-Бев придерживался почти неизменно, полагая, что «индифферентизм есть одно из существенных условий критического гения», вызывал решительное осуждение Чуйко. При всем сочувствии «общему движению европейской мысли, восторжествовавшему в настоящее время вместе с позитивизмом различных оттенков», он не мог не сопоставить этот индифферентизм французского критика (равно как и его «закоренелый скептицизм») с отечественной традицией, с «нашими русскими критическими воззрениями», с «нашей критикой, такой блестящей в сороковых и шестидесятих годах, разрабатываемой талантами первой величины». Весьма умеренный по своим общественным взглядам, Чуйко едва ли считал эту публицистическую критику, которая «стояла на точке зрения энциклопедистов и Вольтера, сделавшего из критики страшное орудие борьбы, в практическом смысле этого слова», вершиной развития русской критической мысли, но и Сент-Бева он тоже не принимал в полной мере — и как литературного критика, и как человека.

Позднее личность Сент-Бева стала темой специального очерка, опубликованного в «Отечественных записках» М. Е. Салтыкова-Щедрина — Н. К. Михайловского. Автором его был П. А. Лавров, видный представитель народнической критики, находившийся в эмиграции и потому скрывавшийся под псевдонимом³⁵.

Признавая «исключительный» талант Сент-Бева и его «особенное место» в истории европейской критики, Лавров с необычайной суровостью и резкостью отзывался о его общественной и нравственной позиции. В представлении Лаврова общественная эволюция французского критика, деятельность которого началась в годы Реставрации и завершилась незадолго до падения Второй империи, была сплошной цепью

³⁵ У[зрюмо]в П. Сент-Бев как человек // Отечественные записки. 1881. Т. CCLIV. Кн. 1. С. 201–228; Кн. 2. С. 435–464.

неожиданных поворотов и отречений, предательств и измен. «Внутренняя экспериментация доктринерского либерализма, поэтического романтизма и религиозного мистицизма» и одновременно «эксперимент самой сильной испытанной им страсти» к Адели Гюго; «радикальные эксперименты» 1830-х гг.; обращение к кальвинизму; отчужденно-презрительное отношение к Июльской монархии; сочувствие перевороту Луи-Наполеона и союз с «императорским правительством», а в последние годы жизни открытая оппозиция Империи, — все это для Лаврова лишь проявления беспринципности, равнодушия, аморальности, иными словами, того «умственного кокетства», которое на протяжении четырех десятилетий являлось главным двигателем всех его поступков.

Революционер, всецело посвятивший себя общественному служению, Лавров без особых колебаний перечеркивал всю жизнь крупнейшего французского критика, которая, как он полагал, была «вполне верным отражением» его эпохи. «Дитя своего времени, пережившего старые идеалы и с трудом вырабатывавшего новые в исключительных личностях, времени, полного лицемерия во всем, что оно писало на своем знамени, и искреннего лишь в своем скептическом анализе, под ударами которого падали все призраки, все иллюзии, да в своей жажде наслаждений, которая за неимением идеалов должна была ограничиваться или самую грубую чувственностью, или биржевыми спекуляциями, или умственным трудом, обращенным на уединенные конкретные факты и чуждым всякой обобщающей, широкой идеи, как „пустого или опасного вопроса“», Сент-Бев казался Лаврову лишь «ренегатом всех партий, ренегатом всех сильных привязанностей». «Он мог только с ненасытным любопытством экспериментировать каждую партию, каждую искреннюю личность, кокетничая с ними», — писал русский критик, подводя неутешительный итог своим наблюдениям и, в сущности, произнося Сент-Беву незаслуженно жестокий приговор, слегка смягченный лишь констатацией типичности этого случая для породившей его «эпохи бесцеремонных спекуляций, грубых наслаждений и холодных экспериментов».

Новое оживление интереса к Сент-Беву в России было вызвано появлением труда знаменитого датского критика Георга Брандеса «Главные течения в литературе XIX столетия», точнее — его авторизованного немецкого перевода («Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen»). В 1886 г. журнал «Северный вестник», приютивший на своих страницах некоторых участников «Отечественных записок» (закрытых в 1884 г.), поместил статью М. К. Цебриковой — подробное и весьма сочувственное изложение третьего и пятого томов названного труда,

посвященных французскому романтизму («Die Reaktion in Frankreich», «Die romantische Schule in Frankreich»³⁶). В первой части статьи шла речь о раннем периоде французского романтического движения, который Цебрикова, в соответствии с идеями Брандеса, определяла как «романтизм регресса»; во второй — о писателях «прогрессивного романтизма», среди которых фигурировал и Сент-Бев, впервые поставивший критику «на историческую и научную почву». «Сен-Бев, — писала она, не вполне точно передавая его фамилию, — тонкий и оригинальный талант, сделал для критики то же, что сделал Бальзак для романа — открыл новую эпоху. До Сен-Бева не было критики <...> Известность Сен-Бева выросла к его смерти, и только через четырнадцать лет после нее образованная Европа поняла его значение. Главное достоинство Сен-Бева — понимание писателя; редкий критик обладал тою же способностью выяснить автора и значение его; но Сен-Беву не хватало широты кругозора; он был и мыслителем и историком без определенной системы. <...> Критике его не хватало основы определенного учения; вот почему она в частности поражала глубокими замечаниями, светлыми мыслями, но в целом критические произведения его представляют пеструю смесь и производят мало впечатления. Учителем поколений Сен-Бев не мог быть, для этого нужна закваска пророка и борца. Сен-Бев был и остался учителем литературного вкуса»³⁷.

Однако дело этим не ограничилось: в следующем году журнал «Русская мысль» вновь обратился к тому же фрагменту книги Брандеса, напечатав полный его перевод³⁸, а еще год спустя с его изложением выступил (на французском языке) и сам датский критик, посетивший Россию весной 1887 г. О Сент-Беве говорилось в его второй петербургской лекции («Литературная критика XIX столетия»), прочитанной 15 (27) апреля 1887 г. в зале Кредитного общества и вызвавшей, как и три другие, множество откликов (по преимуществу положительных) в русской периодической печати³⁹.

³⁶ Северный вестник. 1886. № 11. С. 42–69; № 12. С. 36–86.

³⁷ Там же. № 12. С. 82.

³⁸ Сент-Бев и новейшая критика // Русская мысль. 1887. Кн. V. С. 61–86. Фрагмент этот публиковался на русском языке еще несколько раз: Брандес Г. Литература XIX века в ее главнейших течениях. Французская литература. 1895. С. 299–330; Брандес Г. Собр. соч.: В 12 т. Киев, 1902. Т. IX. С. 83–106; Брандес Г. Главные течения в литературе XIX века. Французская литература. Киев, 1903. С. 247–270; Брандес Г. Собр. соч. (2-е изд., испр. и доп.). СПб., 1908. Т. 10. С. 248–291.

³⁹ См.: Вестник Европы. 1887. Т. III. Кн. 5. С. 414–415. Об этом см.: Шарыпкин Д. М. Творчество Георга Брандеса по русским источникам и материалам // Русские источники для истории зарубежных литератур. Л., 1980. С. 204–205.

Вскоре текст лекции был переведен и опубликован в «Вестнике Европы»⁴⁰. Сент-Бев объявлялся в ней «основателем новейшей психологической критики», который «выяснил нашему времени и будущим эпохам ту истину, что нельзя ничего понять ни в художественном произведении, ни в литературном памятнике прошедшего, если не дать себе труда предварительно уразуметь душевное настроение, породившее их, и составить себе ясное понятие о самой личности, создавшей такое художественное произведение или литературный памятник». При всех ее несовершенствах, утверждал Брандес далее, реформа, произведенная Сент-Бевом, была «весьма замечательна»: «Во-первых, он указал критике более прочную основу — в истории и естествознании. Во-вторых, он все более и более изгонял из критики ложную идеализацию и никогда не позволял увлечь себя общепринятыми мнениями, связанными с каким-нибудь авторитетным именем. В-третьих, Сент-Бев совсем изменил прежний характер критики, разлагавшей и разбивавшей произведение на части; он, напротив, поставил задачею критики обнять и резюмировать целое. <...> Его критика дает нам целый организм, указывает его внутренние части, и притом на полном его ходу: мы видим огонь, приводящий его в движение, слышим шум, производимый им, и в то же время знакомимся с его конструкцией».

Подобно многим его современникам, основной недостаток «методы» Сент-Бева датский критик усматривал в отсутствии у него «окончательно устоявшихся общих взглядов и систематики», и именно преодоление этого недостатка считал главной исторической заслугой столь близкого ему по духу и направлению эстетических поисков «великого преемника Сент-Бева» — Ипполита Тэна: «Человек системы и симметрии до конца», Тэн «взял на себя наследство Сент-Бева и придал ему новую цену. Все основные идеи Сент-Бева получили у него систематическое соотношение и научную определенность».

Позднее сходное понимание исторической роли Сент-Бева обнаружил П. Д. Боборыкин в книге о западноевропейском романе «за две трети» XIX века. «<...> Сент-Бева, — писал он, — нельзя не считать инициатором метода писательской физиономии и психологии. В этом он положительно обновил литературную критику и способствовал дальнейшему ходу ее развития». Под «дальнейшим ходом» понимался прежде всего «критический метод» Тэна⁴¹.

⁴⁰ Вестник Европы. 1887. Т. V. Кн. 10. С. 752–767.

⁴¹ Боборыкин П. Д. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века. СПб., 1900. С. 74.

Это была типичная точка зрения: Сент-Бев представлял интерес по преимуществу как предтеча позитивной критики. Между тем собственно творчество Сент-Бева все больше уходило в прошлое, и самостоятельная его ценность почти не ощущалась.

Сколько-нибудь значительного распространения творчество Сент-Бева не имело у нас никогда. Еще в 1879 г. Чуйко справедливо заметил, что «в России Сент-Бев как критик весьма мало известен»⁴². В последующие десятилетия к нему обращались и того меньше: в этой связи можно назвать лишь этюд о Лабрюйере, предпосланный русскому изданию «Характеров», да небольшой фрагмент шестой книги «Пор-Рояля», использованный для истолкования «Гофологии» Расина.

Впрочем, и о Сент-Беве писали у нас в конце века сравнительно редко и, как правило, не слишком выразительно. В основном это были отклики на сооружение ему памятника в Париже, в Люксембургском саду (1897). В этих статьях иногда встречались любопытные наблюдения и весьма точные оценки. «Биографии, написанные Сент-Бевом, — это небольшие драматические пьесы, в которых действуют живые и в действительности существовавшие люди. <...> Чтобы дать такой живой портрет, нужно быть крупным художником. Сент-Бев показывает нам не моментальный снимок, но готовый портрет. Он как бы рисует его перед читателем», — указывалось, например, в «Новом журнале иностранной литературы, искусства и науки»⁴³, а «Вестник иностранной литературы» констатировал, что «на литературных приемах Сент-Бева со всей силой отразилось естественно-медицинское образование, которое он получил в молодости»⁴⁴. Однако преобладали в них общеизвестные факты, афоризмы, анекдоты, курьезы и т. п.⁴⁵

Таким образом, Сент-Бев не был ни отвергнут, ни забыт; его имя, некогда известное «всякому, кто следит за ходом современной литературы или читает французские журналы», и теперь не сделалось для русских людей «пустым звуком»; книги его стояли на полках многих библиотек, но отношение к нему приобрело иной характер. Из живого культурного явления деятельность великого французского критика постепенно превратилась в русском сознании в исторический эпизод, в примечательный, но давно пройденный этап развития европейской литературно-критической мысли.

⁴² Слово. 1879. Ноябрь. С. 165.

⁴³ Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1897. Т. I. № 3. С. 334.

⁴⁴ Вестник иностранной литературы. 1898. Кн. VII. С. 288–289.

⁴⁵ Живописное обозрение. 1898. № 27. С. 547; Вестник иностранной литературы. 1903. Кн. VII. С. 334–336; 1905. Кн. I. С. 296–301.

И. С. Тургенев — переводчик «Иродиады» Г. Флобера

Переводческая деятельность И. С. Тургенева сравнительно редко привлекала к себе внимание исследователей. Более других освещен вопрос о его переводах из Флобера¹. Однако и в этом отношении сделано еще далеко не все. Так, до настоящего времени почти не изучен черновой автограф тургеньевского перевода повести «Иродиада», хранящийся в парижской Национальной библиотеке, хотя о существовании его стало известно давно². Правда, отечественным тургеньоведам он был в течение долгого времени недоступен. Однако и после того, как Пушкинскому Дому удалось получить фотокопию автографа, он был использован лишь однажды, в соответствующем томе Полного собрания сочинений и писем И. С. Тургенева, и притом — по условиям места — в самых скромных масштабах³.

Между тем изучение названного автографа представляет значительный интерес, позволяя полнее ощутить и отчетливее понять характер поисков и усилий Тургенева — переводчика Флобера и вместе с тем лишний раз заглянуть в творческую лабораторию Тургенева-переводчика вообще.

Возникновение замысла «Иродиады» относится, как известно, к весне 1876 г. Однако непосредственно к работе над повестью Флобер приступил лишь в августе, после завершения «Простого сердца». «Теперь, когда я наконец покончил с „Фелисите“, — писал он Каролине Комманвиль, — наступил черед „Иродиады“, и я вижу (так же ясно, как вижу Сену) искрящуюся на солнце поверхность Мертвого моря. Ирод

¹ См.: *Пумпянский Л. В.* Тургенев и Флобер // Тургенев И. С. Соч. Т. 10. М.; Л., 1930. С. 5–19; *Клеман М. К.* И. С. Тургенев — переводчик Флобера // Флобер Г. Собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1934. Т. 5. С. 133–149; *Розенкранц И.* Тургенев как переводчик // *Slavia*. 1939. Roční. XVI. Seš. 4. S. 595–597.

² См.: *Manuscripts parisiens d'Ivan Tourguénev. Not. et extr. par André Mazon.* Paris, 1930. P. 89.

³ *Тургенев И. С.* Сочинения. М.; Л., 1967. Т. 13. С. 686–688.

и его жена — на балконе, откуда видна позолоченная черепица Храма. Мне не терпится приняться за дело»⁴.

23 августа Флобер «освободил свой стол» для книг, связанных с его новым замыслом, и надолго погрузился в чтение. Затем началась разработка детального плана, продолжавшаяся всю вторую половину октября. «Дней через семь-восемь я приступлю (наконец) к „Иродиаде“, — писал он 25 октября Мопассану. — Необходимые выписки сделаны, и сейчас я вожусь с планом»⁵. Шесть дней спустя он известил г-жу Роже де Женетт, что примется за писание «в будущее воскресенье», т. е. 7 ноября⁶.

Это свое намерение Флобер выполнил: к 9 декабря первая часть была «окончена и даже переписана», и тогда же начата вторая. В Новый год он находился уже «посредине», а 1 февраля 1877 г. с радостью сообщил К. Комманвиль, что повесть завершена («J'ai fini „Herodias“!!!»⁷).

С большой рельефностью весь этот процесс отразился также в переписке Флобера с И. С. Тургеневым, его другом, советчиком, единомышленником, одним из самых близких ему в 70-е гг. людей. Впрочем, объяснялось это не только характером их отношений, но и вполне конкретной причиной: по инициативе Тургенева (уже который раз выступавшего в этой роли!) «Иродиада», равно как и предшествовавшие ей «Легенда о Св. Юлиане-Странноприимце» и «Простое сердце», должна была до ее издания во Франции увидеть свет в русском переводе на страницах «Вестника Европы» — и принести сильно нуждавшемуся Флоберу немалый по тем временам гонорар.

Впервые в переписке русского и французского писателей «Иродиада» упомянута 2 мая 1876 г. «Я думаю, — писал Флобер, — что черед Иоканама (иначе говоря — Св. Иоанна Крестителя) придет»⁸. Фраза эта свидетельствует о том, что для Тургенева замысел Флобера уже не был новостью. В письме от 25 июня Флобер подтвердил и уточнил это сообщение: «Моя „История простого сердца“ будет, несомненно, завершена к концу августа, после чего примусь за „Иродиаду“. Но как это трудно, боже, как трудно!»⁹ 27 сентября он признался Тургеневу, что «Иродиада» внушает ему «ужасное беспокойство» и что «план ее

⁴ *Flaubert G. Œuvres complètes. Correspondance. Sér. 7. Paris, 1930. P. 341.*

⁵ *Ibid. P. 353.*

⁶ *Ibid. Suppl. 3. Paris, 1954. P. 293.*

⁷ *Ibid. P. 313.*

⁸ *Gustave Flaubert — Ivan Tourguéniev. Correspondance. Texte établi, préfacé et annoté par Alexandre Zvigilsky. Paris, 1989. P. 170.*

⁹ *Ibid. P. 174.*

немного прояснился, но лишь очень немного»¹⁰. О работе над планом повести шла речь и в следующем из дошедших до нас писем Флобера к Тургеневу — от 28 октября. Одновременно Флобер жаловался на столь противоречившую его художественным принципам необходимость «объяснять»: «Писать ясно и живо при такой разнородности повествования — все это представляет гигантские трудности»¹¹.

В том же письме Флобер сообщал, что останется в Круассе (так называлось его имение близ Руана) до конца января, с тем чтобы завершить «Иродиаду» к концу февраля: иначе издание повести могло задержаться. Отвечая Флоберу, Тургенев выразил уверенность в том, что «гигантские трудности», которые тот испытывал, будут в конце концов побеждены; о переводе же повести на русский язык даже не упомянул¹². Между тем Флобера это сильно волновало, и в письме от 14 декабря он с некоторым смущением просил Тургенева, о кунктаторских наклонностях которого хорошо знал, дать ему в этой связи отчетливый ответ: «Теперь, мой милый, скажите мне прямо. Могут ли три мои повести выйти на русском языке в апреле будущего года, притом что „Иродиада“ будет окончена в феврале? В таком случае, мне удалось бы выпустить их отдельной книгой в начале мая»¹³.

Ответ Тургенева был обнадеживающим, хотя и не столь определенным, как того хотелось Флоберу. Переводить «Иродиаду» (и «Простое сердце») сам он не собирался, предполагая лишь просмотреть перевод и поставить под ним свое имя, но переводчика найти не смог. Кроме того, дело осложнялось намеченным на 15 февраля отъездом Тургенева в Россию. Тем не менее, он посоветовал Флоберу приложить все старания и окончить «Иродиаду» «в первых числах февраля»¹⁴.

Стремление уложиться в обозначенный Тургеневым срок потребовало от Флобера чрезвычайного напряжения сил. «Я работаю как только могу — дабы кончить к 15 февраля, — что, на мой взгляд, очень трудно», — писал он Тургеневу 4 января 1877 г.¹⁵ Лишь к середине января положение несколько изменилось, и он поверил в реальность собственных обещаний. «Этой зимой, — писал он Тургеневу 16 января, — я невероятно много трудился. Зато моя „Иродиада“ подвигается вперед.

¹⁰Ibid. P. 185.

¹¹Ibid. P. 187.

¹²Ibid. P. 189.

¹³Ibid. P. 191–192.

¹⁴Ibid. P. 193.

¹⁵Ibid. P. 197.

Когда я приеду в Париж, <...> мне останется, быть может, страниц пять или шесть. Следовательно, я рассчитываю вручить вам все (в соответствии с вашим распоряжением, Монсеньёр) около 15 февраля»¹⁶. Наконец, 24 января он известил Тургенева, что окончит повесть до 15 февраля и даже раньше, добавив, однако, что находится «при последнем издыхании»¹⁷.

Приехав 4 февраля в Париж, Флобер вскоре принялся переписывать повесть набело, что отняло у него приблизительно десять дней, а затем рукопись была передана Тургеневу для перевода. Вопреки первоначальному намерению, Тургенев, ознакомившись с повестью, решил переводить ее сам: по его признанию в письме М. М. Стасюлевичу от 1 (13) февраля, новая «легенда» Флобера поразила его «как совершенный chef d'œuvre»¹⁸.

По свидетельству Флобера, к переводу Тургенев приступил 16 февраля¹⁹. Две недели спустя Тургенев сообщил об этом Стасюлевичу и, более того, пообещал «доставить» ему перевод около 8 марта, с тем чтобы в апрельской книжке «Вестника Европы» появились обе легенды — «Св. Юлиан» и «Иродиада» (от публикации «Простого сердца» он отказался, опасаясь цензурных затруднений²⁰).

Слова своего Тургенев не сдержал. 27 февраля (11 марта) он предупредил Стасюлевича, что, несмотря на все его «хлопоты», «„Иродиада“ не поспеет к апрельской книжке» и «придется ее тиснуть в майской»²¹. Не выполнил он и обещания, заключенного в письме от 7 (19) марта: «„Иродиаду“ Вы получите непременно через 2 недели»²². Сообщая почти в каждом письме все более утешительные сведения («2-ая легенда Флобера уже подвигается к концу»; «„Иродиада“ не сегодня-завтра поедет к Вам»; «„Иродиада“ <...> переписывается по ночам и приближается к концу»; «Ослепительную по краскам „Иродиаду“ Вы получите через 3 дня после 1 апреля» — т. е. 4-го или 5-го числа. Времени для печатания будет за глаза»; «Ждите „Иродиаду“!»), он не решался выпустить перевод из рук и сделал это лишь 14 апреля, с более чем месячным опозданием против условленного срока²³.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid. P. 199.

¹⁸ Тургенев И. С. Письма. М.; Л., 1966. Т. 12. Кн. 1. С. 100.

¹⁹ Flaubert G. Correspondance. Paris, 1930. Sér. 8. P. 17.

²⁰ Тургенев И. С. Письма. Т. 12. Кн. 1. С. 100.

²¹ Там же. С. 106.

²² Там же. С. 115.

²³ Там же. С. 121, 126, 128, 131, 132.

По-видимому, Тургенев указал этот срок, не вполне представляя себе характер ожидавшей его работы. Трудности возникали по мере того, как он продвигался вперед, сомнения возрастали, поиски расширялись и углублялись. Первоначальный текст вновь и вновь улучшался, изменения вносились и в процессе переписывания, и позднее, после отсылки рукописи в Петербург, вдогонку²⁴.

Первый — самый напряженный — этап мы можем наблюдать воочию, два других — сопоставляя черновой автограф с печатным текстом²⁵.

Из стоявших перед Тургеневым задач наименее сложной было исправление допущенных им по разным причинам ошибок. Возвращаясь к только что переведенным строкам и отрывкам, а позднее просматривая весь перевод в целом, он заменял отдельные слова и с большой настойчивостью восстанавливал всякого рода пропуски. Так, «золовка» он исправил на «невестка»²⁶, «месяц» — на «луну»²⁷, «столяр» — на «плотник»²⁸; в характеристике Маннаи он вместо «худ» поставил «стар, страшно худ»²⁹, в ответе Маннаи тетрарху изменил «как воры» на «ни дать ни взять ночные воры»³⁰, к слову «планов» добавил определение «военных»³¹, в описание пиршественной залы ввел пояснение «между древесными ветвями»³², о волосах тетрарха сообщил (помимо того, что их сжимал венец из драгоценных камней) — «посыпанные пудрой лазоревых цвета»³³, фразу «Саддукеи его защищали» дополнил сло-

²⁴ Подготавливая повесть к печати, Флобер внес в нее ряд усовершенствований. Однако это не нашло отражения в тургеневском переводе. После того как «Иродиада» появилась в «Вестнике Европы» (1877. № 5. С. 258–288), Тургенев к ней более не возвращался, и в первом томе его Сочинений (М., 1880. С. 413–450) она была напечатана в том же виде. Не выправил Тургенев даже явную несуразность (вызванную, скорее всего, опiskой Флобера) — «сын» вместо «дочь» в реплике Иродиады (раздел 1), на что не раз указывали в дальнейшем (см., например: Чуковский К. И. Высокое искусство. М., 1964. С. 51).

²⁵ Фотокопия чернового автографа тургеневского перевода «Иродиады»: ИРЛИ. Р. I. Оп. 29. № 244. Л. 1–40. Печатный текст цит. по изд.: Тургенев И. С. Сочинения. М.; Л., 1967. Т. 13. С. 251–286. Франц. текст цит. по изд.: Flaubert G. Œuvres complètes. Trois contes. Paris, 1910. P. 135–216.

²⁶ Ср.: Absalon a couché avec les femmes de son père, Juda avec sa bru, Ammon avec sa soeur, Loth avec ses filles.

²⁷ Ср.: La lune se levait.

²⁸ Ср.: D'abord la Messie serait enfant de David, et non d'un charpentier.

²⁹ Ср.: Il était très grand, vieux, décharné.

³⁰ Ср.: Comme les voleurs, le soir, aux carrefours des routes.

³¹ Ср.: Vitellius ne lui avait rien confié de ses projets militaires.

³² Ср.: Des points lumineux brillaient, comme des étoiles, la nuit, à travers les branches.

³³ Ср.: de la poudre d'azur dans ses cheveux, serrés par un diadème de pierreries.

вами «неохотно и слабо»³⁴, а «тимпаны звенели» — словом «буйно»³⁵, и т. п.

Более обширной и трудной задачей было устранение стилистических погрешностей — приблизительных переводов и галлицизмов. Например, первоначально «citadelle» и «forteresse» Тургенев передал одним и тем же словом — «цитадель», но затем, обнаружив, что у Флобера «цитадель» — это крепость вместе с окружавшим ее городом, произвел ряд соответствующих замен; французское «avant le jour» он перевел «до утренней зари», а затем более точно — «до восхода солнца»; «elle regardait comme autrefois», переданное сначала как «она взирала на него по-прежнему», было изменено на более правильное «она взглядывала на него, как в былые дни»; «disputes» из «споров» стали «диспутами» (речь шла о фарисеях), и т. п. Что же касается галлицизмов, то это были в основном притяжательные местоимения — «его», «свой» и др. Употребленные в полном согласии с оригиналом, но вопреки русской норме, они придавали переводному тексту некоторую искусственность, и Тургенев не мог этого не ощущать. Большинство таких галлицизмов он изъясил еще на раннем этапе работы, а остальную часть — при окончательном усовершенствовании перевода³⁶.

Однако наибольших усилий требовало от Тургенева воспроизведение исторического колорита, окрашивающего повесть Флобера на всем ее протяжении, хотя и с различной интенсивностью. Поиски русских эквивалентов в этих случаях иногда затягивались настолько, что Тургеневу приходилось оставлять в тексте французское слово (или же помечать его на полях) в надежде впоследствии найти подходящую замену. Так поступил он, например, в начале второго раздела (прибытие Вителлия), где его затруднило несколько слов («panache», «brodequin», «faisceau»), а также со словами «publicain», «vérite», «cnémide», «chemin de ronde», «tenailles», «gerboise», «iconoclaste», «mentonnière» и др.

Далеко не сразу удавалось Тургеневу передать многие присутствующие в повести Флобера древнееврейские, древнегреческие и латинские имена. Первоначально он, как правило, сохранял их французское

³⁴ Ср.: les Sadducéens le défendaient mollement.

³⁵ Ср.: les tympanons sonnaient à éclater.

³⁶ См., в частности: «И ноги его легко и твердо ступали» — «И ноги легко и твердо ступали»; «его спасло проворство ног его» — «его спасло проворство ног»; «его беломраморные стены и золотые плиты его крыши» — «беломраморные стены и золотые плиты крыши»; «клятвенные слова его имеют» — «клятвенные слова имеют»; «ее черных волос» — «черных волос»; «озаряла ее лицо» — «озаряла лицо».

звучание, а затем подыскивал в большей мере соответствовавшую русской традиции форму (Абсалон — Авессалом, Фаниель — Фануил, Филоклет — Поликлет, Антипас — Антипа, Моаб — Моав, Мататия — Матафия, Азиатикус — Азиат и т. п.³⁷).

Наконец, с немалым трудом находил Тургенев языковые средства для воссоздания в переводе заклинаний Иоаканама, стилизованных под «речи древних пророков». В первоначальной редакции этот библейский колорит был лишь намечен, в окончательной — выражен с большой силой при помощи высокой лексики, инверсий, общей конструкции фраз и целых периодов. Для того чтобы представить себе этот подчас весьма мучительный процесс, достаточно привести (в обеих редакциях) несколько особенно показательных с этой точки зрения мест названного фрагмента:

эфраимские пьяницы — пьяницы эфраимские;

чьи ноги путаются, отягченные вином — чьи путаются ноги, отягченные винищем;

не перестанет разить — разить не перестанет; как шерсть — словно шерсть; землю — грудь земли;

будут спать под виноградными лозами — будут опочивать в тени виноградных лоз;

ты уже наказан за твое кровосмешение — за кровосмешение твое тебя уже постигло наказание;

твоей неги — неги твоей;

камней — каменьев;

платья — твоей одежды, и т. п.

Архаизацией Тургенев пользовался и во многих других случаях, добиваясь большей стилистической однородности повествования. Почти постоянная замена «как» на «словно» и «подобно»; замена слишком современно звучащих «прикащик по имениям» на «пристав», «начальник» на «заведовавший», «исправник» на «главный пристав», «губернатор» на «правитель», «фонтан» на «водомер», «план» на «решение», «эстрада» на «помост», «одежда» на «риза», «солнечные часы» на «гномон» и т. д.; замена прямого порядка слов обратным, — все это придавало тургеневскому переводу некое единство тона, гармоничность, внутреннюю цельность.

³⁷ Некоторая непоследовательность в передаче исторических имен отчасти может быть объяснена правкой Стасюлевича, которая была ему разрешена Тургеневым в письме от 13 (25) апреля 1877 г.: «Что касается до орфографии имен в „Иродиаде“ — и вообще — Вы имеете *carte blanche*» (Тургенев И. С. Письма. Т. 12. Кн. 1. С. 142).

Впрочем, архаизация эта не была утрированной. Тургенев вводил ее элементы с исключительной сдержанностью, опасаясь перенасытить ими русский текст. Иногда он даже отказывался от только что найденного «колоритного» слова в пользу более спокойного и привычного. Вообще стремление облегчить восприятие повести русским читателем проявилось в этом переводе весьма отчетливо: вопреки Флоберу, Тургенев вводил в текст авторские ремарки и пояснения (в том числе в скобках и под строкой), а также кавычки, подчеркивавшие экзотизм отдельных реалий и слов.

25 марта (6 апреля) 1877 г., извещая Стасюлевича о скором завершении перевода «Иродиады», Тургенев писал: «...без хвастовства скажу — не знаю, кто бы лучше меня это сделал». Вместе с тем в том же письме он отметил, что перевод представил для него огромные трудности³⁸.

Этот процесс счастливого преодоления трудностей и отразился в рукописи парижской Национальной библиотеки. Тургеневу не в чем было себя упрекнуть. В свой перевод он вложил замечательное ощущение воскрешенной Флобером эпохи, тончайшее чутье и мастерство стилиста, совершенное знание французского и редкостное владение родным языком, а также глубокое понимание потребностей читателя, которому предназначался в его интерпретации флюберовский шедевр.

³⁸ Там же. С. 128.

Ипполит Тэн в русских переводах и критике

Философ, историк, критик, один из основоположников и крупнейший теоретик культурно-исторической школы, Ипполит-Адольф Тэн (Taine, 1828–1893) оставил после себя обширное творческое наследие: его перу принадлежит более двух десятков книг и трехсот статей. Сочинения его многократно переиздавались и переводились на иностранные языки, способствуя всевозможным исканиям и открытиям в различных сферах научной и художественной жизни Франции, Англии, Германии, Италии, Испании и т. д. В России Тэн получил известность на рубеже 1850–1860-х гг., и затем в течение полувека имя его не сходило со страниц русской печати. Переводам Тэна на русский язык, а также откликам на них, и посвящена в основном данная статья.

Первый русский перевод из Тэна появился в 1861 г. в журнале М. М. и Ф. М. Достоевских «Время»¹. Он был озаглавлен «Современная английская философия. Джон Стюарт Миль и его система логики» и восходил к «*Revue des Deux Mondes*» — журналу, имевшему широкое распространение в русских читательских кругах². Переводчик и философ-гегельянец Н. Н. Страхов главное достоинство этой «прекрасной статьи» усматривал «в изложении содержания системы логики Милля, изложении, отличающемся обыкновенным мастерством французов».

Впоследствии Страхов перевел также главный философский труд Тэна «Об уме и познании» («*De l'Intelligence*», 1870). Издан перевод был в 1872 г., а в 1894 г. переиздан; и в том и в другом случае книге предшествовало обстоятельное «Предисловие переводчика», носившее подзаголовок «О чисто-эмпирическом методе»³.

¹ См.: Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время». 1861–1863. М., 1972.

² Время. 1861. Т. III. Июнь. С. 356–392. Ср.: *Revue des Deux Mondes*. 1861. Т. XXXII. 1 mars. P. 44–82. Отдельное издание: Taine H. *Le Positivisme anglais, étude sur Stuart Mill*. Paris, 1864; вошло в «Историю английской литературы».

³ Приводим начальные строки этого предисловия: «Книга, предлагаемая нами читателям в русском переводе, представляет большие достоинства. Это не компиляция, не

«Время» обращалось к Тэну и в дальнейшем. Речь идет о двух статьях (опять-таки заимствованных из «*Revue des Deux Mondes*»⁴) под общим названием «Литература и нравы Англии в XVIII столетии»⁵. В первой из них характеризовались «нравы», т. е. состояние английского общества, после революции 1688 г. (религия, национальные обычаи, политика, законодательство, публичная и частная жизнь, ораторское искусство и т. д.), во второй — «литература», а точнее — «романы и романисты» (Дефо, Ричардсон, Стерн, Голдсмит и др.), причем «литература» выводилась из «нравов» — в соответствии с тем «позитивным» эстетическим методом, который был открыт и разработан Тэном на протяжении 1850-х гг.⁶

Сущность этого нового метода русский читатель мог с большей или меньшей легкостью уловить в нескольких фразах предисловия, предпосланного второй из названных статей: «В XVIII веке проявляется в Англии новое литературное направление, соответствующее страстям и наклонностям публики: это направление антироманическое, положительное и нравственное, имеющее в виду не экзальтировать или баюкать воображение, как средневековые испанские романы, не улучшать разговорную речь, как все романы XVIII века и преимущественно французские, но изображать действительную жизнь, описывать характеры, указывать, как нужно себя вести и судить поступки общества. Это было поразительное явление, как будто голос народа, скрытого под землею»⁷. Однако журнал счел это недостаточным, и вскоре на его страницах увидел свет перевод двух последних глав книги Тэна «Французские философы XIX века» («*Les Philosophes français du XIX-e siècle*», 1857), в которых содержалось развернутое обоснование его метода, предполагавшего

учебник, излагающий с большою или меньшею точностью результаты, добытые наукою; настоящее сочинение Тэна имеет все права на название оригинального произведения; автор распоряжается своим предметом как полный хозяин и изложил его в строго обдуманной и отличной обработке» (*Тэн И.* Об уме и познании. Перевод с французского, под редакцию Н. Н. Страхова. СПб., 1872. С. I. Фрагмент этого труда позднее был включен в брошюру: *Тэн И., Дарвин Ч.* Наблюдения над жизнью ребенка. СПб., 1900. С. 3–22).

⁴ *Revue des Deux Mondes*. 1861. Т. XXXVI. 1 déc. P. 521–565; 15 déc. P. 914–956; использовано в «Истории английской литературы».

⁵ *Время*. 1862. Т. VII. Январь. С. 282–319; Февраль. С. 455–493.

⁶ См.: *Новиков А. В.* От позитивизма к интуитивизму. Критические очерки буржуазной эстетики. М., 1976. С. 32–57; *Шкуринов П. С.* Позитивизм в России XIX века. М., 1980. С. 38, 122, 131–132, 202–203, 215–218, 227–229 и др.; см. также: *Дрондов Г.* Французский позитивизм второй половины XIX века (Ипполит Тэн и Эрнест Жозеф Ренан). АДК. Л., 1962; *Чиковани А. Г.* Философско-эстетические взгляды И. Тэна. АДК. Тбилиси, 1979.

⁷ *Время*. 1862. Т. VII. Февраль. С. 455.

строгий детерминизм в исследовании естественнонаучном и гуманитарном⁸.

Переводчик В. А. Фукс передал французский текст сравнительно точно, опустив всего несколько малозначительных фрагментов и лишь в одном случае «транспонировав» его для русской публики. Правда, случай этот весьма интересен: всячески настаивая на плодотворности «анализа» в области «нравственных наук», Тэн демонстрировал это на примере «Пантагрюэля»; в переводе же вместо великого творения Рабле называлось произведение тоже великое, но отечественное. Сохранив логику рассуждения и даже конструкцию отдельных фраз, переводчик везде заменил «Пантагрюэля» на «Мертвые души»: «Гоголь написал „Мертвые души“». Всякий тотчас же переводит эту фразу более ясным фактом. Всякому представляется книга в несколько сот страниц, происшествия, рассказанные в ней характеристики. Но этот внешний и кажущийся факт окружен целым рядом еще не известных фактов. В чем заключается то, что можно назвать философией Гоголя? Каким образом он рассуждает? Какое участие и в какой мере принимает у него воображение? В каком порядке, в какой пропорции образы и идеи сцепливаются в его мозге? В чем заключается его юмор? Какое участие имеют при этом серьезные стороны его гения, философии, сатира, темперамент? В чем заключается сообразность его книги с нравами окружавшей его среды? Почему в его поэме встречается столько бесцеремонных выражений, оскорбляющих чувства известного класса целомудренной публики? Каков слог его? Отчего происходит эта смесь веселого комизма с горьким, раздирающим душу чувством? Какие личные способности и какие внешние условия породили этого самобытного гения с такими странными на первый взгляд приемами? В чем заключается влияние Гоголя на современное ему общество? Вы видите, что здесь предстоит такой же анализ, какой мы сделали, говоря о пищеварении» и т. д.⁹ Конечно, в контексте статьи подобная замена выглядела несколько странно и могла озадачить читателя, но вместе с тем в его глазах она придавала построениям Тэна дополнительную ценность, показывая их широкую применимость, их всеобщий смысл.

В 1864 г. появилась четырехтомная «История английской литературы» («Histoire de la littérature anglaise»), важнейший труд Тэна,

⁸ Там же. Т. XI. Июнь. С. 182–202; отдельное русское издание книги: Тэн И. Французская философия первой половины XIX-го века. Под редакцией Е. Васьковского. СПб., 1896.

⁹ Там же. С. 189–190.

особенно знаменитый своим обширным введением — манифестом «позитивного направления» в эстетике и литературной науке. Первые три тома, посвященные древности, средневековью, классическому периоду и романтизму, вышли в самом начале января; последний, в котором шла речь о писателях современных, увидел свет в октябре.

Труд Тэна вызвал почти немедленный отклик — прежде всего в самой Франции, затем в Англии, а также в ряде других европейских стран. Не осталась к нему равнодушной и русская печать. Раньше других о нем сообщил своим читателям журнал «Заграничный вестник». Содержательное и передовое издание, возглавлявшееся (фактически) П. А. Лавровым, который уже в начале 1860-х гг. был весьма близок к освободительному движению, этот журнал переводных статей и сочинений энергично пропагандировал достижения зарубежной науки о природе, человеке и обществе¹⁰. К числу таких достижений и относился, в его понимании, «позитивный метод» Тэна, получивший столь отчетливое выражение и обоснование в «Истории английской литературы».

Непосредственным поводом для обращения «Заграничного вестника» к этому труду явился «трехсотлетний юбилей» Шекспира, широко отмечавшийся во всем мире¹¹. «Желая содействовать со своей стороны воспоминанию о мировом поэте», журнал поместил в апрельском и майском выпусках главу о Шекспире¹², аргументируя этот выбор тем, что «Истории английской литературы» отдают справедливость «сами англичане». Представляя Тэна читателям, журнал отмечал, что он «принадлежит к самым замечательным писателям современной Франции, хотя известность его распространена далеко менее многих других авторов, стоящих по таланту и по знанию значительно ниже его», и что «работы» его «принадлежат к первостепенным во Франции»¹³, а далее характеризовал его метод и манеру: «По остроумной критике и по образности своего блестящего языка Тэн может быть признан одним из самых прямых наследников Вольтера, с которым он еще разделяет и весьма искусное совокупление здравого скептицизма с горячею защитою некоторых предвзятых идей. <...> Его произведения заслуживают всегда самого

¹⁰ См.: Рейфман П. С. Журнал «Заграничный вестник» // Учен. зап. Тартуского гос. университета. № 167. Труды по русской и славянской филологии. 1965. Вып. VIII. С. 123–162; № 184. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. 1966. Вып. IX. С. 44–82.

¹¹ О праздновании шекспировского юбилея в России см.: Шекспир и русская культура. Под ред. М. И. Алексеева. М.; Л., 1965. С. 410–413.

¹² Заграничный вестник. 1864. Т. II. № 4. С. 69–98; № 15. С. 297–324.

¹³ Там же. № 4. С. 67.

внимательного изучения по обширности его знаний, редкой во французском писателе, по умному взгляду на предмет и по широте взгляда, в которой он едва ли имеет соперников между своими соотечественниками»¹⁴.

Все это не означало, впрочем, что Тэн безупречен: изложение его, полагал «Заграничный вестник», лишено «сжатости», а «фраза» страдает «излишней живописностью», причем «иногда на счет точности»; однако недостатки такого рода отступали перед главным его достоинством — оригинальностью в подходе к литературным явлениям и их интерпретации.

О Тэне, но исключительно как об истолкователе Шекспира, говорилось также в другом отделе апрельского выпуска журнала «Европейская жизнь»: «Что касается до серьезных исследований или критик на творения Шекспира, то мы решительно не можем указать ни на одно сочинение, которое могло бы стать рядом с оценкою Шекспира Тэном, появившейся в начале года»¹⁵.

Несколько месяцев спустя «Заграничный вестник» обратился к «Истории английской литературы» вновь. Иронизируя над Французской Академией, «этой дряхлой, выжившей из ума мумией французской литературы», не удостоившей труд Тэна, «одно из умнейших и учений произведений современной Франции», премии, которая «раздается разным низкопоклонникам дряхлых академиков» (речь шла прежде всего о престарелом главе «эклектической школы французских философов» Викторе Кузене¹⁶), журнал предлагал читателям сочувственный обзор вышедших томов, заимствованный из «Westminster Review»¹⁷, и перевод заключительного раздела третьего тома «Прошлое и настоящее» («Le Passé et le Présent»), в котором подводились итоги изучения английской литературы с новых позиций, иными словами — в свете

¹⁴ Там же. С. 68.

¹⁵ Там же. С. 200.

¹⁶ Там же. Т. III. № 8. С. 213.

¹⁷ Там же. С. 214–253. Ср.: The Westminster and Foreign Quarterly Review. 1864. 1 April. P. 473–512. Тогда же в «Заграничном вестнике» был напечатан и другой английский отклик на английские штудии Тэна — статья из «Saturday Review of politics, literature, science and arts», опубликованная там вскоре после выхода в свет отдельного издания очерка о философии Милля. Статья эта заключала в себе некоторые критические суждения, однако в целом была весьма одобрительной. Во всяком случае, автор ее вполне разделял точку зрения самого Милля, высказанную в письме к Тэну: «Не думаю, чтобы на немногих страницах можно было дать более верное и полное понятие о содержании и философском направлении этой книги» (Там же. С. 254–263).

тэновских эстетических идей¹⁸. В том же году «Заграничный вестник» вернулся к «Истории английской литературы», поместив перевод главы о Байроне¹⁹. Не утратил он интереса к Тэну и позднее.

В мае 1864 г. имя французского мыслителя появилось на страницах «Отечественных записок». Читателям этого умеренного журнала, не слишком процветавшего в ту пору, был предложен его этюд о Теккерее, извлеченный из первого издания «Критических и исторических опытов» (затем он вошел в четвертый, а в окончательном варианте в пятый том «Истории английской литературы»). «В конце прошлого года, — указывалось в предисловии, — смерть внезапно похитила одного из самых деятельных и замечательных английских романистов — Теккерея, который и у нас в России, вместе с Диккенсом, долгое время приковывал к себе общее внимание образованной публики. Его романы переводились у нас нарасхват; „Ярмарка тщеславия“, например, явилась разом в двух переводах в двух журналах²⁰. Были даже в литературе, в свое время, споры, кто выше: Диккенс или Теккерей. Его „снобами“ одно время характеризовали различные личности из нашего общества. Он у нас имел подражателей. Поэтому мы не считаем лишним познакомить нашу публику с статьей о Теккерее французского критика Тэна, которому сами англичане недавно отдали похвалу за его „Историю английской литературы“». Далее шла речь о личности и творчестве английского писателя с их достоинствами и недостатками, «которые, в свою очередь, все происходили из благородного источника», и следовал вывод: «Его в высшей степени чувствительная и прямая душа не могла равнодушно смотреть на зло, господствующее в мире, и он неумолимо его преследовал посредством сарказма и горькой иронии, которые в его руках превращались в могущественное оружие»²¹, — после чего с сокращениями приводился тэновский этюд²².

¹⁸ Заграничный вестник. 1864. Т. III. № 9. С. 413–442.

¹⁹ Там же. Т. IV. № 11. С. 326–366.

²⁰ Имеются в виду «Современник» и «Отечественные записки» 1850 г.

²¹ Отечественные записки. 1864. Май. С. 106–107.

²² Там же. С. 108–143. См. также в разделе «Иностранная литературная летопись» (с. 466–468) рецензии на выпущенные в 1864 г. «маленькие брошюры» Тэна о современных английских философах — Дж. С. Милле и Т. Карлейле. Относительно первой из брошюр журнал сообщал лишь, что «Тэн считает Милля олицетворением позитивизма и, сам позитивист с величайшим сочувствием относится к его методу и трудам», а свой лаконизм объяснял тем, что очерк этот «русским читателям уже знаком», поскольку «до издания отдельной книгой он был напечатан в „Revue des Deux Mondes“ и переведен у нас во „Времени“». Что же касается второй, в России еще не известной (*L'Idéalisme anglais, étude sur Carlyle*. Paris, 1864; в дальнейшем включено в «Историю английской литературы»), то

Тот же самый этюд — наряду с другим, посвященным Диккенсу, — был положен в основу большой статьи об английском романе, напечатанной в «Современнике», причем на сей раз оба этюда восходили к четвертому тому «Истории английской литературы». Называя свой главный источник, автор статьи А. Н. Пыпин²³, бывший профессор Петербургского университета (покинувший его в знак протеста против реакционной политики правительства по отношению к студенчеству) и будущий академик, решительно утверждал, что книга Тэна — «одно из лучших явлений французской литературы в последнее время». «Целое сочинение, оканчивающееся вышедшим недавно четвертым томом, — пояснял он свою мысль, — представляет полный обзор английской литературы с ее древнейшего и до последнего времени. Книга имела большой успех и обратила на себя большое внимание: английская критика приняла ее в высшей степени благосклонно и, несмотря на всю национальную ревность, признала даже в ней лучшее сочинение вообще об английской литературе. Это, конечно, справедливо, потому что действительно об этом предмете нет целого сочинения, которое бы имело такие литературные достоинства, — хотя мы не всегда согласились бы с точкой зрения Тэна. Это, разумеется, не мешает Тэну быть верным наблюдателем в подробностях и удачно определять литературный характер писателей»²⁴.

На протяжении статьи Пыпин неоднократно критиковал Тэна, но при этом весьма широко использовал, обильно цитируя или пространно излагая. Так, этюд о Диккенсе казался ему недостаточно глубоким, в нем отсутствовала «отвлеченная художественная оценка», а вместо того «описывались» те черты диккенсовского творчества, которые «особенно бросались в глаза», и «рассказывались» возникшие в процессе знакомства с ним «собственные впечатления», но в этих впечатлениях Пыпин находил «много верного» и постоянно на них опирался. Аналогичным образом обстояло и с разделом о Теккерее, который, впро-

журнал ее излагал с большой обстоятельностью и в заключение сделал попытку защитить идеалиста Карлейля от Тэна, который не принимал ни его «странную философию», ни «пророческие исторические воззрения», ни «мрачные политические теории», ни «преувеличенный стиль», хотя и «добросовестно изучал его и старался понять». С точки зрения журнала, Карлейль был прежде всего историком; Тэн же видел в нем преимущественно философа и смотрел на исторические труды Карлейля «как на приложение его философских идей». Тэн фигурировал и в следующем, июньском выпуске «Отечественных записок» (С. 561–609), но это был всего лишь повторный перевод статьи из «Westminster Review», на которой ранее остановил свое внимание «Заграничный вестник».

²³ Подпись под статьей: —А—.

²⁴ Современник. 1864. № 11–12. Отд. I. С. 345–346.

чем, помимо тэновского труда, был построен и на английских критико-биографических материалах. Полагая, что характеристика Теккерера, данная Тэном, «в сущности без сомнения справедлива», равно как и анализ отдельных его произведений, Пыпин, однако, относился сдержанно к стремлению Тэна подвести его «под принцип расы» и «начало темперамента»: «Не отвергая этого принципа, нужно только заметить, что его следует принимать с известной осторожностью, потому что и самый принцип расы получает с течением времени весьма обширные видоизменения. Точно так же и всю нравственную жизнь, доступную наблюдению писателя, он подводит под одно начало темперамента: изображать пороки и добродетели, по его мнению, значит изображать только внешнюю, общественную сторону человека и не знать его сущности, — как будто общественная сторона человека составляет такую ничтожную долю в жизни человека и, следовательно, в его характеристике»²⁵. Не соглашался русский критик и с точкой зрения Тэна на присущую английскому романисту «резкость обличения»: «Тэккерей много больше понравился бы ему, если бы он был умереннее, если бы общественные недостатки и зловерность изображенных им лиц он смягчал психологическим разбирательством». Наконец, не убеждало его и «сличение» Теккерера с Бальзаком: «Тэккерей прежде всего сатирик общественной жизни. Его существенная цель была не психологическое изображение отдельных характеров, а целый образ общественной жизни, насколько он выражается в отдельных личностях»²⁶.

На тех же главах «Истории английской литературы» был основан и обширный очерк об «английских романистах», помещенный в журнале «Женский вестник»²⁷. Он принадлежал перу В. В. Чуйко, начинающего литератора, позднее — видного критика, автора книг «Современная русская поэзия в ее представителях» (1885) и «Шекспир, его жизнь и произведения» (1889)²⁸.

Свой выбор Чуйко объяснял двумя причинами: с одной стороны, «чрезвычайной серьезностью» тэновского труда, признанного и в самой Англии, а с другой — значительностью имен Диккенса и Теккерера,

²⁵ Там же. С. 379–380.

²⁶ Там же. С. 380–381. Об этой статье см.: *Троицкий Ю. Н.* Теккерей в русской критике // Учен. зап. Тульского гос. пед. института. 1953. Вып. 4. С. 170; *Ахметов Л. Е.* Русская революционно-демократическая критика о Теккере // Учен. зап. Башкирского гос. пед. института. 1955. Вып. V. Сер. филол. № 1. С. 67.

²⁷ Женский вестник. 1866. № 2. С. 1–41.

²⁸ О нем см.: Шекспир и русская культура. С. 654–658.

«теперь, конечно, сходящих со сцены, но в продолжении долгого времени имевших громадное влияние не только в Англии и остальной Европе, но даже и у нас»²⁹.

Однако Чуйко этим не ограничился и вскоре вместе с известным впоследствии беллетристом А. К. Шеллером (А. Михайловым) предпринял полный перевод «Истории английской литературы», намереваясь первоначально напечатать его в приложении к «Женскому вестнику», а затем издать отдельной книгой. Замысел этот, однако, был осуществлен лишь в незначительной степени — в виде журнальных публикаций введения и нескольких фрагментов первого и второго томов³⁰. Осуществлению замысла помешало прекращение «Женского вестника»: последний его выпуск помечен январем 1868 г.³¹

Потребность в русском переводе «Истории английской литературы» была удовлетворена только в следующем десятилетии: в 1871 г. в двух книгах под названием «Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы» увидели свет первые три тома, в 1876 г. под названием «Новейшая английская литература в современных ее представителях» — последний. «Издаваемое нами сочинение Тэна, — писали в предисловии к первому тому русского перевода его редакторы А. Рябинин и М. Головин, — появилось в начале 60-х годов под заглавием „История английской литературы“ и успело уже выдержать около восьми изданий. Появление ее сразу поставило автора наряду с первоклассными писателями Европы и заслужило ему громкую известность, хотя и до того времени он был известен в кругу французских литераторов своими умными и беспристрастными исследованиями по части литературы и философии. Английская критика, наиболее заинтересованная в деле своей национальной литературы, отзывалась о книге Тэна самым лестным образом и положительно сознавалась, что им разъясняются вполне многие стороны этой литературы, которые оставались до тех пор темными вследствие поверхностного исследования. Впрочем, о достоинстве и об успехе сочинения можно судить уже из того, что оно переведено почти на все главные европейские языки. В нашей литературе оно появлялось отрывками, в некоторых периодических изданиях, и с значительными пропусками, хотя и в этом искаженном виде успело обратить на себя внимание читающих людей.

²⁹ Женский вестник. 1866. № 2. С. 4.

³⁰ Там же. 1867. № 4, 5, 6, 7, 9; 1868. № 1.

³¹ См.: Клевенский М. М. Журнал «Женский вестник» (1866–1868 гг.) // Русская журналистика. Вып. I. Шестидесятые годы. М.; Л., 1930. С. 105–129.

Теперь мы решились издать сочинение Тэна вполне в уверенности, что пополняем этим значительный пробел в нашей литературе, которая далеко не так знакома с английской литературой XVII, XVIII и начала XIX века, как с французскою и немецкою той же эпохи»³².

По мысли авторов предисловия, «здравая и честная критика» Тэна должна была в большой мере способствовать знакомству русских людей со «всеми лучшими произведениями английского ума», о которых они подчас имели смутное или неверное понятие, а иногда и вовсе не подозревали. Но «помимо критически-литературного значения» труд Тэна представлял также «интерес историко-философический»: это был «первый опыт» изучения европейской литературы в связи с эволюцией «политического и общественного строя», ее породившего. (Отсюда и измененное заглавие, с точки зрения издателей более уместное, «так как заглавие это ближе исчерпывает предмет исследования, чем то, под которым оно явилось у автора».)

«Ясность и последовательность такого метода для всякого очевидны», — утверждалось далее, а затем кратко излагался самый метод и прослеживалось его применение к истории английской литературы: «У него (Тэна. — П. З.) каждый исторический момент подготавливается предшествующим развитием, имеет своим последствием дальнейшее развитие, а вся вообще историческая жизнь народа является непреложным результатом трех первичных сил — расы, среды и эпохи. Литература, в числе прочих произведений человеческого ума, есть отражение и воспроизведение данного исторического момента, следовательно, должна считаться (как религиозное и политическое устройство) не причиною, а последствием цивилизации. Таким образом, для всякого становится ясным, почему норманно-саксонское развитие приготовило английскую конституцию, почему мистицизм средних веков вырождается в языческий пантеизм, который в свою очередь, встретившись с глубоким нравственным сознанием, вызвал реакцию в виде христианского Возрождения и Реформации. При таком отчетливом воззрении крупные политические и литературные деятели перестают казаться колоссальными, изолированными фигурами, дающими направление и имя свое известной эпохе. Шекспир является на основании этого метода только крайним и полным выражением чувственного мировоззрения эпохи,

³² Тэн Г. О. Развитие политической и гражданской свободы в Англии в связи с развитием литературы. СПб., 1871. Т. 1. С. III–IV. — Инициалы Г. О. (а иногда и имя Генрих или Генри) при фамилии Тэна встречались в русской печати 1860-х — начала 1870-х гг. неоднократно.

точно так же, как Кромвель и Мильтон служат крайним проявлением пуританского духовного воззрения, один в политической сфере, другой — в литературной»³³. Там же с сочувствием говорилось и о другом важном открытии Тэна — «народном характере», складывающемся под влиянием «первичных сил среды и расы»³⁴.

«В высокой степени» восхищали авторов предисловия «объективность» Тэна, «строгая последовательность», «логика» и «справедливость ко всем житейским явлениям — и дурным, и хорошим», а также «выпуклость» и «убедительность» его изложения. «Самое изложение и слог, — констатировали они, — помогают впечатлению, производимому сочинением. Это не сухой анализ, излагаемый в казенно-литературных терминах: это речь умного, наблюдательного, честного человека, который не желает поучать вас, но беседует с вами запросто, позволяя себе иногда отступления, шуточки, острое словцо, если они способны ярче выразить его мысль и сделать ее более доступной. Безыскусственная прелесть рассказа до того увлекает вас, что вы, сами того не замечая, дочитываете до конца его объемистый труд без всякого утомления. Есть места, где рассказ Тэна достигает высокой художественности»³⁵.

Впрочем, замечательные литературные достоинства тэновского труда представляли немалую ценность, в их понимании, и по иной причине: «Читая его, каждый без всякого усилия, без малейшей натяжки, сам собою, наталкивается, так сказать, на те конечные выводы, которые являются результатом этого честного и беспристрастного исследования. Каждый додумывается сам до тех простых истин, что только при благоприятных условиях свободы и справедливости может развиваться искренняя литература, которая в свою очередь действует на свободное исследование, на дух общественной критики, на повышение нравственного уровня в массах народа и на образование тесной и прочной связи между всеми общественными отношениями, установившимися в государстве»³⁶. А это для народа, «едва начинающего свою политическую жизнь», должно было иметь «глубокий, поучительный интерес»³⁷.

В полезности своих усилий издатели, во всяком случае, не сомневались, и если их что-либо смущало, то лишь неблагоприятная международная ситуация — «колоссальные события на Западе», которые могли

³³ Там же. С. V–VI.

³⁴ Там же. С. VI.

³⁵ Там же. С. VII.

³⁶ Там же. С. VI–VII.

³⁷ Там же. С. VII–VIII.

отвлечь внимание русского общества от их книги (имелась в виду франко-прусская война). Когда же «вновь наступит пора мирных вопросов и спокойного отношения к ним, тогда книга, издаваемая нами», надеялись они, «займет видное место в ряду полезных изданий последнего времени, приобретет массу образованных читателей и сделается настольною книгою каждого мыслящего человека в высшем и среднем обществе нашем»³⁸.

Перевод «Истории английской литературы» представлял немалые трудности. Большой объем, стилевое разнообразие и обилие цитируемых текстов, слова и обороты, нуждавшиеся в пояснениях, — все это требовало от переводчика упорства, профессионального умения и осведомленности во многих областях.

Особенно сложно обстояло дело с цитатами из поэтических произведений. Как правило, Тэн передавал их прозой, а соответствующие строки оригинала помещал под строкой. Переводчик отказался от этого принципа, предполагавшего широкое распространение в читательской среде английского языка, предпочитая ему цитирование однократное, по ходу изложения материала, в стихотворных переводах. По преимуществу это были переводы опубликованные. Так было с многочисленными шекспировскими фрагментами, которые приводились по четырехтомному «Полному собранию драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей», изданному Н. А. Некрасовым и Н. В. Гербелем (1865–1868)³⁹. Так было с Байроном, который цитировался в основном по изданию «Байрон в переводе русских поэтов», вышедшему под редакцией Гербея (1864–1866)⁴⁰. Когда же удовлетворительных печатных переводов или печатных переводов вообще не оказывалось, переводчик «Истории английской литературы» обходился собственными силами. При этом он обнаруживал подчас незаурядные поэтические способности, например в главах о Чосере, Бен Джонсоне и Мильтоне. Русские переводы этого последнего он оценивал чрезвычайно низко, в особенности стихотворный перевод Е. Жадовской (1859), о котором писал: «По внутреннему достоинству он столько же далек от оригинала, как и от здравого смысла. Наша стихотворная стряпня редко производила такие бездарные и нелепые вирши»⁴¹.

³⁸ Там же. С. VIII. Предисловие помечено 1 января 1871 г.

³⁹ См.: Там же. С. 288, 373, 378–380, 385–391, 394–401, 403–405, 411–419, 426, 428, 431–434, 436–437.

⁴⁰ См.: Там же. Т. II. С. 469–473, 477, 478, 481–483, 490–494, 496, 498–499, 501–504, 506–508.

⁴¹ Там же. Т. I. С. 561.

Следует также отметить, что в двух случаях поэтические фрагменты, переданные у Тэна только прозой, в русском переводе обрели свою «изначальную форму». Речь идет об «иллюстрациях», включенных в описание Северного моря, которым открывалась первая глава труда: обе они восходили к «Книге песен» Г. Гейне (раздел «Северное море», 1825–1826) и были извлечены из «Сочинений Генриха Гейне в переводе русских писателей»; один перевод принадлежал П. И. Вейнбергу («После кораблекрушения»), другой — М. А. Михайлову («Ночь на берегу»)⁴².

Неоднократно комментировались в переводе «экзотические» для русского читателя слова, например «утлав», «цитоль», «маска» (в значении «придворный спектакль»⁴³), в одном месте приводилась полностью английская поговорка, на которую Тэн лишь намекал⁴⁴, в другом Северное море в зимнюю непогоду характеризовалось, между прочим, и с помощью заимствования из словаря архангельских поморов («перебой»)⁴⁵; пояснялось имя «Шерюбен» (Керубино) — «известное лицо пажа в комедии „Le mariage de Figaro“»⁴⁶, и т. п.

Иногда для большей ясности переводчик отсылал читателей к русским переводам трудов, упомянутых Тэном, и оригинальной литературе на русском языке. Так, в связи с тем, что сообщалось в «Истории английской литературы» о «схоластической философии», «для сравнения» предлагалось обратиться к нашумевшей книге А. Шапова «Социально-педагогические условия умственного развития русского народа» (1870), в частности к страницам, где говорилось о «влиянии схоластико-теологической учености в России в XVIII столетии»⁴⁷.

Наконец, в одном случае переводчик опровергал автора, а точнее — дополнял его в свете современных политических обстоятельств: оптимистическое утверждение Тэна (и в 1864 г. в достаточной мере необоснованное) о том, что время «великих исторических насилий» миновало, в 1871 г. выглядело и вовсе странно. Отсюда примечание к этим строкам: «Автор не предвидел в то время бесчеловечных ужасов последней франко-германской войны, которые, по-видимому, противоречат этому положению»⁴⁸.

⁴² Там же. С. 32–33.

⁴³ Там же. С. 97, 138, 172.

⁴⁴ Там же. С. 159.

⁴⁵ Там же. Т. II. С. 526.

⁴⁶ Там же. Т. I. С. 282.

⁴⁷ Там же. С. 168.

⁴⁸ Там же. Т. II. С. 551.

По сравнению с анонимным переводчиком и редакторами первых томов «Истории английской литературы» Д. С. Ивашинцову — переводчику тома заключительного — было много легче. Из «современных представителей» английской литературы в книгу вошло всего шесть (Диккенс, Теккерей, Маколей, Карлейль, Милль, Теннисон). Немногочисленность цитат позволила переводчику сохранить «подлинные выдержки», которые он, правда, переместил из «выносок» в приложения, помещенные в конце книги, а это, в свою очередь, делало его задачу не столь ответственной. К тому же он широко пользовался имевшимися в его распоряжении русскими изданиями Маколей и Милля. За исключением Теннисона, писатели, о которых шла речь, имели у нас более или менее прочную известность, и тэновский текст, им посвященный, почти не нуждался в пояснениях. Не пришлось переводчику и дополнять Тэна. Впрочем, однажды он все же был вынужден это сделать, отметив, что начальная фраза очерка о Диккенсе («Умри Диккенс, и биографию его написать не трудно») устарела, поскольку ко времени появления перевода великого романиста уже не было в живых, а попутно указал и русскую литературу об авторе «Замогильных записок Пиквикского клуба» — биографию, предпосланную изданию этого романа в 1871 г., и статью Вейнберга «Детство и первая молодость Диккенса» в журнале «Пчела» за 1875 г.⁴⁹

На выход в свет «Новейшей английской литературы в современных ее представителях» вскоре откликнулось «Живописное обозрение»⁵⁰. «Настоящее сочинение, — констатировал рецензент, — полно того же интереса и составлено так же добросовестно, как и первая книга». При всем несходстве вновь опубликованного тома, заключавшего в себе ряд «отдельных биографических этюдов», и более ранних, где факты были сгруппированы «в систему», он ощущал их полное единство: «Тэн рассматривает деятельность каждого из этих лиц в сфере искусства и мысли в связи с общественным и национальным развитием, употребляя при этом тот прекрасный метод и приемы критического анализа, которые вообще ярко отличают даровитого французского критика и знатока литературы от других его собратьев и составляют неотъемлемое его достоинство».

⁴⁹ Тэн И. Новейшая английская литература в современных ее представителях. СПб., 1876. С. 2.

⁵⁰ Живописное обозрение. 1876. № 27. С. 428–429.

В дальнейшем русские переводчики обращались к «Истории английской литературы» еще не раз, однако без прежнего энтузиазма⁵¹. Более сильным и устойчивым оказался у нас интерес к другому основополагающему труду Тэна, в котором «исторический метод» применялся к изучению общих проблем искусствознания, итальянской живописи в эпоху Возрождения, живописи фламандской и голландской, а также древнегреческой скульптуры.

Речь идет о лекционном курсе, который был прочитан Тэном на протяжении 1864–1869 гг. в Парижской школе изящных искусств. После завершения каждого из пяти циклов, из которых складывался этот обширный курс, Тэн издавал его отдельной книгой с особым названием: в 1865 г. увидела свет «Философия искусства» («*Philosophie de l'art*»), в 1866 г. — «Философия искусства в Италии» («*Philosophie de l'art en Italie*»), в 1867 г. — «Об идеале в искусстве» («*De l'idéal dans l'art*»), в 1868 г. — «Философия искусства в Нидерландах» («*Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*»), в 1869 г. — «Философия искусства в Греции» («*Philosophie de l'art en Grèce*»). В 1880 г. курс этот с некоторыми изменениями был переиздан под общим заглавием «Философия искусства»⁵².

Огромный резонанс тэновского курса и все нараставшее у нас увлечение «позитивной критикой» обусловили необычайную интенсивность его распространения в русской культурной среде. Впервые с новым трудом ознакомил своих читателей все тот же «Заграничный вестник». В октябре-ноябре 1865 г., т. е. через два месяца после выхода французского издания «Философии искусства», журнал опубликовал ее полный перевод. Показательно, что в отличие от предшествующих этот перевод не был снабжен ни одним пояснительным словом: имя Тэна как бы говорило само за себя⁵³.

Не прошло и полугода, как появился еще один перевод этого лекционного цикла, на сей раз в виде брошюры; его выполнил и издал В. В. Чуйко. Брошюре было предпослано весьма содержательное предисловие (помеченное мартом 1866 г.), в котором характеризовались переводимый труд, тэновский метод и вообще все направление, «господствующее ныне в науке». «Во Франции и в Европе, — писал Чуйко, — брошюра эта имела громадный и совершенно заслуженный успех не столько по-

⁵¹ См.: Тэн И. 1) О методе критики и об истории литературы. СПб., 1896. С. 3–43; 2) В. Шекспир. 1894 (второе изд. — 1898); 3) История английской литературы. Т. V. Современники. М., 1904 (перевод П. С. Корана).

⁵² См.: Castex P.-G. La critique d'art en France au XIX-e siècle. Paris, 1959. Т. II. P. 83–116.

⁵³ Заграничный вестник. 1865. Т. VIII. Октябрь. С. 1–26; Ноябрь. С. 205–236.

тому, что касается всех важнейших вопросов о искусстве, сколько введением в изучение теории искусства исторического метода, который, удаляя все гадательное и по возможности упрощая вопрос, упрочивает за эстетикой возможность дальнейшего развития, которое для этой отрасли человеческого самосознания ограничивалось до сих пор приискиванием более или менее остроумных систем, более или менее широкого взгляда, не основанного ни на опыте, ни на фактических данных, а исключительно на личном воззрении автора». Этой субъективной манере Чуйко решительно противопоставлял «реальное направление», крупнейшими деятелями которого он считал в России Добролюбова и особенно Чернышевского (в это время он находился в сибирской ссылке, и по цензурным условиям имя его, естественно, не называлось: фигурировал он лишь как автор «Эстетических отношений искусства к действительности»), хотя и недопонимал его и с ним полемизировал, а во Франции — Прудона и Тэна. «Взявшись за изложение „Философии искусства“, — констатировал Чуйко в заключение, — он внес в этот труд и обычную ясность своего взгляда, и полное знакомство с предметом, и воззрения современной критики. Не мудрено после этого, что его брошюра составляет громадный шаг вперед и уясняет многое, что до сих пор оставалось совершенно темным и неясным»⁵⁴.

Издание это приветствовал в «Книжном вестнике» Н. К. Михайловский, будущий крупнейший представитель русской народнической критики⁵⁵. Обоснованный в брошюре «закон зависимости произведений искусства от общего состояния умов и нравов окружающей среды» он находил «совершенно верным» и видел в этом открытии еще один вызов «старой эстетической школе», иными словами — сторонникам «искусства для искусства». Однако, полагал Михайловский, Тэн не заметил, что «художник может стоять и во главе и в хвосте всякого движения среды, его окружающей, и середины для него почти нет», а это, в свою очередь, означает, что «влияние окружающей среды на художника может выразиться двояко: положительным образом и отрицательным». Настоящему же искусству необходим идеал, и лишь «перворазрядный художник» способен этот идеал воплотить: «...если его идеал и недостижим, неосуществим, то при помощи его он может, по крайней мере, лучше оценить действительность». Как бы то ни было, но эту выпущенную

⁵⁴ Тэн Г. О. Лекции о искусстве, читанные в Парижской школе изящных искусств в 1865 году. СПб., 1866. С. V, VIII.

⁵⁵ Книжный вестник. 1866. 30 июня. № 11–12. С. 256–258. См.: Винер Е. Н. Библиографический журнал «Книжный вестник» (1860–1867). Л., 1950. С. 158–160.

Чуйко «маленькую брошюру» критик считал в высшей степени своевременной, ибо «несмотря на все чернилопролитные битвы из-за эстетики вопрос о значении искусства, как нам кажется, все-таки еще не перевалился в сознании нашей литературы».

Однако этим дело не ограничилось: в 1867 г. появился третий перевод «Философии искусства», осуществленный А. Н. Чудиновым, известным педагогом и литератором, составителем ряда популярных учебных пособий и справочных изданий. Судя по уведомлению от редакции воронежских «Филологических записок», где перевод публиковался, выполнен он был еще в 1865 г., когда лекции печатались в «Заграничном вестнике». Но, слив «перевод г. Чуйко» (в действительности анонимный. — П. 3.) с предложенным ей, редакция пришла к выводу, что «по ясности изложения, точности выражения, последний далеко отличается от первого», и сочла «нелишним» его издать⁵⁶, что и было сделано⁵⁷ с прибавлением отрывка из «Речи об умственном воспитании» Дж. С. Милля в переводе М. А. Антоновича. По мнению Чудинова, отрывок отличался «теми же несомненными достоинствами, какие составляют характеристическую черту всех вообще трудов этого, бесспорно, умнейшего из современных писателей»⁵⁸, и удачно дополнял тэновский лекционный курс, где этот «предмет» не затрагивался вовсе⁵⁹.

Публикуя свой перевод, Чудинов преследовал двойную цель: способствовать распространению «здоровых эстетических идей и потребностей» в «массе публики» и вместе с тем выпустить полезное педагогическое пособие. Он стремился дать отпор отрицателям искусства, «чересчур уж разогнавшимся по пути прогресса некоторым из более ярких нигилистов наших» и нарушить «положительное равнодушие к эстетическим интересам в большинстве», ибо не сомневался в высоком значении истории и теории искусства как «одного из весьма важных аргументов для понимания истории их литературы вообще и оценки художественных произведений в частности», а с другой стороны — пытался содействовать «устранению той рутины и той безжизненной, сухой схематизации, какими упрекают <...> наших преподавателей словесно-

⁵⁶ Филологические записки. 1867. Вып. II. С. II.

⁵⁷ Там же. Вып. II–IV. С. 1–86.

⁵⁸ Там же. С. 87.

⁵⁹ Первоначально в качестве приложения к «Философии искусства» предполагалось поместить также введение в «Историю английской литературы» (под заглавием «О сущности и значении истории литературы»), но в связи с подготовкой им полного русского издания названного труда Чудинов отказался от такого намерения. Издание это, однако, в свет не появилось.

сти». «Ясность изложения, верный взгляд на отдельные события и умение верно группировать их, наконец, самая новизна метода, с которым автор разрабатывает предмет и который до него не был еще никем применен к исследованию об искусстве, — пояснял Чудинов свой выбор, — все эти достоинства показали переводчику достаточными, чтобы позволить себе остановить внимание читателей на этом сочинении»⁶⁰.

К тому времени, когда был окончен печатанием этот перевод, во Франции увидели свет два следующих цикла тэновского курса — «Философия искусства в Италии» (конец октября 1866 г.) и «Об идеале в искусстве» (июнь 1867 г.), и Чудинов решил продолжить начатое дело. Переводил ли он их именно в такой последовательности или в обратной, неизвестно, но сначала был опубликован цикл более общего содержания. Произошло это на протяжении 1868 г.⁶¹, а до тех пор на страницах русских журналов появился ряд откликов на французские издания названных циклов. Этими журналами явились «Отечественные записки» и «Всемирный труд».

Рецензент «Отечественных записок» особенно высоко оценивал писательское дарование Тэна. Он восхищался его умением «высказывать свои мысли», его «живым, блестящим рассказом о возрождении искусства в Италии», но самые мысли французского критика были, по его мнению, «неглубоки, неспециальны», а «главная» мысль была лишена новизны. Признавая, что «в словах г. Тэна много правды», рецензент, однако, не только оспаривал их практическую полезность для современного художника, но находил в них и нечто огорчительное, ибо «красноречивый профессор училища изящных искусств», вполне справедливо показывая на примере Италии, как много изобразительное искусство утратило с тех пор, не говорил о том, «что дает скульптуре и живописи наше время взамен утраченного ими». А между тем, полагал он, поскольку художник, согласно Тэну, — «продукт своего времени», вместе с условиями и характером человеческой жизни неизбежно изменяются направление и проблемы искусства, и потому «если бывшее невосвратимо для него, то пусть же обратится оно в искусство своего времени и своего народа»⁶².

Статья, помещенная во «Всемирном труде», принадлежала перу П. Д. Боборыкина и была прислана им из Парижа, где он находился с сентября 1865 г., энергично знакомясь с французской культурной жизнью.

⁶⁰ Филологические записки. 1867. Вып. II. С. 1–II.

⁶¹ Там же. 1868. Вып. I. С. 87–116; вып. III. С. 117–151; вып. IV–V. С. 151–191.

⁶² Отечественные записки. 1867. № 3. Отд. II. С. 28–31.

Среди наиболее сильных его увлечений парижского периода была «позитивная философия»; тогда же он серьезно заинтересовался Тэном и его «историческим методом» изучения литературы и искусства⁶³. Непосредственным поводом для статьи послужил выход в свет цикла «Об идеале в искусстве»; однако свою задачу Боборыкин понимал широко: он стремился, кроме того, определить место Тэна в истории европейской мысли, раскрыть сущность его метода и осветить его творческий путь⁶⁴.

Для того чтобы «иметь точку опоры» в «главном предмете» его анализа, Боборыкин счел необходимым произвести «обстоятельный разбор нашего критического движения» и изучить «критический мир Франции до конца пятидесятих годов». При всей неполноте и тенденциозности этого обзора он все же содержал и некоторые полезные для русского читателя сведения, особенно в том, что касалось Франции. Остановившаяся «на плотине эклектики» французская критика, полагал Боборыкин, «несмотря на ум и дарование отдельных деятелей» в течение долгого времени не совершила ничего значительного: в ней «не сказывалось прочного метода, который бы двигал работу сообразно успехам положительного знания и очистил бы критические этюды от всего ненужного гарнира чисто беллетристических фраз, возгласов, излияний, посторонних намеков, не имеющих прямого отношения к делу. Многочисленные сотрудники „Revue des Deux Mondes“, чередуясь, написали несколько сотен статей о всевозможных художественных явлениях складно, умно, иногда скучно, иногда очень бойко; но во всей этой говорильне не слышалось нерва; отдельные верные замечания, разбросанные без связи в десятках статей, притупляли мозг читателей и вносили весьма мало прочных результатов в общую критическую работу. Вот что предшествовало Тэну»⁶⁵.

Далее Боборыкин сообщал важнейшие факты биографии Тэна, становление которого прослеживал на фоне «интеллигентного движения, начавшегося с эпохи 48 года», в связи с судьбой его «генерации». Из тэновских трудов, предварявших цикл «Об идеале в искусстве», более подробно характеризовалась «История английской литературы». Метод критики, положенный в ее основу, в понимании Боборыкина был

⁶³ См.: Венгеров С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. Т. IV. СПб., 1895. Отд. I. С. 199, 202, 206, 211.

⁶⁴ Боборыкин П. Д. Анализ и систематика Тэна // Всемирный труд. 1867. Ноябрь. С. 247–293; Декабрь. С. 1–34 (вторая пагинация).

⁶⁵ Там же. Ноябрь. С. 258–259.

«положительно новым словом». «Впервые историк литературы приводил с таким талантом в непосредственную связь произведения творческого гения известной нации с биологическими особенностями ее, другими словами, с темпераментом и с вышедшими оттуда социологическими явлениями, на которые с другой стороны влияла и естественная топография страны»⁶⁶, — писал русский критик и далее переходил к лекциям Тэна о «пластических искусствах». При этом он почти не останавливался на «Философии искусства» и «Философии искусства в Италии». Все высказанное в этих сочинениях, пояснял Боборыкин, Тэн «сгустил потом в заключительном этюде „Об идеале в искусстве“ <...> В понятии об идеале творчества сидит вся квинтэссенция эстетики»⁶⁷. После этого следовало подробнейшее изложение этого труда, в целом сочувственное, хотя и не лишенное полемики и упреков, а также всевозможные конкретные наблюдения и общие выводы. «Я считаю появление Тэна в области эстетики за один из самых ярких знамений нашей позитивной фазы <...> С доктриной Тэна стоит считаться. Ее надо очищать, это правда, но игнорировать ее смешно и нелепо. Она — авангард более строго научного метода; она предтеча положительной систематизации, которая окончательно установит человеческое творчество на законах биологии и социологии», — подводил Боборыкин итог своим раздумьям, а в заключительной фразе статьи, проводя аналогию между Тэном и Аполлоном Григорьевым, упомянул присущий им обоим «светлый критический ум»⁶⁸. В самом конце 1868 г. в «Санкт-Петербургских ведомостях» увидела свет рецензия на очередной выпуск тэновских лекций, посвященный «философии искусства» в Нидерландах⁶⁹. Автором ее являлся Александр Николаевич Веселовский, тогда молодой ученый, незадолго перед тем возвратившийся из-за границы, впоследствии академик, «один из видных героев русской науки»⁷⁰. Рецензия была далеко не восторженной: признавая в основном «исторический метод» и свойственное Тэну «тонкое чутье риторического контраста, который составляет отличительную черту его художественного понимания и дает такую рельефность его слогу», Веселовский инкриминировал ему пренебрежение историей, находя, что «он пользуется ею всего более как декорацией, как дополнением к пейзажу, который у него на первом

⁶⁶ Там же. С. 263.

⁶⁷ Там же. С. 265.

⁶⁸ Там же. Декабрь. С. 33–34.

⁶⁹ Санкт-Петербургские ведомости. 1868. 14 (26) декабря. № 342.

⁷⁰ См.: Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. Пг., 1921. С. 1.

плане», и «затемняющее обилие подробностей», а в самом конце статьи выражал сожаление, что «утрирование метода и своеобразного стиля, проявляющееся в его последних художественно-исторических опытах, не принесло ни одной новой лепты к его литературной славе».

Приговор этот был, конечно, слишком суров и, во всяком случае, не повлиял на судьбу данного цикла в России. В 1870–1871 гг., вслед за «Философией искусства в Италии», Чудинов напечатал в «Филологических записках» и его⁷¹, пояснив в предисловии к «итальянскому циклу», что оба они заключают в себе «практическую разработку и дальнейшее развитие общих выводов, сделанных Тэном в предыдущих лекциях», и что «связанные между собою единством содержания и общего плана сочинения, все четыре ряда лекций составляют таким образом одно неразрывное целое». Позднее стараниями того же переводчика в том же журнале был опубликован и «последний ряд» тэновских лекций — «Философия искусства в Греции». Правда, печатание его — в отличие от предшествовавших «рядов» — растянулось на два года⁷².

Одновременно с публикацией в журнале лекционный курс Тэна издавался и отдельными выпусками, а в 1874 г. все они были объединены и напечатаны под общим заглавием «Чтения об искусстве». Перевод подвергся «тщательному исправлению и дополнению»; претерпел ряд изменений и текст предисловия (оно было помечено Киевом, 7 ноября 1868 г.). Наконец, вместо «Г. О. Тэна» на титульном листе значилось теперь «И. Тэн»⁷³.

В 1889 г. «Чтения об искусстве» вышли вновь, вызвав несколько сочувственных отзывов в печати. «Чтения И. Тэна выходят на русском языке уже третьим изданием, — отмечалось в «Живописном обозрении», — это одно уже достаточно рекомендует, разумеется, для серьезного чтения, эту книгу <...> Переводчик и издатель сделали свое дело, как следует»⁷⁴. «Успех этой книги, в сравнительно непродолжительный период времени достигшей третьего издания, — констатировал «Пантеон литературы», — доказывает, что эстетические теории Тэна нашли себе среди русских читателей достаточное число сторонников»⁷⁵. Од-

⁷¹ Филологические записки. 1869. Вып. V. С. 1–28; 1870. Вып. I. С. 29–46. Вып. II. С. 47–78. Вып. III. С. 79–110. Вып. IV. С. 111–140. Вып. VI. С. 141–174; 1871. Вып. 1. С. 175–210.

⁷² Там же. 1872. Вып. I. С. 1–44. Вып. V. С. 45–74; 1874. Вып. II. С. 75–120.

⁷³ Тэн И. Чтения об искусстве. М., 1874. Сообщение о выходе в свет третьего французского издания «Философии искусства» см. в очередном «письме из Парижа» Луи Леже (Журнал Министерства народного просвещения. 1882. Ч. 224. Ноябрь. Отд. IV. С. 65).

⁷⁴ Живописное обозрение. 1889. 12 марта. № 11. С. 101.

⁷⁵ Пантеон литературы. 1889. Т. IV. Январь-апрель. С. 11 (Современная летопись.)

нако наиболее содержателен был отзыв, помещенный в еженедельнике «Север». «Наша переводная литература, — писал анонимный рецензент, — вообще довольно богатая, вовсе не отличается строгим выбором. В продаже нередко попадаются иностранные сочинения, не имеющие никаких достоинств и неизвестно с какою целью переведенные, да еще часто весьма плохо, на русский язык. Поэтому особенно следует отмечать издания хороших переводов хороших иностранных книг. К таким книгам принадлежит вышедшее теперь третье исправленное издание „Чтений об искусстве“ Тэна: <...> Ипполит Тэн каждым своим произведением доказывает всесторонность своего образования, блестящий ум — живой, горячий, быстро схватывающий сущность предмета, и большую, истинную талантливость. Его книги пользуются популярностью и значением во всем образованном мире. Что же касается его сочинений об искусстве, они являются для большинства людей, интересующихся предметом, как нечто окончательное и безапелляционное. Мы находим, что с некоторыми мыслями и выводами Тэна можно спорить, но нет у него такой мысли, такого вывода, с которыми не приходилось бы серьезно считаться в вопросах искусства, которых можно было бы обходить молчанием». И далее: «„Чтения об искусстве“ — одно из интереснейших сочинений Тэна; в нем выразился весь блеск его таланта. Эта книга имеет серьезное, развивающее значение, и мы горячо ее рекомендуем молодым людям, так как они найдут в ней и живой интерес, и несомненную пользу. Перевод г. Чудинова, уже выдержавший два издания, вполне литературен и точен»⁷⁶.

По-видимому, сходным образом «Чтения об искусстве» воспринимались и позднее. Во всяком случае, переиздавались они после этого еще три раза. Шестое, исправленное издание «с портретом и краткой биографией автора» (составленной Вс. Чехихиным) появилось в 1912 г.⁷⁷

⁷⁶ Север. 1889. 9 апреля. № 15. С. 300.

⁷⁷ В 1913–1916 гг. было издано примыкающее к «Чтениям об искусстве» (точнее — к их «итальянскому циклу») «Путешествие по Италии» («Voyage en Italie», 1866) в переводе П. П. Перцова. В рецензии на первый том («Неаполь и Рим»), помещенной в журнале «Русская мысль» (1913. Кн. VII. С. 267), утверждалось, что «эта удивительная книга не состарится никогда» и читается так, словно написана «вчера». «Блестящий разбор художественных сокровищ Рима и Неаполя, экскурсии в область философии и истории, меткие характеристики стран, народов и отдельных лиц, — указывал далее рецензент П. Я. Рысс, — облекаются в редкую по красоте художественную форму». Большое сочувствие вызывала у него характеристика «задавленного абсолютизмом общества» и «предсказания автора о будущем такого общества», имевшие для русского читателя «не один лишь академический интерес». В заключение отмечалось, что «переведена книга тщательно и издана хорошо».

Помимо больших сочинений Тэна, с конца 1850-х гг. во Франции время от времени выходили сборники его статей, опубликованных в различных журналах и газетах. В 1858 г. увидели свет «Критические и исторические опыты» («*Essais de critique et d'histoire*»), в 1865 г. — «Новые критические и исторические опыты» («*Nouveaux essais de critique et d'histoire*»), в 1894 г. — «Последние критические и исторические опыты» («*Derniers essais de critique et d'histoire*»), подготовленные к печати автором, но выпущенные посмертно. Каждый из этих сборников неоднократно переиздавался, причем в состав их вносились изменения и вместо одних опытов помещались другие — «менее слабые».

Как было отмечено выше, еще в 1864 г. «Отечественные записки» напечатали этюд о Теккерее, извлеченный из первого издания «Критических и исторических опытов». В 1867 г. о «Новых критических и исторических опытах» сообщил своим читателям «Вестник Европы»: во втором очерке Е. И. Утина о современной Франции (присланном из Парижа), где Тэну было посвящено десять страниц из двадцати четырех, содержалась восторженная характеристика этюдов о Бальзаке и Расине, «которые одни должны были бы дать ему видное место в современной французской литературе»⁷⁸. Наконец, в августе 1869 г. В. В. Чуйко, едва ли не самый деятельный русский почитатель Тэна, предложил «русской публике» сборник этюдов, взятых из «различных его сочинений» и составленный «так, чтобы читателю легко было уловить направление Тэна и его громадный талант». Четыре этюда из восьми восходили к «Критическим и историческим опытам» и «Новым критическим и историческим опытам» («Буддизм», «Бальзак», «Мормоны», «Гизо»), три — к «Истории английской литературы» («Англия после революции», «Свифт», «Лорд Байрон»), один — к беллетристическим «Заметкам о Париже» («Бетговен») ⁷⁹.

В предисловии к сборнику Чуйко подробно обосновал свой замысел. Вторая империя, утверждал он, «не особенно благоприятно повлияла на умственное движение во Франции», «режим систематического стеснения мысли и всякого проявления свободы, как в общественной, так и в частной жизни, тяжелым камнем упал на бедную Францию», и в продолжение почти двух десятилетий, «полагая, по всей вероятности, что Франция — скверный и зловредный ребенок, которого нужно держать в ежовых рукавицах», правительство Наполеона III принима-

⁷⁸ Вестник Европы. 1867. Июнь. Отд. V. С. 78.

⁷⁹ Тэн <И>. Критические опыты. Перевод под редакцией В. Чуйко. СПб., 1869.

ло все меры, «чтобы скверный ребенок не эманципировался». Однако, утверждал он далее, «народ и целую цивилизацию нельзя придушить различными притеснительными мерами и тем более нельзя придушить его такими неудачными, такими детски-наивными мерами, какие были употреблены во Франции после переворота 1851 года»: несмотря на все «стеснения печати» и «репрессивные законы», страна постепенно начинает выходить из того «временного маразма мысли», в который была погружена, и «вместе с медленным изменением общественных и политических форм, вместе с новыми условиями жизни форма мысли, в свою очередь, начинает медленно и определенно меняться, покоряясь общему движению жизни»⁸⁰.

К признакам этого «нового направления умственной деятельности» Чуйко относил французскую реалистическую живопись и роман, современную драматургию и публицистику, а также научное исследование, крупнейшим мастером которого был, с его точки зрения, Тэн. «По натуре своего таланта, по складу ума, по развитию и воспитанию» он «до крайних пределов» развил в себе «способность чистого, строгого анализа явлений, без всякой задней мысли и без всякого общественного идеала» и выработал свой метод, который «изменил путь человеческой мысли, изменил все направление критики в Европе», констатировал Чуйко и с чувством добавлял: «Теперь метод этот считается в Европе одним из лучших достояний науки, и ему в настоящее время покоряется не только все направление мысли во Франции, но и в Европе»⁸¹.

Апологетический тон предисловия к «Критическим опытам» не вызвал сочувствия ни у одного из пяти рецензентов книги. Даже в самом одобрительном отклике, появившемся в газете «Сын отечества», о значении Тэна говорилось все же с некоторой сдержанностью, хотя и отмечалось, что «во всяком случае <...> он — писатель, обладающий несомненным талантом и светлым умом». Не сомневаясь в том, что «знакомство с этим английским (! — П. З.) писателем может быть особенно полезно для русской публики», автор рецензии приветствовал выбор статей, «сделанный» Чуйко: «Очевидно, что из этих статей нет ни одной, которая не затрагивала бы любопытства всякого хотя сколько-нибудь образованного человека». При этом подчеркивалось стремление Тэна «всякое свое произведение доводить до общедоступной простоты». (Одновременно разбирался и другой тэновский труд — первый

⁸⁰ Там же. С. V–VII.

⁸¹ Там же. С. VIII–XI.

выпуск «Философии искусства» в переводе Чудинова и решительно утверждалось, что из него «можно усвоить себе много очень верных взглядов на те или другие задачи и части искусства и вынести много мелких замечаний»⁸².)

Не вполне разделял мнение Чуйко о Тэне рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей», хотя он и соглашался с тем, что «Тэн, во всяком случае, есть несомненно крупное и замечательное явление во Франции». «Натуралист в критике», признающий «прямое соответствие между законами истории и законами внешней природы», Тэн был «одним из самых оригинальных французских мыслителей», и целесообразность знакомства с ним русских людей обсуждению не подлежала. «Книга издана хорошо, даже изящно, — заключал рецензент, — перевод тоже хорош»⁸³.

«Не совсем» доверял Чуйко «о громадном значении Тэна в истории и критике» автор небольшой заметки о «Критических опытах» (и первом выпуске «Философии искусства»), напечатанной в «Вестнике Европы», но и для него это был «во всяком случае, писатель большого ума и таланта», с которым следовало «ближе ознакомить русского читателя»⁸⁴.

Об отношении к мыслям Чуйко «Отечественных записок» (теперь во главе журнала стояли М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. А. Некрасов и Г. З. Елисеев) в помещенной там рецензии прямо не сообщалось, но об этом было нетрудно догадаться: ее анонимный автор, находя в теории Тэна «много живого и верного, несмотря на кой-какие остатки умозрительных доктрин» и принимая его «чисто естественно-научный метод», не слишком высоко оценивал их «применение к практике». Тэн, полагал он, «вовсе не исследователь, а скорее художник и созерцатель: он не столько заботится об определении, взвешении и разграничении различных причин и следствий, сколько о картинах, образах и красках. Статьи его представляют ряд вовсе не ученых исследований, а более или менее блестящих и ярких характеристик. Нужно ли обрисовать целую эпоху, характер отдельного человека или его литературную деятельность, Тэн не жалеет красок: обладая большою эрудицией и начитанностью, он рассмотрит данное явление во всех мелочах, обрисует его перед вами наглядно, дагерротипно, во всем его целом и со всею массою подробностей, как будто вы имеете это явление перед собственными глазами; но если вы ожи-

⁸² Сын отечества. 1869. 5 сентября. № 204 (подпись — А. Х.).

⁸³ Санкт-Петербургские ведомости. 1869. 29 августа (10 сентября). № 237.

⁸⁴ Вестник Европы. 1869. Сентябрь (обложка).

даете от него каких-либо серьезных научных выводов, ожидаете, чтобы он объяснил вам сокровенные причины явления и его существенный характер, вы жестоко ошибетесь: вместо этого вы найдете ряд блестящих метафор, риторических парений, остроумных сближений, одним словом, перед вами брызжет пена игривого ума, такого же шипучего, как шампанское, и столь же легкого»⁸⁵. В подтверждение упоминались статьи о буддизме и о Бальзаке, на примере которых с чрезвычайной обстоятельностью показывалось, что исторические воззрения Тэна «не отличаются особенною глубиною». И хотя, по мнению рецензента, объединенные в сборнике этюды содержали «довольно богатый материал сведений» и представляли «все-таки интересный предмет для чтения и во многих отношениях бесполезный», по крайней мере, для «людей, заботящихся о своем общем образовании», издавать их, утверждал он, было вообще не обязательно, а следовало бы выпустить «какое-нибудь другое сочинение Тэна, более обработанное и солидное». В качестве такового была названа «Философия искусства в Италии», с помощью которой русская публика «могла бы лучше познакомиться с Тэном, имела бы дело с самыми светлыми сторонами его таланта и извлекла бы для себя более пользы, чем из всех этих статей, взятых вместе»⁸⁶. (Как отмечалось выше, цикл этот увидел свет в 1869–1870 гг.)

В том же духе, но еще более сурово отзывался о «новой книге» Тэна и ее русском издателе рецензент журнала «Дело». Современную французскую критику он считал одним из проявлений того глубочайшего упадка умственной деятельности, который, в свою очередь, был следствием «семнадцатилетнего гнета Второй империи» и «реакционного движения, пущенного в ход Наполеоном III». Всячески иронизируя над Чуйко, видевшем в Тэне «тот колоссальный центр, в котором соединяются все лучи современного французского гения», рецензент с особой яростью нападал на него за формулу «без всякой задней мысли и без всякого общественного и нравственного идеала», употребленную для характеристики тэновского метода «анализа явлений». «Если только это не подбор пустых фраз со стороны г. Чуйко, если только это не издательская реклама, зазывающая покупателя в книжную лавку, то, признаемся, более тяжкого оскорбления нельзя нанести Тэну как писателю, нельзя хуже обругать его под видом похвалы. Подумайте, г. Чуйко, в каком арлекинском костюме вы выводите перед нами вашего любимца: человек

⁸⁵ Отечественные записки. 1869. № 9. Отд. II. С. 59–60.

⁸⁶ Там же. С. 64.

без всякого общественного и нравственного идеала выдается вами за великого критика. <...> Что-нибудь одно — или Тэн действительно пустой краснбай, не имеющий никаких общественных и нравственных идеалов, или он великий критик, и, следовательно, ясно-определенной умственной физиономии, человек великого идеала нашего времени», — восклицал рецензент и, «перечитав» пять статей сборника, приходил к заключению, что Чуйко прав и что «Тэн так же далек от великого критика, как г. Чуйко от великого публициста»⁸⁷.

Для подобного возмущения, однако, не было достаточных оснований: в данном случае Чуйко имел в виду лишь непредвзятость суждений и неприемлемость выводов, сделанных а priori. На этом он и настаивал в своем полемическом «Письме к редактору „Санкт-Петербургских ведомостей“»⁸⁸. Впрочем, несмотря на весьма энергичный тон, Чуйко вряд ли в чем-либо убедил своего оппонента: в представлении этого последнего тэновский «реалистический метод исследования» был лишен всякой привлекательности и уводил отечественную критику от ее насущных дел и первоочередных задач.

По-видимому, столь сдержанная оценка «Критических опытов» — вообще и в демократической печати особенно — сказалась на дальнейшей судьбе у нас этих сборников, в основном оставшихся недоступными широкому русскому читателю. Кроме тех этюдов, которые увидели свет в 1869 г., полностью в переводе был опубликован только этюд о Жюле Мишле⁸⁹. Получил известность и этюд о Стендале: появившиеся на протяжении 1874 г. две статьи о нем — А. Плещеева и все того же Чуйко — в разделах, посвященных роману «Красное и черное», по преимуществу восходили к Тэну⁹⁰.

Статьи эти сыграли существенную роль в пробуждении у нас интереса к великому французскому писателю, провозглашенному еще в 1850-х гг. основоположником реализма, а затем и отцом натурализма. Не без тэновского воздействия укреплялся также авторитет другого великого реалиста — Бальзака⁹¹. Не случайно очерк об этом «романистегиганте» был в 1894 г. издан повторно, на сей раз отдельной книгой.

⁸⁷ Дело. 1869. № 8. С. 64–66.

⁸⁸ С.-Петербургские ведомости. 1869. 23 октября (4 ноября). № 292.

⁸⁹ Русская мысль. 1886. № 12. С. 43–72.

⁹⁰ Отечественные записки. 1874. № 1. Отд. II. С. 28–64; Дело. 1874. № 10. С. 134–166. № 12. С. 284–312.

⁹¹ См., например: *Боборыкин П. Д.* Реальный роман во Франции. Чтение первое // Отечественные записки. 1876. № 6. Отд. II. С. 329–342.

«Популярность, которою пользуются Бальзак и Ипполит Тэн не только во Франции, но и в России, — писал ее издатель Я. Берман, — позволяет нам надеяться, что настоящий выпуск будет сочувственно встречен русским читателем. Бальзак — родоначальник современного реализма, литературной школы, которая в лице Эмиля Золя достигла на наших глазах всемирного признания и преобладания над всеми другими течениями в беллетристической литературе. С новизною направления Бальзак соединял огромнейшую творческую силу, неутомимость в исследовании жизненных явлений и неисчерпаемое богатство и разнообразие в создании жизненных характеров и положений». Что же касается самого очерка, то он, в представлении издателя, принадлежал к числу тех произведений Тэна, в которых «наиболее сказался его критический гений». Автор предисловия отмечал его «необыкновенно тонкий анализ», «беспристрастное отношение» к «исследуемому предмету» и, наконец, «богатый художественный язык, каким написано это произведение»⁹².

Судя по многочисленным откликам в печати, книга эта была принята с одобрением, хотя и не безоговорочным. «Цель этюда Тэна о Бальзаке, — отмечал „Север“, — это выяснить основные и существенные черты его таланта и его произведений. Он исполнил это дело блестяще. Из-под пера Тэна Бальзак выступает пред читателем со всем своим внутренним миром в живых и ярких красках. Он, как истинный философ и психолог, раскрывает с поразительной тонкостью весь душевный склад, всю жизнь, как самого Бальзака, так и его героев, анализирует его ум, привычки и наклонности. <...> Этюд этот мал по количеству страниц, но зато богат содержанием, легок по языку, что делает чтение его весьма увлекательным»⁹³.

«Критический талант Тэна, — констатировала „Русская мысль“, — слишком известен, чтобы говорить здесь о нем; можно лишь сказать, что в этюдах, подобных настоящему, талант этот высказывается с особенным блеском и силой. Бальзак — крупная, резкая фигура и дает обширное поле для всестороннего художественного анализа. Начав с мастерской характеристики личности Бальзака, его здоровой и чувственной натуры, Тэн подвергает далее анализу его ум, сильный ум наблюдателя-философа, и его богатый и сильный слог. Но особенно интересны те страницы этюда, где дается характеристика мира героев

⁹² Бальзак. Этюд Ипполита Тэна. Перевод С. Шклявера. СПб., 1894. С. I–II. Позднее фрагменты данного этюда были предпосланы русскому переводу романа «Отец Горио», выходявшему в 1902 и 1903 гг.

⁹³ Север. 1894. 16 октября. № 42. Стлб. 2063–2066.

и всего мирозерцания автора „Человеческой комедии“»⁹⁴. П. Краснов указывал в «Труде», что «сжатая и яркая характеристика Тэна дает прекрасный живой портрет Бальзака как человека и писателя», допуская, однако, что «достоинства родоначальника натурализма несколько преувеличены его критиком»⁹⁵. Еще большую сдержанность обнаружил критик «Недели», полагавший, что Тэн ставит Бальзака «слишком высоко»⁹⁶, и автор рецензии, помещенной в «Литературных приложениях к „Ниве“»: восторгаясь Бальзаком, этим «Шекспиром XIX века», оставившим «полную хронику своего времени», «отцом реалистического романа» и создателем «вечных типов человеческих страстей и стремлений, которые будут жить наряду с Гамлетом, Отелло, Фаустом и др.», он находил критику Тэна «пристрастной и сухой» и сожалел, что Тэн не увидел в Бальзаке «ничего, кроме равнодушного собирателя документов о человеческой природе», и не заметил в его творениях «безграничной любви к человечеству». Но и он утверждал, что этюд «заслуживает полного внимания читателей»⁹⁷.

«Последние критические и исторические опыты» сколько-нибудь значительной известности в России не получили. Однако их появление в 1894 г. не прошло незамеченным. В обстоятельной рецензии, опубликованной в июньском выпуске «Вестника Европы», сборник был оценен весьма положительно, хотя в ней и отмечалось, что «тот, кто будет искать в этих „Derniers essais“ достойное продолжение знаменитых этюдов прежних лет, испытает большое разочарование». Справедливо находя, что статьи, включенные в сборник, как правило, представляют собой «беглые наброски, заметки по поводу разных книг, без обычных широких обобщений и выводов», автор рецензии не мог не признать, что в сборнике «встречаются страницы, блестящие по внутреннему содержанию и художественному изложению». Более того, отсутствие в этих статьях законченности, цельности, основательности придавало им, с его точки зрения, «особую прелесть и свежесть», равно как и проявившийся в ней «эклектизм» Тэна, под которым подразумевались «его искреннее проникновение всяким талантливым произведением, каково бы ни было

⁹⁴ Русская мысль. 1894. Кн. 11. С. 589.

⁹⁵ Труд. Вестник литературы и науки. 1895. Т. XXV. № 3. С. 709–710.

⁹⁶ Неделя. 1895. 8 января. № 2. Стб. 60–61.

⁹⁷ Ежемесячные литературные приложения при журнале «Нива» на 1895 г. № 3. Стб. 549–550. Об отношении Тэна к Бальзаку см.: *Михлин Е. И.* Литературные теории раннего французского натурализма // Учен. зап. Ленингр. гос. университета. 1941. Сер. филологических наук. Вып. 8. С. 272–277; *Забабурова Н. В.* Ипполит Тэн о реализме // Проблемы русской и зарубежной литературы. Волгоград, 1971. С. 211–215.

отразившееся в нем мирозерцание», и «большое умение быть независимым от своих личных вкусов и симпатий». В подтверждение разбросаны очерки о таких литературных деятелях, как Сильвестр де Саси, Поль де Сен-Виктор, Марселен, особенно очерк о Жорж Санд, «идеализм» которой Тэн высоко ценил, несмотря на все его симпатии к натурализму. Впрочем, в одном случае рецензент не без оснований услышал «личную ноту»; это была некрологическая статья о Сент-Беве, которого Тэн считал в полном соответствии с истиной своим непосредственным предшественником и прочную связь с которым неизменно ощущал⁹⁸.

Из более поздних свидетельств интереса у нас к «Критическим и историческим опытам» следует назвать перевод (выполненный Н. Стремуховым) предисловия к «*Essais de critique et d'histoire*» (1866), где Тэн доказывал, что «нравственным наукам открыто одинаковое поприще с науками естественными; что история, явившаяся после всех, так же, как и ее старшие сестры, может открывать законы; что, как и они, она может в своих пределах направлять мышление и руководить усилиями людей; что рядом правильно произведенных изысканий ей удастся определить условия великих человеческих явлений; т. е. определить обстоятельства, необходимые для возникновения различных форм человеческого общения, человеческого мышления и человеческой деятельности». На русском языке этот «манифест» был издан вместе с другим, главным манифестом «позитивной критики» — введением к «Истории английской литературы». Объединены они были под общим заглавием «О методе критики и об истории литературы»⁹⁹.

Первое знакомство русской читающей публики с Тэном-беллетристом состоялось в 1868 г.: в сборник «Современные французские писатели» были включены отрывки из его книги «Заметки о Париже. Жизнь и рассуждения г-на Фредерика-Томаса Грендоржа» («*Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*», 1867), выдержавшей к тому времени, как справедливо отмечалось в предисловии, четыре издания. Там же сообщалось, что Тэн «является сатириком современного общества и довольно удачно рисует тип французского воспитания девушек, направленного на развитие нервов, и общую картину высшего французского общества»¹⁰⁰. Сатира эта, с точки зрения составителя, была

⁹⁸ Вестник Европы. 1894. Июнь. С. 859–863.

⁹⁹ Тэн И. О методе критики и об истории литературы. СПб., 1896 (приведенная цитата на с. 64).

¹⁰⁰ Современные французские писатели. СПб., 1868. С. IV.

вполне применима и к «офранцузенному» русскому обществу. «Вместе с модами, — полагал он, — к нам идут из Парижа и его нравы, и понятия о святости брака, о святости долга — больше на языке у наших мужчин и женщин, чем на самом деле. Наши соотечественницы, блистающие за границей своей красотой, отнюдь не уступают в распущенности нравов женщинам полусвета, полною грудью впивая в себя аромат эротических наслаждений»¹⁰¹.

Откликнувшийся на появление сборника «Вестник Европы» прошел, однако, мимо данного заявления. Для него ценность книги (как предполагалось, первой в ряду многих) состояла в ознакомлении соотечественников с «современным литературным вкусом во Франции, который, конечно, развился как реакция против гнетущего порядка вещей», и с «современным состоянием умов». Всячески одобряя выбор авторов (помимо Тэна в сборнике были представлены Г. Дроз, А. Дюма-сын и А. де Рошфор), рецензент называл творчество их и им подобных «голосом пробуждающейся общественной совести» и утверждал, что «такие имена, как Тэн или Дюма-сын, ручаются за интерес содержания, даже переживающий ту минуту, когда литературное произведение является из-под пера». С сочувствием характеризовал он и перевод, выполненный «весьма добросовестно», и самое издание, подготовленное «в высшей степени опрятно»¹⁰².

Позднее «Заметкам о Париже» посвятили обширную статью «Отечественные записки»¹⁰³. Признавая, что «с чисто литературной стороны» книга Тэна «далеко ниже всех прежних сочинений этого знаменитого писателя, по преимуществу серьезного ученого и критика», что в ней нет «положительных идеалов» и «не затронуты ни социальные вопросы, ни администрация, ни политика, ни положение пролетария, ни народные нужды», что в ней слишком много «общих мест», «недосказанного», «лишнего», автор статьи находил в ней также «много наблюдательности, громадное знание жизни, критическое и несколько ироническое отношение к окружающим явлениям». «В этой книге, пересыпанной легкой французской остротой, — констатировал он, — Тэн знакомит читателей с Парижем и французским обществом и относится к нему с таким беспощадным отрицанием, с таким едким сарказмом, подвергает такому беспристрастному анализу все классы общества и все слои, что, помимо всех достоинств, появление этой книги встретило в Париже

¹⁰¹ Там же. С. V.

¹⁰² Вестник Европы. 1868. Октябрь. С. 906–907.

¹⁰³ Отечественные записки. 1870. № 2. С. 284–324.

самый неблагоприятный прием. Давно уже во французской литературе не слышался этот искренний голос порицания во имя здравого смысла и цивилизации, голос честного человека, знаменитого ученого и гражданина. Все литературные партии и все классы французского общества единодушно восстали против этого голоса, обвиняя его в преувеличении, в позоре французского народа и европейской цивилизации. Этот шум, произведенный книгою Тэна, доказывает только, как верны и метки были его замечания и как точно он представил Европе самую суть парижской жизни». При этом, полагал он, Тэну чуждо всякое морализаторство, цель его — «не проповедь и наставления», но «строгий анализ явлений»: «нигде не встречаете вы в его книге страстного тона и взрыва негодования публициста». В свою очередь, из этих рассуждений с неоспоримостью вытекало, что книга, «несмотря на все свои промахи», — «одно из замечательных литературных явлений последних годов». К тому же, как и его предшественник в «Вестнике Европы», автор статьи утверждал, что, поскольку «наше общество, наше воспитание, наши стремления» — «полуфранцузские», «меткий сарказм Тэна одинаковым образом относится и к русской жизни»¹⁰⁴. А затем следовал разбор книги, дававший представление о ее содержании и о взглядах Тэна «в самых общих чертах и в возможно кратком виде», в действительности же — с поистине исключительной полнотой.

«Сильный авторитет» и «громадное значение» «Заметок о Париже», на которых столь энергично настаивали «Отечественные записки», не привели, впрочем, к изданию их тогда же на русском языке. Такая книга появилась только десять лет спустя, в довольно посредственном анонимном переводе¹⁰⁵.

Особого интереса она, по-видимому, не вызвала: известен всего лишь один журнальный отклик на нее, принадлежавший рецензенту «Дела». Выраженная в нем точка зрения была, естественно, весьма радикальной. Не отказывая французскому писателю в таланте и наблюдательности, в тонкости и ядовитости его сатиры, в точности отдельных зарисовок, в блеске и верности некоторых афоризмов, критик осуждал его за отсутствие в книге «полного изображения парижской жизни в ее целом» и прежде всего за то, что «в рамку картин, рисуемых Тэном», не включено «основание пышной общественной пирамиды, называемой Парижем, — положение городских пролетариев и граничащей с ними

¹⁰⁴ Там же. С. 284–288.

¹⁰⁵ Тэн И. Парижские нравы. (Жизнь и размышления Фредериха Томаса Грендоржа.) М., 1880.

мелкой буржуазии». «Понять отношение Тэна к современному обществу, — отмечал он далее, — не трудно. Подобно всякому порядочному и неглупому буржуа, Тэн видит вокруг себя массу нравственных безобразий, которые режут ему глаза, но от объявления которых он уклоняется и старается продать читателю товар лицом, т. е. выдать болезненные порождения, присущие современному обществу, за явления вечные, необходимые, вытекающие будто бы из столь заезженного всеми непоследовательными людьми „всегдашнего несовершенства человеческой природы“. Но, придавши явлениям временным облик вечности и незыблемости, автор, само собою разумеется, может метать в них свои стрелы сколько угодно, не боясь затронуть своих излюбленных интересов: в самом деле, ведь несовершенство человеческой природы есть тема, очень благодарная для современных моралистов, ибо указание на такое несовершенство ни к чему человека не обязывает и ничего не осуждает. <...> Раздвоясь на буржуазного философа и буржуазного моралиста, он в качестве первого выдает современный антагонизм и конкуренцию человека с человеком за необходимый результат естественных законов природы, а в качестве второго — мечет стрелы морализующей сатиры в болезненные проявления этого самого антагонизма и конкуренции». К лучшим местам книги русский критик относил главы, изображающие внутренний мир «аристократической и буржуазной молодежи», которые наводили его на ряд соображений общего характера, «проникнутых глубоко поучительным смыслом». «При взгляде на вырождение молодого поколения современной буржуазии, на его безжизненность и бездеятельность» он приходил к заключению, что «наступает пора исторического перелома в этом эгоистическом и износившемся мещанском быту, что чувствуется и самой Францией, т. е. тем поколением ее, которое думает о будущих судьбах страны, так дорого заплатившей за свою умственную и нравственную спячку»¹⁰⁶.

В самом конце 1871 г. увидел свет еще один беллетристический опыт Тэна — «Заметки об Англии» («Notes sur l'Angleterre»), первоначально опубликованные в виде небольших очерков в газете «Le Temps». Итог трех путешествий прославленного критика в эту страну, совершенных им в 1861, 1862 и 1871 гг., и его долгих раздумий над ее прошлым и настоящим, книга эта немедленно привлекла к себе внимание во Франции и за ее пределами. Русского читателя с ней впервые познакомил «Всемирный труд», где она печаталась по частям с июля по октябрь

¹⁰⁶ Дело. 1880. № 2. С. 71–75.

1871 г.¹⁰⁷ В 1872 г. этот перевод был выпущен отдельно¹⁰⁸. Наконец, в том же году появились другой полный перевод¹⁰⁹ и в журнале «Беседа» сравнительно большой ее фрагмент, помещенный там как «правдивое указание темных сторон английского воспитания»¹¹⁰.

С интересом отнеслась к «Заметкам об Англии» и русская критика: в течение 1872 г. на выход в свет их французского издания отозвались «Русский вестник» и «Вестник Европы».

Сокрушаясь о печальной судьбе «нынешней Франции», доведенной до «внутреннего разложения» и «упадка» «господством завистливой и невежественной демократии», и в не меньшей степени — о постепенном проникновении этого «яда» в Россию, критик «Русского вестника»¹¹¹ с удовлетворением сообщал читателям о тэновских «очерках Англии», в которых, полагал он, было убедительно показано, «какую громадную пользу приносит этой стране ее аристократия и почему английская аристократия, несмотря на все вопли демократов, не утратила еще до сих пор своего высокого положения». В подтверждение обильно цитировался соответствующий раздел книги, о других же говорилось хотя и одобрительно, но вскользь, так что у читателя могло сложиться о ней превратное представление. Во всяком случае, уяснить себе ее содержание, прочитав этот орган «консервативной партии», было нелегко¹¹².

Совсем иным был цикл статей о «Notes sur l'Angleterre», опубликованный в сентябрьском–ноябрьском выпусках «Вестника Европы». Автор статей — уже упоминавшийся либеральный публицист Е. И. Утин — поставил перед собой задачу дать возможно более полный ее разбор; достаточно сказать, что цикл этот в общей сложности составлял около 150 страниц.

«В такое время, когда безурядица политическая и нравственная сделалась повальною болезнью всех государств континентальной Европы, когда все группы недовольны и думают излечить зло взаимным истреблением друг друга, — писал Утин, — в такое время утешительно обращаться к таким странам, которые мерным шагом идут вперед по пути прогресса, не бросаясь сегодня в одну, завтра в другую сторону, и которые настолько счастливы, или вернее настолько искусны, что

¹⁰⁷ Фактически все эти номера вышли в 1872 г.

¹⁰⁸ Тэн Г. Очерки Англии. СПб., 1872.

¹⁰⁹ Тэн И. Очерки современной Англии. СПб., 1872.

¹¹⁰ Беседа. 1872. Кн. I. С. 169–194.

¹¹¹ Подпись под статьей — Р.

¹¹² Русский вестник. 1872. Январь. С. 606–623.

проходят невредимо сквозь самые опасные шхеры»¹¹³. В наибольшей мере подобной страной являлась, по его мнению, Англия, которая, хотя и «жила вместе с Европою» и «развивалась вместе с нею», в силу своего географического положения и исторических обстоятельств «выработала себе особые совсем нравы, особые идеи, особые учреждения, особую политическую систему, более совершенную, без сомнения, чем все политические системы европейских государств»¹¹⁴.

Нисколько не сомневаясь в том, что далеко не все может служить примером, не все достойно подражания в этой стране, что в ее укладе «есть много такого, чего нельзя пожелать другим», русский критик с огромным сочувствием говорил о том «духе индивидуальной свободы», который «проник в целый государственный строй и подчинил себе всю политическую систему» и благодаря которому «можно смело идти вперед, так как он делает возможною открытую, а не затаенную борьбу со всем отжившим, со всеми злоупотреблениями старых идей и старых учреждений, и новые идеи свободно подвергаются опыту времени и жизни»¹¹⁵. Этим он и объяснял столь частое обращение к Англии европейских писателей, которые, изучая эту «страну свободных учреждений», «думали тем самым приносить пользу своей стране, и действительно ее приносили, потому что нужно сказать, что ничто так не помогает изучению своего народа, своего общества, как изучение чужого народа, чужого общества»¹¹⁶. Из многоязычной «колоссальной литературы» об Англии он особенно выделил «путешествия», которые «относятся к разряду самых любопытных и вместе поучительных книг», а из новейших сочинений такого рода — «Заметки об Англии» Тэна.

Сочинение это отнюдь не казалось Утину совершенным. Тэн, с его точки зрения, являл собой «тип равнодушного человека», «тип индифферента», формированию которого в значительной степени способствовала политическая и нравственная деморализация, «порожденная злосчастною эпохою второй империи», а «такой тип человека очевидно не может, да и не должен быть особенно симпатичен»; но вместе с тем «индифферентизм не допускает односторонности, исключительности и делает человека способным во всяком вопросе видеть его выгодные и невыгодные стороны, и потому наблюдение его, выводы, которые он делает, являются более полными, цельными, а в силу этого, быть может,

¹¹³ Вестник Европы. 1872. Сентябрь. С. 133.

¹¹⁴ Там же. С. 134.

¹¹⁵ Там же. С. 134–135.

¹¹⁶ Там же. С. 137.

и более прочными»¹¹⁷. Если же писатель-индифферент наделен «светлым и блестящим умом» и «сильным талантом», с позицией его тем более можно примириться. При всей «холодности» Тэна набросанный им «эскиз английской жизни, английских нравов» в высшей степени убедителен и достоверен.

Книга Тэна, полагал русский критик, — «складная картина». Однако все у него «сброшено в одну общую груду», «одно не подобрано к другому», «все отзывается каким-то беспорядком, хаосом, точно автору не было времени закончить своего труда, точно он торопился поделиться с обществом своими наблюдениями, впечатлениями, выводами». Поэтому его «отрывочные заметки» необходимо привести «хотя в какую-нибудь систему», «иначе пришлось бы не писать о книге, а переписать книгу»¹¹⁸. Отсюда и построение разбора: критик не излагает Тэна, точнее не просто излагает, но как бы собирает, группирует все эти «наблюдения, впечатления, выводы» по темам, комментируя и проясняя авторскую мысль.

Между тем от собственных общих выводов Утин воздерживался. «Наша цель заключалась только в том, — обосновывал он свой „метод“, — чтобы, воспользовавшись последнею книгою в высшей степени замечательного французского писателя, указать на характерные стороны жизни английского народа. <...> Подводить итог всему сказанному, подводить итог книге Тэна, было бы излишне. Читатель легко и сам ответит себе на вопрос: в какой степени замечательно последнее произведение одного из самых крупных писателей нашего времени?»¹¹⁹.

В дальнейшем Тэн-беллетрист не привлекал к себе внимания русских литераторов, за одним лишь исключением: в январе-феврале 1911 г. «Вестник Европы» и «Русская мысль» поместили на своих страницах сохранившиеся начальные восемь глав его романа «Этьен Меран» («Etienne Mayran»)¹²⁰. Пролежавший в архиве писателя около полувека, фрагмент этот был впервые опубликован в «Revue des Deux Mondes» с предисловием Поля Бурже (1909). Горячий почитатель Тэна, он восторженно отзывался об «Этьене Меране» (достаточно сказать, что роман ставился им в один ряд с шедеврами Стендаля и Бальзака), особенно подчеркивая его «высокую документальную ценность» и

¹¹⁷ Там же. С. 142–143.

¹¹⁸ Там же. Октябрь. С. 691.

¹¹⁹ Там же. Ноябрь. С. 257.

¹²⁰ См.: Азадовский М. К. Об одном сюжетном совпадении («Смерть атеиста» в романе Омюлевского и у Ипполита Тэна) // Академия наук СССР академику Н. Я. Марру. М.: Л., 1935. С. 583–591.

«автобиографичность». В следующем году «Этьен Меран» вышел отдельной книгой — с тем же предисловием, но также и с заметкой от издателей, в которой мысль Бурже о подлинности отображенных в романе событий и фактов решительно оспаривалась, хотя и признавалось, что «автор широко использовал свои личные воспоминания для того, чтобы воссоздать в своем романе среду мужского учебного заведения около 1845 года и чтобы проанализировать (читатель увидит, с каким остроумием и с какою точностью!) интеллектуальное пробуждение подростка под влиянием гуманитарных наук и его приобщение к жизни идей, к общей культурной жизни».

Заметка эта была предпослана переводу «Этьена Мерана», напечатанному в «Русской мысли» (автор его — Б. Рунт)¹²¹. Изложил ее и «Вестник Европы», предваряя перевод, подписанный криптонимом Ф. С.¹²² Оба перевода были выполнены весьма профессионально, но особыми достоинствами не отличались.

В начале 1870-х гг. Тэн задумал труд о «происхождении современной Франции» — «*Les origines de la France contemporaine*». Работа над ним растянулась более чем на два десятилетия и так и не была завершена. Первый том ее, озаглавленный «Старый порядок» («*L'Ancien régime*»), увидел свет в последних числах декабря 1875 г.; три следующих тома, в которых шла речь о Великой французской революции, появились соответственно в марте 1878 г. («*L'Anarchie*»), в мае 1881 г. («*La Conquête jacobine*») и в ноябре 1884 г. («*Le Gouvernement révolutionnaire*»); наконец, в ноябре 1890 г. вышел первый том заключительной серии «Новый порядок» («*Le Régime moderne*»), а три года спустя, уже посмертно, — второй, включавший два цикла статей, опубликованных в 1891–1892 гг. в «*Revue des Deux Mondes*», а также предисловие, составленное на основе набросков и записей Тэна его племянником Андре Шеврийоном и позволявшее понять общий замысел раздела.

В отличие от прочих его сочинений, первоначально появлявшихся в виде отдельных очерков в периодической печати, тома «Происхождения современной Франции», за редкими исключениями, выходили без предварительных публикаций. Впрочем, «Старый порядок», до его издания во Франции, Тэн был склонен поместить в «Вестнике Европы».

¹²¹ *Этьен Мэран*. Посмертный роман Ипполита Тэна // Русская мысль. 1911. Январь. С. 103–128. Февраль. С. 97–121.

¹²² *Этьен Мэйран*. Отрывки из романа Ипполита Тэна // Вестник Европы. 1911. Январь. С. 158–219.

Посредником в этом деле выступил И. С. Тургенев, незадолго перед тем способствовавший появлению в этом журнале «Преступления аббата Муре» Э. Золя и его сотрудничеству там как автора «парижских писем»¹²³. «Любезнейший Михаил Матвеевич, то Золя — а теперь наклеивается Тэн (известный Н. Taine). Он пишет большое сочинение в трех частях — в котором предполагает представить основы, на которых зиждется новейшее время. Первая часть озаглавлена: „L'Ancien regime“. В ней будет около 12 листов „Вестника Европы“. Если Вы хотите произвести с ним ту же операцию, как с романом Золя, — то он согласен выслать Вам рукопись и т. д.», — писал он из Парижа 16 (28) апреля 1874 г. редактору-издателю журнала Стасюлевичу, а затем добавлял, что цензурных затруднений в этой связи не ожидается, поскольку Тэн — «не революционер», и что «переводить его не в пример легче»¹²⁴. В последующих письмах к тому же адресату Тургенев делился своими впечатлениями от главы «Les mœurs et les caractères», отрывки из которой ему читал сам Тэн («они мне показались необыкновенно интересны»), обсуждал условия публикации и т. п.¹²⁵ Однако все его усилия так ни к чему и не привели: как сообщал позднее Тургенев Стасюлевичу, «его (Тэна. — П. З.) издатель — Hachette — воспротивился всякого рода сделке»¹²⁶.

Ранее других об этом труде знаменитого критика известил русских читателей Эмиль Золя: Ипполиту Тэну и его «новой книге о Франции» было посвящено очередное, 11-е «парижское письмо»¹²⁷. «В сущности, — пояснял Золя „обширный план Тэна“, — это будет не что иное, как история революции 89 г. с точки зрения причин, ее вызвавших, и результатов, ею порожденных. Еще точнее и согласнее с намерениями автора, выраженными общим заглавием, это — исследование тех потрясений и

¹²³ См.: Клеман М. К. Эмиль Золя — сотрудник «Вестника Европы» // Эмиль Золя. Л., 1934. С. 266–304; *Triomphe J. Zola collaborateur du «Messager de l'Europe»* // *Revue de littérature comparée*. 1937. P. 754–765; *Duncan Ph. The fortunes of Zola's «Parizskie pis'ma» in Russia* // *The Slavic and East European Journal*. 1959. Vol. XVII. № 2. P. 107–121.

¹²⁴ Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 28 т. М.; Л., 1966. Письма. Т. XI. С. 65–66.

¹²⁵ Там же. С. 77.

¹²⁶ Там же. С. 188. Книга в целом произвела на Тургенева весьма благоприятное впечатление, и он настойчиво рекомендовал ее друзьям — П. В. Анненкову, А. Фридендеру, Ю. Шмидту. В свою очередь, как известно, Тэн высоко ценил творчество Тургенева и, в частности, восторженно отзывался о его рассказах «Живые мощи» и «Отчаянный», о романе «Новь» и других. Об отношениях Тургенева и Тэна см.: Тургеневский сборник. Л., 1969. Вып. V. С. 513–518.

¹²⁷ Вестник Европы. 1876. Февраль. С. 862–892. Перепечатано: Золя Э. Парижские письма. Из литературы и жизни. 1875–1877 гг. СПб., 1878. С. 167–200.

последовательных переворотов, которые менее чем в каких-нибудь сто лет образовали из Франции новое государство и почти новую нацию»¹²⁸.

Осуществленное Тэном приложение «естественно-исторического метода» к изучению Франции в ее прошлом и настоящем казалось Золя явлением в высшей степени примечательным: так или иначе, но «попытка его остается одной из самых любопытных и самых мощных попыток современной критической школы»¹²⁹. Однако при всем сочувствии «системе» Тэна, при всем восхищении его «великим талантом стилиста и критика», при всем нежелании заводить с ним «патриотическую ссору» Золя не считал возможным скрывать протест, поднявшийся в нем против тэновского отношения к революции. «Если бы французская революция в самом деле была не чем иным, как философской ошибкой, химерой, выросшей в больных умах, социальным кризисом, присущим одному только народу, революция не произвела бы такого всеобщего, такого продолжительного, такого глубокого потрясения. Вся Европа еще содрогается от него, и подземная работа его все еще продолжается», — писал Золя и далее разъяснял позицию историка: «„Демократическая мечта“ неприятна ему: она расстраивает его идеи порядка и практической жизни, добросовестного труда, ведущего к почестям. Он стоит поэтому за тех, кого называет привилегированными, хотя и признает их ошибки и не может исказить смысл неумолимых документов, на которые его исследования натолкнули его и которые свидетельствуют против них. К тому же он сожалеет о правительственной стройности древней монархической и аристократической идеи о царстве избранных, руководящих толпою. Я не обвиняю Тэна в том, что он изучал историю с личной точки зрения, но он, несомненно, судит о революции сквозь опасения французского гражданина, которому тревоги 1848 и 1871 гг. помешали вести спокойную жизнь и заниматься философскими исследованиями»¹³⁰. Впрочем, судить о «новой книге» Тэна, полагал писатель, можно будет лишь тогда, когда труд его выйдет «в целом объеме»¹³¹.

Вскоре в журнале «Дело» появился и русский отклик на «Старый порядок» — незавершенный ряд статей П. Грооли (П. Н. Ткачева) под названием «Французское общество в конце XVIII века»¹³². Метод

¹²⁸ Вестник Европы. 1876. Февраль. С. 862.

¹²⁹ Там же. С. 871.

¹³⁰ Там же. С. 890–892.

¹³¹ Там же. С. 892. См. реплику на это «письмо» в «Тифлисском вестнике» (1876. 26 февраля. № 44).

¹³² Дело. 1876. № 3. С. 283–312; № 5. С. 189–208; № 7. С. 282–307.

Тэна-историка подвергся в нем еще более резкой критике, чем у Золя. «Эклектик-компилятор», Тэн, по мнению этого революционера и публициста, обнаружил «полнейший общественный индифферентизм» и в этом смысле не заслуживал снисхождения. Что же касается достоинств книги, то они, полагал Ткачев, «имеют, так сказать, чисто внешний характер: ими определяется не ее внутреннее содержание, а лишь внешняя форма изложения. Внешняя форма не оставляет желать ничего лучшего. Автор умеет рассказывать живо и увлекательно, он группирует факты в живые картины, в образы. Поэтому книга, несмотря на свой ученый декорум, читается легко и с большим интересом»¹³³.

В первом томе второй серии «Происхождения современной Франции», где прослеживались события от взятия Бастилии до претворения в жизнь конституции 1791 г., консерватизм Тэна проявился еще отчетливее. Отсюда весьма бурная реакция на него в русской печати. Так, «Русский вестник» в статье, опубликованной в мартовском выпуске 1878 г., всячески приветствовал книгу и ее автора, вступившего в «открытую борьбу с установившимися ложными понятиями, хотя бы они достигли безграничного господства». К этим «ложным понятиям» русский рецензент относил «предположение, будто бы исходной точкой для развития, как Франции, так и остальной Европы одинаково служила революция конца XVIII века»¹³⁴.

Иной была точка зрения, выраженная в 36-м «парижском письме» Золя¹³⁵. В его представлении обращение Тэна к истории революции явилось следствием «кризиса 1870–1871 гг.», всех этих политических и общественных катастроф, «от которых мы еще до сих пор не можем оправиться». «Политическая тревога, — утверждал Золя, — слишком просвечивает из-под научной методы. Тэн, несмотря на свою кажущуюся холодность аналитика, проявляет страсть консерватора, которого коммуна привела в негодование и устрасила»¹³⁶. Отсюда его неприятие революции: «...этот том написан, в сущности, против революции. Это вытекает из всех страниц. Историк-натуралист пристрастен и открыто высказывается против одной из метаморфоз насекомого, которого держит под микроскопом»¹³⁷. Золя усматривает в книге два «течения»: «дух анализа, излагающий факты в превосходном порядке», и «дух

¹³³ Там же. № 3. С. 291.

¹³⁴ Русский вестник. 1878. Март. С. 751–809.

¹³⁵ Вестник Европы. 1878. Май. С. 389–417.

¹³⁶ Там же. С. 391.

¹³⁷ Там же. С. 395.

реакции, который глухо возмущается и поминутно проскакивает и извращает логику выводов»¹³⁸. В изображении Тэна революция, полагает Золя, — «дело одной горстки бунтовщиков», а народ — «животное, устремляющееся туда, куда его влечет инстинкт»; в то же время он «исполнен нежности к привилегированным, хотя и признает, что их привилегии громадны и зловредны»; «народное самодержавие» вызывает «его ненависть, его гнев», «он порицает все действия Учредительного собрания или почти все», а между тем «современная Франция обязана своей личностью тому учредительному собранию, которое Тэн так жестоко отделяет»; с отвращением повествует он и о применении конституции 1791 г., породившем лишь «смуты» — террор, панику, новое налоговое обложение, преследование дворянства и т. д. Общий вывод, к которому приходил Золя, был весьма мрачен: Тэн опирается на факты, но пользуется ими с явным пристрастием, неверно интерпретирует и произвольно отбирает; «он напускает на себя приемы безусловно научные» для того, чтобы написать «в сущности политический памфлет», прибегает к науке, чтобы «написать обвинительный акт»¹³⁹.

Из русских критиков тех лет французского писателя не поддержал — в полной мере — никто. «Нет, в Тэне сказался не человек партии, не чувствительный человек, нет — безучастие натуралиста в нем было побеждено высоким и святым чувством гражданина и патриота. — Слова же Э. Золя свидетельствуют, как мало это чувство распространено в современной Франции», — восклицал на страницах «Еженедельного литературного прибавления к газете „Русский мир“» Е. А. Белов, находивший, впрочем, что «письмо Эмиля Золя написано со всем приличием, присущим цивилизованному человеку»¹⁴⁰. По мнению критика одесской газеты «Правда», статья Золя превосходила «по наглости, глупости и бесстыдству все, что есть наглое, глупое и бесстыдного в произведениях этого модного реалиста», а сочинение Тэна было «замечательным по своей учености и своей талантливости» трудом¹⁴¹. «Поверхностным памфлетическим очерком» назвал «письмо» Золя критик «Голоса» Е. А. Марков¹⁴², в такой же степени не сочувствовавший и статье «Русского вестника» с ее рассуждениями о «гибельном значении» французской революции.

¹³⁸ Там же. С. 397.

¹³⁹ Там же. С. 416.

¹⁴⁰ Еженедельное литературное прибавление к № 170 газеты «Русский мир». 1878. 25 июня. № 26. С. 482–486.

¹⁴¹ Правда. 1878. 12 (24) мая. № 107.

¹⁴² Голос. 1878. 6 (18) июля. № 185.

Этим разнонаправленным, но в одинаковой степени тенденциозным построением Марков противопоставлял «объективный» анализ книги Тэна, осуществленный в цикле статей видного либерального историка В. И. Герье¹⁴³. Однако из его характеристики разбора следовало все же, что и с точки зрения «нашего почтенного профессора» исследование Тэна отнюдь не лишено «серьезно слабых сторон» и что в нем множество ошибок, упущений и промахов, вытекающих главным образом «из чересчур утилитаристского реализма его взглядов».

Действительно, признавая важные достоинства позитивизма, Герье не считал большой удачей применение этого метода к «одному из самых сложных явлений в истории». Осуждал он Тэна и за «равнодушие» к идеалам 1789 года, и за отсутствие у него «руководящих принципов и идей». «К сожалению, Тэн при исполнении своей задачи сошел с научной почвы»¹⁴⁴, — это итоговое суждение русского историка звучало достаточно внушительно и сурово.

Несмотря на столь оживленную полемику вокруг первых двух томов «Происхождения современной Франции», на русском языке они были изданы лишь в 1880–1882 гг. Первый вышел в 1880 г. в переводе видного деятеля революционного народничества Г. А. Лопатина¹⁴⁵; второй печатался частями в журнале «Русская речь» с июля 1881 и вплоть до мая 1882 г., когда журнал был прекращен из-за «полной денежной несостоятельности редактора-издателя» — А. А. Навроцкого. По его свидетельству, к маю 1882 г. в редакции оказалось немало «продолжений неоконченных печатанием статей», но из них всех он считал «своей обязанностью» напечатать окончание книги Тэна; им и был целиком заполнен майский выпуск. Аргументируя свой выбор, Навроцкий ссылался на три обстоятельства: прежде всего, перевод тома находился уже

¹⁴³ Вестник Европы. 1878. Апрель. С. 534–569; Май. С. 117–171; Сентябрь. С. 234–277; Декабрь. С. 511–582.

¹⁴⁴ Там же. Декабрь. С. 519. См. также незавершенную и оставшуюся в рукописи рецензию на второй том «Происхождения современной Франции», принадлежащую перу П. А. Кропоткина (*Кропоткин П. А. Великая французская революция. 1789–1793. М., 1979. С. 455–466*).

¹⁴⁵ Тэн И. Происхождение общественного строя современной Франции. СПб., 1880. Переводчик в книге не назван, но не вызывает сомнений, поскольку указан на титульном листе другого издания «Старого порядка», полностью совпадающего с изданием 1880 г.: Тэн И. Происхождение общественного строя современной Франции. Т. I. Старый порядок. Перевод <...> Германа Лопатина. СПб., 1907. Ср. в ответах Г. А. Лопатина на анкету, присланную ему С. А. Венгеровым, в перечне «отдельно изданных книг»: «Тэн. „Les origines etc.“ 1-й том (два издания)» // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л., 1977. С. 149 (публикация Л. Н. Ивановой).

весь в его руках; к тому же сочинение это имело «весьма глубокое и поучительное значение при оценке французской революции 1789 года»; и, наконец, «до сих пор перевод его еще не появлялся в печати»¹⁴⁶.

В 1888 г. отдельной книгой в русском переводе вышли две статьи Тэна о Наполеоне Бонапарте, опубликованные в феврале-марте 1887 г. в «*Revue des Deux Mondes*», а затем включенные в первый том третьей серии «*Le Régime moderne*»¹⁴⁷. (Впоследствии этот же фрагмент был переведен О. К. Синцовой и выпущен издательством «Мусажет»¹⁴⁸). С сентября по декабрь 1894 г. в «Вестнике Европы» появилось несколько статей В. И. Герье о втором и третьем томах «революционного цикла» под общим заглавием «Ипполит Тэн в истории якобинцев»: выход в свет этих статей был приурочен к столетней годовщине «тех достопамятных и потрясающих событий»¹⁴⁹. Однако наибольшей интенсивности интерес к Тэну — историку предреволюционной и революционной Франции достиг у нас во время и вскоре после революции 1905–1907 гг.: в 1905 г. в виде брошюры был издан фрагмент первой главы третьего тома, посвященный «психологии якобинца»¹⁵⁰; в 1907 г. — весь труд в переводе Я. В. Швырова¹⁵¹; в 1906 г. отдельно и в 1910 г. в качестве приложения к журналу «Север» — «Старый порядок» в переводе Э. Пименовой¹⁵²; в 1906–1910 гг. — «революционный цикл» в переводе Н. Шемардина¹⁵³. Правда, этот последний был предпринят главным образом с целью дискредитировать «великую революцию» и ниспровергнуть ее «культ», существование которого поистине выводило его издателей из себя¹⁵⁴.

¹⁴⁶ Русская речь. 1882. Май. С. VII.

¹⁴⁷ Тэн И. Наполеон Бонапарт. М., 1888.

¹⁴⁸ Тэн И. Наполеон Бонапарт. М., 1912.

¹⁴⁹ Вестник Европы. 1894. Сентябрь. С. 142–191; Октябрь. С. 525–569; Ноябрь. С. 117–158; Декабрь. С. 525–560. Позднее Герье собрал свои очерки о «Происхождении современной Франции» вместе и издал их «с необходимыми дополнениями и изменениями» (Герье В. И. Французская революция 1789–95 гг. в освещении И. Тэна. СПб., 1911); в предисловии к книге отмечалось, между прочим, что «освещение, данное Тэном французской революции, имеет в настоящее время для русских читателей новый интерес, являясь в то же время освещением и недавно пережитых ими событий».

¹⁵⁰ Тэн И. Психология якобинца. СПб., 1905.

¹⁵¹ Тэн И. Происхождение современной Франции. СПб., 1907; издание было использовано в качестве бесплатного приложения к «Вестнику иностранной литературы» за 1907 г.

¹⁵² Тэн И. Происхождение современной Франции, <Т.> I. Старый порядок. СПб., 1906; Тэн И. Старый порядок. (Происхождение современной Франции.) СПб., 1910.

¹⁵³ Тэн И. История французской революции. Харьков, 1906–1913. (6 ч.)

¹⁵⁴ Там же. Ч. I. С. 1–2.

Получил в России известность и ранний историографический опыт Тэна о Тите Ливии («*Essai sur Tite-Live*», 1855), увенчанный академической премией. Он был издан в 1885 г. в переводе А. Иванова и Е. Щепкина¹⁵⁵ и спустя пятнадцать лет переиздан в усовершенствованном — стараниями Е. И. Герье — виде¹⁵⁶.

Оба издания предварялись кратким предисловием, в котором «исследование Тэна о Тите Ливии» расценивалось как «бесспорно одно из самых талантливых произведений французского писателя» и рекомендовалось читающей русской публике как «драгоценное пособие для римской истории»¹⁵⁷, а второе, кроме того, — обширной статьей В. И. Герье, где, помимо общих сведений о Тэне и суждений о данной книге, содержался ряд примечательных мыслей о Тэне-художнике, о его повествовательной манере и литературном мастерстве. «Круг интересов Тэна, — указывал, между прочим, Герье, — был очень обширен; он охотно, напр., расспрашивал о течениях идей в русском обществе и о влиянии на него передовых писателей и особенно Тургенева, которого он лично знал. Когда появились в „Вестнике Европы“ „Стихотворения в прозе“ Тургенева и Тэн узнал, что некоторые из них не могли быть напечатаны, он очень пожелал их иметь. Получив их во французском переводе, он тотчас оставил гостей, подошел к окну и, прочитав их, сказал „C'est fort, mais c'est très beau“. Эта оценка в известном смысле характеризует талант и самого Тэна. Художественный образ был для него неразлучным спутником идеи. Художественными образами, нередко весьма реалистическими, изобилуют сочинения Тэна и часто ими заканчиваются. Художественные образы дорисовывают его мысль и часто ее заменяют. <...> В замечательной степени в нем соединились сухой анализ с пластикой воображения и страсть к научной и фактической истине с творчеством художника»¹⁵⁸.

Первое русское издание «критического исследования» Тэна было встречено весьма одобрительно. «Эта книга интересна не только для того, кто хочет лучше познакомиться с Ливием, но и для того, кто, вовсе не интересуясь Ливием, интересуется самим Тэном», — писал «Исторический вестник»¹⁵⁹, а «Русская мысль» констатировала, что «переводчики оказали значительную услугу, сделав эту небольшую, но разностороннюю,

¹⁵⁵ Тэн Г. Тит Ливий. Критическое исследование. М., 1885.

¹⁵⁶ Тэн И. Тит Ливий. Критическое исследование. М., 1900.

¹⁵⁷ Там же. С. III–IV.

¹⁵⁸ Там же. С. XLIII.

¹⁵⁹ Исторический вестник. 1885. Август. С. 398–400.

блестящую книгу доступной для русских читателей»¹⁶⁰. В целом положительно было оценено и второе издание, хотя при этом с сожалением отмечалось, что язык Тэна «в новом русском переводе утратил и блеск, и ясность, и силу»¹⁶¹.

Помимо отзывов об отдельных сочинениях Тэна и рецензий на русские их издания, с середины 1880-х гг. в нашей печати со все возрастающей интенсивностью начали появляться и общие его характеристики — переводные и оригинальные. Из переводных наибольшее распространение получил этюд Поля Бурже «Ипполит Тэн» (восходивший к «Очеркам современной психологии»): он был напечатан трижды — в «Русской мысли», в «Пантеоне литературы» и в составе «Очерков», изданных в 1887 г. отдельной книгой¹⁶². Из русских обобщающих работ о Тэне выделялись два очерка Герье, опубликованные, как и большая часть им написанного, в «Вестнике Европы»¹⁶³. В первом из них была сделана попытка проследить истоки установленных Тэном «научных законов», сформулировать их и определить их значение в литературной и художественной критике. Триада «раса, среда, момент», принцип «господствующей способности, или основного свойства», понятие о «шкале литературных ценностей», «сочетании эффектов» и другие элементы «нового метода», «не представляя в себе гарантии безошибочных или, по крайней мере, бесспорных выводов», открывали, по мнению Герье, «самые далекие перспективы» для исследований в гуманитарной сфере. Во втором очерке указывались точки соприкосновения «теории Тэна о критике литературных и художественных произведений» с историей и выяснялось, какую пользу может она извлечь из «предлагаемого Тэном приема», а также осмыслился вклад Тэна в современную историческую науку вообще.

Однако настоящее подведение итогов деятельности Тэна началось после того, как у нас стало известно о его смерти, последовавшей 5 марта 1893 г. Трудно назвать периодическое издание, которое не откликнулось бы — так или иначе — на это событие, не напомнило бы своим читателям

¹⁶⁰ Русская мысль. 1885. Июль. С. 16 (Библиографический отдел).

¹⁶¹ Исторический вестник. 1901. Февраль. С. 776–779.

¹⁶² Русская мысль. 1887. Июль. С. 93–119; Пантеон литературы. 1888. Февраль–март. С. 110–147; Бурже П. Очерки современной психологии. Этюды о выдающихся писателях нашего времени. Пер. Э. К. Ватсона. СПб., 1888.

¹⁶³ Вестник Европы. 1889. Сентябрь. С. 71–144; 1890. Январь. С. 5–65; Февраль. С. 463–500. См. также: Бузескул В. П. Заметка о Тэне как историке французской революции. Харьков, 1890.

основных фактов его биографии и главных его трудов, не отметило бы его выдающейся роли в развитии критической и эстетической мысли. «Тэн — более содержателен, чем кто-либо из современных европейских писателей. <...> Его непрерывное дознание обнимало все факты, все вопросы», — констатировала «Нива»¹⁶⁴. «Что бы ни писал Тэн — дневник эlegantного парижанина или исследование о быте крестьян в королевской Франции, везде он разбивал общепринятую ложь, везде отрезвлял увлечения, как бы они ни были красивы, везде возвышался до общих законов исторической жизни. Его роль — великая роль отрезвителя», — утверждалось в «Книжках „Недели“»¹⁶⁵. «Он <...> оставил на великом поле умственного труда глубокую борозду, научив молодые поколения применять к своим занятиям строго научный, позитивистский метод», — отмечал «Исторический вестник»¹⁶⁶. «Тэн был позитивистом чистой воды, без малейшей примеси мистицизма. <...> Он верил только в факты и в те выводы, к каким могло привести терпеливое и методичное наблюдение их. Только любовь к факту и культ знания <...> вдохновляли этого писателя», — указывалось в «Вестнике иностранной литературы»¹⁶⁷, а «Русская мысль» воспроизвела некрологическую статью, опубликованную в датской газете «Politiken» Георгом Брандесом, где этот последователь и почитатель Тэна, между прочим, восклицал: «В лице Тэна умер величайший из современных историков и критиков Европы, быть может, вообще первый прозаик Европы в настоящую минуту»¹⁶⁸.

И все же, вопреки требованиям жанра, едва ли не в каждой из этих статей и заметок встречались суждения не в пользу, а иногда и против Тэна. Так, «Нива», признавая его огромное влияние на французскую литературу, науку, философию, подчеркивала, что влияние это было «не всегда благотворным»; «Исторический вестник» упрекал его в отсутствии «определенных, глубоких идей», вследствие чего он сделался не «апостолом человечества, а только его секретарем»; «самоуверенность относительно непогрешимости результатов его исследований» инкриминировал ему «Вестник иностранной литературы»¹⁶⁹.

¹⁶⁴ Нива. 1893. № 15. С. 354–355.

¹⁶⁵ Книжки «Недели». 1893. Март. С. 267–272.

¹⁶⁶ Исторический вестник. 1893. Апрель. С. 220–228.

¹⁶⁷ Вестник иностранной литературы. 1893. Апрель. С. 255–262 (автор — Ф. И. Булгаков).

¹⁶⁸ Русская мысль. 1893. Май. С. 73–78.

¹⁶⁹ Некрологи Тэна см. также: Живописное обозрение. 1893. 7 марта. № 10. С. 254; Север. 1893. 7 марта. № 10. Стлб. 565; Семья. 1893. 7 марта. № 16. С. 15; Русский вестник. 1893. Апрель. С. 238–258; Труд. 1893. Т. XVIII. № 5. С. 457–461.

С большой отчетливостью такая двойственность в оценке тэновского наследия была выражена в некрологе французского мыслителя, помещенном в «Вестнике Европы». Автор его, К. К. Арсеньев, видный публицист либерального направления, признавал «необыкновенную многосторонность» таланта и «необыкновенное разнообразие» литературного творчества Тэна, но утверждал, что далеко не везде «он проложил новые пути и создал новые приемы». «Истинно великим, — писал Арсеньев, — Тэн был только в области литературной и художественной критики: здесь он составил себе имя, здесь праздновал свои величайшие победы»¹⁷⁰.

В последующие два десятилетия имя Тэна возникало на страницах русской печати неоднократно, но по мере того, как уходила в прошлое его эпоха, деятельность французского мыслителя все чаще подвергалась сомнению. «Даже если бы Тэн и в самом деле заслуживал такой славы, мы не могли бы помириться с самым приемом — прославлять его. Мы попытаемся проверить ее основание по главнейшим направлениям деятельности писателя — на его методе исследования и на его исторических исследованиях», — пояснял, например, свою задачу И. И. Иванов в «Русском богатстве», и результат этой «проверки» должен был убедить «все выносящего» современного читателя в полной несостоятельности тэновских идей. Человек, всецело поглощенный «известной системой», Тэн, полагал Иванов, «не исследовал и не критиковал», а шел, «будто в гипнотическом сне», к поставленной цели¹⁷¹.

Тэну вменялись в вину «сбивчивость» его философии, намеренное искажение истории, наконец, пагубное влияние на французскую литературу. «Как ни покажется это на первый взгляд странно читателю, но пышный расцвет французского натурализма был подготовлен, по моему, в гораздо большей степени <...> человеком буржуазной науки и буржуазной философии, чем собственно художниками вроде Бальзака, Флобера и Гонкура, — отмечал опять-таки в «Русском богатстве» Н. С. Рузанов. — Я говорю о Тэне с учениками, которые по обыкновению взяли смешные стороны этого крупного ума и по обыкновению дописались в этом направлении до чудовищных нелепиц»¹⁷². Сходным образом формулировал свое обвинение и А. Н. Гиляров, профессор философии

¹⁷⁰ Вестник Европы. 1893. Апрель. С. 788–804.

¹⁷¹ Русское богатство. 1896. Январь. С. 129–173. Февраль. С. 97–137. Март. С. 196–224. Апрель. С. 29–64. Ср.: Артист. 1894. Декабрь. № 44. С. 203–222; Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1902. № 6. С. 83–84.

¹⁷² Русское богатство. 1895. Сентябрь. С. 148.

Киевского университета, в «очерке миропонимания современной Франции по ее крупнейшим литературным произведениям»: «Его миропонимание проникало в общественное сознание не посредством одних только его сочинений, но и чрез вдохновленный им современный реализм и натурализм, главным образом чрез натуралистический роман Зола и его школы, служащий драматическим изложением философии Тэна, для которой роман есть верное изображение нашей жизни во всех ее разновидностях, положениях, расцвете и вырождении. <...> Правда, Тэн не ответствен за те излишества, которые допускают современные натуралисты и которые внушали ему отвращение, но основные черты их мировоззрения, механическое толкование жизни, взгляд на человека как на едва прикрытого культурой скота, стремление останавливаться главным образом на низменных сторонах жизни, несомненно, подсказаны Тэном»¹⁷³.

Следует, впрочем, отметить, что таких развернутых суждений о Тэне в русской печати тех лет появлялось сравнительно немного. Во всяком случае, преобладали заметки фактического характера — о некоторых примечательных деталях его биографии¹⁷⁴, о выходе его посмертных сочинений и переписки¹⁷⁵, а также книг и статей, ему посвященных¹⁷⁶.

Таким образом, знакомство с деятельностью Тэна в России было весьма широким и разносторонним. Известность получил Тэн — философ, литературный и художественный критик, беллетрист, историк, причем особенно привлекали внимание «История английской литературы», «Критические и исторические опыты» (прежде всего — очерки

¹⁷³ Гиляров А. Н. Предсмертные мысли XIX века во Франции. Очерк миропонимания современной Франции по ее крупнейшим литературным произведениям. Киев, 1901. С. 357.

¹⁷⁴ Исторический вестник. 1905. Декабрь. С. 1109–1112; Вестник иностранной литературы. 1913. Декабрь. С. 28–30.

¹⁷⁵ Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1898. № 7. С. 87–91; Исторический вестник. 1902. Июль. С. 308–312; Вестник иностранной литературы. 1905. Июнь. С. 3–12; Иллюстрированный еженедельник. 1907. № 44. Стб. 715–716. См. также: Кн. А. И. Урусов. Статьи его. Воспоминания о нем. М., 1907. Т. 3. С. 189–190; ср.: Литературное наследство. Т. 33/34. М., 1939. С. 613–614.

¹⁷⁶ Русское обозрение. 1893. Июль. С. 294–303, 349–352; Мир божий. 1894. Май. С. 243–246; 1895. Июль. С. 14–20; Северный вестник. 1894. Июль. С. 83–88; Русское богатство. 1903. Февраль. С. 43–74; 1908. Июль. С. 170–181; Университетские известия (Киев). 1910. № 1. С. 1–25. См. также: Гримм Э. Д. Политические воззрения Ишполита Тэна. СПб.; М., 1909. — Отклики на этот очерк см.: Нива. Ежемесячное литературное приложение. 1909. № 12. С. 681; Русская мысль. 1910. Октябрь. С. 226–227.

о Бальзаке и Стендале) и «Философия искусства». К Тэну обращались представители разных общественных кругов; однако наибольшим авторитетом пользовался он в умеренно-либеральной среде, а среди периодических изданий этого направления его энергичнее других пропагандировал «Вестник Европы». Впрочем, и там тэновский консерватизм нередко вызывал отрицательную реакцию и резко осуждался. Вообще усвоение творчества Тэна проходило у нас, как правило, в спорах и дискуссиях, подчас достигавших исключительной остроты. У Тэна было немало русских почитателей и приверженцев, но также и множество яростных врагов.

Интерес к Тэну и — в равной мере — напряженная борьба за и против него явились характерными приметами времени, существенными чертами русской литературной и культурной жизни последней трети XIX — начала XX вв.

Эдмон Ростан на русской сцене

Знаменитый французский драматург, один из творцов «поэтического театра» и зачинателей «неоромантизма», Эдмон Ростан (Rostand, 1868–1918) пользовался в свое время известностью далеко за пределами Франции. Большой успех, в частности, сопутствовал ему в России, где его переводили, ставили на сцене и где о нем много писали на страницах журналов и газет. Однако восприятие у нас творчества Ростана почти не изучено: сведения такого рода можно найти лишь в некоторых общих трудах¹ и специальных исследованиях², но более всего — в комментариях к изданиям его произведений³. Отсюда задача настоящей статьи — проследить судьбу Ростана в русской литературе и театре, не претендуя, впрочем, на полноту освещения материала, особенно в том, что касается истории постановок у нас его пьес.

Открытием Ростана русская культура была обязана Т. А. Щепкиной-Куперник. Начинаящая писательница, автор нескольких более или менее удачных пьес, она познакомилась с ним в середине 1894 г. в Париже, куда приехала после путешествия по Италии, вместе с Л. Б. Яворской, драматической актрисой, которой тоже суждено было сыграть видную роль в пробуждении интереса русской публики к французскому драматургу.

Как вспоминала впоследствии Щепкина-Куперник, ее, московскую барышню, привыкшую к русским литераторам с их демократизмом и

¹ См.: История французской литературы. М., 1959. Т. 3. С. 324, 327; История западноевропейского театра. М., 1970. Т. 5. С. 131–132.

² См., например: Гидони А. Горький и Ростан // Север. 1968. № 2. С. 104–107; Бабичева Ю. В. Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции. Вологда, 1971. С. 85. Тема эта затронута и в двух диссертациях о творчестве Ростана — Н. А. Мгеладзе (Драматургия Эдмона Ростана. Тбилиси, 1974) и В. А. Лукова (Эволюция драматургического метода Эдмона Ростана. М., 1975), а также в цикле печатных работ последнего, ссылки на которые см. ниже. Показательно, что в серьезной французской монографии о Ростане, принадлежащей перу Эмиля Рипера (*Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son œuvre. Paris, 1968*), приводятся сведения об интересе к нему во всех странах, кроме России.

³ См.: *Ростан Э. Пьесы*. М., 1958; *Ростан Э. Пьесы*. М., 1983. Автор примечаний в обоих случаях — А. Д. Михайлов.

необычайно скромным бытом, Ростан поразил — и слегка оттолкнул — своей «жизнью и обстановкой», которые в ее представлении были «похожи на сцену из романа или на пьесу», из тех, какие ей случалось видеть «в Михайловском театре, где в Петербурге играла французская труппа». «Кругом него, — писала она, — были старинные вещи, красивые ткани, цветы, изумительные наряды женщин. Все это он любил и ценил, во всем понимал толк. Обсуждал дамские туалеты; радовался, как маленький, найдя у антиквара какую-нибудь редкую фарфоровую безделку или старинный браслет»⁴. Непривычны были для нее его внешний вид, например, «ультрамодный костюм», в котором он принимал гостей, и облик приглашенных — мужчин «во фраках с цветами в петлицах» и женщин, напоминавших «какие-то произведения искусства», и стол, «убранный по французскому обычаю цветами», и обед, «сервированный с чисто парижским искусством», и разговоры, в которых «так и сверкали огоньки остроумных фраз, цитат, легкой сплетни и злословия»⁵.

Поэзия Ростана пленила и увлекла молодую писательницу. Во всяком случае, Яворской вряд ли стоило большого труда «заставить» ее перевести, вскоре после их возвращения из Парижа, привезенную с собой трехактную комедию «*Les Romanesques*», в которой актриса надеялась сыграть главную женскую роль⁶.

К тому времени Ростан еще не сделался знаменитостью. Его ранние опыты были лишь скромными пробами пера, не предвещавшими его будущих триумфов. Самым существенным из того, что он создал в этот период, явился поэтический сборник «Шалости музы» («*Les Musardises*», 1890). Однако интерес к театру побуждал молодого поэта к настойчивым поискам собственного драматургического жанра. Отказавшись от ряда замыслов (комическая опера, историческая драма, инсценировка «Трех мушкетеров» и др.), он в 1888 г. сочинил, совместно с Анри Лэ, водевиль в четырех актах под названием «Красная перчатка» («*Le gant rouge*»), а два года спустя — небольшую пьеску «Два Пьеро, или Белый ужин» («*Deux Pierrots, ou Le Souper Blanc*»), в которой проглядывали уже отдельные «неоромантические» черты. «Красная перчатка» была сыграна в 1889 г. в театре Клюбни, но оставила публику равнодушной и

⁴ См.: *Шепкина-Куперник Т. А. Театр в моей жизни*. М.; Л., 1948. С. 99–102.

⁵ Там же. С. 107.

⁶ «Большое влияние имела на мою литературную деятельность артистка Л. Б. Яворская. Она первая заставила меня переводить Ростана», — писала Шепкина-Куперник в своей ранней автобиографии (Первые литературные шаги: Автобиографии современных русских писателей / Собрал Ф. Ф. Фидлер. М., 1911. С. 72).

после 15 представлений исчезла из репертуара; к «Двум Пьеро» проявила внимание Комеди-Франсез, но на театральные подмостки пьеса тогда не поднялась. Ростан, однако, не унывал, твердо рассчитывая, что когда-нибудь напишет «действительно прекрасную пьесу в стихах», а вскоре сделал еще одну попытку достигнуть своей цели. На сей раз это удалось ему в большей мере: веселая «искрящаяся молодостью» комедия «Les Romanesques», которая вышла из-под его пера в следующем году, явилась некоторым событием во французской драматургии тех лет; она знаменовала собой если не рождение нового жанра, то, во всяком случае, возрождение забытого, с особым блеском представленного в творчестве Альфреда де Мюссе. Постановка комедии стоила Ростану немалых усилий, она была осуществлена лишь в мае 1894 г., но спектакль имел шумный успех, и это обстоятельство, несколько неожиданное для самого автора, определило его дальнейшую судьбу: отныне он в полной мере ощутил себя драматическим поэтом⁷.

В переводе Щепкиной-Куперник пьеса получила название «Романтики». Это было не совсем точно: «les romanesques», — скорее, «фантазеры», даже «чудаки»; впрочем, в русском речевом обиходе тех лет слова эти являлись почти синонимами. К точности переводчица не стремилась и в остальном. Текст Ростана она превосходно поняла и прочувствовала, но отнюдь не считала себя этим текстом связанной и свободно «вышивала по канве», домысливая его, расцвечивая, распространяя и сокращая — с тем, чтобы приблизить французскую пьесу к русскому зрителю. Особенно много изменений внесла она в метрику: сплошной (за редкими исключениями) александрийский стих превратился у нее в вольный ямб — от шестистопного до двустопного, с весьма разнообразной рифмовкой. Несколько меньше эта трансформация коснулась «вставных» стихотворений, лаконизм и изящество которых в достаточной степени отвечали поэтическим вкусам самой переводчицы и той непринужденной манере, в какой она «пересказала» пьесу Ростана на русском языке, хотя и в этих случаях она сохраняла лишь контуры и общее настроение оригинала. Примером может служить перевод «фантазии о батистовом шарфе», которую в «сцене примирения» произносит раскаявшийся Персине, опустившись перед Сильветой на колени («Этот белоснежный, / Простенький батист / Так же свят и чист, / Как и ты, друг нежный» и т. д.). Сходным образом был передан и обращенный

⁷ См.: Луков В. А. Первые пьесы Эдмона Ростана // Проблемы зарубежной литературы XIX–XX вв. М., 1974. С. 64–87.

к публике рондель, которым завершалась комедия. Этот рондель, пусть утративший в русском переложении свои традиционные «формальные» признаки, но сконцентрировавший в себе дух произведения, стал едва ли не самым известным фрагментом «Романтиков», и не удивительно, что именно его процитировала Щепкина-Куперник в мемуарах, чуть пренебрежительно рассказывая о своем первом переводческом опыте и его театральном успехе: «Это была хорошенькая, несложная по сюжету пьеса. Отцы-соседи, жаждущие повенчать своих детей, притворяются врагами для того, чтобы их помешанные на романтизме дети, вообразив себя Ромео и Джульеттой, непременно влюбились бы друг в друга. <...> Пьеса кончалась по-старинному: все действующие лица выходили на авансцену, держась за руки, поочередно говорили стихи, обращаясь к публике:

Легких платьев шелест,
Легкой рифмы прелесть,
Вся в плюще, вся в розах старая стена <...>

Парочка влюбленных, два отца ворчливые,
Легкие мотивы, нежно шаловливые, —
И конец счастливый, как сама весна!

Изящные декорации, красивая музыка, лунный свет, костюмы, скопированные с картин Ватто, пришлись по душе московской публике; спектакль был большой победой для театра Корша»⁸. Речь шла о спектакле, впервые показанном в Москве на сцене Театра Ф. А. Корша 20 декабря 1894 г. В справедливости ее слов убеждают и обе журнальные рецензии на эту постановку.

По мнению В. П. (по-видимому, В. П. Преображенского), рецензента журнала «Артист», премьера «Романтиков» явилась «самым интересным спектаклем в декабре месяце». «Комедия Ростана, — пояснял он

⁸ Щепкина-Куперник Т. А. Театр в моей жизни. С. 107. По всей вероятности, свой перевод мемуаристка цитировала по памяти; следовало:

Легких платьев шелест,
Легкой рифмы прелесть
И картин Ватто изящные тона.
Легкие мотивы, нежно шаловливые <...>
Парочка влюбленных, два отца ворчливые...
Вся в плюще, вся в розах старая стена.
Легких платьев шелест,
Легкой рифмы прелесть,
И конец счастливый, как сама весна!

свою мысль, — очень оригинальная, изящная и поэтичная вещь, совсем не похожая на обычные произведения современной драматической музыки. Она целиком и сразу переносит зрителя из текущей действительности в тот отдаленный, наивный и грациозный мир, внешнее отражение которого сохранилось для нас в картинах Ватто. Ими, очевидно, навеяна и вся пьеса <...> Это именно картинка Ватто, перенесенная на театральные подмостки, оживленная звучным и легким стихом, полным то добродушного, заразительного юмора, то поэтических порывов <...> И зритель шлет невольную благодарность поэту, магической силой своего таланта придавшему жизнь, плоть и кровь ярким, но неподвижным фигурам старинной картины, воскресившему пред ним на мгновение в живых образах забытое, но милое прошлое»⁹.

Критик находил в пьесе немало разного рода недостатков — необязательность 2-го и 3-го актов, всевозможные длинноты и повторения; но особенно, полагал он, повредило пьесе «стремление Ростана морализировать», «да и самая мораль пьесы, — не без раздражения замечал он далее, — чересчур уж в духе современной французской буржуазии». И все же, несмотря на ее «немножко узкую мораль» и «некоторую искусственность фабулы», пьеса восхитила рецензента; он не сомневался в том, что «зритель все время с живым вниманием следит за историей Персинэ и Сильветты, искренно благодарен и автору, и переводчице, и дирекции театра, давшим ему возможность пробыть несколько часов в мире юношеских поэтических грез, молодого и свежего чувства, грациозной и легкой шутки, светлого смеха и гармонических созвучий», и готов был даже простить актерам «и недочеты, и шероховатости исполнения»¹⁰.

Единственной актерской удачей спектакля критик считал, хотя и не безоговорочно, игру Яворской (Сильвета), полагая, что «роли этого типа, роли *ingénue* без сильного драматического оттенка, но не вполне комического характера, и есть настоящее амплуа артистки»¹¹. Как ему казалось, «она вернее всех других исполнителей уловила тот легкий, напоминающий слабый порыв ветерка тон, который отвечает ритму и словам стихов»¹².

Между тем анонимный рецензент, выступивший на страницах «Театрала», холодно отозвался и о Яворской, заметив, что «эта беспорно

⁹ Артист. 1895. Янв. № 45. С. 207.

¹⁰ Там же. С. 209.

¹¹ Там же. С. 210.

¹² Там же. С. 211.

талантливая артистка исполнением этой роли ничего не прибавила к своей славе, скорее наоборот», и что «такие роли не в средствах артистки»¹³. Пьеса же очаровала его не меньше, чем предшественника, особенно в сравнении с теми «бездарными фарсами доморощенного изделия», которые в основном составляли репертуар Театра Ф. А. Корша. «Вот и пьеса Ростана — веселая комедия-шутка, — восклицал он, — а какая пропасть между ее поэтической легкостью и легкостью специфически „коршевского“ репертуара. Точно каким-то нежным, свежим ветерком, полным ароматом цветов, веет от этой прелестной шутки. Зрителя охватывает весенними грезами, он весь отдается во власть поэтической дымки, он в буквальном смысле слова наслаждается давно не изведанной красотой чудной, чарующей сказки, переносящей его в мир далекого, милого детства»¹⁴. Однако при всех достоинствах этой «изящной пьески» автор рецензии «главным образом и прежде всего» связывал ее успех с «блестящим, превосходным переводом Т. А. Щепкиной-Куперник». «Ее стихи, — констатировал он, — так поэтичны, колоритны, сильны, легки и в то же время просты, что даже публика театра г. Корша с первого же акта как-то переродилась и ожила. Дружные вызовы переводчицы были вполне ею заслужены»¹⁵.

Более удивительно, что в том же духе отзывался о «Романтиках» и такой взыскательный зритель, как А. П. Чехов, сообщивший 25 декабря 1894 г. в письме к сестре (через нее и Л. С. Мизинову он познакомился с Щепкиной-Куперник), что пьеса оказалась «очень хорошей», а ее перевод — «изящный»¹⁶. Позднее на «Романтиков» и исполнительницу главной женской роли в спектакле Чехов обратил внимание А. С. Суворина. «Если бы не крикливость и не некоторая манерность (кривлянье тож), — писал он, — то это была бы настоящая актриса. Тип, во всяком случае, любопытный. Если интересуетесь пьесами, то поглядите у Корша первый акт „Романтиков“»¹⁷.

¹³ Театрал. 1895. Янв. № 3. С. 81 (то же самое утверждала Щепкина-Куперник; см.: Театр в моей жизни. С. 107).

¹⁴ Там же. С. 79.

¹⁵ Там же. Несмотря на единодушное одобрение труда Щепкиной-Куперник, его медленное издание и ряд переизданий (1895, 1905), к этой же комедии впоследствии обратился литератор-дилетант В. И. Звегинцов с явным намерением противопоставить «вольному переложению» свой «точный» перевод (Мечтатели. Комедия в трех действиях в стихах. Пер. в франц. «Les Romanesques» Э. Ростана. СПб., 1909). Но соревнование это он, несомненно, проиграл. По крайней мере, о постановке «Мечтателей» ничего не известно.

¹⁶ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. М., 1977. Т. 5. С. 349.

¹⁷ Там же. 1978. Т. 6. С. 44 (письмо от 30 марта 1895 г.). В Петербурге пьеса была поставлена лишь 30 января 1902 г. на сцене Нового театра, антрепренером и ведущей

Характеристика эта была отнюдь не дифирамбической; однако Суворин не пренебрег советом писателя, и со следующего сезона Яворская перешла к нему — в петербургский Театр Литературно-артистического кружка. Там в ее бенефис и была поставлена новая пьеса Ростана¹⁸.

Премьера пьесы состоялась 5 апреля 1895 г. в парижском театре «Ренессанс»; называлась она «*La Princesse Lointaine*». В основу ее сюжета была положена средневековая легенда о любви провансальского трубадура принца Блейского Жофруа (Джауфре) Рюделя к триполлийской принцессе Мелиссанде (Мелисинде): никогда не видевший прекрасную принцессу смертельно больной поэт преодолевает все препятствия ради того, чтобы взглянуть на нее и сказать ей о своем великом чувстве, — и умирает, счастливый, в ее объятиях; принцесса же навсегда отказывается от земного блаженства и уходит в монастырь.

«Драматическая поэма» об идеальной и жертвенной любви, о борьбе высокого и обыденного, о преобразующей силе «энтузиазма» и «веры», пьеса эта, несмотря на блистательную игру Сары Бернар, для которой она была написана и которой была посвящена, несколько удивила французскую публику необычностью сюжета, идей и художественного решения. С сомнением воспринял ее и Суворин, опасавшийся провала спектакля и материальных потерь. По воспоминаниям Щепкиной-Куперник, он «приходил на репетиции со своим неизменным посохом, стучал им об пол и громко из своей ложи восклицал на весь театр: „Какой-то дурак

актрисой которого была Яворская. В рецензии на спектакль критик, скрывавшийся под псевдонимом «Кресло № 13», с сочувствием отзывался о самой комедии, хотя и не преувеличивал ее достоинств: «Это какой-то поэтический фарс, фабула которого в отвлечении от его поэтической окраски — не более как фабула заурядного водевиля с переодеваньем, с шаблонными комическими стариками и обычным первым любовником и комическою *ingénue*. Когда легкость стиха этой диалогической поэмы передается во всей неприкосновенности, когда актер сохраняет грациозную прелесть, какую облечены персонажи, — пьеска получает характер милой феерической сказочки, в которой все безоблачно, беззаботно, весело и изящно». Однако ничего подобного в постановке Нового театра он не обнаружил: с его точки зрения, «воздушность, легкость и поэтическая колоритность героев ростановской сказки» в ней совершенно отсутствовали, а исполнители главных ролей А. Е. Романовский и М. И. Морская были «только первым любовником и *ingénue comique*», каких ему пришлось видеть «в сотне реалистически-бытовых пьес». Тем не менее у зрителей, констатировал он, пьеса «имела успех» и «актеров много вызывали» (Звезда. 1902. № 2 (12 янв.). С. 17).

¹⁸ С «Романтиками» был связан «первый шаг на сцене» известной позднее актрисы Московского Художественного театра О. В. Гзовской: она выступила в роли Сильветы 2 апреля 1902 г. в одном из московских благотворительных спектаклей (см.: Ольга Владимировна Гзовская. М., 1976. С. 45).

едет к какой-то дуре на каком-то дурацком корабле, а эти девчонки (т. е. Яворская и Щепкина-Куперник. — Л. З.) воображают, что Петербург от этого с ума от восторга сойдет!..“¹⁹. Однако Яворская не отступала, продолжая репетировать и раздобывая всеми способами необходимый реквизит. «Понабрали декораций из старья <...> Уж и пришлось нам помучиться с дворцом принцессы! Опустошили всю квартиру Яворской; подушки, вазы, куски парчи — все, что хоть немного подходило по нашим соображениям к стилю, переехало из гостиной на сцену театра», — сообщала далее Щепкина-Куперник²⁰. Впрочем, основным вкладом ее в эту постановку являлся, конечно, перевод произведения, который она, подражая Ростану, в свою очередь посвятила Яворской.

Подобно «Романтикам», «Принцесса Грёза» (так Щепкина-Куперник передала ростановское заглавие) представляла собой вольную интерпретацию французской пьесы, но на сей раз писательница еще решительнее пошла по пути «пересоздания» оригинала. Это проявилось во многих случаях, но более всего — в переложении «стансов» Бертрана (1-й акт) и особенно «стансов» Рюделя, которые произносятся дважды, в 1-м акте — им самим, под аккомпанемент арфы, а во 2-м — Бертраном и Мелисандрой, и являются одним из важнейших эпизодов.

О том, как возникли эти стихи, Щепкина-Куперник подробно рассказывает в своих мемуарах: «Я их перевела дословно и размером подлинника, но получалось необычайно прозаично — я же чувствовала, что от этих стансов зависит все, в них был лейтмотив пьесы. <...> Билась я, билась и, наконец, вдруг как-то ночью проснулась — и у меня в голове спелись стансы. Совсем не так, как первоначально. Я утром же полетела в типографию, рассыпали набор страницы и заменили прежние стансы этими. Потом — в театр, к суфлеру. Все на меня ворчали, что надо переучивать, но я стояла на своем. <...> И стансы пошли в новом виде <...> Эти стансы — свободный пересказ скорее, чем перевод, — начинались словами: „Любовь — это сон упоительный...“»²¹.

Этот фрагмент, да и вся пьеса в целом, произвели на петербургскую публику сильное впечатление. «Из театра все расходились, повторяя стансы, — вспоминала Щепкина-Куперник. — <...> Появились вальсы „Принцесса Грёза“, духи „Принцесса Грёза“, шоколад „Принцесса Грё-

¹⁹ Щепкина-Куперник Т. А. Театр в моей жизни. С. 114.

²⁰ Там же. С. 115. Впрочем, по свидетельству мемуаристки, «костюм и тиару Лидия Борисовна [Яворская] заказала еще в Париже, в той самой мастерской, где их делали для Сары Бернар, игравшей эту роль...» (Там же).

²¹ Там же. С. 116–117.

за", почтовая бумага с цитатами из „Принцессы Грезы“. Издание пьесы разошлось так быстро, что вскоре в газетах стали появляться объявления: «Доставившему экземпляр „Принцессы Грѣзы“, будет предложено такое-то вознаграждение». Я получала письма с благодарностью»²².

Изрядно раздосадованный «победой» Яворской, Суворин не счел, наконец, разумным демонстрировать свое отношение к пьесе и спектаклю в издававшейся им газете. Более того, в «Новом времени» сразу же после премьеры появилось несколько восторженных откликов на это театральное событие.

«„Принцесса Грѣза“ Эдмонда Ростана оказалась поэтической вещью, которая увлекла публику с первого же акта и вызвала шумные аплодисменты. Спектакль вообще вышел выдающимся во всех отношениях: и по прелести пьесы, и по роскоши постановки, и одушевленной игре всех артистов. Бенефициантку, артистов и переводчицу пьесы вызывали много раз после каждого акта; бенефициантке поднесли несколько корзин цветов и ценные подарки», — кратко сообщалось читателям газеты 5 января 1896 г.²³, а на другой день им был уже предложен подробный разбор произведения и постановки. «Пьеса написана в подлиннике превосходными стихами, блестящим и оригинальным поэтическим стилем, немножко, быть может, изысканным, как все стихи представителей конца века, даже самых талантливых, — отмечалось, между прочим, в этом разборе. — Общий строй пьесы выдержан в тоне нового романтизма, который так неожиданно сменил в французской литературе утрированный реализм и так неотразимо увлекает теперь юное поколение. <...> Драма, видимо, захватила публику с первого же действия; публика поддалась и романтическому настроению пьесы, и ее оригинальному сказочно-поэтическому сюжету, и ярким, изящным сценам, порою проникнутым истинным драматизмом, и красивым стихам». Далее с большим сочувствием характеризовалась актерская игра и — не без некоторого самодовольства — «постановка и обстановка», будто бы превосходившие изяществом и красотой то, что можно было видеть «на сцене театра Renaissance»²⁴.

²² Там же. С. 118. Вскоре в литографии Московской театральной библиотеки С. Ф. Расохина был напечатан другой перевод той же пьесы, сделанный плодовитым беллетристом А. М. Федоровым (*Ростан Э. Принцесса Грез. М., 1896; цензурное разрешение дано 21 августа в Одессе*). Более точный, чем перевод Щепкиной-Куперник, и вообще вполне добросовестный, он, однако, совершенно не передавал поэтического звучания оригинала и в сравнении с предшествующим был всего лишь ремесленной поделкой.

²³ Новое время. 1896. 5 (17) янв. № 7131.

²⁴ Там же. 6 (18) янв. № 7132. Позднее в приложении № 264 к этой газете было помещено изображение Яворской в роли Мелисанды.

Но этим «Новое время» не ограничилось, и на следующий день увидел свет еще один отклик. В отличие от предшествующих это было нечто вроде «фантазии» в связи с пьесой Ростана, «взятой как материал». Автором статьи являлся С. Н. Сыромятников, критик и очеркист, выступавший под псевдонимом «Сигма»²⁵. «Несомненный успех» спектакля, «обязанный не рекламе снисходительных критиков, а духу и литературным достоинствам произведения, прелести перевода, изяществу постановки и хорошему исполнению», Сыромятников рассматривал в свете новых общественных и художественных исканий. «Мы ждем подвига, огромного дела, которое бы утвердило мир на земле и в человеках благоволение», — восклицал он и далее всячески убеждал читателей, что «весь успех» пьесы и состоит в том, что «в ней необыкновенно ярко выражено это стремление к далекому неизвестному, к невидимому богу, которое наполняет сердце современного культурного человека». Завершалась же статья пожеланием, «чтобы эта освежающая приподнимающая пьеса сделалась любимой пьесой русской публики»²⁶.

Отозвались на постановку «Принцессы Грёзы» и журналы разных направлений, причем публикация этих статей растянулась почти на целый год.

Рецензент «Всемирной иллюстрации» не находил в спектакле никаких недостатков: он хвалил «большой ансамбль» (слаженность) исполнения, декорации и костюмы, а также «поэтический перевод» Щепкиной-Куперник; но «главную причину» успеха, который «даже <...> можно назвать огромным», он видел в «общей приподнятости тона» самой пьесы (в другом месте он говорил о «лирическом мистицизме, которым она проникнута от начала до конца»)²⁷.

Приблизительно так же, хотя и с некоторыми оговорками, оценивал этот нашумевший петербургский спектакль рецензент московского журнала «Театрал». «Пьеса Ростана „Принцесса Грёза“, — писал он, — представляет собою отрадное явление в современной французской драматической литературе. После бурного потока всякого рода театральных произведений натуралистической школы, в которых авторы с какой-то особою любовью соперничали друг перед другом в желании вывести на

²⁵ По всей вероятности, ему же принадлежали отклики, опубликованные анонимно 5 и 6 января 1896 г.

²⁶ Новое время. 1896. 7 (19) янв. № 7133.

²⁷ Всемирная иллюстрация. 1896. 27 янв. № 1409. С. 124–125. Здесь же воспроизведен рисунок с натуры В. И. Навозова «„Принцесса Греза“, драма в 4 д. Э. Ростана на сцене Театра Литературно-артистического кружка».

сцену как можно более житейской грязи и погрязших в этой грязи людей, приятно отдохнуть на мыслях, чувствах и стремлениях другого порядка, унести с поэтом в другие времена, хотя и далекие, но зато согретье исканием идеала, любовью к прекрасному, жаждою возвышенного». С восхищением отзываясь о пьесе, написанной «увлекательными стихами, с такою искренностью и теплотой чувства, которая невольно захватывает душу», автор статьи выражал, однако, сомнение в возможности ее совершенного перевода на русский язык. Тем не менее, полагал он, «перевод г-жи Щепкиной-Куперник нельзя не признать очень хорошим, так как ей удалось сохранить почти всю теплоту оригинала, а порою почти достигнуть красот последнего». Благоприятное впечатление произвели на него «красиво написанные» декорации и «роскошные» костюмы, а также актерская игра, хотя он и упрекнул Яворскую в форсировании голоса, который «при этом получает глухой, грубый оттенок, совершенно неподходящий к понятию о Грёзе»²⁸.

Еще большей сдержанностью отличалась пространная статья, опубликованная на страницах журнала «Север» театральным критиком и драматургом Ю. Д. Беляевым. С сочувствием характеризуя Ростана как «молодого и выдающегося поэта новейшей французской школы» и находя, что «пьеса эта представляет собою немалый интерес, так как преследует цели, незнакомые нашему драматическому творчеству, и указывает на новые источники для вдохновения», рецензент весьма иронически излагал ее сюжет: «любовный эпизод» Мелисанды и Бертрана, например, казался ему чрезмерно растянутым, если не лишним, да и сама эта «чистая девственница» напоминала ему «какую-то кокетливую полухищную, полумистическую героиню романов Марселя Прево, *demi-vierge*, с самым неожиданным для нее концом романа». Все это Беляев воспринимал как дань Ростана «предшествующим направлениям в современной французской поэзии», усматривая в его неоромантизме явные следы декаданса, а успех пьесы объяснял ее «новизной и общей идеей», равно как и «прекрасным переводом», хотя и отмечал в нем «некоторое несогласие с подлинником». Особенно его не удовлетворяла передача «канцоны» (стансов) Рюделя, которая, с его точки зрения, под пером Щепкиной-Куперник приобрела налет «позднейшего романтизма», отнюдь не свойственный ей в оригинале; обращал критик внимание и на «неудачное выражение» в переводе «прозвища» принцессы («*Lointaine*») словом «грёза»: «уже скорее „мечта“, нежели „грёза“, —

²⁸ Театрал. 1896. Янв. № 54. С. 75–78.

настаивал он, — так как воплощение мечты возможно, а грёза всегда останется призрачной, что несогласно с содержанием пьесы»²⁹.

Наконец, очередная рецензия, появившаяся на страницах «Ежемесячного литературного приложения к „Ниве“», вновь была выдержана в почти дифирамбических тонах. «Мы приветствуем это возрождение романтизма на сцене», — восклицал автор статьи и далее иллюстрировал свою мысль театральными впечатлениями некоего «горячего поклонника роستانовской музыки». Первоначально речь шла о пленившем его старом спектакле Комеди-Франсез, в состав которого входили «Романтики». «И вот теперь это же, — продолжал он, — в более широком и красивом охвате привелось нам услышать здесь, в холодном Петербурге, в театральной зале — услышать из уст сказочной принцессы и двух трубадуров. Нам показалось, что мы продолжаем наш незабвенный вечер в *Comédie-Française*, когда мы попали 7 января 1896 г. в Малый театр на бенефис г-жи Яворской. Вместо реализма, доведенного до болезненности, вместо интриг, пошлых сценок повседневной жизни — мы слышали со сцены звучные стихи, смело говорящие о красоте, об идеале, о мечте <...> Дай бог побольше этой красоты на сцене. Да — мечта прекрасна, и это чувствовали, по-видимому, все зрители, и в их сердцах, даже помимо их воли, что-то отвечало на эти нежные рифмы, на эти красивые чувства»³⁰.

Вспоминая о той буре восторгов, которая разразилась в зале после стансов Рюделя, Щепкина-Куперник не стала скрывать, что в антракте слышались и «неодобрительные отзывы». Они исходили от «изысканных Мережковских» (Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус), которые расценили эти «наивно-простые стихи» как «стихи для шарманки», иными словами — образец пошлости.

Однако несравненно сильнее должна была взволновать переводчицу и исполнителей (прежде всего — Яворскую) критика, с которой обрушился на пьесу и спектакль идеолог и фактический руководитель «Северного вестника» А. Л. Волинский, в связи с выходом в свет ее русского издания.

«Эта пьеса сочинена для толпы, которая любит поэзию. Не заключающая в себе ни единого живого слова, плоская и глупая по содержанию, она, тем не менее, способна действовать на нервы людей, склонных к сентиментальным впечатлениям. Если поставить ее на сцене с разными

²⁹ Север. 1896. 21 апр. № 16. С. 581–590.

³⁰ Нива. Ежемесячные литературные приложения. 1896. Июль. № 7. С. 531–547.

картинными декорациями и главную роль отдать актрисе, умеющей выкрикивать громкие фразы, то пьеса будет иметь оглушительный успех, потому что нет ничего приятнее и любезнее для заурядной публики, как банальная риторика на возвышенную тему», — так начиналась эта статья, почти целиком выдержанная в подобных тонах³¹.

Волынский нападал на Ростана, хотя и не отказывал ему в таланте, на «заправил Панаевского театра»³², которые «могут засорять сцену, но не могут служить ей так, как служат люди образования и вкуса», на перевод — «безвкусный рифмованный бред, в котором „лепет“ и „трепет“, фантастически переплетаясь с „белыми лилиями“ вдруг сливаются в одном мечтательном течении с „любовью безбрежную, нежную, безнадежную“», на «г-жу Яворскую, актрису посредственную, с провинциальными замашками, обличающими отсутствие артистического ума и вкуса», на «наивную» публику, на репортеров «Нового времени», «заинтересованных в успехе всякой бездарной пошлости, поставленной на сцене „Литературно-артистического кружка“». «Не подлежит сомнению, — констатировал он далее, — что „Принцесса Грёза“, несмотря на лепет и трепет, пьеса недостойная серьезного внимания, что никакой даже самый крупный талант не мог бы внести своим исполнением в эту пьесу живой струи». В успехе «столь жалкого в своей заурядности произведения» он видел пример глубочайшего пренебрежения «умственными интересами общества» и постыдный результат «упорной рекламы», при помощи которой «газетные люди орудуют делами искусства, когда они попадают в их руки».

Примечательно, что пьеса, встреченная с таким раздражением в символистских кругах, явилась источником вдохновения для М. А. Врубеля в его поисках нового живописного стиля. Как известно, на сюжет «Принцессы Грёзы» он создал большое декоративное панно, которое предполагалось поместить в одном из павильонов Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде (1896)³³. Панно было отвергнуто академической комиссией, но все же выставлено в особом павильоне, устроенном С. И. Мамоновым³⁴. Не менее

³¹ Северный вестник. 1896. Дек. № 12. Отд. 2. С. 53–56.

³² В это помещение Театр Литературно-артистического кружка (иначе — Суворинский, или Малый) перенес свои спектакли с нового сезона.

³³ См.: Яремич С. Михаил Александрович Врубель: Жизнь и творчество. М., 1911. С. 141–142; Коган Д. З. М. А. Врубель. М., 1980. С. 228–233.

³⁴ Позднее керамическое панно «Принцесса Грёза» (по рисунку Врубеля) было помещено на фасаде московского «Метрополя».

примечательно и то, что среди хулителей панно был молодой А. М. Пешков — будущий великий писатель, высоко отозвавшийся при этом о пьесе Ростана. «В ней много интересных лиц, красивых деталей, — писал он в „Нижегородском листке“ от 24 июля 1896 г., — она проста, трогательна, и каждое слово ее полно чистого и сильного идеализма, — в наше скучное, нищее духом время она является призывом к возрождению, симптомом новых запросов духа, жаждой его в вере. Эта пьеса — иллюстрация силы идеи и картин стремления к идеалу. Именно этим объясняется ее большой успех у нас и не особенно крупный в буржуазной и меркантильной Франции». Между тем в «картине», с его точки зрения, совершенно не было жизни, и «концепция» ее имела «очень мало общего с сюжетом», новаторство Врубеля было ему чуждо и непонятно. «И в общем все это исполнено какими-то ломаными линиями, капризными мазками, неестественных цветов красками, грубо, с явной претензией на оригинальность, но без вдохновения, с намерением произвести впечатление, сразу поражающее, но без средств к этому», — замечал он далее и, как бы подводя итог своим рассуждениям, восклицал: «О, новое искусство! Помимо недостатка истинной любви к искусству, ты грешешь еще и полным отсутствием вкуса. Ведаешь ли ты то, что творишь? Едва ли!»³⁵.

Около 1900 г. «Принцесса Грёза» была использована и в качестве оперного либретто: на музыку пьесу положил довольно известный в свое время композитор Ю. И. Блейхман. Оперу поставили московский Новый театр (сезон 1900–1901 гг.) и петербургский Мариинский (1902). В Москве опера успеха не имела; в Петербурге, где среди ее исполнителей были Л. В. Собинов и В. И. Куза, она была принята более или менее сочувственно, хотя давалась всего два раза — вне репертуара с благотворительной целью. В «Русской музыкальной газете» в связи с петербургскими спектаклями отмечалось, что «лично для композитора это весьма значительный труд, партитура, имеющая право на почетное место в его рабочем кабинете, но для большой сцены, для слушателей... ах, для слушателей она невыносимо скучна!»³⁶. Рецензия П. П. Шенка в журнале «Звезда» была вполне положительная: «Сюжет „Принцессы Грёзы“ Ростана как бы создан для оперы, музыка звучит в каждом стихе этой драматической поэмы. Герои ее — трубадуры; песни, любовь, поэзия являются главными элементами „Принцессы Грёзы“. Удивительно, что во

³⁵ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 23. С. 161–166. Статья вызвала ряд полемических реплик, но писатель своего мнения не изменил.

³⁶ Русская музыкальная газета. 1902. № 6 (9 февр.). С. 171–174.

Франции до сих пор не появилось оперы на такой благодарный сюжет. В опере г. Блейхмана сценарий драмы Ростана остался почти без изменений; добавлены только танцы, хоры, несколько песен. Опера смотрится с интересом: она дает ряд красивых, поэтических картин. Стиль музыки — мелодичный» и т. д.³⁷

Что же касается самой пьесы, то она (в переводе Щепкиной-Куперник) неоднократно переиздавалась (1897, 1903, 1905)³⁸ и ставилась на разных сценах — в Киеве (Театр Н. Н. Соловцова, 1896), в Петербурге (Суворинский театр, новая постановка 1900 г.)³⁹, в Малаховке, под Москвой (1912)⁴⁰, наконец, в Москве (Театр К. Н. Незлобина, 1916).

14 апреля 1897 г. в театре «Ренессанс» состоялась первая постановка очередной пьесы Ростана «Самаритянка» («La Samaritaine»), жанр которой драматург определил как «Евангелие в трех картинах, в стихах»: сюжет ее восходил к «Евангелию от Иоанна» (гл. IV, ст. 5–42). Это был разговор Иисуса с самаритянкой у колодца Иакова, известный эпизод, вдохновивший множество художников и скульпторов разных стран и эпох. Впрочем, Ростан мог назвать «Самаритянку» и «драматической поэмой». Так или иначе, но и на сей раз он создал произведение в высшей степени нетрадиционное, вполне отвечавшее его эстетическим устремлениям и новым вкусам.

Не прошло и месяца, как «Вестник иностранной литературы» сообщил своим читателям об этом творении «модного поэта» и его постановке с участием «лучших актеров» во главе с Сарой Бернар, игравшей

³⁷ Звезда. 1902. № 7 (16 февр.). С. 18–19.

³⁸ Кроме того, стансы Рюделя перепечатывались в сборниках «стихотворений для чтения в дивертисментах, на драматических курсах, литературных вечерах и т. п.», вышедших в Киеве (Чтец-декламатор. 1902. С. 265–266; 1904. С. 389–390). Этот отрывок был включен также в антологию современной поэзии, западноевропейской и русской, составленную С. Городецким (Мировая муза. Т. I. Франция. СПб., 1913. С. 106–107).

³⁹ По-видимому, первоначальная постановка «Принцессы Грезы», несмотря на столь очевидный ее успех, Яворскую не удовлетворяла. Не случайно еще в мае 1896 г. во время московских гастролей она дважды обращалась к К. С. Станиславскому с просьбой поставить пьесу заново, от чего тот решительно отказался. Спектакль Суворинского театра произвел на него удручающее впечатление. «Много видел на свете, — писал он М. П. Лилиной, — но такой мерзости видеть не приходилось» (*Станиславский К. С. Письма. 1886–1917. М., 1960. С. 99–100*).

⁴⁰ Пьеса была поставлена на сцене этого дачного театра в бенефис А. Г. Коонен, тогда актрисы Московского Художественного, впоследствии — Камерного театра. Примечательно, что в письме, адресованном ей зрителями на прощание, актрису называли «Прекрасной Грезой русского театра». См.: *Коонен А. Страницы жизни. М., 1985. С. 141–146*.

Фотину. Полагая «очень рискованной» тему пьесы, в которой Ростан «вывел на сцену самого Иисуса Христа», автор заметки вынужден был, однако, признать, что «Христос Ростана вообще не шокирует чувства верующего своими словами, а это уже много»⁴¹.

Позднее «Самаритянке» посвятил обширную статью «Вестник Европы»⁴². Постоянный сотрудник журнала, внимательно следившая за литературным движением на Западе, З. А. Венгерова оценила «мистерию Ростана» весьма невысоко. В «аранжировке» французского драматурга, утверждала она, «евангельский рассказ странным образом изменил свой смысл и характер». С ее точки зрения, Ростан «заимствует из Евангелия всю поражающую сторону проповеди Христа, то, что наиболее бросается в глаза неожиданностью и контрастами. Христос является у него опытным руководителем толпы: он издали подготавливает свои эффекты и завершает их чудесами, ослепляющими глаза апостолов. Поучения его в пьесе лишены простоты и естественности, потому что для большего контраста они противопоставлены толпе неверующих и ропшущих апостолов, которых Христос убеждает только очевидностью. Каждая истина, которая осуществляется перед глазами зрителей вопреки ожиданиям учеников, становится театральной, и самое чудо обращения самаритян принимает вид грандиозного апофеоза, а не интимного события в душах людей, каковым оно представлено в Евангелии. Ростан видит чудесное не в скрытом действии слов Христа, а в блеске внешних событий». Не обнаруживая в этой «одной из самых шумных новинок парижского сезона» сколько-нибудь «серьезного идейного содержания», «глубины замысла», Венгерова объясняла успех пьесы лишь «несомненными внешними качествами» — замечательным умением Ростана «подготавливать эффекты», а также «гениальной игрой Сары Бернар, которая умеет вдохнуть поэзию в каждый стих». Сдержанно отозвалась Венгерова и о творчестве Ростана в целом. В ее представлении молодой драматург был не более чем «популяризатором» ряда «основных мотивов», утвердившихся в современной французской поэзии, одним из тех, кто незамедлительно превращает их в литературную моду, приспособлявая к настроениям и потребностям «толпы».

Подобные суждения, конечно, сильно расхолаживали русских переводчиков: ни один из них не пожелал тогда познакомить с «Самаритянкой» своих читателей. Пьеса появилась у нас лишь двенадцать лет спу-

⁴¹ Вестник иностранной литературы. 1897. Май. С. 343–344.

⁴² Вестник Европы. 1897. Июль. С. 419–425.

стя, сравнительно небольшим тиражом, в стихотворном, но на редкость безвкусном переводе Е. Александровой — как запоздалая дань моде и, разумеется, в качестве «драмы для чтения»⁴³. Однако интерес к Ростану не только сохранился, но и нарастал. Наивысшего подъема он достиг в связи с постановкой и выходом в свет его «героической комедии» «Сирано де Бержерак» («Cyrano de Bergerac»)⁴⁴.

Впервые «Сирано де Бержерак» был сыгран 28 декабря 1897 г. в парижском театре Порт-Сен-Мартен. Спектакль имел огромный успех. Заглавную роль исполнял Коклен-старший⁴⁵. С этого дня началось триумфальное шествие «героической комедии» Ростана по сценам Франции и многих других стран, которое не прекратилось и поныне.

До Петербурга текст «Сирано» дошел в январе 1898 г., а на 10 февраля была уже намечена его премьера в Театре Литературно-артистического кружка, опять-таки в бенефис Л. Б. Яворской. Естественно, что переводчиком и на сей раз явилась Т. А. Щепкина-Куперник. «На перевод пьесы, — вспоминала она, — у меня было десять дней, а в ней пять актов в рифмованных стихах»⁴⁶.

Тем временем русская печать начала весьма энергично вводить «Сирано» в отечественный культурный обиход.

В середине января «Всемирная иллюстрация» опубликовала заключительную сцену комедии в стихотворном переводе А. Н. Линдгрена⁴⁷, а вскоре кратко охарактеризовала этот новый труд «автора популярных и у нас „Романтиков“ и „Принцессы Грёзы“»: «Как и все предыдущие произведения Ростана, „Сирано де Бержерак“ — изящная, поэтическая, полная мысли и чувства вещь». Впрочем, при этом рецензент не без иронии заметил, что на подобный сюжет «для лирического поэта, привыкшего писать драмы, более похожие на оперы, нетрудно было написать целый ряд блестящих и красивых монологов, диалогов и трио»⁴⁸.

Через несколько дней о «колоссальном», «блестящем» успехе «Сирано» у парижан сообщил петербургский журнал «Новь». «Этим

⁴³ Ростан Э. Самарянка. Харьков, 1909.

⁴⁴ См.: Луков В. А. Героическая комедия Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак» // Проблемы зарубежной литературы. М., 1974. С. 171–202.

⁴⁵ Издание комедии, появившееся между 22 и 29 января 1898 г., предвлялось следующими словами: «Я хотел посвятить эту поэму душе Сирано. Но, поскольку она переселилась в вас, Коклен, я ее вам и посвящаю».

⁴⁶ Щепкина-Куперник Т. А. Театр в моей жизни. С. 119.

⁴⁷ Всемирная иллюстрация. 1898. № 4. 17 янв. С. 80–81.

⁴⁸ Там же. № 6. 31 янв. С. 124. Автор рецензии — П. Н. Краснов.

драматург-романтик семнадцатого века обязан поэту-романтику конца XIX столетия, не побоявшемуся воскресить эпоху сильных героических страстей и чувств в современной Франции, где силу заменила нервность, а философский скептицизм вытеснил убеждения и жизненные принципы», — пояснял автор статьи Б. П. Бурдес. Правда, «эффектный финал» произведения казался ему «фальшивым»; но «этот недостаток» в его представлении вполне искупался «множеством художественных красот, которыми блеснит все новое произведение Ростана»⁴⁹.

Сходный упрек содержался в статье З. А. Венгеровой в февральском выпуске «Вестника Европы»⁵⁰. Признавая, что предпоследняя сцена, в которой обнаруживается «геройство скрытой любви Сирано», необходима для «эффектного финала», она полагала, что «художественность драмы выиграла бы, если бы Сирано остался героем до конца и не уничтожил дела целой жизни — торжество воли и ума — странной в нем непоследовательностью и слабостью». «Пьеса Ростана, — утверждала она, — написана в романтической манере; в ней чувствуется сильное влияние Гюго, искание антитез и эффектов. Внешний романтизм конца — тоже в духе драм романтической поры. А между тем без этого фальшивого конца пьеса сильно поднялась бы в идейном отношении как отражение коренного противоречия стихийности и воли и как освещение национального французского характера, в котором слово ищет победы над голосом души — и находит ее». Однако Венгерова отнюдь не преуменьшала общественного значения пьесы: в «теперешней Франции», где «нервность заменила силу и философский скептицизм уничтожил возможность каких-либо убеждений и жизненных принципов», эта попытка «воскресить самую трезвую пору французской жизни — начатки классической эпохи, середину XVII века» казалась ей своевременной и благотворной; заслугу Ростана она видела в сближении двух различных эпох, между которыми «связующим звеном» служил «головной, рассудочный характер всей жизни», и в противопоставлении этой «головной культуре» — романтизма. «В трагедии жизни Сирано, — писала она, — скрытой за его внешней удачей, Ростан воплощает романтизм, разделяющий две культурные эпохи во Франции — классическую пору от пессимистической и — лишь отчасти — мистической современности. И в этом противопоставлении романтизма и головной культуры рисуется не только смена литературных эпох, но контраст национальных черт —

⁴⁹ Новь. 1898. № 4. 15 февр. С. 77–79. Статья снабжена иллюстрациями, относящимися к французской постановке пьесы.

⁵⁰ Вестник Европы. 1898. Февр. С. 869–872.

с одной стороны, трезвости и рассудочности, а с другой — стихийности, разрушающей силу культуры и традиции».

Тогда же «Вестник иностранной литературы» познакомил читателей с суждениями о пьесе французских критиков (Э. Фаге, Г. Дешана, Ж. дю Тийе), рассказал о своеобразной личности исторического Сирано, из которого Ростан сделал «одну из великолепных поэтических фигур», и подробно изложил содержание пьесы, встреченной с таким энтузиазмом ввиду ее «выдающихся достоинств» и вследствие того обстоятельства, что «впервые после длинного промежутка времени публика наслаждалась прекрасной драмой в чудных стихах»⁵¹.

Еще один отзыв о «Сирано», возникший под впечатлением от знакомства с пьесой Ростана в оригинале, принадлежал перу Ч. Э. Тернера, профессора английской филологии в Петербургском университете и плодовитого литератора⁵². У него пьеса не вызвала никаких возражений. Допуская, что она «имеет свои недостатки», Тернер был, тем не менее, уверен, что не найдется таких людей, «которые не поддались бы обаянию ослепительного блеска комедии Ростана». «С начала первой сцены и до последней строчки пятого акта, — писал он, — интерес не ослабевает. Нужно долго рыться в театральных архивах, чтобы найти пьесу, которой героический элемент был бы так счастливо соединен с комическим и так ловко затрогивались бы все струны человеческого сердца. <...> Разнообразие характеров пьесы, чрезвычайное множество эпизодов, бесконечные перемены стиля, быстрые смены чувствительного и веселого — просто изумительны. Это по самому своему существу — пьеса для театра; со вниманием и увлечением мы следим в ней за быстрым ходом событий, которые приводят нас к ее печальной и трогательной развязке. Каждая сцена представляет естественное следствие предыдущего; все идет со стройной правильностью; завязка разворачивается перед нами с такою легкостью, что мы почти не замечаем мастерского умения вставлять каждую мелкую подробность как раз в свое место». «Главными качествами» комедии критик считал «жизненность и правдивость», а они с его точки зрения, в свою очередь, делали ее «одним из лучших козырей французского театра».

Перевод «Сирано», выполненный Щепкиной-Куперник с необычайной стремительностью (для этого ей даже пришлось «бежать» из Петербурга в Москву⁵³), несмотря на столь трудные обстоятельства, стал ее

⁵¹ Вестник иностранной литературы. 1898. Февр. С. 324–329.

⁵² Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1898. Февр. С. 344–348.

⁵³ См.: Щепкина-Куперник Т. А. Театр в моей жизни. С. 119–122.

большой удачей⁵⁴. В нем с блеском проявились ее глубокое проникновение в смысл произведения, тонкое ощущение роستانовского стиля, мастерское владение стихом, хотя и в данном случае она обращалась с текстом в высшей степени свободно, то распространяя его, то сокращая, то совершенно преобразуя, примерами чего могут служить баллада «Свой фетр бросая грациозно», песенка из 3-й сцены 2-го акта («Песенка, песня моя позабытая») и особенно знаменитый фрагмент 2-го акта (отчасти повторяющийся в 4-м) — «Дорогу гвардейцам гасконским», который лишь отдаленно напоминает подлинник — как содержанием, так и стихотворным размером⁵⁵.

Постановка «Сирано» в Суворинском театре была встречена в общем сочувственно, но каждый рецензент отмечал существенные изъяны — в спектакле и в самой пьесе.

Хотя «Петербургская газета» полагала, что «очень хорошим Сирано был г. Тинский и необыкновенно грациозна бенефициантка», а «обставлена пьеса роскошно», успех ее она приписывала в первую очередь «прекрасному переводу Щепкиной-Куперник». Что же касается собственно пьесы, то при всех ее «положительных достоинствах» газета не сулила ей популярности, «просто оттого, что она слишком французская комедия, мало понятная русскому уму, а еще меньше — сердцу». Впрочем, говорилось там далее, «все роستانовские пьесы очень изящны, и „Греза“, и „Романтики“, и теперь — „Сирано де Бержерак“. От них веет такой грацией, таким тонким художественным вкусом, что каждая любовная сцена этих пьес доставляет огромное наслаждение»⁵⁶.

«Петербургский листок» утверждал, что «пьеса Ростана успеха не имела, потому что овации поклонников бенефициантки нельзя отнести к пьесе и даже к ее игре», которую характеризовал как «более чем бледную» и вызывающую «одно удивление и сожаление». Комедию же он находил «бесконечно длинной, невероятно скучной» и даже «снотворной»⁵⁷. С одобрением отзывался он лишь о переводе, объясняя

⁵⁴ Перевод издавался в 1898 и 1909 гг. (впоследствии переводчица его основательно переработала). Любопытно, что А. М. Федоров перевел и эту пьесу Ростана, причем опять-таки почти одновременно с Щепкиной-Куперник (СПб., цензурное разрешение — 30 марта 1898 г.). Но соревнование Федоров несомненно проиграл: его перевод очень неискусен, а местами — неверен.

⁵⁵ Два последних отрывка вошли в уже упоминавшуюся антологию «Мировая муза» (с. 105–107).

⁵⁶ Петербургская газета. 1898. 11 (23) февр. № 41. Автор — В. В. Протопопов.

⁵⁷ Петербургский листок. 1898. 11 (23) февр. № 41.

отдельные «промахи», допущенные «симпатичной молодой поэтессой», поспешностью, с которой ее труд был осуществлен⁵⁸.

Но с особым восторгом писал о переводе «Сирано» критик «Нового времени», скрывавшийся под псевдонимом «Орест». Для него Щепкина-Куперник была «в своем роде <...> стихотворный феномен»: «Маленькая, как дед ее М. С. Щепкин, она отвечает пословице „мал золотник, да дорог“. В течение 8 дней она перевела рифмованными стихами целых пять весьма длинных актов, не пропуская ни одного стиха, не останавливаясь ни перед одной остротой, соперничая в виртуозности с автором <...> Рифмы у нее льются с непринужденностью изумительной, и перевод обыкновенно близок к оригиналу, большею частью даже строка в строку. При этом у ней яркая способность овладевать духом подлинника, олицетворять автора, как олицетворял знаменитый дед ее лица Мольера. Притом Ростан, очевидно, пришелся ей особенно по плечу — так, она превосходно перевела его „Принцессу Грёзу“, местами даже лучше подлинника. Я это говорю весьма твердо, ибо могу, при случае, доказать это и уверен, что г-жа Щепкина может снискать себе весьма почтенное имя на поприще переводчика. Это талант несомненный, и при вдумчивости и труде она передает произведения и более трудные, чем поэзия Ростана». Высоко оценивая пьесу, критик настаивал, однако, на ее сокращении: он был убежден, что в таком виде «она будет и живее, и сценичнее», а для вящей убедительности напоминал, что «в Париже играют ее скорее и самый французский язык короче в своих словах и произношении, чем русский». Исполнена же пьеса была, его мнению, «весьма удовлетворительно», и в этом он усматривал «тоже фокус, возможный только с русскими актерами, способными, в случае надобности, до крайности напрягать свою энергию», поскольку «пьеса была поставлена в шесть дней, тогда как в Париже ее ставили в течение почти двух месяцев»⁵⁹.

Иного от «Нового времени» ожидать было, разумеется, трудно, тем более что и выбор произведения, и «обстановка», и актерская игра на сей раз вполне соответствовали, по-видимому, вкусам и пристрастиям «самодержавного монарха».

Наиболее сдержанной из появившихся тогда была статья в журнале «Театр и искусство». «Ростан, — констатировал ее анонимный автор, — несомненно, талантлив, и, быть может, в нем еще зреет немало добра.

⁵⁸ Там же. 12 (24) февр. № 42. Автор — Н. Р-ий.

⁵⁹ Новое время. 1898. 12 (24) февр. № 7889.

Но пока это только внешняя сила. Он красив, как быстро бегущее облако, как мгновенная искра, как мелькающие тени волшебного фонаря. Он умеет сказать, но ему все еще нечего сказать». В сходном тоне писал он и об актерах: неплохое впечатление произвел на него лишь Тинский, о Яворской же сообщалось, что «голос артистки на этот раз звучал особенно хрипло», и это не лучшим образом вязалось с предшествующей фразой: «Г-жа Яворская получила много цветов и подарков»⁶⁰.

Спустя два месяца в «Книжках недели» появилась и первая итоговая статья, в которой прослеживался и осмыслялся весь путь Ростана — от «Шалостей музы» до «Сирано». Называлась статья «Ложный идеализм», автором ее был Пл. Н. Краснов, писатель, беллетрист, критик и переводчик⁶¹. «В России Эдмон Ростан стал в последнее время наиболее популярным французским поэтом», — констатировал Краснов, признавая, что талант Ростана находится «в полной силе своего развития» и «каждое его новое произведение лучше предыдущего и имеет все больший успех». Причины этого успеха он и пытался выяснить. В «Романтиках» он усматривал «возврат к прежнему театру, времен королевской Франции прошлого столетия, когда театр служил лишь местом развлечения богатой аристократии, отличавшейся утонченными вкусами». Вся «Принцесса Грёза», в его понимании, «проникнута, словно ароматом восточных духов, самым пряным эротизмом, возведенным в идеал, чуть не в богоугодное дело, и несомненно именно эта основная черта „Принцессы Грёзы“ пришла так по сердцу современной публике». Более того, утверждал он, «драма Ростана является апофеозом мелкого женского самолюбия, испорченности, коварства и лицемерия — тех самых черт характера, которые всегда процветают в богатых слоях общества, принявших с таким восторгом поэтическое оправдание своей низости в стихах Ростана». В «Самаритянке» «поэт сочетал модную теперь в французских светских кругах набожность с тем же эротизмом». Наконец, «Сирано», успех которого Краснов считал «наиболее заслуженным», был в его представлении весьма далек от совершенства. «Вся комедия Ростана, — замечал он, — построена на самых невероятных противоречиях, и если, тем не менее, она имеет громадный успех, то это надо приписать необыкновенному искусству автора, умеющего замаскировать не только отсутствие глубоких идей, но даже и простой логики». Крас-

⁶⁰ Театр и искусство. 1898. № 7. 15 февр. С. 142–143.

⁶¹ Книжки недели. 1898. Май. С. 163–174. В апрельском выпуске журнала в разделе «Из литературного мира» была помещена краткая справка о Ростане, содержащая сведения биографического характера и общую оценку его творчества (с. 271–272).

нов отказывал Ростану и в оригинальности «художественных образов»; признавал он лишь его «редкое искусство распоряжаться эффектами и развлекать публику», хотя некоторые из этих эффектов и переходили из пьесы в пьесу. «Что бесспорно хорошо у Ростана — это техника его стиха; но она направлена не к тому, чтобы давать сильные и точные описания и производить впечатление на зрителя, а на формальную красоту. У Ростана много красивых стихов, но красота их чисто внешняя, красота эффекта, а не настроения», — писал Краснов далее и заключал свой очерк суровым приговором: «...Ростан — поэт светского лицемерия, светской позы, светской распушенности, светской развинченности; он умеет все эти пороки нарядить в стихи и образы, заимствованные из средневековой романтической поэзии, еще лучше, чем светские дамы украшают их в шелк, бархат и кружева, а потому весьма понятно, что ценою лести слабостям буржуазии Ростан в короткое время стал популярным и любимым поэтом именно этого класса общества».

Статьей Краснова не завершилось, однако, обсуждение «Сирано» в русской печати: в июне 1898 г., т. е. с большим опозданием, на выход в свет французского издания комедии и ее постановку в театре Порт-Сен-Мартен откликнулся «Русский вестник». Оказанный пьесе восторженный прием рецензент считал вполне закономерным, объясняя это усталостью французской публики от «раздирающих душу драм, психологических этюдов, проповедей феминизма, социализма, ибсенизма и т. п., облеченных в форму сценических диалогов», но также и «обаянием самого произведения», которое пленило его «удивительным и единственным в своем роде сочетанием трагического элемента с комическим». Особенно же автор статьи восхищался тем, что в пьесе Ростан выступил как защитник «своих народных традиций» и прежде всего идеалов «рыцарской доблести и военной чести», столь важных в то время, когда страна собиралась с силами для борьбы за честь своей армии» (речь шла о «деле Дрейфуса», в котором Ростан сколько-нибудь активного участия не принимал; русский же рецензент явно сочувствовал антидрейфусарам⁶²).

О постановке «Сирано де Бержерака» в Театре Ф. А. Корша, а точнее — об инциденте, с ней связанном, Щепкина-Куперник вспоминала с некоторой гордостью: обнаружив на одной из репетиций, что ее перевод вопреки договоренности был заменен «безграмотной переделкой», она «запретила постановку пьесы» и, несмотря на все уговоры, «осталась

⁶² Русский вестник. 1898. Июнь. С. 328–332.

непоколебима». Автором этой переделки являлся актер Д. Ф. Константинов, «довольно красивый, но дубоватый малый», «сын симферопольского богача». Далее мемуаристка уверенно заявляла, что в результате «пьеса не пошла, и первый раз за все время, кажется, коршевская „пятница“ была сорвана, и шла какая-то старая пьеса»⁶³. Позднее, однако, спектакль все же состоялся в бенефис актера-переводчика — 21 января 1899 г. Встречен он, правда, был весьма холодно. «Нашей публике, — констатировал, например, критик «Московских ведомостей», — преподнесли очаровательное произведение Ростана в искаженном виде. Бенефициант г. Константинов, переводчик „Сирано де Бержерака“, отбросив главную красоту пьесы — обворожительные стихи комедии, — перевел ее прозой, местами неуклюже втиснутой в размер, местами жалко рифмованной. Кроме того, в переводе много сцен пропущено»⁶⁴. «На следующий год, — продолжала Щепкина-Куперник, — Корш все же поставил „Сирано“, уже в моем переводе в исполнении хорошего актера Соколовского»⁶⁵. Это произошло 9 сентября 1900 г.

Первый отклик последовал два дня спустя. Рецензент московской газеты «Курьер» В. Е. Ермилов высоко оценил «романтическую пьесу Ростана», обладавшую, по его мнению, «массой эстетических достоинств и безусловных красот» и проникнутую «каким-то освежающим, бодрым настроением». Одобрительно высказывался он и о «воспроизведении» роли Сирано, находя, что «в лице г. Соколовского театр Корша приобрел, несомненно, очень крупную силу»⁶⁶.

Еще через два дня пространный отзыв о спектакле, принадлежавший критику и литератору В. П. Горленко, появился в «Московских ведомостях». Впрочем, собственно спектаклю была посвящена лишь небольшая часть статьи — вполне сочувственная, хотя и содержащая ряд серьезных упреков постановщику, который позволил себе несколько существенных купюр. Подробнее говорил Горленко о «переложении г-жи Щепкиной-Куперник», определяя ее труд именно так, поскольку, полагал он, сохранив «общий смысл» и «общее поэтическое настроение» подлинника, она отнюдь не стремилась к точности, во всяком случае, в «лирических эпизодах», более трудных «для переделки их на русский язык»⁶⁷.

⁶⁴ Щепкина-Куперник Т. А. Театр в моей жизни. С. 123–124.

⁶⁵ Московские ведомости. 1899. 25 янв. № 25. Подпись — И. Р.

⁶⁶ Щепкина-Куперник Т. А. Театр в моей жизни. С. 124.

⁶⁷ Курьер. 1900. 11 сент. № 252.

⁶⁸ Чуть позднее на эту особенность переводов Щепкиной-Куперник обратил внимание Пл. Н. Краснов в очерке о ее литературной деятельности (Книжки недели. 1900. Ноябрь.

С наибольшей же обстоятельностью характеризовалась самая пьеса, которую Горленко воспринял как «луч истинной поэзии, о котором мы так долго и безнадежно мечтали». «Деятнадцатый век, — живописал критик обстановку, в которой возник „Сирано“, — склонялся к своему концу среди оглушительного шума и грохота „технического прогресса“ и безысходной, отчаянной тоски, навеваемой болезненными судорогами декадентского искусства. Казалось, что на культурное человечество спускается непроглядный мрак глубокого материализма, прорываемый местами столь же непроглядным туманом антихудожественных фантазмагорий, и что лишь когда-нибудь, в будущем двадцатом столетии, сквозь этот смрад пробьется яркий солнечный луч истинной поэзии, на отраду всему роду человеческому как провозвестник нового возрождения здорового, жизнерадостного искусства». Подобно Сирано де Бержераку, который некогда «бросал свою перчатку окружавшей его пошлости и глупости», Ростан, полагал он, своей пьесой «сделал смелый вызов всему нашему литературному болоту конца XIX века». Комедия «чисто французская», «совершенно национальная», «Сирано» производит «неотразимое увлекательное действие» не только на соотечественников Ростана, но «даже на русских зрителей и читателей»: «Заключаящаяся во французской национальной оболочке вечная общечеловеческая правда <...> могущественно прорывается наружу в силу своей истинно-поэтической мощи и покоряет нас своим неотразимым светом». К тому же, писал критик далее, «чарующее содержание» облечено у Ростана в не менее «чарующую форму». «Комедия Ростана, — восклицал он, — написана, конечно, стихами, вопреки прозаической моде современной

С. 211–221). Но если Горленко объяснял это тем, что стихи Ростана «прямо непередадимы», то Краснов считал это следствием того, что «его драмы и на французском языке хороши только со сцены, когда их слушаешь для развлечения». «Со сцены, — писал он, — ее стихи звучат прекрасно; но при чтении многие строки не удовлетворяли бы более придирчивого читателя. Со сцены кажется, будто Ростан передан Т. А. Щепкиной-Куперник очень точно; при детальном сличении перевод оказывается только приблизительным. Мало того, оригинал искажен. Русская переводчица придала Ростану много символических метерлинковских черт, которых нет в оригинале. Но, несмотря на все эти недостатки, нельзя не признать, что для своей цели переводы Т. А. Щепкиной-Куперник безукоризненно прекрасны. Ведь они сделаны для сцены, а не для чтения, и нельзя от декоратора требовать, чтобы он расписывал декорации так же тщательно, как художник расписывает картины. Точно так же не может быть сомнений, что если бы Т. А. Щепкина-Куперник переводила Шекспира, она бы сделала перевод свой буквальным; но переводя модного драматурга, интерес к которому живет только, пока носят широкие сверху рукава, и который уступит свое место другому, когда начнут носить рукава широкие снизу, можно и не стесняться и класть отделку не строго сообразуясь с данной моделью, а с общим характером моды».

драматургии, — но какими стихами! Сами французы признают, что со времен Виктора Гюго — этого величайшего мастера французской стихотворной речи — никто не владел „языком богов“ в таком совершенстве, в каком им владеет Ростан; и, действительно, нужно не только прослушать, но хотя бы и прочесть его комедию в подлиннике, чтобы убедиться в безусловной верности этого суждения»⁶⁸.

Другая примечательная московская постановка «Сирано» была осуществлена пятнадцать лет спустя А. Я. Таировым в Камерном театре. Главную роль в этом спектакле исполнял М. М. Петипа. «В роли Сирано, — вспоминала впоследствии А. Г. Коонен, — я видела несколько актеров, некоторые из них играли превосходно, но Петипа был вне всяких сравнений. Может быть, он играл эту роль так блистательно потому, что и сам был великим романтиком. Непосредственность, легкость, поэтическая возвышенность были свойственны ему так же, как Сирано. Замечательно играл Петипа сцену смерти. Я часто приходила за кулисы или в зрительный зал на последний акт. Он полулежал в кресле, лицо его было вдохновенно прекрасно, смерть ощущалась как-то странно, только в коленях, которые постепенно слабели и, наконец, становились неподвижными, как бы деревянными. Эта сцена производила очень сильное впечатление»⁶⁹.

Что же касается провинции, то из множества постановок укажем одну — в Нижнем Новгороде, в начале 1900 г. Впрочем, более всего она памятна тем, что ее рецензентом явился А. М. Пешков, ранее столь выразительно охарактеризовавший «Принцессу Грёзу». В «Сирано» он ощутил нечто особенно близкое своим общественным и эстетическим исканиям, стремлениям, идеалам⁷⁰. «Сирано де Бержерак, — писал он, — это лич-

⁶⁸ Московские ведомости. 1900. 13 (26) сент. № 253. Приблизительно так же осмыслял «Сирано» немецкий писатель и критик Макс Нордау (Nordau) в книге «Zeitgenössische Franzosen» (1901); ее русский перевод увидел свет в 1902 г. в Киеве (Современные французы. Очерки по истории литературы. С. 180–188).

⁶⁹ Коонен А. Страницы жизни. С. 215. Эта оценка в основном не расходилась с отзывами об игре Петипа в рецензиях на спектакль, появившихся в московских газетах на другой день после премьеры: «Благодарная роль Сирано, дающая богатейший материал для артиста, в опытных руках г. М. Петипа приобрела превосходного толкователя — красивая бравада, благородный жест и легкая блестящая фразировка делали фигуру этого героя у г. Петипа еще выпуклее и ярче» (Московский листок. 1915. 18 дек. № 290; автор — Карэ); «Петипа создает верную фигуру типичного гасконца, поэта, философа и бретера, не расстающегося со шпагой» (Утро России. 1915. 18 дек. № 347; автор — Сергей Глаголь (С. С. Голоушев)). В последней рецензии содержался, однако, упрек в том, что «Петипа играет Сирано как-то по-французски, для нас, отравленных Художественным театром, чересчур внешне, без того, что принято называть „переживанием“».

⁷⁰ См.: Брейтбург С. М. Горький — театральный рецензент // Театр. 1937. № 3. С. 44–46.

ность, та самая личность, которая, говорят, не имеет никакого значения в ходе истории, но которая, тем не менее, всегда может ускорить движение жизни, если захочет этого. Как ко дну корабля в соленых водах моря пристают различные морские паразиты и, нарастая на судне огромной массой, замедляют ход его среди волн, так к нашей жизни присасываются многообразные предрассудки и, питаясь соками и духом человека, уродуют ее, мешают ей идти свободно к истине и красоте. Борьба с этими чужеродными наростами на теле жизни, борьба с пошлостью и глупостью людей, со всем, что нечестно, некрасиво, непросто, — вот борьба, которую всю жизнь вел Сирано де Бержерак, герой блестящей остроумием комедии Ростана. «Прекрасная», «веселая», «трогательная», «колоритная», «красивая» — такие определения с достаточной отчетливостью демонстрируют отношение автора рецензии к пьесе. «Это, знаете, страшно хорошо — быть рожденным с солнцем в крови», — восклицал он, имея в виду знаменитый стих из перевода Щепкиной-Куперник «И с солнцем в крови рождены!»⁷¹. «Если бы нам, людям, кровь которых испорчена пессимистической мутой, отвратительными, отравляющими душу испарениями того болота, где мы киснем, если б в нашу кровь хоть искру солнца!» И завершал статью словами: «Пьеса Ростана возбуждает кровь, как шампанское вино, она вся искрится жизнью, как вино, и опьяняет жаждой жизни»⁷².

Между тем в Париже, в Театре Сары Бернар, уже шла подготовка нового ростановского спектакля. Это был «Орленок» («L'Aiglon»), стихотворная драма в шести актах о последних днях сына Наполеона — герцога Рейхштадтского, влачившего жалкое и унижительное существование при дворе своего деда, австрийского императора Франца, и умершего в Шенбрунне в возрасте 21 года. Премьера пьесы состоялась 15 марта 1900 г.⁷³

Прошло всего несколько дней, и об «Орленке» узнал русский читатель. «Настоящее событие дня — первое представление в театре Сары Бернар пьесы поэта Ростана „Орленок“ („L'Aiglon“), в которой Сара играет

⁷¹ Писатель не догадывался, что стих принадлежал самой переводчице, а та, встретившись с ним в конце 90-х гг. «в одном литературном доме в Москве», не решилась ему в этом признаться (см.: *Щепкина-Куперник Т. А. Театр в моей жизни*. С. 126).

⁷² *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. С. 303–312. Сходные мысли — в его письмах из Нижнего Новгорода к Л. В. Средину от 5 (17) января и к А. П. Чехову от 21 или 22 января (2 или 3 февраля) 1900 г. (Там же. Т. 28. С. 110–111, 118).

⁷³ См.: *Луков В. А.* Черты неоромантизма в поэтической драме Э. Ростана «Орленок» // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. М., 1981. Вып. 6. С. 134–146.

роль герцога Рейхштадтского, сына Наполеона и австрийской эрцгерцогини Марии-Луизы», — <...> сообщил парижский корреспондент «Новостей и Биржевой газеты» Е. П. Семенов. «Этот вечер был сплошным триумфом для автора, артистки и ее партнеров. „L'Aiglon“, несомненно, самый крупный театральный успех сезона»⁷⁴. Немного позднее об этом событии рассказал на страницах «Нового времени» П. Вожин. Поскольку «полного текста» драмы у него «под рукою» не имелось, да и видел он ее лишь один раз, критик считал возможным говорить «только о впечатлении», но впечатление это было «сильным»: «Она вас волнует, бьет по нервам, а слух ласкает гармонией прекрасного звучного стиха. Кричащий драматизм положений, страшная сила монологов Сары Бернар, превосходный ансамбль, декорации пленяют вас и захватывают до глубины души». Тем не менее, Вожин не отказывался и от «анализа», что приводило его к суждениям несравненно более сдержанным и даже отрицательным: «страшно ходульным» показался ему весь эпизод с императором Францем, удручил монолог Меттерниха, обращенный к наполеоновской треуголке (*le petit chapeau*), который был встречен «целою бурей браво и восторгов» (критик увидел в этом проявление шовинизма); сознавал он и несоответствие этой «волшебной сказки, вызванной фантазией поэта», исторической правде. И даже «божественная Сара» не избежала его упреков: «Фигура стройная, гибкая, юношеская, но лицо... Увы! лицо не давало никакой иллюзии. Знакомая характерная голова артистки смотрела на нас <...> Вместо юношеского, аристократического овала на нас глядело широкое бледное лицо пожилой женщины с подведенными глазами». Не без раздражения отметил он также «известную „патологическую“ верность деталей», которую Сара Бернар демонстрировала в сцене смерти Орленка»⁷⁵.

1 апреля 1900 г. о «новой исторической пьесе» Ростана, «которой бесспорно суждено занять весьма выдающееся место в репертуаре драматических сцен», сообщила «Мозаика „Нового мира“»⁷⁶. «Пьеса эта, написанная великолепным языком, — указывалось там, — полна жизни и движения, и первая постановка ее в театре Сары Бернар прошла с редким успехом и оставила в публике очень глубокое впечатление».

Статьи, посвященные «Орленку», поместили в своих апрельских выпусках и оба петербургских журнала иностранной литературы. Со-

⁷⁴ Новости и Биржевая газета. 1900. 7 (20) марта. № 66.

⁷⁵ Новое время. 1900. 12 (25) марта. № 8635. Перепечатано: *Вожин П.* Очерки парижской жизни. СПб., 1904. С. 114–121.

⁷⁶ Мозаика «Нового мира». 1900. № 31 (1 апр.). С. 26–29.

держание и пафос этих статей отнюдь не совпадали: одна была сплошным дифирамбом, в другой преобладала критика, причем в достаточной мере суровая⁷⁷. «Звучный стих, воспевающий блестящие времена Первой империи, волнует все сердца. На первом представлении зрители, наполнявшие театр, одинаково восхищались пьесой, забыв партийность, став только французами, обожающими своего императора. И все это сделал Ростан! Пьесу играют ежедневно, и успех ее все растет и растет», — констатировал «Вестник иностранной литературы». В то же время «Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки» усматривал в пьесе не столько «шедевр драматического искусства», сколько «шедевр трудолюбия автора»: «Шесть актов в стихах! Длиннейших, с монологами по несколько сот стихов! <...> Пьеса Ростана интересна и содержанием, и по прекрасному и остроумному языку поэта. Но она страшно растянута <...> Нравится пьеса и вызывает бурю восторгов своими патриотическими намеками, напоминанием о славном прошлом Франции, когда перед ней склонялась и трепетала Европа; но это уже достоинство никоим образом не литературное и не художественное, и оно не может искупить серьезных недостатков пьесы, как неумеренные длины и отсутствие действия и развития характеров».

Более чем сухо отзывался о пьесе Ростана и А. Р. Кугель, редактор и ведущий критик журнала «Театр и искусство», побывавший на спектакле летом 1900 г. «Приехав в Париж, — писал он, — я немедленно испытал на себе, что такое реклама и с какою непреодолимую силою она действует. Я первым делом отправился в театр Сары Бернар, на представление „Aiglon“, не будучи нисколько поклонником этой французской знаменитости и не ожидая ничего хорошего от „патриотических“ сюжетов на сцене». Правда, Кугель признавал, что «поставлена пьеса прекрасно, с большим вкусом и отменной роскошью для французского драматического театра», но и в этой связи не мог удержаться от иронической ремарки; описывая сцену на Ваграмском поле — «страшный сон» герцога Рейхштадтского, — критик заметил: «выходит такая балаганщина, которой не хватает только зеленых огней и танцующих ухватов, как в былые времена на балаганах Марсова поля»⁷⁸.

Позднее Кугель вернулся к «Орленку», изложив свою точку зрения с большей отчетливостью, а до тех пор в «Вестнике Европы» появилась обширная статья об этой драме — отклик на ее французское издание,

⁷⁷ Вестник иностранной литературы. 1900. Апр. С. 370–383; Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1900. Апр. С. 102–104.

⁷⁸ Театр и искусство. 1900. № 28 (9 июля). С. 498.

увидевшее свет между 23 и 29 июня 1900 г. Автором статьи была З. А. Венгерова⁷⁹. «Эдмон Ростан, — отмечала она, — автор столь популярной во Франции и за ее пределами, — между прочим и в России — „Принцессы Грёзы“ <...> занимает неопределенное положение в литературе. Публике он чрезвычайно нравится своими эффектными драмами; каждая из них занимает публику еще задолго до ее появления на сцене, так как и сам автор, и знаменитая актриса, для которой он пишет свои пьесы, Сара Бернар, чрезвычайно искусно умеют рекламировать себя. „Premières“ комедий и драм Ростана являются обыкновенно событием парижского сезона; пьесы его выдерживают огромное количество представлений. Литература же, в лице лучших представителей критики, относится отрицательно к этому любимцу публики. За ним признают несомненный версификаторский талант, блеск стиха, умение делать мастерские подделки под разные стили, искусство создавать сценичные эффекты, но все согласны с тем, что за этой внешней талантливостью не скрывается истинной художественной силы, способной создавать что-либо значительное и оригинальное». В представлении критика, Ростан был наделен «несомненным талантом», но это был талант особого рода, «талант фабриканта поддельных изображений жизни». Такими «талантливыми подделками» были и «Романтики», «подделка под стиль XVIII-го века», и «Сирано», «подделка под стиль XVII-го века, подделка очень блестящая, эффектная, но лишенная внутреннего значения, так как никакого оригинального освещения поэт не дает жизни и характеру данной эпохи», и «Принцесса Грёза», «подделка под символизм», мистика которой «отзывается глубокой фальшью». «Орленок», полагала Венгерова, явился естественным продолжением этого ряда; интересный исторический сюжет и не менее интересный психологический замысел не привели к сколько-нибудь весомым результатам: «Ростан, не углубляясь в анализ сложных душевных движений, ограничивается внешними эффектами, картинностью положений <...> Психология действующих лиц выражается не в действиях, а в растянутых монологах, расхолаживающих читателя и зрителя. Серьезный замысел пьесы превысил чисто внешний талант Ростана, и он воспользовался своим сюжетом только для отдельных „выигрышных“ сцен, связанных между собою или простым изображением событий, или ходульными монологами».

Столь сдержанный прием, оказанный «Орленку» русской печатью, не повлиял, однако, на решение Яворской поставить эту пьесу. Перевод

⁷⁹ Вестник Европы. 1901. Февр. С. 873–883.

и на сей раз был выполнен Щепкиной-Куперник, выполнен в ее обычной манере — легким, размерным, то белым, то рифмованным стихом. С помощью рифмованного стиха переводчица акцентировала наиболее существенные места драмы, особенно важные монологи и реплики. Подчас этому сопутствовала и неожиданная смена ритма; так, например, выделила она рассказ герцога о походе Наполеона на Вену в сцене урока истории (рифмованный трехкратный амфибрахий вместо доминирующего белого пятистопного ямба, скорее всего ориентированный на «Гренадеров» Гейне в переводе М. А. Михайлова).

Перевод Щепкиной-Куперник был издан в 1901 г.⁸⁰, но уже после того, как пьеса увидела свет рампой. Об этом свидетельствовало и посвящение ее «Лидии Борисовне Яворской, первой исполнившей в России роли Принцессы Грёзы, Сильветты, Роксаны и Орленка». Исполнена же она была труппой Яворской 1 апреля 1901 г. в помещении Петербургского театра (бывший Неметти⁸¹).

Впоследствии Щепкина-Куперник вспоминала, что играла Яворская в этом спектакле «очень хорошо», причем отнюдь не копируя Сару Бернар, как это нередко тогда утверждали⁸². По свидетельству «Нового времени», «г-жа Яворская в роли герцога Рейхштадтского вызывала шумные рукоплескания и вызовы после каждого акта»⁸³. «А. Б. Яворская, прекрасно носившая мундир, должна быть довольна приемом публики», — констатировали «Новости и Биржевая газета»⁸⁴. «Что касается г-жи Яворской, взявшей на себя очень трудную и слишком ответственную роль герцога Рейхштадтского, — писал «Петербургский листок», — то всем очевидно было, как много ума, терпения, желания хорошо изобразить Орленка положила в свою игру энергичная

⁸⁰ Орленок, драма в шести актах <...> / Изд. С. Рассохина. [М., 1901]. 2-е изд. М., 1912. Кроме того, монолог герцога из 5-го акта (явл. 2) вошел в составленное Л. Ю. Зеленецкой под редакцией Ю. М. Юрьева пособие «Стихи. Сборник для выразительного чтения» (СПб., 1907. С. 411–413); а другой отрывок того же акта (явл. 5) — в антологию «Мировая муза» (С. 108–109). Ранее названный монолог в переводе Э. В. Соломирского был включен в сборник «Чтец-декламатор» (Киев, 1905. Т. 2. С. 110–111).

⁸¹ Собственную труппу Яворская организовала после ее увольнения в декабре 1900 г. из Суворинского театра; причиной послужил демонстративный отказ актрисы участвовать в постановке юдофобской пьесы В. А. Крылова и С. К. Эфрона «Контрабандисты» (см.: Кугель А. Р. Из моих воспоминаний: Последняя встреча с Яворской // Жизнь искусства. 1924. № 78. С. 8–9; Горин-Горайнов Б. А. Актеры. А.; М., 1947. С. 79–93). С сентября 1901 г. в течение пяти лет Яворская возглавляла петербургский Новый театр.

⁸² Щепкина-Куперник Т. А. Театр в моей жизни. С. 135.

⁸³ Новое время. 1901. 12 (25) апр. № 9022.

⁸⁴ Новости и Биржевая газета. 1901. 30 марта (12 апр.). № 99. Автор — Н. И. Гарвей.

и талантливая артистка»⁸⁵. Удостоились похвал и другие исполнители главных ролей, особенно Х. И. Петросьян, превосходно игравший Флаамбо. Обратили на себя внимание некоторые декорации, костюмы (отчасти изготовленные в Париже) и разного рода бутафорский реквизит.

Но в спектакле было найдено и немало существенных недостатков — свойственное Яворской форсирование голоса, доходящее почти до крика», а также и то, что «порой в ее походке, „стойке“, в положении тела чувствовалась переодетая женщина», главный же упрек относился к самой пьесе, страдавшей, по мнению рецензентов, «вопиющими несообразностями в развитии сюжета» и «досадными длиннотами» — вроде эпизода на Ваграмском поле, где, как отмечал «Петербургский листок», «долго продолжающиеся замогильные стоны и возгласы мертвых вызывают в конце концов улыбку в публике и уничтожают то впечатление, какое, казалось, должна бы производить беседа герцога с тенями наполеоновских солдат». По наблюдению того же «Петербургского листка», «вообще, начиная с 3-го акта интерес к драме заметно уменьшается. Шестое действие, одно из слабых, решает участь „Орленка“»⁸⁶.

Однако критика эта звучала почти похвалой в сравнении с той оценкой, которую дал «Орленку» и его петербургской интерпретации Кутель⁸⁷. Приверженец русского литературного и сценического реализма, он с презрением отозвался об этой пьесе как о мелодраме, которая «есть пьеса эффектов, сочиненная ради эффектов». «Прямолинейность, сухость рисунка», «характеры цельные, определенные, схематические», «вместо жизненного фона — декорация», — все это, по мысли критика, могло нравиться только соотечественникам Ростана с их эстетическим консерватизмом, с их привязанностью к «известным формам» в искусстве. «Нужно быть французом или, по крайней мере, человеком, поработанным французскими влияниями, — утверждал он далее, — чтобы не смеяться в самых патетических сценах „Орленка“. Нужен совсем особый, далекий от естественности тон, совсем особое, ложнопатетическое отношение к искусству, чтобы изображать с увлечением на сцене все это нагромождение эффектов, в которых нет ни капли правдоподобия и вероятия, но истина и поэзия принесены в жертву выставке, показу, эффектам, позе». Не отказывая драматургу в таланте, Кутель решительно отрицал в нем подлинного поэта: «вместо души у него, несомненно, барабан, как у большинства французов, и вся эта пошлость тем и опасна, что написана с особенною изы-

⁸⁵ Петербургский листок. 1901. 31 марта (13 апр.). № 88.

⁸⁶ Там же. Автор — Н. А. Россовский.

⁸⁷ Театр и искусство. 1901. № 16 (15 апр.). С. 238.

сканностью, с мастерством и трудолюбием». Наконец, в авторе «Орленка» Кутель видел «угодника толпы»: так, полагал он, в ответ на «непреодолимую потребность» французских буржуа «помечтать о военной славе, увы, для них уже давно померкшей», возникли, например, «грубые панорамы Ваграмских полей». И хотя исполнение пьесы критик счел в целом «достаточно приличным», отзыв его об исполнительнице главной роли был уничтожающим: «Г-жа Яворская вполне подходящая артистка для ростановского Орленка. Ростан — эффектенмахер, г-жа Яворская — эффектенмахерша. Я где-то читал, что, по ее словам, она не видала Сары Бернар. Очень может быть: *les beaux esprits se rencontrent*»⁸⁸. Правда, Кутель был далек от того, чтобы ставить их на одну доску: французская актриса была в его представлении «оберэффектенмахершей театра», русская же — в лучшем случае — ее более или менее удачливым эпигоном⁸⁹.

Столь неприязненное отношение к Саре Бернар в России (где она к тому времени побывала дважды, в 1881 и 1892 гг.) встречалось тогда, по всей вероятности, не часто. У прославленной артистки имелось множество русских почитателей и поклонников, внимательно следивших за ее выступлениями и с нетерпением ожидавших ее новых гастролей в Петербурге и Москве⁹⁰. Однако, когда они в конце концов состоялись (ноябрь-декабрь 1908 г.), никто не решился оценить их как триумф. Даже в самых сочувственных рецензиях звучали ноты разочарования. Немалое удивление вызывал, в частности, ее репертуар: в свои 64 года актриса играла юных героинь и, что особенно смущало героев, среди пьес, ею привезенных, были «Гамлет» и «Орленок»⁹¹.

⁸⁸ Ср. свидетельство Щепкиной-Куперник: «Играла она ее (роль Орленка. — П. З.) очень хорошо, причем вот лишнее доказательство предвзятости критики: ее все упрекали, что она „копирует рабски“ Сару Бернар в этой роли, а я доподлинно знаю, что она играла ее, еще не видав Сары Бернар» (Театр в моей жизни. С. 135).

⁸⁹ Так Кутель думал и на склоне лет. «Она, — вспоминал он о Яворской, — не отличалась ни выдающимся талантом, ни заметной красотой, ни обширным образованием. Я не скажу также, чтобы ее ум был блестящ или оригинален, самобытен и свеж. Все было у нее среднего качества <...> Она прекрасно знала иностранные языки, ездила в Париж, имитировала и обкрадывала Сару Бернар, Режан, Бартэ и вместе с туалетами привозила сценические „артикле де Пари“ в Петербург» (Кутель А. Р. Из моих воспоминаний: А. Б. Яворская // Жизнь искусства. 1924. № 33. С. 8–9).

⁹⁰ Приветствуя начало петербургских гастролей С. Бернар, Ю. Д. Беляев писал, например: «Когда я вижу ее, слушаю, читаю о ней, мне кажется, что существуют на свете сказки. Это волшебница, заволаговывая мир своим чудодейственным даром, своим серебряным голосом и мерцанием продолговатых глаз, стоит в моем воображении на грани возможного» (Новое время. 1908. 2 (15) дек. № 11756).

⁹¹ Специально к гастролям С. Бернар было выпущено краткое содержание «Орленка»: Драматический репертуар Сарры Бернар. «Орленок» (L'Aiglon). СПб., 1908. 5 с.

Осмысляя ситуацию, критик «Московских ведомостей» выразительно суммировал свои наблюдения в следующих словах: «В публике нет и тени энтузиазма. Театр полон, но холоден»⁹². Впрочем, и материальный успех гастролей (по крайней мере, московских) оставлял желать лучшего⁹³.

Приведенным сведениям не противоречит и примечательная поздняя зарисовка этих же событий, особенно ценная для нас тем, что в ней охарактеризована игра С. Бернар в «Орленке». Спустя почти полвека автор воспоминаний все еще слышала «необыкновенно красивый по звуку», «золотой» голос актрисы, которым она владела «с редкостной свободой и легкостью»; все еще видела ее фигуру, «стройную, легкую и притом, как и полагалось по роли, не девическую, а юношескую». Однако мемуаристка нисколько не сомневалась в том, что когда она смотрела этот спектакль в Большом зале Петербургской консерватории, «это было <...> великолепно по технике, но мертво: из этого выветрился живой аромат, живое дыхание творчества. Спектакль не печалил, не радовал, почти не заставлял сострадать»⁹⁴.

Конечно, так думали отнюдь не все. Сильнейшее, потрясающее впечатление произвела актриса в этой роли на шестнадцатилетнюю Марину Цветаеву, пережившую страстное увлечение Наполеоном и его страдальцем-сыном, Ростаном и его «Орленком». 15 марта 1910 г. она писала В. Я. Брюсову: «Почему вы не любите Rostand? Неужели и Вы видите в нем только „блестящего фразера“, неужели и от Вас ускользает его бесконечное благородство, его любовь к подвигу и чистоте? Это не праздный вопрос. Для меня Rostand — часть души, очень большая часть. Он меня утешает, дает мне силу жить одиноко. Я думаю — никто, никто так не знает, не любит, не ценит его, как я». Письмо это явилось как бы продолжением ее разговора с Брюсовым «у Вольфа», когда тот признался, что не принадлежит к поклонникам Ростана⁹⁵.

При первой своей встрече с М. А. Волошиным, в самом конце 1910 г. в Москве, она говорила «о Наполеоне, любимом с детства, о Наполеоне II,

⁹² Московские ведомости. 1908. 16 (29) дек. № 291.

⁹³ Там же. 1908. 28 дек. (1909. 10 янв.). № 299.

⁹⁴ Бруштейн А. Я. Страницы прошлого. М., 1956. С. 252–257.

⁹⁵ Письма Марины Цветаевой / Публ., подгот. текста и вступ. заметка А. С. Эфрон; Коммент. А. А. Саакянц // Новый мир. 1969. № 4. С. 186. Брюсов объяснил ей свою точку зрения следующим образом: «Ростан прогрессивен в продвижении от XIX в. к XX в. и регрессивен от XX в. к нашим дням <...> Ростана же я не полюбил, потому что мне не случилось его полюбить. Ибо любовь — случайность» (Цветаева М. Герой труда: Записи о Валерии Брюсове / Публ. А. Саакянц // Наше наследие. 1988. № 5. С. 57).

с Ростановского „Aiglon“, о Сарре Бернар, к которой год назад сорвалась в Париж, которой там не застала и кроме которой там все-таки ничего не видела», а на его вопрос о ее литературных вкусах отвечала: «...люблю только Ростана и Наполеона II — какое горе, что я не мужчина и не тогда жила, чтобы пойти с Первым на Св. Елену и с Вторым в Шенбрунн»⁹⁶.

Наконец, к этому времени относится ее перевод «Орленка», до нас не дошедший. Об этом эпизоде подробно пишет в воспоминаниях А. И. Цветаева: «Когда начала Марина свой перевод „L'Aiglon“ (Э. Ростан, «Орленок») — может быть, еще в конце лета, в Тарусе? Всю зиму своих шестнадцати лет она от него не отрывалась. Каждый свободный час она проводила за тетрадями в своей маленькой комнатке, у окна, за подаренным ей папой большим, мужского фасона, письменным столом с темно-красным сукном <...> Тут Марина, забыв обо всем, день за днем, часто глубоко в ночь кидалась в бой несходства двух языков, во вдохновенное преодоление трудностей ритма и рифмы. Любимейший из героев, Наполеон II воплощался силой любви и таланта, труда и восхищенного сердца, — в тетрадь. Перевоплощался из французского языка — в русский. Все более кованный, с каждым днем зревший стих наполнял ее волнением» и т. д.⁹⁷ Пробужденное Сарой Бернар увлечение Ростаном и его драмой отразилось также в поэзии Цветаевой: тема эта проходит через ее стихотворение «В Париже» (июнь 1909 г.).⁹⁸

Между тем продолжалась, хотя и не слишком интенсивно, жизнь «Орленка» на русской сцене. В конце 1907 г. пьеса была поставлена в Киеве, в Театре Н. Н. Соловцова. Успех спектакля рецензент А. Рогожин объяснял лишь одним — «захватывающей своей горячей искренностью, легкой, исполненной воодушевления» игрой актера Горелова. «Талантливый артист, — утверждал критик далее, — концентрирует на себе внимание зрительного зала. Мастерски справляясь с тяжело написанной ролью, пропуская сквозь огонь своего красивого пафоса длинные монологи, как бы укорачивая их живостью и горячностью исполнения, он создает живой образ юного мечтательного энтузиаста, трагедия которого в разладе между сознанием возложенной на него судьбой великой миссии

⁹⁶ Цветаева М. Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 179–180. 22 сентября (5 октября) 1911 г. Цветаева писала Волошину в Париж: «Максинька, узнай мне, пож[алуйста] точный адр[ес] Rostand и его местопребывание в настоящую минуту! Играет Сарра?» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л., 1977. С. 169.) Увидеть «Орленка» с участием С. Бернар Цветаевой удалось только в марте 1912 г.

⁹⁷ Цветаева А. Воспоминания. М., 1974. С. 289–291.

⁹⁸ Цветаева М. Соч.: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 29.

и отсутствием сил к необходимым действиям». Что же касается пьесы, то серьезно обсуждать ее он считал излишним, поскольку у ее «художественных внутренних изъянах <...> писалось много — и в иностранной, и в нашей критике», и в заключение иронически замечал: «Звучные стихи ласкают слух, эффектные положения приятно развлекают зрителей, и успех у мало требовательной нашей публики обеспечен»⁹⁹.

Прошло три года, и к «Орленку» обратился Театр К. Н. Незлобина: первый спектакль был дан 18 ноября 1910 г. «Московские ведомости» констатировали «крупную победу» театра, связывая ее, прежде всего, с «большою роскошью и вкусом» постановки и лишь затем — с исполнением заглавной роли В. И. Лихачевым, «рядовым артистом и, во всяком случае, еще не выросшим в глазах публики в значительную сценическую величину»¹⁰⁰. По мнению рецензента, в последнюю очередь этому способствовала самая драма: в отличие от Франции, «где свежи красивые предания о „великом корсиканце“», у нас, полагал он, «эта сторона пьесы» мало кому интересна. «Для нас „Орленок“ — только красивое зрелище, воскрешающее жизнь венского двора тридцатых годов прошлого столетия, пьеса великолепных внешних сценических эффектов, щедрою и умелою рукой рассыпанных на протяжении нескольких актов», — уверенно заявлял он¹⁰¹, не подозревая, конечно, о «комнате с каюту» в Трехпрудном переулке, стены которой были почти сплошь увешаны «портретами Отца и Сына <...> — вплоть до киота, в котором Богоматерь заставлена Наполеоном, глядящим на горящую Москву»¹⁰².

В истории «русского Ростана» 1910-й год был ознаменован и другим событием: в конце февраля в печать проникли первые сведения о новой пьесе французского драматурга «Шантеклер» («Chantecler»), над которой он трудился — с перерывами — около семи лет.

Ростан был теперь крупнейшей фигурой литературно-театрального мира, поэтом знаменитым и официально признанным: еще 17 мая

⁹⁹ В мире искусств. 1907. № 22–23. С. 29.

¹⁰⁰ Ср. замечание Щепкиной-Куперник: «...очень был в „Орленке“ хорош Лихачев, игравший его у Незлобина» (Театр в моей жизни. С. 136). Попутно укажем, что издание «Орленка» 1912 г. было снабжено рядом иллюстраций, дававших наглядное представление об этой постановке; среди изображенных были К. Н. Незлобин и В. И. Лихачев.

¹⁰¹ Московские ведомости. 1910. 20 ноября (3 дек.). № 268. О более поздней постановке «Орленка» в Одесском театре «при участии Виктора и Мариуса Петипа», которая произвела на него «сильное впечатление», см. в записных книжках Ю. К. Олеси (*Олеша Ю. Повести и рассказы*. М., 1965. С. 495–496).

¹⁰² Цветаева М. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 179–180.

1901 г. он был избран во Французскую Академию, исключительно рано удостоившись этой высшей для французского литератора чести. Мимо подобного факта, естественно, не прошла и русская печать. Объясняя его «необычайной известностью Ростана, далеко перешагнувшей пределы его родины», она напомнила читателям, что и в России пьесы его, «прекрасно переведенные Т. А. Щепкиной-Куперник, <...> были поставлены на столичных сценах и имели большой успех»¹⁰³. По разным причинам торжественное вступление драматурга в «сонм бессмертных» долго откладывалось; когда же 4 июня 1903 г. это наконец произошло, журналы подробно осветили эту церемонию, а также изложили программную речь (*discours de réception*) нового академика и традиционный ответ на нее Мельхиора де Вогюэ¹⁰⁴.

Основательнее и тоньше других обе эти речи проанализировала все та же З. А. Венгерова, и на сей раз обнаружившая весьма скептическое отношение к «избраннику нации», равно как и его собрату — «прославителю»¹⁰⁵. «В двух речах Ростана и Вогюэ, — утверждала она, — выясняются <...> все элементы, доставившие Ростану его громкий успех и в то же время отделившие его от серьезной литературы с ее общечеловеческими высокими задачами»¹⁰⁶.

В последующие годы известность Ростана все увеличивалась, шум вокруг его имени все нарастал, интерес к его личности все усиливался. Казалось бы, успех «Шантеклера» был предрешен. Но этого не случилось: несмотря на энергичные усилия постановщиков, несмотря на прекрасную актерскую игру, несмотря на мощную и изощренную рекламу, этот «сенсационный» спектакль, состоявшийся 7 февраля 1910 г. в театре Порт-Сен-Мартен, вызвал скорее изумление, чем восторг. Пьеса-аллегория о смысле и предназначении искусства, в которой были — в обличье птиц и зверей — выведены представители различных слоев современного общества и прежде всего «литературного мира», озадачила

¹⁰³ Нива. 1901. Июнь. № 23. С. 426.

¹⁰⁴ Вестник иностранной литературы. 1903. Июль. С. 336–340; Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. 1903. Июль. С. 88–89.

¹⁰⁵ Вестник Европы. 1903. Сент. С. 420–427. В связи с избранием Ростана в русских иллюстрированных журналах появился также ряд изображений писателя и карикатур на него. См., например: Новый мир. 1901. 1 июня. № 59. С. 68 («Всемирная летопись»); 1903. 1 июня. № 107. С. 21 («Литературный курьер»); 15 июня. № 108. С. 24 (тот же отд.); 14 сент. № 114. С. 34 (тот же отд.); Север. 1903. 1 июня № 22. С. 169.

¹⁰⁶ О речи Ростана см.: Луков В. А. Концепция мира, человека и искусства в «Речи при вступлении во Французскую Академию» Эдмона Ростана // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. М., 1977. С. 83–93.

зрителей и критиков, ожидавших от Ростана чего-то совсем иного, более привычного и по содержанию и особенно по форме¹⁰⁷.

Именно так осмыслил это событие парижский корреспондент петербургской газеты «Речь». Отметив, что «никогда еще со времен Виктора Гюго публика не оказывала столько кредита автору и не прислушивалась с таким добросовестным вниманием к каждой его строфе», рецензент не без иронии отозвался об этом не состоявшемся «шедевре», который «смахивает скорее на детскую феерию, чем на серьезную пьесу». «Все это, однако, искупалось бы в достаточной степени литературными красотами пьесы, если бы „Шантеклер“ оказался на самом деле той великолепной, ослепительной поэмой, о которой так долго вещала нам реклама. Но в нем всего-навсего только пять-шесть звучных, вполне музыкальных мест среди ряда бесконечных скучных страниц, бессодержательность и банальность которых плохо прикрывает стихотворная форма, в рамки которой у Ростана часто с видимым усилием втискиваются слоги и рифмы», — писал он далее, заключая статью решительным утверждением, что «Шантеклер» «может рассчитывать только на посредственный успех»¹⁰⁸.

В том же духе, хотя и не столь резко, характеризовал пьесу и ее постановку «Вестник иностранной литературы»: «Разобраться в туманной символистике пьесы — довольно трудно. Основной идеей, по-видимому, является мысль, что многие вожди совершенно ошибочно считают себя руководителями движения, являясь только барабанщиками, которые идут впереди полка, но повинуются воле массы, двигающейся сзади них. Кроме того, в пьесе рассыпано немало всяких намеков на современность. Особенно этим богат третий акт, где встречаются намеки на современное искусство, на пристрастность критики, попадают чисто полемические выпады на отдельных писателей. Некоторые места пьесы представляют собою лирические стихотворения удивительной красоты. Другие зато грешат вычурностью и не всегда правильными рифмами <...> В общем, пьеса Ростана — интересная новинка, которая на некоторое время заполнит жизнь парижан, но прочного литературного успеха она все-таки иметь не будет»¹⁰⁹.

Тем не менее, на протяжении апреля 1910 г. появились три русских перевода «Шантеклера». Один из них, выполненный в прозе, художе-

¹⁰⁷ См.: Луков В. А. «Шантеклер» Э. Ростана: Синтетические тенденции в жанре и методе неоромантизма // Метод и жанр в зарубежной литературе. М., 1979. Вып. 4. С. 83–94.

¹⁰⁸ Речь. 1910. 29 янв. (11 февр.). № 28. Подпись — Д.

¹⁰⁹ Вестник иностранной литературы. 1910. Март. С. 285–288.

ственной ценности не представлял. Два других были стихотворные, но своеобразие оригинала — так или иначе — передавал лишь перевод Щепкиной-Куперник, которой и в данном случае удалось справиться со столь нелегкой задачей¹¹⁰.

7 апреля того же года, ровно через два месяца после парижской премьеры, с пьесой познакомился петербургский зритель. «Сегодняшний большой успех „Шантеклера“ в Малом (Суворинском. — П. 3.) театре, — поспешно сообщило „Новое время“, — был заслуженной наградой таланта, труда и терпения, вложенных в постановку пьесы режиссером, актерами, художниками и всем рабочим персоналом театра. Реализм изумительный: петухи, куры, утки, собаки и проч. „персонажи“ были представлены буквально живыми. Красивые декорации, музыкальные эффекты, веселый куриный балет (бисированный) произвели прекрасное впечатление, а забавные сценки из быта птичьего двора, особенно в третьем акте, достаточно посмешили публику»¹¹¹. Однако, подробная рецензия, появившаяся на следующий день, свидетельствовала о том, что при всех достоинствах этого «очень непростого» спектакля в нем весьма слабо ощущался «драматический элемент», да и основная идея его не отличалась новизной¹¹². И все же отзыв этот был вполне одобрительным, особенно если сопоставить его с остроумной заметкой С. А. Ауслендера в «Аполлоне». «Будущий историк, — писал он, — может быть, сумеет разгадать тайну, нет, даже не успеха (успеха особенного „Шантеклер“, кажется, нигде не имел), а какой-то назойливой моды на эту скучную и несносную пьесу. Растянутая, бездейственная, крикливо-напыщенная, вульгарно-слащавая, она лишена и тех немногих достоинств которые мы знали за автором „Сирано“, „Орленка“, „Романтиков“. Малый театр, поставивший „Шантеклера“, отнесся к ней с полной серьезностью и старанием, впрочем не спасая его этим, так как, может быть, стиль балагана мог бы (если бы еще сократить Ростановскую декламацию так — на четыре пятах) на несколько минут заинтересовать

¹¹⁰ *Ростан Э. Шантеклер <...>* / Полный пер. с франц. З. Львовского. СПб., 1910; *Ростан Э. Шантеклер <...>* / Пер. А. Вознесенского и Н. Чернова. М., 1910; *Ростан Э. Шантеклер (Певец зари)* / Пер. Т. А. Щепкиной-Куперник. М., 1910. Большую известность получил фрагмент этого последнего — «Ода солнцу» из 1-го акта, которая вошла затем в сборник «Эстрада» (СПб., 1911. Ч. 2. С. 45–46), в хрестоматию «Школа чтеца», составленную О. Э. Озаровской (М., 1914. С. 187–188), а также была положена на музыку К. М. Галковским. Тот же отрывок в переводе Н. Фольбаума см.: Путеводный огонек. 1910. № 4. С. 146–147.

¹¹¹ Новое время. 1910. 8 (21) апр. № 12239.

¹¹² Там же. 9 (22) апр. № 12240. Автор — П. П. Конради.

этой поистине балаганной затеей перерядить актеров в петухов, индюков, жаб, гусakov и прочих обитателей скотного двора»¹¹³.

Сходную реакцию вызвала постановка у московских зрителей, увидевших ее впервые 9 мая 1910 г. в помещении театра «Буфф». Признавая, что петербургская труппа «все сделала, что могла, чтобы показать пьесу в возможно лучшем исполнении», рецензент констатировал, что «пьеса не имела в Москве и тени того успеха, который встретил ее при первой ее постановке на родине автора». «Пьеса, — продолжал он, — смотрится публикой с явною скукой, которая многих заставляет уходить из театра задолго до окончания спектакля»¹¹⁴.

«Назойливая мода» на «Шантеклера» способствовала известному оживлению у нас интереса к творчеству Ростана¹¹⁵. В разных переводах увидела свет его ранняя комедия «Два Пьеро»¹¹⁶. Напечатаны были статьи, где прослеживался весь его путь и высказывались некоторые общие соображения о характере его таланта и о роли его в современном литературном движении¹¹⁷. Наконец, в 1914 г. в качестве приложения к «Ниве» вышло Полное собрание сочинений Э. Ростана в переводе Т. А. Щепкиной-Куперник, в котором наряду с драмами была представлена его лирическая поэзия, знакомая русскому читателю довольно мало¹¹⁸.

¹¹³ Аполлон. 1910. № 8 (май-июнь). С. 63.

¹¹⁴ Московские ведомости. 1910. 11 (24) мая. № 106. К этому же времени относятся две пародии на «Шантеклера» — пародия-фарс в 4-х действиях «Шантеклер (Певец зари)» (М., 1910; автор обозначен криптонимом «Н. Я.») и пародия-юмореска «Оптимист» К. Воинова (Вселенная. 1910. № 3. С. 92–93). К выходу в свет у нас и постановке «Шантеклера» была приурочена также публикация очередного портрета Ростана и изображения участников «маскарадного вечера», на который друзья писателя явились в костюмах «ростановских зверей», т. е. персонажей «Шантеклера» (Всемирная панорама. 1910. 22 янв. № 40. С. 9).

¹¹⁵ Мода эта имела и чисто бытовой аспект: галстуки, шляпы, костюмы, турнюры дамских платьев, шоколад и т. п. равно назывались «шантеклер».

¹¹⁶ Ростан Э. Два Пьеро, или Белый ужин / Пер. Т. А. Щепкиной-Куперник // Речь. 1910. 25 дек. (1911. 7 янв.). № 354 (перепечатано: Щепкина-Куперник Т. Драматические переводы. М., 1911. Т. 2. С. 3–35); Ростан Э. Белый ужин, или Два Пьеро и Коломбина / Пер. З. Львовского и Б. Восходова. СПб., 1911. Кроме того, еще в 1901 г. А. А. Мюссар-Викентьев перевел три первых явления этой пьесы (Пьеро плачущий и Пьеро смеющийся // Театр и искусство. 1901. № 38 (16 сент.). С. 677–678; воспроизведено: Эстрада. М., 1913. Т. 2. С. 7–10).

¹¹⁷ См.: Щепкина-Куперник Т. А. Эдмонд Ростан: (Очерк) // Нива. 1913. № 46 (16 нояб.). С. 915–917; Рихтер В. Н. Творчество Ростана // Вестник иностранной литературы. 1914. Апр. С. 43–60.

¹¹⁸ Несколько ранних переводов ростановской поэзии см.: Родная речь. 1901. № 2. С. 13–14; Вестник иностранной литературы. 1902. Сент. С. 199–200; Вестник Европы. 1896. Ноябрь. С. 427–428; Эстрада. Ч. 2. С. 127.

Этим Полным собранием подводился своего рода «первый итог» творческой деятельности Ростана, находившегося в зените славы и в самом расцвете сил. Однако итог этот в сущности оказался и окончательным: после «Шантеклера» он создал лишь несколько поэтических произведений и одно драматическое («Последняя ночь Дон-Жуана»), изданное уже после его смерти¹¹⁹.

Умер Ростан 2 декабря 1918 г., на пятьдесят первом году. В трудные годы Гражданской войны и разрухи известие это не могло, конечно, вызвать особенно бурной реакции. Но появилось все же несколько откликов, вновь напомнивших о той весьма напряженной борьбе, которая на протяжении двух десятилетий шла у нас вокруг имени и творчества французского драматурга между сторонниками неоромантизма и его противниками — по преимуществу из символистских кругов.

А. Я. Левинсон, не убежденный даже в том, что «для этой увенчанной тени найдется хотя бы скромное место в истории истинного поэтического творчества», связывал «небывалый успех» Ростана с тем именно, что «он не принес ничего нового, а старое приблизил к уровню общего понимания». «Запоздалый эпигон романтизма, взыскавший среди забытого наследства отжившей эпохи живописный плащ Эрнани и длинную рапиру д'Артаньяна, — писал критик, — он воскресил на миг все это искусство контрастов и бутафории. Поэт! Но можно ли именовать поэтом этого ловкого версификатора, жонглера виртуозными рифмами, каждый стих которого — каламбур, каждый образ подчеркнут и поднесен читателю?» Помимо стихотворческого дара он не отказывал Ростану лишь в трех достоинствах — «сценическом темпераменте», «чутье условностей и выгод театра», «проникновении в механизм актерской игры»¹²⁰.

Любовью и признательностью к безвременно ушедшему поэту был проникнут сонет А. Алафузовой «Ростан», одно из центральных стихотворений ее небольшого сборника «Розы на снегу»:

Он растворил мне дверь темницы,
С души плененной снял оковы.
Теперь пою я звонче птицы,
И мне понятны неба зовы.

¹¹⁹ *Rostand E. La Dernière nuit de Don Juan, poème dramatique en 2 parties et un prologue.* Paris, 1921 (см.: Луков В. А. «Последняя ночь Дон-Жуана» и проблемы метода позднего творчества Эдмона Ростана // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. М., 1978. С. 115–127). Небольшой фрагмент драмы в переводе Луи Шенталья был опубликован в альманахе «Новинки Запада» (М.; Л., 1925. № 1. С. 45–60).

¹²⁰ Жизнь искусства. 1918. 6 дек. № 30.

Он сообщил мне силу львицы, —
Врага я встречу наготове.
Не буду жалкой единицей —
Я цель нашла в созвучном слове.

Он мне сказал: «В порыве страстном,
Сквозь бури, вихри, злые грозы,
Иди к своей Принцессе Грёзе.

В душе восторженной и ясной
Умей хранить мечту прекрасной —
И зацветут зимою розы»¹²¹.

В свою очередь журнал «Пламя» посвятил Ростану настоящий ди-фирамб, в котором всячески подчеркивалась глубокая созвучность его наследия новой эпохе: «Умер Ростан. На пороге величайшего перелома мировой истории, перед мощным подъемом революционной волны, исполненной стихийного романтизма и героичности, сошел со сцены пламенный проповедник героического романтизма, пропитанного изысканнейшим, подлинно прекрасным, но, несомненно, буржуазно-индивидуалистическим гуманизмом. <...> Лозунги Революции близки к проповеди Ростана, но мы подходим к ним совершенно иным путем <...> пусть различные методы и средства — героический романтизм поэта близок и понятен романтическому героизму наших дней»¹²².

Таким образом, смерть драматурга отнюдь не примирила между собой его врагов и почитателей. Теперь, когда его земной путь завершился, одни пророчили ему полное забвение, другие — новую жизнь. Однако дальнейшая судьба у нас Ростана с отчетливостью показала, что все они в той или иной мере заблуждались. Вопреки самым мрачным прогнозам Ростан остался с нами, но преимущественно как автор одного шедевра — «Сирано», и в этом своем качестве он, по всей вероятности, будет нам сопутствовать еще очень долго. Прочее же его творчество в основном ушло, и сейчас трудно представить себе, что и оно у нас широко переводилось и с жадностью читалось, восхищало зрителей, служило предметом споров и дискуссий.

Конечно, в России в эпоху, давшую такое множество великих умов и талантов, Ростан не был и не мог стать «властителем дум». Но и без него

¹²¹ Алафузова А. Розы на снегу: Стихи. Пг., 1918. С. 65.

¹²² Пламя. 1918. 29 дек. № 34. С. 7–8 (Там же — отрывок 1-го акта «Сирано» в переводе А. Кайгородова). Еще один некролог см.: Вестник театра. 1919. № 6 (15–16 февр.). С. 5.

русская литературная и театральная жизнь начала века была бы все же несколько иной, была бы чуть бледнее и унылее. Как бы ни был скромнен и даже сомнителен вклад Ростана в русскую культуру, преуменьшать и тем более отрицать его ценность неверно и несправедливо.

Русские интервью Эмиля Золя

В обширном творческом наследии Эмиля Золя существует раздел, о котором нам известно сравнительно немного. Это интервью писателя, публиковавшиеся во Франции и за рубежом. Несмотря на его более чем сдержанное и даже слегка ироническое отношение к этому постепенно входившему в моду газетному жанру, Золя им отнюдь не пренебрегал и уже к 1893 г. стал, по определению Анри Лере, «самым интервьюируемым во Франции человеком»¹. Немало таких интервью увидело свет и в России, в столичных и провинциальных газетах, естественно, проявлявших большой интерес к самому крупному и знаменитому из современных французских писателей. В качестве же посредников между русскими газетами и Золя выступали, как правило, их «собственные корреспонденты» в Париже.

Энергичные, образованные, прекрасно ориентировавшиеся во французской политической и культурной жизни, легко владевшие пером и, конечно, превосходно знавшие французский, эти почти забытые ныне русские литераторы сыграли важную роль во все нараставшем сближении двух стран, которому суждено было стать одной из характерных «примет» европейской истории конца XIX – начала XX в. Достаточно напомнить, что в значительной мере благодаря их активности Франция смогла достойно откликнуться на пушкинский юбилей 1899 г. Без них не было бы и тех опубликованных в русской прессе интервью Золя, о которых пойдет речь ниже.

По своему характеру интервью эти мало чем отличаются от всех других: суждения писателя в них излагаются в достаточной степени субъективно, мысли его часто развиваются, дополняются и комментируются в соответствии с общественной ориентацией того или иного печатного органа или журналиста, но многое в них, несомненно, точно и достоверно, нередко же Золя цитируется в них почти буквально — в переводе, а иногда и в оригинале; более того, подчас там передается его

¹ Entretiens avec Zola [publiés par] Dorothy E. Speirs et Dolores A. Signori. Ottawa; Paris; Londres. 1990. P. XIII.

интонация, как бы звучит его голос. Все это представляет большую ценность, как, впрочем, и отдельные его высказывания, обращенные непосредственно к русской публике (обычно они касались особенно близких ей вопросов), уточняющие некоторые моменты отношения Золя к России. Отметим также еще одну любопытную деталь: в комментариях к русским интервью по крайней мере трижды приводились неизвестные эпистолярные тексты Золя, вполне достойные того, чтобы занять свое место в полном издании его переписки.

Первое (по нашим сведениям) интервью с Золя появилось в русской печати еще в 1883 г. Однако причислять его к этому жанру можно лишь условно, поскольку оно было включено в газетный очерк, посвященный одновременно двум писателям: он назывался «В Буживале и Медане», был напечатан в петербургских «Новостях и Биржевой газете» и принадлежал перу П. Д. Боборыкина, к тому времени уже известного писателя и критика. В очерке излагались впечатления от двух поездок, совершенных Боборыкиным в период между 3 и 13 июня 1883 г. Посещение Буживаля на сей раз было невеселым: в этом живописном «дачном местечке» мучительно страдал смертельно больной Тургенев, с которым Боборыкину так и не удалось повидаться. Он побеседовал со спустившейся к нему сиделкой, а также с хозяйкой расположенного неподалеку ресторана, которая, увидев, что он вышел из ворот дачи, «начала ахать и жалеть „cet excellent Monsieur Tourguéneff“». Совсем иной была его поездка день спустя, по той же западной дороге, в Медан — вместе с Полем Алексисом: благоустроенное с 1880 г. (когда его впервые посетил Боборыкин) имение, мало изменившийся в лице, но очень пополневший, почти потолстевший хозяин («что и должно было явиться при его сидячей жизни»), который «сделался приятнее, гораздо более расспрашивает, охотно переводит разговор на темы, стоящие вне его специальности и личных успехов». А далее пересказывалась самая беседа. Они «много говорили о Тургеневе», к которому «Золя относится <...> почти совершенно так, как многие из нас; точно будто он жил среди русских толков о нашем романисте». Далее они коснулись разных житейских тем, но довольно скоро перешли к творчеству Золя. Речь шла более всего о его романах «Дамское счастье» и «Накипь», а также о его планах на будущее, после чего возникла новая тема: молодое поколение французских писателей, о котором Золя отзывался с некоторым огорчением. «Все наши молодые люди — пессимисты, — заговорил Золя, — все молодые „натуралисты“: и Мопассан, и Сепар, и Юисманс <...> Я объясняю это тем, что они воспитались и учились под режимом Второй империи.

Мы же помним Февральскую республику школьниками, мы глядели назад, и Бонапартово время не успело переделать нас по-своему». Время от времени Боборыкин комментировал беседу; основное же его наблюдение состояло в том, что Золя «стал скромнее», что «в нем нет и тени рисовки, подделанных фраз и условного умничания многих знаменитостей», причем этому вполне соответствовал и весь меданский уклад: «...он ведет самую однообразную и серую жизнь на взгляд того, кто любит приятно и весело пожить. Две трети года сидит он в Медане, пишет до завтрака, занимается домом и хозяйством, вечером читает, ложится рано, видит изредка своих приятелей. И так, вероятно проживет до конца дней своих. Но такая-то жизнь и сохраняет человека; она-то и даст ему возможность сказать, умирая: „Я памятник себе воздвиг нерукотворный...“»²

Примечательно, что впоследствии Боборыкин отзывался об этом визите несравненно холоднее и едва ли не с раздражением: «Разговор <...> исключительно вертелся около его работ и авторских дел или же носил на себе самый буржуазный оттенок. Хозяин усадьбы преисполнен был довольства своей обстановкой, садом, животными, покупками и планами построек. С тех пор мы больше не видались»³. В этом не было, однако, ничего удивительного: к тому времени Золя «перестал уже интересоваться» Боборыкина «как человек и даже как писательский тип», да и в сознании его читателей был в значительной степени заслонен новыми, более модными фигурами, за творчеством и жизнью которых они следили с таким же пристальным вниманием, как некогда за творчеством и жизнью автора «Ругон-Маккаров».

В последующие годы у Золя побывало множество русских. По свидетельству А. Калугина, автора очерка «У Золя в Медане», писатель принимал их «весьма любезно», беседовал с ними «охотно и подолгу». «Разговоры обыкновенно вращаются около французской и русской литературы. Золя восхищается Тургеневым, Толстым, Достоевским», — сообщал Калугин, по-видимому, излагая впечатления соотечественников с их слов⁴. Первое же настоящее интервью Золя появилось в русской печати семь лет спустя.

В январе 1894 г. корреспондент «Киевского слова» Г. П. Шлеер посетил Золя с целью узнать «непосредственно из его уст» и донести затем до читателей газеты мнение «знаменитого романиста» о франко-русской

² Новости и Биржевая газета. 1883. 14 (26) июня. № 72.

³ Боборыкин П. Д. Воспоминания. М., 1965. Т. 2. С. 192.

⁴ Новь. 1887. Т. XIX. № 1. С. 46.

литературной конвенции, за которую тот горячо ратовал на страницах «Le Temps». После описания дома на rue de Bruxelles и «большой залы в 4 окна», где происходила их беседа, Шлеер предоставил слово самому «отцу натурализма», который с осуждением отозвался о позиции русских официальных кругов, игнорирующих «азбуку международного права» и открыто выставляющих девиз: «Беру чужое, потому что мне нужно, не плачу, потому что мне нет расчета платить». Такой цивилизованной стране и великой державе, как Россия, полагал Золя, действовать подобным образом не пристало: «Noblesse oblige»⁵. От «свободы переводов», утверждал он далее, страдают «интересы французской литературы», поскольку «эти переводы почти все донельзя вольные и дают часто весьма отдаленное понятие об оригиналах». Но в не меньшей степени, с его точки зрения, наносит она ущерб литературе русской. «Уничтожьте свободу переводов — и увеличится материальное благосостояние русских писателей, без которого немыслима спокойная литературная деятельность. Ведь это очевидно», — убеждал Золя своего собеседника, а в заключение заявил, что если бы конвенция была подписана, поехал бы в Россию «отпраздновать это событие с моими тамошними друзьями»⁶.

Через два дня это интервью перепечатала газета «Одесские новости» с собственными пояснениями, правда, мало что добавлявшими к корреспонденции Шлеера, а в одном случае вводившими читателя в заблуждение: публикация предварялась сообщением, что киевский журналист посетил Золя в Медане⁷.

Конвенция эта, несмотря на все старания Золя и его единомышленников (особенно энергично действовал И. Д. Гальперин-Каминский, который по поручению Французского общества литераторов, возглавляемого Золя, ездил в Петербург и выступал в январе 1894 г. с докладами в Русском обществе книгопродавцев и издателей и перед Советом и специальной комиссией Русского литературного общества), заключена не была, и к ней еще не раз возвращалась русская пресса. Однако в интервью, взятых в последующие месяцы у Золя, речь шла о другом.

30 сентября (12 октября) 1897 г. парижский корреспондент московской газеты «Новости дня» обратился к Золя в связи с завершением его романа «Париж». «Вы предполагали потрудиться над романом год, а кончили его в восемь месяцев. Он, значит, достался вам легче, чем „Rome“ и „Lourdes“», — поинтересовался корреспондент. «Напротив! —

⁵ «Благодать обязывает» (фр.).

⁶ Киевское слово. 1894. 26 января. № 2168.

⁷ Одесские новости. 1894. 28 января (9 февраля). № 2856.

возразил Золя. — Правда, мне не нужно было совершить путешествие, но зато „документироваться“ пришлось немало. Ведь в „Paris“ я должен был коснуться всех сфер человеческой деятельности, всех сторон разнообразной парижской жизни. Все это, конечно, поверхностно, как в калейдоскопе, но я все-таки не могу ни о чем писать иначе, как с полным знанием дела (*en toute connaissance de cause*), а для этого надо было справляться, наблюдать, изучать. Нет, я над „Paris“ гораздо больше поработал, чем над двумя другими романами этой серии „Три города“. Затем писатель сформулировал основную задачу, главную мысль романа: «Я указываю на Париж как на маяк, который освещает путь интеллектуальной жизни и культурного прогресса всему человечеству»⁸.

Широкая известность Золя и его необычайная продуктивность, естественно, делали объектом внимания его творческий процесс. Об этом спрашивал его, например, корреспондент «Одесских новостей» В. Мануйлов, изложивший в выпуске газеты от 2 февраля 1898 г. ряд своих бесед с писателем, которого «знал уже много лет». В очерке приводились мысли Золя о конструировании «литературных типов» и романной стилистике, сведения о технике его работы — о подготовительном этапе, о «маленьких листочках с определенным числом линеек», на которых он пишет всегда, «так что, пересчитав листки, он знает вперед, сколько выйдет из этого печатных страниц»; о том, что «пишет он только по утрам»; наконец, признание, что «„романы свои он никогда не перечитывает“ — с шутливой мотивировкой: „*de peur d'avoir peur de moi-même*“»⁹.

Наибольшее число интервью, данных Эмилем Золя русским журналистам, приходится, однако, на последний период его жизни, когда к его репутации великого романиста добавился авторитет мужественного защитника справедливости. Речь идет о его участии в борьбе за оправдание Дрейфуса.

Капитан французской армии, еврей по происхождению, Альфред Дрейфус (1859–1935) был в 1894 г. ложно обвинен в государственной измене — продаже германскому правительству секретных документов, приговорен к каторжным работам и сослан в Кайенну. Однако два года спустя в стране началось движение за пересмотр этого дела, со временем получившее необычайно широкий — едва ли не мировой — общественный резонанс.

⁸ Новости дня. 1897. 6 октября. № 5152. Подпись — „Л“.

⁹ Одесские новости. 1898. 2 февраля. № 4217. Перевод: Из страха испугаться себя самого (фр.).

Золя вступил в борьбу 25 ноября 1897 г. статьей, опубликованной в газете «Le Figaro», а уже на другой день у него побывал Е. П. Семенов, русский эмигрант, литератор, корреспондент «Новостей и Биржевой газеты». Семенова интересовало, не предполагает ли Золя воспользоваться «этим необыкновенно драматическим делом» в качестве сюжета одного из своих «ближайших» произведений. Золя ответил утвердительно: «Да, я напишу историю этого дела, потому что я его знаю — всё, как оно есть. Я знаю правду; и ничего более потрясающего, более редкого в истории, и представить себе нельзя <...> Что может быть лучше, в самом деле, истории этого дела, со всеми его подробностями, со всеми психологическими мотивами действующих лиц, что может быть поучительнее? Для меня — психолога — это моя область». Далее следовала характеристика французской прессы, вызывавшей у писателя глубокое отвращение и стыд: «А что касается нашей прессы, то вы видите, как за редкими исключениями страсти разнузданы, скандал разросся, правда поправа и все человеческие чувства извращены! Боже мой, говоря именно с вами и думая об этой великой России, столь отличной от нас — и нравами, и моральным складом, и по расе ... да, да — что бы ни говорили там — отличной от нас — что она думает, что она может думать при виде этой расходившейся прессы! Там, в Петербурге, у вас знают, что делается у нас, понимают, оценивают, привыкли ко всему, но в провинции, в других городах, — что могут думать об этой гомерической неправде, об этом умышленном затемнении того, что должно быть ясно для человеческого ума, доступно для человеческой души! Это своего рода ужасная историческая драма, которая, может быть, нам здесь понятна, но там...»¹⁰

1 декабря 1897 г. на страницах «Le Figaro» увидела свет вторая статья Золя в защиту Дрейфуса, а 5 декабря — третья. Прошло еще два дня, и к нему обратился корреспондент «Биржевых ведомостей» Е. Дмитриев в надежде узнать мнение «знаменитого писателя» о постановлении Палаты депутатов, осудившей главных «зачинщиков» пересмотра дела — и в их числе Золя. «Много раз в моей карьере журналиста, — отметил Дмитриев, — случилось мне интервьюировать Э. Золя, — это провидение репортеров, но никогда еще не видал я его в таком настроении. Обычного добродушия на лице, спокойной ноты, ровного тона и в помине нет. Золя совсем преобразился, не успел я обмолвиться о цели своего визита, как романист уже вскочил с кресла и стал бегать из угла в угол. И по мере того, как он говорил, голос его становился все крикливее, а тон все

¹⁰ Новости и Биржевая газета. 1897. 18 ноября. № 318.

менее литературным». Золя с презрением отозвался об этом позорном постановлении, вынесенном «депутатами, которые свои мелкие интересы, необходимость прислужиться министрам ставят выше интересов правды и правосудия». Сильно волновала его и возможная реакция на эти события иностранцев, в частности русских: «Что мне вам сказать, — восклицал он, — когда мне стыдно, стыдно положительно в данный момент за Францию? Вся Европа смотрит теперь на нас, и вместо того, чтобы показать себя на высоте нашей славы, нашего призвания, мы ведем себя так, как будто мы желали окончательно убедить иностранцев, что от прошлой, великой, справедливой, благородной, великодушной Франции и следа не осталось, что мы не способны подняться над низменными интересами, побороть животные инстинкты». Наконец, Золя решительно отвергал обвинение в антипатриотизме: «Я — патриот, и мне горестно присутствовать при том неприличном зрелище, какое разыгрывают теперь наши правители вместе с их лакеями из депутатов и публицистов». Провожая гостя «вниз по лестнице», Золя вспомнил о своем славном предшественнике в борьбе за справедливость: «*Nous verrons bien!* <...> Но если бы Виктор Гюго был жив, правда восторжествовала бы скорее. Великий поэт сумел бы лучше всех нас побороть людской эгоизм, да он и не дал бы совершиться такой ужасной несправедливости, как осуждение невинного человека. Он сумел бы найти слова, которые бы пробудили в обществе чувства гуманности, которые бы проникли в душу судей и устыдили бы лиц, старающихся зажать рот правде. Гюго разъяснил бы им, что истинный патриотизм требует торжества правды во Франции, потому Франция должна быть ее последним убежищем на свете. О, если бы Гюго был жив!»¹¹

Следующий визит Дмитриева к Золя состоялся 12 января 1898 г., на другой день после вынесения оправдательного приговора настоящему виновнику — майору Эстергази. В ходе беседы русский журналист справился, не склонен ли Золя отказаться от дальнейшей борьбы. В ответ писатель в энергичных выражениях подтвердил свою убежденность в невинности Дрейфуса: «Я буду продолжать требовать пересмотра процесса Дрейфуса, вопреки оправданию Эстергази. Я обвинял и буду обвинять одного лишь насколько мне это нужно для защиты другого». Заклучил же он беседу следующей знаменательной фразой: «Я скорее дам себе голову отсечь, чем признать Дрейфуса виновным»¹².

¹¹ Биржевые ведомости. 1897. 29 ноября (11 декабря). № 326. Перевод: Мы еще посмотрим! (фр.).

¹² Там же. 1898. 6 (18) января. № 6.

Вскоре после завершения судебного процесса над Золя и вынесения вердикта, которым он приговаривался к штрафу в 3000 франков и году тюрьмы, у него побывал корреспондент «Одесских новостей», скрывавшийся под несколько претенциозным псевдонимом «Теофраст Ренодо». Полагая, что Золя имеет «полное право спокойно отдыхать в кругу семейства и истинных друзей от испытанных тревожений и отклонять визиты людей посторонних», журналист первоначально решил ограничиться письменным обращением — в надежде получить аналогичный ответ. Однако Золя ответил ему запиской на визитной карточке, приглашая его придти на rue de Bruxelles для разговора:

Mon cher confrère, je suis trop paresseux pour vous écrire. Passez donc chez moi un soir à six heures. Cordialement. Emile Zola¹³.

В тот же вечер русский журналист сидел уже в рабочем кабинете Золя, который был, «как всегда, крайне любезным и предупредительным». Речь шла почти сплошь о письмах и телеграммах, полученных им во время и после процесса, общим числом «до десяти тысяч», причем среди них было «с десяток» телеграмм и «около сотни» писем из России — из Петербурга, Москвы, Одессы, Варшавы; в конце же беседы писатель сообщил, что спокойно относится к предстоящему заключению в тюрьму Сент-Пелажи: «Меня приговорили к *taximum*'у, — и я выдержу *taximum*». Дополняя это сообщение, автор корреспонденции приводил и другие его слова, сказанные в данной связи: «Единственное, что меня гнетет и беспокоит перед тем, как пойти на год в тюрьму, это только мысль о родине <...> Я иду в тюрьму с полной верой нашего правого, справедливого и, стало быть, достойного Франции дела»¹⁴.

Дальнейшие события привели, как известно, к тому, что Золя все же покинул Францию: по настоянию друзей он в ночь с 18 на 19 июля 1898 г. выехал в Лондон, где провел почти год. Там около 20 января 1899 г. писателя навестил его старый знакомый Семенов, который привез ему «немного родного парижского воздуха и поклоны от друзей». Бегство это в понимании Семенова явилось тяжким испытанием для Золя: «Истый парижанин, которому Париж так же необходим, как рыбе вода, великий работник, для которого свой дом, свой кабинет, свой Париж

¹³ Одесские новости. 1898. 24 февраля. № 4237. Записка Золя воспроизведена факсимильно. Перевод: Мой дорогой собрат, я слишком ленив, чтобы вам писать. Так что зайдите ко мне как-нибудь вечером, часов в шесть. Сердечно. Эмиль Золя. (Теофраст Ренодо (1586–1653) — основатель первой французской газеты (1631)).

¹⁴ Там же.

с библиотеками и всеми разнообразными и многочисленными источниками, музеями, лавками, углами, ему одному известными, составляли родную стихию, где он находился в постоянном движении, в постоянном общении с друзьями, с литераторами, художниками, учеными, журналистами, — Золя в один вечер должен был все это бросить, порвать со всей прошлой жизнью, со всеми привычками, оставить свой дом, свои книги, свои художественные сокровища, и уйти в чужую страну, смолкнуть, исчезнуть, пожертвовать своею свободою, всем в интересах дела, которое он добровольно взял на себя. Страшных усилий, страшной борьбы стоила ему эта жертва!» «Не в моем характере, не в моем темпераменте уходить от борьбы, уходить от суда, уходить от тюрьмы», — как бы оправдывался перед ним Золя, полагавший, впрочем, что его роль «собственно окончена»: «Я сделал, что мог и что должен был, по совети, сделать для родины». Семенов был полон сочувствия и восхищения. «Я смотрел на его лицо, немного побледневшее, более обыкновенного грустное. В общем, знаменитый писатель мало изменился за эти полгода — только разве бороду немного отрастил. Та же живость и простота в обращении, то же отсутствие позы (на которую иные были бы падки, — в его положении особенно), та же простота в одежде, даже та же серая тужурка», — писал он далее, а заключал свой прочувствованный очерк словами: «Так продолжалась беседа наша, пока совсем не стемнело. За five o'clock tea, при свете лампы, под веселый треск горевших в камине дров, я жадно слушал Золя, с грустью помышляя о приближении часа расставания. Так уютно и хорошо было мне между этими двумя заброшенными сюда издалека благородными существами, для которых в эту минуту и я — случайно поставленный судьбой на их жизненном пути — перестал быть чужим. День, проведенный с г-ном и г-жой Золя, навсегда останется в моей памяти со всеми его подробностями. Мысль о них и после отъезда из Лондона не покидает меня. Я счел своим долгом передать нашим читателям в этих отрывочных и нескладных строках поклон от самоотверженного французского писателя и его жены»¹⁵.

Прошло без малого четыре месяца, и Семенов вновь отправился в Лондон. Писателя он застал за работой над романом «Плодородие» («Fécondité»). «Роман свой, — сообщил Золя, — я начал 4-го августа и вот, как видите, кончаю его через несколько дней; в нем около 1000 моих писанных страниц, от 600 до 700 печатных страниц моих книг, т. е. объем его приблизительно равен объему каждого из его предшественников,

¹⁵ Новости и Биржевая газета. 1899. 17 (29) января. № 17.

и потратил я на него приблизительно столько же времени. Работа моя шла, стало быть, как всегда. Теперь обстоятельства счастливо складываются: судя по последним событиям, можно надеяться, что мы накануне окончательного торжества правосудия во Франции, в чем я никогда не сомневался <...> Я не политический деятель, я не законодатель и не судья, и не мне заниматься требованием тех или иных результатов или санкций тому, что правосудие открыло. Я свой долг исполнил, моя роль кончена, и я снова отдаюсь литературе». Разговор их и на сей раз был долгим и касался многих тем; в их числе было, конечно, и предстоявшее возвращение писателя домой¹⁶.

5 июня 1899 г. Золя вернулся в Париж. Пришло наконец и «окончательное торжество правосудия», хотя «оформлено» оно было не лучшим образом: Дрейфус был вновь осужден, а затем помилован президентом республики Эмилем Лубе. Что же касается Золя, то теперь он всячески уклонялся от бесед с журналистами. Эта «нынешняя недоступность» Золя и явилась основным сюжетом разговора с ним корреспондента «Одесских новостей». «Я раньше не жалел своего времени, — разъяснял Золя эту новую ситуацию, — и часто прерывал даже завтрак или обед, чтобы принять того или другого из ваших *confères*. Я всегда имел в виду, что если беседа с ними не всегда интересна для меня, то она интересна — по меньшей мере в материальном отношении — для них, и я не решался уклоняться от интервью. Бывало, что иной *brave garçon* являлся, даже не зная, о чем меня интервьюировать, и конфузился настолько, что заставлял меня поддерживать разговор. Но в настоящее время я не могу больше так относиться. Если я одного только журналиста приму, то все смогут утверждать, что были у меня, и впадать мне в уста те или другие расуждения. Не могу же я проводить время за писанием опровержений!» К публике он решил впредь обращаться «непосредственно — печатно»: «Из уважения к самому себе и ради дела, которому я послужил, я должен избегать всяких посредников, даже таких, которые были бы преисполнены добрых намерений». Правда, он отнюдь не отказывался быть полезным журналистской братии «любым иным способом (*de toute autre façon*)», но, замечал удачливый интервьюер, «не нужен им *autre façon*, когда самый лучший способ для них был все-таки достать интервью с Зола»¹⁷.

Однако такое положение сохранялось недолго. В самом конце 1899 г., в связи с появившимся сообщением о предстоящей поездке Золя в

¹⁶ Там же. 8 (20) мая. № 125.

¹⁷ Одесские новости. 1899. 22 июня. № 4657. Перевод: а) собратьев б) добрый малый (фр.).

Россию, упомянутый выше одесский журналист «счел интересным проверить его, обратившись лично к Зола». Писатель был крайне удивлен, хотя и не отрицал, что в свое время действительно об этом думал: «Я еще не отказываюсь от своего желания, — добавил он. — Но когда я его смогу исполнить? Может быть, когда-нибудь, а может быть, и никогда. Мало ли у людей осуществимых, но не осуществляемых почему-либо желаний». В заключение беседы Золя «справился, нет ли новейших сведений о здоровье графа Толстого»: всю последнюю декаду ноября и начало декабря (по ст. ст.) писатель был серьезно болен. Узнав, что опасность миновала, «он очень обрадовался», заметив далее, что «был очень встревожен тревожными депешами о состоянии здоровья графа Толстого, в котором он чтит великого мыслителя и великого человека». При этом Золя воспользовался случаем, чтобы лишний раз посетовать на то, что «граф Толстой, не желая признавать настоящее направление его произведений, дурного о нем мнения», и одновременно заявить, что это «не мешает ему преклоняться перед его личностью, перед чистотой его жизни и величием его творений»¹⁸. В то же интервью была включена небольшая записка Золя на визитной карточке:

*L'information est fausse, mon cher confrère, je n'ai toujours que le désir de faire un voyage en Russie et je le contenterai je ne sais quand, peut-être jamais. Cordialement. Emile Zola*¹⁹.

18 (31) мая 1900 г. на страницах «Санкт-Петербургских ведомостей» увидело свет интервью Золя беллетристу и критику Алексею Плетневу, который привел, между прочим, и полный текст записки (опять-таки на визитной карточке), адресованной ему Золя в ответ на его письменную же просьбу о личной встрече:

*Je recevrai volontiers M. Pletneff, s'il veut bien me venir voir un des premiers jours de la semaine prochaine. Emile Zola*²⁰.

Речь в этом интервью шла по преимуществу о деле Дрейфуса, «тайну» которого русский литератор старался постичь; но и он, в свою

¹⁸ Там же. 28 декабря. № 4831.

¹⁹ Там же. Перевод: Сообщение — ложно, мой дорогой собрат, я постоянно лишь испытываю желание совершить путешествие в Россию и не знаю, когда смогу его осуществить, быть может — никогда. Сердечно. Эмиль Золя (фр.).

²⁰ Санкт-Петербургские ведомости. 1900. 18 (31) мая. № 134. Перевод: Я охотно приму г. Плетнева, если он пожелает посетить меня в один из первых дней следующей недели. Эмиль Золя (фр.).

очередь, не удержался от вопроса о возможной поездке Золя в Россию, на что последовал такой ответ: «Нет, я не любитель путешествий. <...> Когда-то Тургенев хотел повезти меня с собой в Россию в свое имение, в Орловской губернии. Он соблазнял меня описанием русской весны, которая, как он говорил, представляет волшебную пору года по быстроте и могучести своего расцвета <...> Но теперь я об этом не думаю»²¹.

Несколько русских интервью Золя 1901–1902 гг. было посвящено «современному политическому положению» во Франции. В связи с предстоявшим выходом в свет его «последнего тома» — «L’Affaire Dreyfus. La Vérité en marche» («Дело Дрейфуса. Истина шествует») — все тот же «Теофраст Ренодо» посетил Золя в его парижском доме и попытался выяснить его отношение к сложившейся во французском обществе ситуации, особенно в свете выборов в Палату депутатов, назначенных на апрель—май 1902 г. «Вот теперь уже начинаются приготовления к общим выборам. Кого поддерживать, против кого бороться? Критериум есть: дело Дрейфуса», — отвечал Золя и далее уточнял: «Дело Дрейфуса сорвало со многих личину, открыло подпольные махинации, отмело ошибки, рассеяло недоразумения и заблуждения. Оно разделило Францию на два лагеря: в одном безусловно преобладающее большинство преданных республиканцев, в другом — представители всех родов реакции в союзе с перебежчиками, лицемерами и политическими авантюристами. Это был кризис, страшный кризис, но спасительный»²².

Другое интервью Золя, относящееся к этому времени, было взято у него Е. П. Семеновым уже после выборов, принесших значительный успех коалиции «правых». В нем писатель поделился своими мыслями об охватившей Францию «националистической эпидемии». Явление это он решительно осуждал, но считал недолговечным: «Что могут в самом деле сказать представители реакционной коалиции в палате, да и вообще в стране? <...> Кричать о продаже страны иностранцам можно до и во время избирательной агитации. А затем что? Надо же что-нибудь выставить как программу, какую-нибудь идею, какие-нибудь практические реформы. У националистов ничего этого нет. Покричали, покричали, и долго их слушать не станут». Окончил же беседу такими словами: «Никогда я не мог и не могу себе представить, чтобы умный, трудолюбивый французский народ мог пойти за антисемитскими изуверами и

²¹ Там же.

²² Одесские новости. 1901. 23 февраля. № 5221.

националистическими пустозвонами». При этом голос «великого писателя», по наблюдению его собеседника, звучал «сильно и уверенно»²³.

Интервью это оказалось едва ли не последним свидетельством личного общения Золя с корреспондентами русских газет: лето он провел, как обычно, в Медане, а в ночь на 29 сентября его не стало. Следует, впрочем, отметить, что среди многочисленных материалов, появившихся у нас в связи с кончиной писателя, было перепечатано и его старое интервью, данное им некогда А. Плетневу для «Санкт-Петербургских ведомостей»²⁴.

²³ Новости и Биржевая газета. 1902. 6 (19) мая. № 193.

²⁴ Биржевые ведомости. 1902. 18 сентября (1 октября). № 254.

Александр Веселовский и Гастон Парис

Личное и эпистолярное общение академика А. Н. Веселовского с иностранными коллегами — одна из самых ярких страниц истории русско-зарубежных научных связей второй половины XIX в. Энциклопедическая образованность, необычайное разнообразие научных интересов и поразительные размах и накал деятельности как исследователя и педагога обусловили стремление Веселовского к максимальному расширению контактов с западноевропейскими учеными для обмена информацией и сотрудничества. В то же время стремление это не осталось безответным, причем если на первых порах инициатива принадлежала по преимуществу самому Веселовскому, то с течением времени ситуация постепенно менялась: заинтересованность в общении с ним теперь все чаще проявляли зарубежные коллеги, которые нуждались в его советах сами и для своих учеников, рассчитывали на его участие в руководимых ими изданиях и ощущали потребность в его книгах и статьях.

Наиболее масштабными были связи Веселовского с итальянскими коллегами, затем шли коллеги немецкие и только после них — французские. Правда, количество этих последних сравнительно велико (около 20), но, как правило, дело ограничивалось одним-двумя письмами и даже несколькими строками¹. Более или менее интенсивным было лишь его общение с Гастоном Парисом, которое мы можем проследить теперь весьма детально, поскольку в отличие от многих других случаев располагаем их двусторонней перепиской. Это восемь писем Париса, находящихся в Рукописном отделе Пушкинского Дома, и двенадцать писем Веселовского, сравнительно недавно выявленные нами в Национальной библиотеке Франции и в 2007 г. увидевшие свет².

Сын одного из зачинателей французской филологической медиэвистики, архивиста и палеографа, профессора Коллеж де Франс и члена

¹ См.: Заборов П. Р. А. Н. Веселовский и французские ученые (по архивным материалам) // Русская литература. 1988. № 1. С. 140–149.

² Cahiers du Monde russe. 2007. № 4. P. 637–660. Далее сведения даются сокращенно.

Академии надписей и изящной словесности Полена Париса, Гастон Парис (1839–1903) унаследовал от него выдающийся исследовательский талант, да и самый интерес к отечественному средневековью. Он окончил знаменитую парижскую Школу хартий, затем учился в Боннском и Геттингенском университетах, где прошел превосходную школу изучения романских языков; в 26-летнем возрасте стал доктором филологии, а семь лет спустя, после ухода в отставку отца, занял его кафедру в Коллеж де Франс; в течение многих лет Парис был также профессором Высшей школы научных исследований при Сорбонне; в 1876 г. он был избран в Академию надписей и изящной словесности, а в 1896 г. — во Французскую Академию. Он являлся одним из основателей в 1866 г. журнала «*Revue critique d'histoire et de littérature*» и в 1872 г. (совместно с его сподвижником и другом будущим профессором и директором Школы хартий и академиком Полем Мейером) журнала «*Romania*», выходящего и поныне, а с 1902 г. возглавлял, кроме того, знаменитый «*Journal des savants*».

Как исследователь, Парис работал в различных областях гуманитарного знания, среди которых — общее и романское языкознание, французская литература, фольклор, история искусств и ряд других. Число опубликованных им трудов превышает 1000. Авторитет его в ученом мире был необычайно высок, и не только во Франции, но и далеко за ее пределами, причем известность пришла к нему, когда ему не было еще и тридцати лет³.

Во всяком случае, самое раннее из писем Веселовского к Парису — от 3 (15) января 1868 г. — было выдержано в весьма почтительных тонах, словно он обращался не к ровеснику, а к убежденному сединой мэтру. С Парисом он в то время еще не был знаком ни по переписке, ни тем более лично, но об отношении французского ученого к его начинавшейся научной деятельности не знать не мог, поскольку за несколько дней до того в первом номере за 1868 г. «*Revue critique d'histoire et de littérature*» появилась более чем сочувственная (хотя и несколько запоздавшая) рецензия Париса на его публикацию, вышедшую в 1866 г. в Пизе, в серии, которую курировал наставник и друг Веселовского Алессандро Д'Анкана («*Novella della figlia del re di Dacia*»)⁴.

³ См.: *Le Moyen âge au miroir du XIX^e siècle (1850–1900)*. Ouvrage coordonné par Laura Kendrick, Francine Mora et Martine Reid. Paris, 2003. P. 53–70; *Vogüé E. -M. Sous l'horizon. Hommes et choses*. Paris, 1904. P. 253–261. См. также: *Bédier J., Roques M. Bibliographie des travaux de Gaston Paris*. Paris, 1904.

⁴ *Revue critique d'histoire et de littérature*. 1868. 4 janvier. № 1. P. 10–13.

Приветствуя этот выпуск серии как один из удачных образцов сравнительного изучения литературы, получивший большое распространение в Италии (в отличие, например, от Франции), Парис особенно отмечал русское происхождение автора, по всем признакам примыкавшего к Пизанской школе, и выражал надежду, что за этим превосходным этюдом последуют другие и что это нарождающееся направление филологических исследований будет ему обязано еще не одним ценным трудом.

Как ни странно, но в упомянутом письме Веселовский ни словом не отреагировал на этот отзыв: почти все оно было посвящено другой теме — его новому исследованию, о выходе в свет второго выпуска которого было сообщено в том же номере «*Revue critique*». Это было научное издание обнаруженного им во флорентийской Рикардиане памятника итальянской литературы XV века, которое по настоянию болонского издателя Гаэтано Романьоли решено было начать публикацией самого текста, точнее большей его части. И хотя два следующих выпуска, т. е. первый и третий, в которых содержались окончание текста и весь научный аппарат, уже были в печати, Веселовский решил не дожидаться их появления и рассказать Парису и о самом памятнике, и об истории его создания и открытия, и даже об особенностях его языка.

Впрочем, письмо это было по-видимому продиктовано и стремлением вступить в более тесный контакт с французским коллегой: недаром оно кончалось предложением навести необходимые Парису справки в немецких библиотеках (письмо было написано в Карлсруэ, где Веселовский находился в качестве домашнего учителя внука Николая I, сына его дочери Марии, герцогини Лейхтенбергской, — Сергея)⁵.

Парис на это письмо, скорее всего, не ответил, но первый шаг к сближению был сделан, так что шесть лет спустя Веселовский, все еще не знакомый с ним лично, обратился к нему с просьбой подыскать кого-нибудь, кто мог бы за денежное вознаграждение скопировать для него в Национальной библиотеке фрагмент старофранцузского текста⁶, и Парис эту просьбу выполнил. Правда, не надо забывать, что теперь к нему обращался уже не молодой магистрант, а ординарный профессор Петербургского университета.

За этим вторым шагом вскоре последовал и третий, более важный: Веселовский предложил Парису для публикации в «*Romania*» статью о средневековой французской поэме «*Le dit de l'empereur Coustant*» и ее

⁵ Cahiers du Monde russe. P. 642–643.

⁶ Там же. С. 644.

различных версиях, причем написана статья — к радости Париса — была на французском языке, который он высоко оценил, хотя и внес в текст ряд исправлений, предупредив об этом Веселовского в письме от апреля 1877 г.⁷

В том же письме Парис выражал надежду на то, что участие Веселовского в журнале продолжится. Однако произошло это очень нескоро: лишь в 1885 г. там была напечатана его рецензия на труд итальянского историка Акилле Коена «Об одной легенде о рождении и юности Константина Великого» (1882). Правда, в письме от 14 июня 1890 г. из Аркашона, курортной местности близ Бордо, где Веселовский с семьей проводил лето, он известил Париса, что работает над заметкой для «*Romania*», и даже просил снабдить его недостающей научной литературой, но о такой публикации ничего не известно⁸.

Вполне возможно, что заметка эта не состоялась как раз из-за отсутствия книг, в которых Веселовский вообще испытывал вечную нужду: превосходно осведомленный в том, что выходило из-под пера западноевропейских ученых, он далеко не всегда мог получить необходимую ему книгу, и это при наличии издателей-корреспондентов — Оноре Шампиона и Фридриха Фивега в Париже и Хесселя в Лейпциге, с которыми поддерживалась постоянная связь.

Весьма любопытен и показателен эпизод, о котором идет речь в письме Веселовского к Парису от 22 января 1883 г.: жалуясь на задержку нескольких выпусков «*Romania*», а также на то, что № 33 до него вообще не дошел, Веселовский просил Париса оказать ему содействие в покупке этого последнего «*auf antiquarischener Wege*», т. е. через букинистов, без чего принадлежавший ему комплект журнала оказывался неполным. «Вот уже два года я жду ответа, — писал он, — можно ли этому помочь?»⁹

Естественно, что ученые обменивались собственными трудами: так, в письме от 15 сентября 1882 г. Парис сообщил, что в работе о романах Артуровского цикла предполагает воспользоваться книгой (докторской диссертацией) Веселовского «Из истории литературного общения Запада и Востока. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине», но книгу эту у него кто-то зачитал¹⁰. Веселовский не оставил этот факт без внимания и в очередном письме

⁷ Там же. С. 644–645.

⁸ Там же. С. 657.

⁹ Там же. С. 649.

¹⁰ Там же. С. 648.

предложил послать имевшийся у него свободный экземпляр, заметив, впрочем, что этот десятилетней давности труд самого его уже не вполне удовлетворяет. А позднее, как явствует из его апрельского письма 1887 г., Парис разыскивал Веселовского (который находился в это время в австрийском Тироле), чтобы отправить ему второе издание своей книги «Средневековая поэзия», надеясь, что она представит для него «некоторый интерес»¹¹.

Постоянно происходил и обмен оттисками статей. Так, о получении первых двух «Разысканий в области русских духовных стихов» Парис извещал читателей в апреле 1881 г.¹², а летом 1890 г., делясь с Ф. Д. Батюшковым своими впечатлениями от встреч с французскими коллегами, Веселовский между прочим писал: «Кстати: Парис просил меня дать ему оттиск моей статьи „о красавице в тереме“ <...> Не будете ли Вы так добры расстаться с своим экземпляром (буде у Вас есть) или раздобыть где-нибудь — и прислать sous-bande? (бандеролью. — П. З.) <...> Парис, разумеется, не знал о существовании моей работы, но, очевидно, желает иметь ее лишь ради любезности и возможности процитовать, м. б., и ненужное, в следующем выпуске „Hist<oire> litt<éraire> de la France“. Не забудьте, по возможности». (Речь шла о статье 1878 г. «Сказания о красавице и тереме и русская былина о подсолнечном царстве»; упоминаемое издание — многотомная история французской литературы, предпринятая еще в XVIII в.)¹³

Нетрудно заметить, что заключительная часть ремарки Веселовского была исполнена горечи, и это вполне понятно: несмотря на очевидные успехи, русская романо-германистика оставалась вне поля зрения западных филологов ввиду незнания ими русского языка. «Russica pop leguntur» — барьер этот преодолевался с огромным трудом, и хотя Парис прилично читал по-русски (он брал уроки у А. И. Кирпичникова, командированного в Париж летом 1874 г. для занятий под его руководством), с русскими исследованиями он все же предпочитал знакомиться по их публикациям на иностранных языках.

Тем не менее, и Парис, и некоторые его соотечественники весьма уважительно относились к достижениям русских собратьев, среди которых Веселовский занимал не последнее место: именно ему Парис адресовал рекомендательные письма, которыми время от времени снабжал французских коллег, отправлявшихся в Россию, например Мориса Турне,

¹¹ Там же. С. 656.

¹² Romania. 1881. Т. X. № 1. Р. 319–320.

¹³ Рукописный отдел ИРЛИ. № 15. 041. Л. 176–177.

целью поездки которого было изучение материалов для предпринятого им совместно с Ж. Ассеза Полного собрания сочинений Дидро (1875–1877)¹⁴ или некую мадемуазель Обер, ученицу А. Тоблера, переводившую русские сказки¹⁵. В свою очередь, Веселовский делал все от него зависящее, чтобы его ученики, попадая в Париж, представились Парису и получили у него разрешение присутствовать на его занятиях и лекциях. Среди них — А. К. Смирнопуло, гр. А. А. Бобринский, Ф. А. Браун, Ф. Д. Батюшков, К. Л. Фельи, В. Ф. Шишмарев и другие. Естественно, Веселовского интересовало, состоялось ли это знакомство и имело ли продолжение.

«G. Paris нравится мне очень, во всех отношениях», — писал Веселовскому в конце 1886 г. 25-летний магистрант Ф. Браун, будущий глава петербургской школы германистов, профессор и декан Историко-филологического факультета, позднее профессор Лейпцигского университета¹⁶, а своему старшему товарищу Батюшкову, тоже магистранту, собиравшемуся в Париж с аналогичной целью, сообщал 14 (26) января 1887 г.: «Лекции его действительно очень хороши, как по содержанию, так и по внешности. Сам он человек крайне симпатичный, ласковый и любезный; одним словом, это — офранцуженный Александр Николаевич»¹⁷.

Приехав в Париж и с трудом преодолев робость, Батюшков нанес визит Парису и на следующий день подробно и с юмором рассказал об этом в письме к учителю от 6 (18) марта 1888 г.: «Наконец улицезрел G. Paris'a — не без замедлений, так как прежде всего заявился к нему в неуказанный день <...> За ответом должен был придти сегодня в 9 $\frac{3}{4}$ часов утра, но, увы, опоздал на $\frac{1}{4}$ часа, не рассчитав расстояния, и уже начата была conférence, на которой мне крайне хотелось присутствовать. Должно быть, мое лицо выразило сильное разочарование, так что лакей Париса (как в былые времена Аннушка у Вас) предложил мне придти снова в 11 $\frac{1}{2}$ часов и, хотя-де это не приемный час его хозяина, но так как он изъявил согласие меня принять в 9 $\frac{3}{4}$ то, может быть, примет после конференции. Так и случилось, в чем я признал магическое действие Вашего письма. Свидание было очень короткое, но Парис весьма любезно предложил свое содействие и указания, если я в чем встречу затруднения. <...> Несколько раз он повторил, que Mr Wesselofsky est un ami à moi и, узнав, что Вы будете в Болонье, прибавил — c'est une raison

¹⁴ Cahiers du Monde russe. P. 649–650.

¹⁵ Там же. С. 659.

¹⁶ Рукописный отдел ИРЛИ. № 164. Л. 100 об.

¹⁷ Там же. № 15. 024. Л. 8.

de plus pour que j'y aille <...> Между прочим доставил себе удовольствие повторить ему фразу, сказанную Смирнопуло или Бобринскому, que la Russie doit être bien jeune pour chercher la science partout — и даже в дебрях средневековья, но указал на школьное и воспитательное значение этих занятий и на общность средневеков<ого> мирозерцания, которая поневоле требует применения сравнительного метода. Впрочем, признаюсь, я не сказал и четверти того, что имел в виду, ибо несколько конфузился — так странно видеть воочию человека, которого знаешь заочно чуть не 10 лет»¹⁸.

Следует отметить, что формула «мой друг», приведенная Батюшковым, отнюдь не была пустой фразой. Отношения ученых из чисто профессиональных постепенно превращались в дружеские, насколько это было вообще возможно при столь редком общении и дальности расстояния, их разделявшего. Достаточно проследить эволюцию обращений в их письмах — от официального Monsieur к Cher Monsieur и, наконец, Cher Monsieur et ami и Mon cher confrère et ami. Наиболее же значительным проявлением этой усиливавшейся взаимной симпатии явилось «подношение» Веселовского Парису по случаю его женитьбы на Мари Тальбо: наряду с тремя его французскими коллегами и одним итальянским Веселовский, правда с некоторым опозданием, откликнулся на это событие, посвятив Парису «в память о 20 июля 1885 г.» фрагмент первого выпуска цикла «Из истории романа и повести», озаглавленный им «О Тавре и Мении и об основании города», в связи с чем был отпечатан особый титульный лист. В ответ Парис поблагодарил его за «прекрасный памятный подарок», но, понимая, что Веселовского волнует степень убедительности выдвинутой им гипотезы, прибавил: «Эта легенда поднимает, как вы и сами указываете, весьма любопытные вопросы. Я давно считаю, что Южная Италия в IX–XI веках являлась мощным посредником в духовном общении византийского и латинского миров. Такова и ваша точка зрения, и меня это радует, ибо я надеюсь, что благодаря исследованиям, которые под силу вам больше, чем кому-либо другому, она войдет в оборот и будет иметь важное значение для истории средневековой литературы»¹⁹.

Можно не сомневаться, что Веселовскому это суждение было дорого как еще одно свидетельство признания его научных достижений

¹⁸ Рукописный отдел ИРАИ. Ф. 45. Оп. 3. № 112. Л. 213–214. *Перевод*: «Что г-н Веселовский — мой друг <...> лишний повод мне туда отправиться, <...> что Россия, должно быть, еще очень молода, коль скоро она везде так стремится к знанию».

¹⁹ Cahiers du Monde russe. P. 653–654.

крупнейшим французским медиевистом, которого он искренне почитал: «Я наперед был уверен, что G. Paris Вам понравится, — писал он Батюшкову 4 апреля 1888 г., — он выше их всех и головой, и талантом, и разносторонностью»²⁰. А чуть раньше Парис, с удовлетворением констатируя, что «французское средневековье сделалось для большинства цивилизованных наций чем-то вроде второй античности», из русских ученых назвал в этой связи лишь Веселовского, «глубокого знатока средневековых литератур», который «в настоящее время создает школу романской филологии»²¹.

С годами они только укреплялись в подобных мнениях и оценках. Между тем общение их ослабевало. Известно, что они виделись на торжествах по случаю 800-летия Болонского университета в 1888 г. (о чем мы знаем, в частности, из очерка Батюшкова «На банкете с Кардуччи»²²), и затем летом 1890 г. в Париже²³, но о более поздних встречах сведений нет: оба были поглощены работой, да и не молодели. Показательно, что на смерть Париса в печати откликнулся не Веселовский, а Батюшков, между прочим отметивший в своем обширном прочувствованном некрологе, что Парис «с особым интересом следил за работами по сравнительной литературе академика Александра Николаевича Веселовского»²⁴.

Наконец, один из последних учеников Веселовского, будущий советский академик В. Ф. Шишмарев (1875–1957) вновь соединил оба эти славных имени, выпустив в 1909 г. в Париже под грифом Историко-филологического факультета Петербургского университета собрание лирических произведений французского поэта XV века Гийома де Машо. Труд этот он посвятил памяти своих «высокочитимых учителей Александра Веселовского и Гастона Париса», «в знак уважения и признательности», которые сохранял до конца жизни.

²⁰ Рукописный отдел ИРАИ. № 15. 04. Л. 203.

²¹ *Paris Gaston. Mélanges de littérature française du moyen âge, publiés par Mario Roques.* Paris, 1966. P. 473.

²² См.: Эткиндовские чтения. I. СПб., 2003. С. 115–124.

²⁴ Рукописный отдел ИРАИ. № 15. 041. Л. 92.

²¹ Журнал Министерства народного просвещения. 1903. Ч. 346. № 4. Отд. 4. С. 137.

Ф. Г. де Ла-Барт в истории русской науки

Цель настоящего этюда — охарактеризовать личность и деятельность графа Фердинанда Георгиевича де Ла-Барта, видного русского филолога, переводчика и литератора, основательно забытого у нас и почти неизвестного во Франции, хотя она была его родиной и изучению ее культуры он посвятил всю свою сознательную жизнь.

О его семье мы знаем немного. Отец, граф де Ла-Барт был военным, полковником, участником Франко-прусской войны; известно также, что он был хорошо образован и любил литературу; мать, урожденная Тарновская, была из малороссийских дворян; по-видимому, оба они ко времени вступления в брак сколько-нибудь значительными средствами не располагали.

Фердинанд де Ла-Барт родился в 1870 г., в Преверанже, городке недалеко от Буржа (департамент Шер); там прошли его детские годы, там он получил домашнее — католическое — воспитание и начал обучаться в местном коллеже. Однако затем семья решила покинуть Францию и обосноваться в России; в силу каких причин это произошло, неясно, но, возможно, было так или иначе связано с назначением в 1879 г. французским посланником при русском дворе генерала Альфреда Шанзи, под началом которого ранее служил граф де Ла-Барт.

Несмотря на более чем скромное материальное положение семьи, юный Фердинанд был помещен в престижную петербургскую гимназию Гуревича, окончил ее и в 1890 г. поступил на Историко-филологический факультет Петербургского университета¹. Одинаково свободно владевший двумя языками — французским и русским, фактически — человек двуязычный, он, естественно, выбрал для себя Романо-германское отделение, незадолго перед тем созданное на этом факультете и руководимое академиком А. Н. Веселовским, а в качестве более узкой специальности выбрал романскую филологию².

¹ Еще в гимназический период увидел свет небольшой очерк Ла-Барта, посвященный Франциску Ассизскому; подписан он был криптонимом «Л» (Труд. 1889. Т. 3. С. 482–495).

² По воспоминаниям Ла-Барта, на рубеже 1880-х – 1890-х гг. он был постоянным посетителем «литературного кружка», который собирался в доме у его сестры М. Г. Муретовой;

К своему учителю Ла-Барт относился с безграничным уважением. Со своей стороны, Веселовский ценил любознательного ученика и, понимая, как тому нелегко живется, старался ему помочь: так, еще в студенческие годы Ла-Барт занимался, по его предложению, французским языком с его сыном. Предполагалось это и после окончания Ла-Бартом в 1895 г. университета, тем более что для подготовки к профессорскому званию он оставлен не был (в отличие, например, от его старшего товарища Ф. Д. Батюшкова, который в это время уже начал там преподавать), но молодой человек не согласился «брать на себя такую ответственность»³. К тому же подобная деятельность его вообще не слишком привлекала: он мечтал об ученой карьере, собирался продолжить начатое еще в университете изучение *chansons de geste* и, как писал он позднее, «предпринять труд о границах творчества народного и личного в старофранцузском эпосе»⁴.

Веселовский, скорее всего, считал эту задачу слишком сложной для неопытного исследователя и предложил ему для начала перевести на русский язык «Песнь о Роланде», поскольку существовавшие к тому времени переводы безнадежно устарели. Ла-Барт охотно согласился, и два года спустя его перевод, выполненный размером подлинника, с его введением и примечаниями, появился в свет. В предисловии, принадлежавшем Веселовскому, он с одобрением отзывался о труде своего недавнего ученика, отметив, что тому впервые удалось «согласовать верность не только букве, но и духу оригинала с задачами художественного его переложения на другой язык»⁵. Не случайно перевод был удостоен Пушкинской премии; весьма показательно и то, что впоследствии он неоднократно переиздавался, и спустя более чем полвека автору нового предисловия Д. Е. Михальчи не оставалось ничего другого, как согласиться с Веселовским: «Действительно, — подтвердил он, — в этом старом переводе 1897 года имеются все достоинства настоящего поэтического произведения»⁶.

Однако, несмотря на столь удачный дебют, Ла-Барту был необходимым постоянный источник существования, и после долгих колебаний он

участниками кружка были видные деятели культуры — писатели, ученые, философы, художники, композиторы; центральное место в этих воспоминаниях занимали Вл. С. Соловьев и Н. С. Лесков (см.: Известия Общества славянской культуры. М., 1912. Т. 2. С. 8–21).

³ Наследие Александра Веселовского. СПб., 1992. С. 329.

⁴ *Ла-Барт Ф. Г. де*. Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции. Киев, 1905. С. I.

⁵ Песнь о Роланде. СПб., 1897. С. IV.

⁶ Песнь о Роланде. М. 1958. С. 235.

покинул Петербург ради Царства Польского. С 24 сентября 1898 г. он — преподаватель французского языка и классный наставник в коммерческом училище Пабияниц, небольшого городка недалеко от Лодзи. Там он пробыл около трех лет, добросовестно выполняя свои обязанности, но постепенно эта жизнь «на краю света», без друзей и библиотек, начала его тяготить: «одиночество и тоска смертная» — так характеризовал он свое состояние в письме к Веселовскому от 19 октября 1900 г.⁷, и в самом конце того же года, при содействии последнего, он получил приглашение в Томский университет в качестве «лектора», т. е. преподавателя, французского языка⁸. Впрочем, пробыл он там недолго, поскольку сильно страдал от сибирских холодов, и с 1 января 1901 г. занял аналогичную должность в Киевском университете, где оставался в течение восьми лет.

Наряду с преподаванием французского языка он читал там курсы «Эволюция французского романа в XIX веке» и «Лирическая поэзия во Франции в XIX веке», а в дальнейшем «Введение в романскую филологию», «Провансальский язык»⁹ и другие. Одновременно он со все возрастающей энергией трудился над своей магистерской диссертацией, начатой еще в годы учительства. Опять-таки по совету Веселовского он обратился к изучению французской литературы конца XVIII — начала XIX в.

Первоначально труд его был задуман очень широко: он собирался написать историю европейского романтизма, но очень скоро понял, насколько это нереально, и решил сосредоточиться на раннем этапе французского романтизма. Центральной фигурой его исследования явился Шатобриан, сыгравший, согласно его определению, «весьма крупную роль в литературе, как мировой, так и моей родины в частности». В окончательной редакции тема его была сформулирована более точно: «Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции, в конце XVIII и в начале XIX столетия».

Для решения поставленной им себе задачи Ла-Барт «отступил назад», проследив становление французского сентиментализма от самых его истоков и особо выделив как доминантное явление «меланхолию» в

⁷ Наследие Александра Веселовского. С. 329–330.

⁸ Там же. С. 330.

⁹ По мнению И. А. Гилинской (Загадки известных книг. М., 1986. С. 66–67) в культурно-педагогической и литературной деятельности Ла-Барта в Киеве и прежде всего его семинарских занятиях по истории провансальского языка и литературы следует искать «источки некоторых ассоциаций и аллюзий» романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

самых разных ее формах и оттенках. Но большая часть труда была посвящена мирозерцанию Шатобриана, отмеченному такими характерными для той эпохи чертами, как «грусть», «страдание», «тоска», что, в свою очередь, оказало влияние на его «манеру писать» и «поэтический словарь». Основным вывод, к которому приходил Ла-Барт, состоял в том, что Шатобриан не создал новых эстетических принципов, а сводил в систему те идеи, которые тогда «носились в воздухе», и что поэтика его «резюмировала собой» эволюцию сентиментализма.

Работа над этим трудом продолжалась десять лет: отдельной книгой он вышла в Киеве, в 1905 г. По сообщению автора, на первых порах он рассчитывал издать ее в Париже и потому писал ее по-французски, но «материальные соображения» вынудили его «отказаться от такого намерения». Сильно затрудняло его работу и отсутствие необходимых книг, особенно тогда, когда ему «пришлось жить вдали от больших библиотек», что было восполнено лишь отчасти во время предоставленной ему университетом в 1904 г. научной командировки в Париж и Лондон¹⁰.

8 октября 1906 г. книга эта была защищена Ла-Бартом в его alma mater на степень магистра всеобщей литературы, причем Веселовский, хотя и не во всем был с ним согласен¹¹, немало сделал для него и в подготовке защиты, и в процессе создания самой книги. «Большим подспорьем в нашей работе, — писал Ла-Барт в предисловии, — было участливое отношение к ней акад<емика> А. Н. Веселовского. Всякий, кто занимается у нас вопросами поэтики и стиля, должен следовать приемам и методам того, чье вещее слово открыло нашей критике новые горизонты, до того ей неведомые. Ему я приношу свою благодарность не только как великому ученому, советами своими не раз помогавшему мне, но и как человеку, которому я многим обязан в жизни»¹². Правда, на самой защите Веселовский не присутствовал, ибо она состоялась за два дня до его смерти вследствие тяжелой болезни.

В Киеве Ла-Барт, помимо университета, преподавал еще в нескольких других учебных заведениях и активно участвовал в культурной жизни города, выступая с речами и лекциями на разные темы. Так, 1 октября 1903 г. в Коллегии Павла Галагана Ла-Барт произнес содержательную

¹⁰ *Ла-Барт Ф. Г. де.* Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции в конце XVIII и в начале XIX столетия. Киев, 1905. С. VII–IX.

¹¹ См., например, его письмо к брату Алексею Николаевичу от 26 апреля 1906 г. (РГ ИРАИ. Ф. 45. Оп. 3. № 12. Л. 34 об. – 35).

¹² Там же. С. IX.

речь, направленную против «ходячих суждений» о французском классицизме как о слепом, рабском подражании древним. В классицизме он видел «самое яркое проявление дореволюционной Франции, того стремления к правдоподобию, к симметрии, к строгой композиции и художественному совершенству формы, которая свойственна всем романским нациям вообще и французской в частности»¹³. При этом он решительно отвергал и самый термин «ложноклассицизм», общепринятый в русской критике и специальной литературе. 9 сентября 1907 г. Ла-Барт выступил с публичной лекцией в местном драматическом театре на тему «Театр и жизнь», которая предваряла серию спектаклей, намеченных на предстоящий сезон в постановке известного впоследствии режиссера Константина Марджанова (Марджанашвили), и т. д.¹⁴

Между тем Ла-Барт продолжал свои научные занятия. Объектом его нового труда явилась французская литература эпохи Реставрации и Июльской монархии, а целью — изучение поэтики и стиля едва ли не всех — великих и малых — писателей этого времени, что, в конечном счете, должно было позволить ему придти к пониманию генезиса и эстетики французского романтизма. Однако замысел свой он реализовал лишь отчасти: из предполагавшихся трех томов был написан только первый, вышедший отдельной книгой в 1908 г. (с посвящением памяти «незабвенного Александра Николаевича Веселовского»¹⁵) и в следующем году защищенный в качестве докторской диссертации в Харьковском университете.

Тем не менее, надежд на получение профессорской должности в Киевском университете у Ла-Барта не было: он так и остался там «чужаком» и потому почел за лучшее перебраться в Москву, где получил приват-доцентуру по всеобщей литературе в университете, и эти обязанности стал вскоре совмещать, как это было и в Киеве, с преподаванием в других учебных заведениях. Кроме того, с переездом в Москву существенно расширились его возможности печататься: им были выпущены два учебных пособия («Литературное движение на Западе в первой трети XIX столетия» и «Беседы по истории всеобщей литературы»); ему принадлежали две главы в «Истории западной литературы.

¹³ *Ла-Барт Ф. Г. де. Французский классицизм в литературе и искусстве.* Киев, 1903. С. 16.

¹⁴ Театр «Соловцов» <...> Серия спектаклей-лекций. Киев, 1907. С. 7–20. 4 октября того же года в Киевском городском театре при участии А. Блока и А. Белого состоялся «Вечер нового искусства», одним из организаторов которого являлся Ла-Барт.

¹⁵ *Ла-Барт Ф. Г. де. Разыскания в области романтической поэтики и стиля.* Т. I. Романтическая поэтика во Франции. Киев, 1908.

1800–1910», выходявшей под редакцией Ф. Д. Батюшкова (кн. 5), и ряд статей в Энциклопедическом словаре «Гранат» («Шатобриан», «Ламартин», «Провансальская литература», «Гастон Парис» и др.); с его предисловиями увидели свет на русском языке монография Гюстава Лансона «Вольтер» (1911), «Атала» и «Рене» Шатобриана (1913), первый том Полного собрания сочинений Поля Бурже (1911).

Публиковался он также в московских журналах и газетах. В этой связи можно указать его статьи-рецензии «Социализм и литературная критика» («Русская мысль», 1909), «Субъективизм и дилетантство в историко-литературной критике» («Голос минувшего», 1913), «Романтизм как патологическое явление» (там же, 1914), «Три русских книги о романтизме» (там же, 1915) и др.

Особо следует сказать об отношении Ла-Барта к начавшейся Первой мировой войне. Сын своего отца, он не мог смириться с французской «национальной катастрофой» 1870–1871 гг., и эта тлевшая в его душе боль вспыхнула теперь с новой силой. В серии статей, опубликованных им в декабре 1914 г. под общей шапкой «Мысли о войне» на страницах газеты «Голос Москвы», он с большой настойчивостью и последовательностью утверждал, что войну развязала Германия, а Россия и ее союзники лишь противостоят ей, защищая свою независимость, свободу и культуру.

Вообще же в центре его статей была Франция, которая, по его мнению, с честью выдержала «боевой экзамен», и в качестве документального подтверждения он приводил выдержки из писем французских солдат и офицеров, полученных «с полей сражения». «Мы не хотели войны и сделали все, чтобы предотвратить ее, — цитировал он одно из таких писем. — Но когда вражьи полчища вторглись в нашу страну, вся нация встала на защиту своей свободы, своей культуры. Встала серьезная, сосредоточенная. Мы сознаем всю трудность борьбы, не обманываем себя никакими иллюзиями. Но в каждом из нас — от солдата до главнокомандующего — живет сознание, что он должен отразить нашествие германцев, что в противном случае Франция перестанет существовать и жизнь для нас, для наших близких, для наших детей потеряет всякий смысл. Народ, который принес неисчислимые жертвы, чтобы завоевать себе гражданскую свободу, никогда не станет рабом другого народа»¹⁶.

В другой статье, озаглавленной «Воскресшие боги», Ла-Барт с чувством и даже гордостью писал «о какой-то перемене в характере

¹⁶ Голос Москвы. 1914. 15 дек. № 288.

французской нации», выражая надежду, что наступающий год «будет не только годом возрождения могущества Франции, но и возвращения ее к ее культурной миссии. Ибо она была всегда очагом свободы и прогресса, была огромным огненным сердцем вселенной, из которого исходили лучи пламенной любви к человечеству, и каждый из нас, кому ненавистно насилие, хранит в сердце своем искру этого огня»¹⁷.

Естественно, что в это же время Ла-Барт горячо поддержал издание сборника «Студенчество — жертвам войны», приняв на себя его редактирование. Однако вышел он уже после безвременной кончины Ла-Барта от туберкулеза, последовавшей 10 июля 1915 г. В сборнике были помещены два его стихотворения, одно на русском, другое на французском языке, переданные редакции его вдовой; открывался же он некрологом, в котором была охарактеризована деятельность покойного в качестве председателя Студенческого общества искусств и изящной литературы при Московском университете: «Как председатель он сочетал в себе черты подлинного благородства и терпимости с постоянным стремлением охранить научное достоинство Общества. Он умел среди самых разнообразных суждений найти зерно истины, и его всегда яркое и остроумное председательское резюме было увлекательно и поучительно для аудитории. Больше того, для него студенческая аудитория имела особенную привлекательность как место свободного научного и личного общения преподавателей и студентов. Между председателем и членами Общества завязывались личные знакомства, которые переносились потом и за стены университета. Создавался тесный и близкий кружок, живший интересами искусства и литературы. Общество чтит своего почившего председателя не только как объединявший центр, но и как отзывчивую и чуткую личность»¹⁸.

О научных заслугах Ла-Барта в этом некрологе речи не было. «Это, — говорилось там, — дело специалистов». И действительно, смерть ученого не оставила равнодушными его коллег. В некрологах, появившихся в различных периодических изданиях, более или менее подробно прослеживался его жизненный путь и характеризовалась его научная деятельность, оценивался его вклад в русскую науку. Все констатировали, что он был достойным представителем школы Александра Веселовского, убежденным позитивистом, подлинным историком литературы, который неустанно боролся против вторжения в эту область гуманитарного

¹⁷ Там же. 17 дек. № 290.

¹⁸ Студенчество — жертвам войны. М., 1916. С. 5–6.

знания субъективизма и дилетантства. Всеми отмечалась и его принадлежность к двум «народностям», и его любовь к обоим своим отечествам¹⁹.

С наибольшей отчетливостью выразил эту последнюю мысль в своем некрологе племянник Ла-Барта, философ и публицист Дмитрий Муретов: «Любовь к России и Франции, — отмечал он, — делала покойного Ф. Г. как бы живым воплощением духовного общения двух народов. <...> Судьба не судила ему быть участником общей для родных народов борьбы. Но если духовное общение с гением Франции имеет и будет иметь свою роль в истории русского народа, то жизненный труд профессора де Ла-Барта оставит след в этой истории и заслужит добрую о себе память»²⁰.

¹⁹ См.: Русский филологический вестник. 1915. № 4. С. 1–8; Голос минувшего. 1915. № 10. С. 321–324; Журнал Министерства народного просвещения. 1916. № 1. С. 1–14 (в приложении к этому некрологу, автором которого являлся младший университетский товарищ Ла-Барта, будущий основатель отечественной испанистики Д. К. Петров, была помещена библиография трудов ученого).

²⁰ Русская мысль. 1915. № 10. С. 142–143.

Библиографическая справка о первых публикациях статей и заметок, помещенных в сборнике

- Россия во французской трагедии XVIII в. // Восприятие русской культуры на Западе. Л., 1975. С. 32–50.
- Французская трагедия об императоре Иоанне Антоновиче // Россия, Запад, Восток. Встречные течения. СПб., 1997. С. 276–283.
- Трагедия Дюсиса «Федор и Владимир, или Сибирское семейство» // Русско-европейские литературные связи. М.; Л., 1966. С. 263–270.
- Петр I во французской эпической поэзии XVIII в. // Образ России. Россия и русские в восприятии Запада и Востока. СПб., 1998. С. 151–176.
- «Орлеанская девственница» в русской рукописной традиции // XVIII век. Сб. 10. Л., 1975. С. 247–250.
- Русская судьба одной эпитафии Вольтеру // Pro memoria. СПб., 2003. С. 27–30.
- Вольтеровский юбилей 1878 г. в русской прессе // Вольтеровские чтения. Вып. 1. СПб., 2009. С. 49–57.
- «Кандид» в переводе Ф. Сологуба // На рубеже двух столетий. М., 2009. С. 282–287.
- Вольтер и Ж.-Ж. Руссо в русской культурной жизни 1920-х гг. // XX век. Двадцатые годы. СПб., 2006. С. 5–40.
- Русское вольтерьянство // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб., 2003. С. 7–27.
- Театр Л.-С. Мерсье в России // Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы. Л., 1980. С. 63–82.
- Шевалье де Гастон и его «Journal littéraire de St. Pétersbourg» // Sub specie tolerantiae. СПб., 2008. С. 333–342.
- Французский актер в Петербурге и о Петербурге // Образ Петербурга в мировой культуре. СПб., 2003. С. 286–297.
- «Добрый, храбрый и честный Дамас» // Русская литература. 1987. № 4. С. 226–230.

- Жермена де Сталь в русской литературе первой трети XIX в. // Ранние романтические веяния. Л., 1972. С. 168–203.
- Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях // Взаимосвязи русской и зарубежных литератур. Л., 1983. С. 100–128.
- Французская романтическая драма в России 1820–1830-х гг. // Эпоха романтизма. Л., 1975. С. 114–147.
- Две заметки о Пушкине во французских журналах // Временник Пушкинской комиссии. 1966. Л., 1969. С. 56–58; 1975. Л., 1978. С. 136–137.
- Сент-Бев на страницах русской печати // От романтизма к реализму. Л., 1978. С. 280–300.
- И. С. Тургенев — переводчик Г. Флобера // Тургенев и его современники. Л., 1977. С. 129–135.
- Ипполит Тэн в русских переводах и критике // Эпоха реализма. Л., 1982. С. 227–271.
- Эдмон Ростан на русской сцене // На рубеже XIX–XX вв. Л., 1991. С. 215–252.
- Русские интервью Эмиля Золя // Всемирное слово. 2000. № 13. С. 62–66.

Содержание

Россия во французской трагедии XVIII в.....	5
Французская трагедия об императоре Иоанне Антоновиче.....	28
Трагедия Дюсиса «Федор и Владимир, или Сибирское семейство».....	38
Петр I во французской эпической поэзии XVIII в.....	46
«Орлеанская девственница» в русских рукописных переводах.....	68
Русская судьба одной эпитафии Вольтеру.....	73
Вольтеровский юбилей 1878 г. в русской прессе.....	77
«Кандид» в переводе Ф. Сологуба.....	85
Вольтер и Ж.-Ж. Руссо в русской культурной жизни 1920-х гг.....	91
Русское вольтерьянство.....	126
Театр Л.-С. Мерсье в России.....	148
Шевалье де Гастон и его «Journal littéraire de St. Pétersbourg»	169
Французский актер в Петербурге и о Петербурге.....	178
«Добрый, честный и храбрый Дамас».....	187
Жермена де Сталь в русской литературе первой трети XIX в.....	195
Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях.....	227
Французская романтическая драма в России 1820-х – 1830-х гг.....	259
Две заметки о Пушкине во французских журналах.....	292
Сент-Бев на страницах русской печати.....	298
И. С. Тургенев — переводчик «Иродиады» Г. Флобера.....	318
Ипполит Тэн в русских переводах и критике.....	326

Эдмон Ростан на русской сцене.....	375
Русские интервью Эмиля Золя.....	418
Александр Веселовский и Гастон Парис.....	431
Ф. Г. де Ла-Барт в истории русской науки.....	439

Петр Романович ЗАБОРОВ

РОССИЯ И ФРАНЦИЯ
Литературные и культурные связи
Статьи и заметки

Ответственный редактор член-корреспондент РАН В. Е. Багно

Компьютерное макетирование: М. А. Барболина
Дизайн обложки: А. Бабурина
Корректор: А. В. Щеглов
Редактор: А. В. Щеглов

ООО ИД «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16
офис-центр 1, оф. 12, тел.: 336-50-34
E-mail: info@petropolis-ph.ru
www.petropolis-ph.ru

Подписано в печать 29.06.2011.
Формат 60x84 ¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Warnock Pro.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 28.
Тираж 1000 экз. Заказ № 50.

Отпечатано в типографии «Град Петров»
ООО ИД «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16