

— СЕМИНАРИЙ ПО ФРАНЦУЗСКОЙ СТИЛИСТИКЕ

С ЕМИНАРИЙ
ПО ФРАНЦУЗСКОЙ
СТИЛИСТИКЕ

•
ПРОЗА

Е. Эткунд

Е. Эткнд

С Е М И Н А Р И Й
П О Ф Р А Н Ц У З С К О Й
С Т И Л И С Т И К Е

Часть I

ПРОЗА



2-е издание

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОСВЕЩЕНИЕ»
МОСКВА — ЛЕНИНГРАД
1964

ПОСОБИЕ ДЛЯ СТУДЕНТОВ
ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИНСТИТУТОВ

Для 2-го издания I часть «Семинария по французской стилистике» переработана и дополнена анализом отрывков из произведений писателей XX века, представляющих наиболее характерные направления в современной французской прозе.

Пособие может быть использовано на семинарах по французской стилистике и по истории французской литературы, а также на занятиях по аналитическому чтению и переводу на старших курсах языковых вузов.

Ah, c'est que ces gaillards-là s'en tiennent à la vieille comparaison: la forme est un manteau. Mais non; la forme est la chair même de la pensée, comme la pensée est l'âme de la vie: plus les muscles de votre poitrine seront larges, plus vous respirerez à l'aise.

Gustave Flaubert



За триста лет, представленных в этой книге, французская проза прошла большой путь вместе с обществом, вместе с нацией, создавшей ее. Это путь постоянного обновления, многочисленных больших и малых открытий. Конечно, путь этот не был и не мог быть широким прямым проспектом: дорога нередко петляла, разветвлялась на тропы, — некоторые упирались в тупик, другие вели в никуда, третьи неожиданно для путника поворачивали назад и возвращались к давно пройденным рубежам. И все-таки дорога неуклонно вела вперед — в глубь неизведанных общественных отношений и диалектики душевной жизни.

Чтобы понять всю сложность развития, нужно вместе с читателем пройти и главной дорогой, и всеми боковыми тропами, даже теми, которые ведут в никуда или назад. В предлагаемой книге это невозможно: ее практическое назначение препятствует такой полноте. Путь французской прозы поневоле упрощен: в подавляющем большинстве случаев читатель пройдет лишь по главной магистрали. Здесь, во вступлении, автор только наметит важнейшие, как ему кажется, вехи этого движения по магистральному пути.

Центральная проблема стиля художественной прозы — языковой образ автора-повествователя. Структура этого образа находится в прямой зависимости от того, как писатель понимает социальный мир, какова, с точки зрения писателя, роль отдельной личности в жизни общества. Главной проблемой, которая нередко принимает более конкретную форму — соотношения автора с речевыми манерами создаваемых им персонажей — подчинены все остальные, приобретающие больший или меньший вес в зависимости от исторических и художественных обстоятельств. Таковы, например, следующие проблемы: соотношение в прозе эпического и драматического начал, иначе говоря, повествования — и диалогов, авторского рассказа о событиях и людях — и прямого их

показа читателю; другой обширный круг вопросов связан с устремленностью каждой данной системы к единому, целостному стилю, то есть к стилистической м о н о ф о н и и, — или к соединению в пределах системы разнообразных функциональных стилей, либо автономно существующих, либо проникающих друг в друга, то есть к стилистической п о л и ф о н и и. Можно ли сказать, что чем сложнее, чем диалектичнее понимание художником общества и истории, тем сложнее и полифоничнее его стилистическая система? В принципе — да, хотя такой вывод не должен быть абсолютным. Между социально-философским мировоззрением писателя и его стилем прямой причинной зависимости нет. История литературы знает случаи строго однолинейной, монофонической системы стили у писателей, вскрывающих глубокие противоречия общественного бытия, — таков, например, Стендаль, унаследовавший свою эстетику от просветителей XVIII века. Из этого не следует делать вывода, что по своему пониманию социальной жизни Стендаль уступает бесконечно более сложному, полифоническому Бальзаку. Но, повторяю, в принципе известная зависимость существует.

Французская классицистическая проза XVII века, представленная в нашей книге примерами из произведений мадам де Лафайет и Лабрюйера, связана с господствовавшим в ту эпоху представлением о примате общего над частным, сословного общества над индивидуумом, обобщающего разума над индивидуализирующим человека чувством. Не удивительно, что в прозе классицизма эпическое повествование безусловно преобладает над драматическим началом, которое совершенно подавлено и вытеснено из произведения, что в этой художественной системе нет места для ярко индивидуального стиля отдельных писателей, что каждый автор, подчиняя себя надличному закону «благородного» стиля, добивается совершенства в пределах некоего общего стиля и прежде всего стремится к идеалу отвлеченно понятых г а р м о н и и и е д и н с т в а, диктуемому требованиями абсолютной разумности. Симметрия и ритмичность фразы, строжайший отбор одностильных лексико-фразеологических средств, преобладание сентенций, формулирующих вечные и общечеловеческие истины, — таковы важнейшие черты прозы классицизма.

В XVIII веке продолжают жить многие традиции, выработанные в предшествующую эпоху. Однако теперь в центр общественного внимания выдвигается проблема личности, и это ведет к глубоким стилистическим сдвигам; создается новая проза — энциклопедистов-просветителей.

Карл Маркс однажды заметил, что просветителям XVIII века было свойственно пристрастие к «робинзонадам», то есть к иллюзорному представлению об обществе как арифметической сумме отдельных, друг от друга независимых индивидов; на это представление толкало складывающееся буржуазное общество: «В этом обществе свободной конкуренции отдельный человек выступает

освобожденным от естественных связей и т. д., которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного ограниченного человеческого конгломерата». ¹ Иллюзия робинзонады определила стилистику прозы XVIII века. Если общество — сумма автономных личностей, то разве не достаточно рассказать всего лишь об одном человеке? Ведь в нем одном сосредоточены смысл и сущность общественного бытия. Поэтому в эпоху Просвещения и преобладают романы от первого лица, дающие других людей и события с точки зрения автора-повествователя (Лесаж — «Жиль Блас», Прево — «Манон Леско», Руссо — «Исповедь»), или романы в письмах, предлагающие читателю обычно две изолированные друг от друга точки зрения (Руссо — «Новая Элоиза»), или, наконец, повести и романы в диалогах (Дидро — «Племянник Рамо», «Жак-фаталист» и др.). Во всех этих повествовательных формах сохраняется о б о с о б л е н н о с т ь индивидуального видения мира и, значит, замкнутость стиля — его единство, восходящее к традиции классицизма. В прозе XVIII века, таким образом, господствует речь рассказчика, не воспринимающая посторонних речевых элементов — последние растворяются в повествовании, преобразуются в нем, подчиняясь единству авторского стиля (Вольтер) или, что почти всегда то же, стиля ведущего рассказ персонажа (роман от первого лица, в письмах или диалогах). Разумеется, сентименталистская проза — например, Руссо — отличается от прозы классицизма отходом от абстрактного идеала разумной красоты, взволнованностью, преобладанием эмоционально-экспрессивного синтаксиса, ростом драматических и лирических элементов в ущерб эпическим; однако многие существенные ее черты восходят к минувшему столетию. И в первую очередь, это — единство стиля, рационалистичность, мирно сосуществующая с внешней эмоциональностью риторических монологов.

Открытия Руссо и других сентименталистов были развиты и углублены в прозе романтиков XIX века — таких, как Шатобриан, Гюго, Мюссе. Теперь окончательно ломаются установленные двести лет назад эстетические идеалы, преодолевается инерция всеподчиняющего «общего стиля», на первый план выходит неповторимая индивидуальность автора, по-своему видящего людей и вещи, по-своему чувствующего и по-своему обо всем этом говорящего. Еще большую силу приобретают драматические черты повествования, которые, в соединении с лирической стихией, все решительнее теснят эпическое начало прозы. Эмоциональная экспрессия доводится до высшего предела, например, в творчестве Гюго, создающего своеобразный «максималистский» стиль: друг на друга громоздятся десятки синонимов-слов и синонимов-фраз, возникает небывалое прежде пристрастие к эпитету, к превосходной степени,

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, М., «Искусство», 1957, стр. 392.

к метафоре. Эстетику благородной гармонии сменяет эстетика контраста.

В тридцатых годах XIX века в стиле французской прозы происходит подлинная революция. Она связана с победой реалистического метода — прежде всего в творчестве Бальзака. Согласно концепции этого «доктора социальных наук», общество — не сумма индивидов, а сложнейший социальный организм, и автор, написав одного человека, не должен думать, что он написал общество. Бальзак изображает общественное бытие как пересечение многочисленных восприятий различнейших людей, по-своему видящих мир и друг друга. В одной фразе Бальзака могут звучать разные голоса — и автора, и его персонажей. Стиль прозы резко усложняется, и это связано с расширением художественного содержания, с проникновением в литературу нового материала: в нее, пишет теоретик реализма, «включается не только прекрасное и безобразное, но и обширная область жизненной прозы, не поддающейся обработке старыми эстетическими средствами».¹ Теперь исчезает понятие «общего стиля», которое объединяло писателей классицизма, Просвещения, сентименталистов, романтиков. Вместе с типическими образами в литературу приходит индивидуальный стиль. В. Днепров очень точно пишет: «В реалистическом искусстве на художника не давит больше общеобязательность единого стиля. Напротив, различия многих стилей и их связь с особенным содержанием открывают художнику законы гибкости, изменчивости, приспособляемости формы».² Рождаются стили отдельных писателей — замкнутые стилистические системы Бальзака, Стендаля, Мериме, Флобера, Доде, Золя, Мопассана, Франса. В каждой из них по-своему соотносятся понятие и образ, автор и персонажи, литературная норма и просторечие. Проза становится все многослойнее. Начиная с Флобера возникает отчетливая тенденция заменить рассказ об объекте прямым показом этого объекта и таким образом создать повествование предельно объективно и правдивое, лишенное вкусовых пристрастий автора. Показ легко осуществить в драматической форме, — в сущности, всякий диалог уже есть показ. Флобер и его школа стремятся сохранить эпическую форму романа, минимально ее драматизируя, и все-таки устранить автора как посредника между читателем и изображенным. Чтобы добиться этого соединения эпичности и показа, Флоберу пришлось разработать сложнейшую стилистическую систему, в дальнейшем еще более развитую и усовершенствованную Мопассаном и Золя.

В XX веке индивидуальные стили стали особенно многочисленными и несхожими. Бывает и так, что полемически отстаивая свое право на личную свободу творчества, авторы гипертрофируют

¹ В. Днепров, Проблемы реализма, Л., «Советский писатель», 1961, стр. 279.

² Там же, стр. 318.

индивидуальные черты стиля и на краткий срок делаются любимцами моды. Однако серьезные писатели меньше всего гонятся за внешними эффектами — они ищут новых форм для изображения новых жизненных фактов, вновь открытых сторон действительности. Так, в конце XIX века Золя создавал новую стилистическую систему для введения в литературу народной массы, гигантских экономических организмов нового времени, а также новых красок реального мира, открытых им вместе с живописцами импрессионизма.

В годы после первой мировой войны идет все углубляющееся размежевание двух тенденций, которые продолжают развитие классического романа прошлого века. Это, с одной стороны, роман психологический, с другой — социально-событийный. Первый уходит в анализ тончайших, едва уловимых субъективных движений сознания и подсознания отдельного человека. Второй идет к объективному изображению все более широких общественно-исторических планов. Первый носит интенсивно-аналитический, второй — экстенсивно-эпический характер. В эту пору совершенствуются и разнообразятся такие художественные средства прозы, как несобственно прямая речь, позволяющая изображать психологический мир отдельной личности и целых социальных коллективов, как внутренний монолог, как новые типы соединения эпического и драматического начал (Мартен дю Гар) или эпоса и лирики (Сент-Экзюпери). Познание неведомых прежде общественных отношений и глубин духовной жизни человека влечет за собой рождение новых и новых стилистических систем — таково новаторство противоположных и в то же время дополняющих друг друга Роллана и Пруста, Мартен дю Гара и Мориака, Барбюса и Сент-Экзюпери, и, наконец, Арагона, синтезирующего в своем творчестве достижения романа-эпопеи и психологического романа.

Анализ художественного текста — одна из самых трудных задач, с которыми сталкивается филолог, и не только начинающий, малоискушенный в лингвистических и литературных тонкостях, но и опытный, зрелый исследователь. Между тем, такой анализ занимает большое место в повседневной работе преподавателя и студента. На любом этапе обучения художественная литература — тот основной материал, с которым приходится иметь дело учащим и учащимся. Аналитическое чтение, домашнее чтение, перевод, семинарские занятия по стилистике, по лексикологии, по истории национальной литературы — все эти аспекты требуют углубленной и нередко самостоятельной работы.

Как подойти к тексту? На что следует обратить внимание? Какова методика анализа? Эти вопросы постоянно встают перед всяким человеком, открывающим книгу, — на запятых или на экзамене, при подготовке домашнего задания или при самостоятельной попытке творчески воссоздать текст на родном языке.

Не владея методом анализа, мы не можем не только полноценно перевести текст, но даже прочесть его, осмыслить его художественное своеобразие, а значит и понять его идейное содержание.

При анализе текста наиболее широко распространены две тенденции.

Первая сводится к тому, чтобы рассматривать текст как арифметическую сумму отдельных слов и выражений, подлежащих изучению в изолированном виде.

Предположим, что нам дается для анализа абзац из повести М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» (приводим пример из русской литературы — на материале родного языка общие вопросы становятся яснее):

«Неожиданное усекновение головы майора Прыща не оказало почти никакого влияния на благополучие обывателей. Некоторое время, за оскудением градоначальников, городом управляли квартальные, но так как либерализм еще продолжал давать тон жизни, то и они не бросались на жителей, но учтиво прогуливались по базару и умильно рассматривали, который кусок пожирнее. Но даже и эти скромные походы не всегда сопровождались для них удачею, потому что обыватели настолько осмелели, что охотно дарили только тресухою».

Согласно методу, нередко используемому на занятиях иностранным языком, в этом тексте было бы предложено подвергнуть анализу некоторые отдельные слова. Например, слово *голова* может дать материал для многочисленных экскурсов в область этимологии, лексикологии и т. д. Можно констатировать, что это слово происходит от церковнославянского *глава*, восходящего к индоевропейскому корню *ghōl*, что со словом *глава* связаны такие слова, как *главный*, *заглавие*, *главарь*, *главенство*, а с *голова* — большая семья слов: *головач*, *головизна*, *головастик*, *головастый*, *заголовок*, *головешка*, *головной*, даже — *уголовный*; укажем и на сложные слова — *головоломка*, *головотяп*, *головокружение*, *головорез*, *головомойка*. Затем придется указать на различные значения слова *голова*: 1) часть тела, состоящая из черепа с мозгом, из мышц, покровов с волосами, т. е. из собственно головы и лица; 2) лицо, особь, животное; 3) ум, рассудок; 4) нрав; 5) начальник; 6) верх, вершина и др. К каждому из этих значений можно рекомендовать подобрать синонимы. Придется также выписать фразеологические обороты, включающие слово *голова*: «сам себе голова», «эх ты, голова садовая!», «чем у тебя голова набита?», «это — голова!», «па свою голову» и проч. Немало есть пословиц и поговорок с *головой*: «грудь в крестах или голова в кустах», «не бей по голове, колоти по башке», «хоть на голове-то густо, а в голове-то пусто», «была бы голова, будет и петля».

После такого обстоятельного рассмотрения *голова* можно перейти к другим словам текста. Прекрасным материалом для подобного рода штудий послужат слова *усекновение*, *обыватель*, *умильно*.

Такой анализ весьма полезен, он помогает учащемуся увеличить словарный запас и вникнуть в систему лексики. Однако — причем здесь текст? Какое отношение к Щедрину и его «Истории одного города» имеют все эти экскурсии в этимологию, лексикологию, фразеологию, идиоматику? Не лучше ли составить небольшой словарь из отдельных слов и выражений, наиболее интересных для всестороннего изучения, и таким словариком пользоваться для анализов? В самом деле, вернувшись к тексту, мы увидим, что там слово *голова* употребляется в самом прямом и простом смысле — как «часть тела, состоящая из черепа с мозгом». Наш пример может показаться шаржем. Между тем в нем нет даже преувеличения. На любом занятии так называемым «аналитическим чтением» в изобилии встречаются все эти «головоломки» и «головоотяпы».

Вторая тенденция заключается в констатировании и перечислении элементов, составляющих текст. Так, можно заметить, что в нем содержатся разговорные фразеологические сочетания *давать тон* и *кусок пожирнее*, иностранные слова типа *либерализм*, абстрактные существительные с суффиксом *-ение*, синонимы *обыватели* — *жители*, эпитеты в форме наречий *учтиво*, *умильно*, *охотно* и прилагательного *скромный* и проч., метафор же и метонимий в тексте мало (разве что *походы*). Такой перечислительный метод весьма распространен, он даже положен в основу некоторых ученых сочинений о языке Щедрина. Его плодотворность тоже сомнительна. В сущности и он к тексту как таковому отношения не имеет.

Художественный текст, если только он действительно художественный, — не сумма отдельных слов, выражений, оборотов, грамматических форм, но единая, целостная система языковых средств, в которой каждый элемент существенен благодаря своей стилистической, эстетической функции. Если с этой точки зрения внимательно всмотреться в приведенный абзац, мы обнаружим в нем многие черты, ускользнувшие от нашего внимания. Прежде всего, Щедрин ведет ироническое повествование, пародирующее официальную историографию. С этим связано и пристрастие автора к субстантивной конструкции, являющейся издевкой над суконным слогом казенных бумаг: «усекновение... не оказало влияния на благополучие...», «за оскудением градоначальников...». Чтобы убедиться в стилистическом эффекте этих конструкций, достаточно заменить их синонимическими, стилистически нейтральными, — скажем: «казнь майора Прыща» или «то, что майору Прыщу отрубили голову», а также во втором случае, — «поскольку градоначальников не было». Да, метафор мало, но если всмотреться в текст, мы обнаружим, что вся вторая фраза — развернутая метафора: кварталные отождествляются с собаками — они «не бросались», они «умильно рассматривали, который кусок пожирнее»; с этой развернутой метафорой связано и слово *требуха*, иронически сопровождаемое глаголом *дали* и архаическим суф-

фиксом творительного падежа *-ю* (ср. выше *удачю*). Пародийным оказывается и нарочитое, ироническое подчеркивание логических причинно-следственных связей, определяющее синтаксическую организацию щедринской фразы (*так как, потому что*), причем эта внешне логическая синтаксическая форма находится в комическом противоречии с содержанием. Итак, все элементы текста составляют единую систему — в нее включены и отвлеченные существительные с повторяющимся суффиксом *-ние*, и нагнетение субстантивных конструкций, и разговорные фразеологизмы, и эпитеты, и метафорический образ, и синтаксис сложно-подчиненных фраз. Все это нацелено в одну точку, все способствует осуществлению пародийно-сатирических намерений автора.

Художественный текст, предлагаемый для анализа, — это всегда фрагмент произведения искусства. Искусство же отличается от всякой, даже очень умелой подделки тем, что в нем все взаимосвязано и взаимообусловлено, все проникнуто организующей, синтезирующей идеей, все — буквально до последней запятой, до какой-нибудь флексии или даже грамматической неправильности — закономерно. Строжайшую внутреннюю систему можно обнаружить и в периодах Бальзака, казалось бы аморфно-хаотических, громоздких, и в суховатом, точном, безэмоциональном слого Мериме, и в патетически-декламационном парении Гюго или Роллана. Как на полотнах Рембрандта, Делакруа или Ван Гога, Серова или Врубеля идея художника обуславливает и освещенность, и колорит, и характер мазка, и степень обобщенности деталей, так и в художественной прозе слова, фразы, обороты сливаются в едином интонационном движении, строят образ, выражают в своем единстве мысль и чувство автора.

Мы оставляем в стороне психологию художественного творчества. Здесь не место говорить о том, в какой степени мастер сознателен, сопрягая понятия, строя фразу, конструируя словесный образ, komponюя произведение. Профессор Д. Д. Благой, изучая композицию поэм Пушкина, установил удивительные закономерности. Например, в «Цыганах» всего одиннадцать эпизодов-отрывков, и песня Земфиры «Старый муж, грозный муж», составляющая сюжетную вершину поэмы, поставлена в середине первого отрывка, «в точный, как на геометрической фигуре, центр поэмы... От начала поэмы до песни — 258 стихов; после песни до эпилога — 256 стихов». «Конечно, — справедливо замечает Д. Д. Благой, — можно с уверенностью сказать, что, помещая песню Земфиры — художественный стержень поэмы — в самую ее середину, Пушкин не проделывал предварительных подсчетов и арифметических выкладок... Когда он «строил», композиционно организовывал свои произведения, он, несомненно, руководствовался этой внутренней «математикой» — безошибочно точным глазомером и непогрешимо верной рукой величайшего мастера-

художника».¹ Такая же «внутренняя математика» определяет не только композиционные пропорции, но и всю стилистическую структуру произведения. Так, читатель увидит, с какой строжайшей последовательностью и закономерностью слагается проза Мериме или Мопассана, с каким поистине математическим расчетом сочетаются в ней воедино различные стилистические линии. Ни у кого ведь не вызывает удивления или недоумения точнейший расчет — безразлично, сознательный или стихийный — в симфониях Моцарта или на полотнах Рембрандта. Без такого расчета была бы и вообще невозможна никакая гармония звуков или цветов. Немыслима без него и гармония в искусстве слова. Только, может быть, увидеть ее, раскрыть ее, анализировать ее особенно трудно, потому что самый метод анализа окончательно не сложился.

Достигнув определенного уровня знания иностранного языка, студент IV или V курса вполне может овладеть методологически верной системой анализа. Это относится не только к специальным занятиям по стилистике. По сути дела, никакое «аналитическое чтение», никакой перевод на старших курсах без стилистики невозможны. Ведь стилистика — это не только, как иногда думают, учение о «художественных средствах» — метафорах, синекдохах, эпитетах и литотах. Стилистика рассматривает все без исключения элементы текста не изолированно, а в их конкретной образно-художественной функции. Рассматривать всякий элемент относительно всего текста как элемент функционально значимый, целенаправленный — это и значит заниматься стилистикой.

Автор настоящего пособия предлагает преподавателю и студенту анализ ряда текстов из произведений французских писателей XVII—XX веков. Он надеется, что эта книга поможет читателю именно в выработке такого метода анализа. Каждый писатель, более того, каждый роман и даже новелла требуют особого, строго индивидуального подхода. Нельзя рекомендовать какую бы то ни было схему стилистического анализа текста, например, заявить, что последовательность анализа всегда должна быть определенной: сначала разобраться в лексике, потом в синонимике, в переносных значениях слова, во фразеологии, в проблеме стилистической композиции (то есть взаиморасположения функционально-речевых и традиционно-литературных стилей, используемых автором), затем перейти к синтаксису, вопросам ритма и проч. Каждое произведение словесного искусства — внутренне замкнутая художественная система, и раскрыть эту систему можно лишь подобрав к данному замку соответствующий ключ. Впрочем, «подобрать» — слово неточное, такого ключа в природе не существует, и его, как правило, приходится не подбирать, а специально выпиливать. «Семинарий по французской стилистике»

¹ Д. Б л а г о й, Мастерство Пушкина, М., «Советский писатель», 1955, стр. 113, 114—115.

никому не может дать универсальной отмычки. Он претендует лишь на то, чтобы служить читателю помощником при выборе метода.

Анализ текста — всегда творчество, а универсальных способов для творчества рекомендовать нельзя. Единственный общий принцип, который автору кажется неизблемым, можно сформулировать так: всякий элемент текста должен рассматриваться не сам по себе, не изолированно от окружения, но как часть целостной стилистической системы, как элемент функциональный, целенаправленный, осмысленный малым и большим контекстом. Нет сомнения, что проза Шатобриана или Бальзака, Гюго или Роллана богата оценочными эпитетами, что для Золя характерно пристрастие к субстантивации прилагательных и глаголов, а для Мериме или Мопассана — синтезирование в авторской речи разнородных языковых и литературных стилей. Констатировать те или иные особенности индивидуального стиля важно и, конечно, необходимо. Но это еще полдела. Анализировать стиль литературного произведения значит объяснить, какова функция того или иного элемента в общей стилистической системе писателя, какова внутренняя необходимость, которая вызвала к жизни лексические, синтаксические, ритмические и даже пунктуационные свойства данной художественной манеры. Давая такие объяснения, приходится выходить за пределы стилистики в область истории, философии, эстетики, психологии, социологии. Что поделаешь! Стиль нельзя отделить от мировоззрения автора, от его биографии и биографии его поколения, от исторической эпохи.

В «Семинарии по французской стилистике» читатель найдет не только анализируемый текст, но и материал для самостоятельной работы (тексты для анализа даются в приложении ко II части «Семинария»). В большинстве случаев эти тексты аналогичны тем, стилистическая система которых раскрыта в I части, но только в исключительных случаях то, что сказано о первом отрывке, полностью применимо к другому; справедливыми окажутся, может быть, лишь общие соображения и рекомендации. Конкретный анализ потребует углубленного и в полном смысле слова самостоятельного, то есть исследовательского подхода к материалу. Иногда мы позволяем себе помочь читателю советом, на что обратить внимание при анализе. В принципе же «Семинарий» построен так, что он, по замыслу автора, должен стимулировать самостоятельную творческую мысль студента, не сковывать ее, не ограничивать ее размаха.

Преподаватель найдет в этом пособии ряд методических указаний, которые должны облегчить ему организацию работы. Так, в некоторых случаях мы советуем сравнить отрывок из одного автора с отрывком из другого — это поможет составить представление о стилистическом своеобразии изучаемого текста. Например, приведя эпизод из «Пармской обители» Стендаля, мы воспроизводим тот же эпизод в пересказе Бальзака, писателя, стили-

стическая манера которого во многих отношениях диаметрально противоположна стендалевской. Или мы рекомендуем сравнить сатирическое описание Парижа, данное в «Персидских письмах» Монтескье, с патетическими тирадами Сен-Пре из «Новой Элоизы» Руссо. Или, наконец, весьма поучительно сопоставить эпизод из шатобриановой повести «Атала» с сюжетно близким, но стилистически совершенно иным эпизодом из «Манон Леско» аббата Прево: увидев рядом эти две сцены, читатель поймет принципиальные различия между художественными системами обоих авторов.

Сопоставительный метод при изучении вопросов стиля плодотворен. Преподаватель может использовать предлагаемый нами материал для разнообразных заданий по сопоставлению текстов. Например, возможны и полезны такие темы для самостоятельной работы, как «Эпитет у Гюго и Бальзака», «Несобственно прямая речь в прозе Флобера, Золя и Мопассана», «Ритм фразы у мадам де Лафайет и Гюго», «Стилистическая функция сложноподчиненного предложения (периода) у Бальзака, Роллана, Пруста», «Лирический монолог у Шатобриана и Сент-Экзюпери», «Техника внутреннего монолога в прозе XIX и XX веков» и т. п.

Библиография в книге особо не выделена. Однако по ходу анализа читатель найдет ссылки на те критические или исследовательские работы, знакомство с которыми поможет ему глубже вникнуть в заинтересовавшую его проблематику.

Небольшая книжка Мари Мадлен де Лафайет «Принцесса Клевская» — один из первых романов французской литературы и, в сущности, единственный роман классицизма. Глубина и точность психологических характеристик, прозрачность стиля, благородная цельность и афористическая лаконичность — все эти черты обеспечили «Принцессе Клевской» почетное место среди шедевров европейской повествовательной прозы. Исследователь литературы XVII века справедливо указывает, что «на французской почве «Принцесса Клевская» явилась первым произведением, претворившим в повествовательной форме искусство психологического анализа, которое так высоко подняли драматурги и моралисты эпохи классицизма».¹

Действие разыгрывается при дворе Генриха II (1547—1559). Героиня романа, юная красавица мадемуазель де Шартр, появившись в кругу придворных, пленила всех мужчин и вскоре стала женой принца Клевского, к которому испытывала известную склонность и уважение, но отнюдь не любовь. Один из самых богатых вельмож Франции, герцог Немурский, ветреник и покоритель женских сердец, встретив принцессу Клевскую, воспылал к ней страстью, которая не осталась безответной. Рассматриваемый ниже эпизод относится к началу книги — в нем повествуется о зарождении в душе принцессы Клевской любви, которая составит содержание романа.

Le maréchal de Saint-André, qui cherchait toutes les occasions de faire voir sa magnificence, supplia le Roi, sur le prétexte de lui montrer sa maison, qui ne venait que d'être achevée, de lui vouloir

¹ Н. А. С п г а л, Роман мадам де Лафайет «Принцесса Клевская», в кн.: Мари Мадлен де Лафайет, Принцесса Клевская, М., Гослитиздат, 1959, стр. III.

faire l'honneur d'y aller souper avec les Reines. Ce maréchal était bien aise aussi de faire paraître aux yeux de Madame de Clèves cette dépense éclatante qui allait jusqu'à la profusion.

Quelques jours avant celui qui avait été choisi pour ce souper, le Roi Dauphin, dont la santé était assez mauvaise, s'était trouvé mal, et n'avait vu personne. La Reine sa femme avait passé tout le jour auprès de lui. Sur le soir, comme il se portait mieux, il fit entrer toutes les personnes de qualité qui étaient dans son antichambre. La Reine Dauphine s'en alla chez elle; elle y trouva Madame de Clèves et quelques autres dames qui étaient le plus dans sa familiarité.

Comme il était déjà assez tard, et qu'elle n'était point habillée, elle n'alla pas chez la Reine; elle fit dire qu'on ne la voyait point, et fit apporter ses pierreries, afin d'en choisir pour le bal du maréchal de Saint-André, et pour en donner à Madame de Clèves, à qui elle en avait promis. Comme elles étaient dans cette occupation, le prince de Condé arriva. Sa qualité lui rendait toutes les entrées libres. La Reine Dauphine lui dit qu'il venait sans doute de chez le Roi son mari, et lui demanda ce que l'on y faisait. «L'on dispute contre Monsieur de Nemours, Madame, répondit-il, et il défend avec tant de chaleur la cause qu'il soutient, qu'il faut que ce soit la sienne. Je crois qu'il a quelque maîtresse qui lui donne de l'inquiétude quand elle est au bal, tant il trouve que c'est une chose fâcheuse pour un amant, que d'y voir la personne qu'il aime.

— Comment! reprit Madame la Dauphine, Monsieur de Nemours ne veut pas que sa maîtresse aille au bal? J'avais bien cru que les maris pouvaient souhaiter que leurs femmes n'y allassent pas; mais, pour les amants, je n'avais jamais pensé qu'ils pussent être de ce sentiment. — Monsieur de Nemours trouve, répliqua le prince de Condé, que le bal est ce qu'il y a de plus insupportable pour les amants, soit qu'ils soient aimés ou qu'ils ne le soient pas. Il dit que, s'ils sont aimés, ils ont le chagrin de l'être moins pendant plusieurs jours; qu'il n'y a point de femme que le soin de sa parure n'empêche de songer à son amant; qu'elles en sont entièrement occupées; que ce soin de se parer est pour tout le monde, aussi bien que pour celui qu'elles aiment; que lorsqu'elles sont au bal, elles veulent plaire à tous ceux qui les regardent; que, quand elles sont contentes de leur beauté, elles en ont une joie dont leur amant ne fait pas la plus grande partie. Il dit aussi que, quand on n'est point aimé, on souffre encore davantage de voir sa maîtresse dans une assemblée; que plus elle est admirée du public, plus on se trouve malheureux de n'en être point aimé; que l'on craint toujours que sa beauté ne fasse naître quelque amour plus heureux que le sien; enfin, il trouve qu'il n'y a point de souffrance pareille à celle de voir sa maîtresse au bal, si ce n'est de savoir qu'elle y est, et de n'y être pas.»

Madame de Clèves ne faisait pas semblant d'entendre ce que disait le prince de Condé, mais elle l'écoutait avec attention. Elle jugeait aisément quelle part elle avait à l'opinion que soutenait Monsieur de Nemours, et surtout à ce qu'il disait du chagrin de

n'être pas au bal où était sa maîtresse, parce qu'il ne devait pas être à celui du maréchal de Saint-André, et que le Roi l'envoyait au devant du duc de Ferrare.

La Reine Dauphine riait avec le prince de Condé, et n'approuvait pas l'opinion de Monsieur de Nemours. «Il n'y a qu'une occasion, Madame, lui dit ce prince, où Monsieur de Nemours consente que sa maîtresse aille au bal: c'est lorsque c'est lui qui le donne; que l'année passée, qu'il en donna un à Votre Majesté, il trouva que sa maîtresse lui faisait une faveur d'y venir, quoiqu'elle ne semblât que vous y suivre; que c'est toujours faire une grâce à un amant, que d'aller prendre sa part à un plaisir qu'il donne; que c'est aussi une chose agréable pour l'amant, que sa maîtresse le voie maître d'un lieu où est toute la Cour, et qu'elle le voie se bien acquitter d'en faire les honneurs. — Monsieur de Nemours avait raison, dit la Reine Dauphine en souriant, d'approuver que sa maîtresse allât au bal; il y avait alors un si grand nombre de femmes à qui il donnait cette qualité, que, si elles n'y fussent point venues, il y aurait eu peu de monde.»

Sitôt que le prince de Condé avait commencé à conter les sentiments de Monsieur de Nemours sur le bal, Madame de Clèves avait senti une grande envie de ne point aller à celui du maréchal de Saint-André. Elle entra aisément dans l'opinion qu'il ne fallait pas aller chez un homme dont on était aimée, et elle fut bien aise d'avoir une raison de sévérité pour faire une chose qui était une faveur pour Monsieur de Nemours. Elle emporta néanmoins la parure que lui avait donnée la Reine Dauphine; mais le soir, lorsqu'elle la montra à sa mère, elle lui dit qu'elle n'avait pas dessein de s'en servir; que le maréchal de Saint-André prenait tant de soin de faire voir qu'il était attaché à elle, qu'elle ne doutait point qu'il ne voulût aussi faire croire qu'elle aurait part au divertissement qu'il devait donner au Roi, et que sous prétexte de faire les honneurs de chez lui, il lui rendrait des soins dont peut-être elle serait embarrassée.

Madame de Chartres combattit quelque temps l'opinion de sa fille, comme la trouvant particulière; mais voyant qu'elle s'y opiniâtrait, elle s'y rendit, et lui dit qu'il fallait donc qu'elle fit la malade, pour avoir un prétexte de n'y pas aller, parce que les raisons qui l'en empêchaient ne seraient pas approuvées, et qu'il fallait même empêcher qu'on ne les soupçonnât. Madame de Clèves consentit volontiers à passer quelques jours chez elle, pour ne point aller dans un lieu où M. de Nemours ne devait pas être, et il partit sans avoir le plaisir de savoir qu'elle n'irait pas.

Важнейшие черты прозы мадам де Лафайет — последовательно проведенная рационалистичность, единство действия и единство «благородного» стиля, максимальная обобщенность.

Р а ц и о н а л и с т и ч н о с т ь сказывается во всех без исключения элементах языковой формы, прежде всего в подходе автора

к слову, которое в системе его стиля неизменно однозначно. Слово выступает как логический знак, отнюдь не как образ, пластический или музыкальный, который мог бы явиться источником эмоции.

В анализируемом эпизоде ни одно слово не употреблено автором в метафорическом смысле. В центре эпизода — понятие «бал», на который маршал Сент-Андре пригласил короля и весь двор, желая ослепить принцессу Клевскую богатством и щедростью. Автор искусно пользуется синонимикой понятия «бал»: *le souper, le bal, une assemblée, un plaisir (qu'il donne), le divertissement (qu'il devait donner au roi)*, и даже *un lieu (où est toute la Cour)*. Нетрудно заметить, что эти синонимы отличаются друг от друга смысловым объемом, большей или меньшей конкретностью и что выбор того или иного синонима всякий раз логически оправдан контекстом. Иначе говоря, автор использует синонимы идеографические, обращенные к разуму читателя, не прибегая к стилистическим синонимам, которые могли бы быть эмоционально экспрессивны. То же относится и к синонимическому ряду *magnificence, dépense, profusion*, и к другим рядам, встречающимся в тексте. В некоторых случаях синонимы эти создаются путем расширения или сужения смыслового объема слова, то есть как метонимии; например, значение слова *le plaisir* метонимически сужено до значения *le bal*. Этот прием носит чисто логический характер.

Прилагательные и наречия фигурируют в тексте мадам де Лафайет лишь как логические определения — эпитетов нет никаких. Например: *elle jugeait aisément; un grand nombre de femmes; Madame de Clèves avait senti une grande envie; elle fut bien aise; consentit volontiers*. Да и таких логических определений крайне мало, а те, что встречаются, — в высшей степени непритязательны и обычны (*grand, bien, volontiers*). Проза мадам де Лафайет, как видим, отличается л о г и ч е с к о й о б ъ е м н о с т ь ю.

Рационалистичен и синтаксис «Принцессы Клевской». Решительно преобладают сложноподчиненные предложения, каждое из которых представляет вполне законченное логическое суждение, раскрывающее причинно-следственную связь событий. Отсюда обилие таких союзов, как *que, dont, comme, afin de, pour* и т. д. Например: «*Comme il était déjà assez tard, et qu'elle n'était point habillée, elle n'alla pas chez la Reine; elle fit dire qu'on ne la voyait point, et fit apporter ses pierreries, afin d'en choisir pour le bal du maréchal de Saint-André, et pour en donner à Madame de Clèves, à qui elle en avait promis*». Несмотря на то, что приведенная фраза длинна и весьма сложна по структуре, она воспринимается читателем без всяких затруднений: ее сложность и длина мотивированы необходимостью совместить единство мысли с единством фразы.

Мадам де Лафайет в своем повествовании весьма обстоятельна: она всегда и все объясняет, каждое явление или событие рассматривает аналитически, как следствие некоей причины, которую неизменно называет, с педантической добросовестностью устанав-

ливая логические ряды причинно-следственных связей. Это относится и к фактам значительным, и к таким, которые могут показаться маловажными. Стремление автора к постоянным логическим мотивировкам можно видеть и во фразе, приведенной выше, и еще более отчетливо в следующем примере: «*Madame de Chartres combattit quelque temps l'opinion de sa fille, comme la trouvant particulière; mais voyant qu'elle s'y opiniâtait, elle s'y rendit, et lui dit qu'il fallait donc qu'elle fit la malade, pour avoir un prétexte de n'y pas aller, parce que les raisons qui l'en empêchaient ne seraient pas approuvées, et qu'il fallait même empêcher qu'on ne les soupçonnât*». В одной этой фразе — семь логических мотивировок: госпожа де Шартр опровергала мнение дочери, *потому что* считала его прихотью; согласилась с дочерью, *потому что* та настаивала; *вследствие этого* мать посоветовала дочери сказатьсь больной, *потому что* надо было иметь разумный предлог не пойти на бал, *потому что* доводы, выдвигаемые дочерью, не были бы одобрены двором и *потому что* вообще было бы желательно, *чтобы* никто об этих причинах не догадывался.

Несмотря на такую аналитическую обстоятельность, мадам де Лафайет строго придерживается классического закона е д и н с т в а д е й с т в и я. Тщательно мотивируя факты, она сообщает читателю только то, что имеет прямое и непосредственное отношение к сюжету повествования. В ее прозе нет отступлений (если не считать вставных новелл, необходимых, впрочем, для мотивировки психологического состояния героини), нет простых или развернутых сравнений (с помощью которых писатели-реалисты, например Бальзак, вводят в повествование новые аспекты действительности, новых персонажей и т. д.), нет метафор (с которыми приходят в текст иные явления объективного мира, связанные с предметом повествования лишь косвенно). И в этом смысле тоже можно говорить об о б н а ж е н н о с т и п р о з ы у мадам де Лафайет: классическое повествование подобно вектору, ему противопоставлены какие бы то ни было посторонние элементы, изгибы, причудливость, а также детализация, описания, портретность. Это — повествование п р я м о л и н е й н о е.

Е д и н с т в о с т и л я обеспечивается безраздельным господством авторской речи. Правда, автор порой предоставляет слово персонажам, но их прямая речь не вносит ничего иного по сравнению с авторской: та же рационально отобранная одноплановая, «благородная» лексика, то же использование слова лишь в прямом значении, та же обнаженность — отсутствие эпитетов. Равным образом и в отношении синтаксиса прямая речь не отличается от авторской: и здесь предложение заключает единую, логически завершенную мысль, и здесь всякий факт раскрыт аналитически, как единство причины и следствия. Ср. прямую речь принца Конде: «*Je crois qu'il a quelque maîtresse qui lui donne de l'inquiétude quand elle est au bal, tant il trouve que c'est une chose fâcheuse pour un amant, que d'y voir la personne qu'il aime*».

Наряду с прямой речью, автор широко пользуется косвенной, которая полностью сливается с прямой и авторской. Конструкция косвенной речи перерастает в так называемый «период косвенной речи», иногда приобретающий грандиозные размеры. Ср. в речи принца Конде: 1) «M. de Nemours trouve... que le bal...» 2) «Il dit que, s'ils sont aimés... qu'il n'y a point de femme... qu'elles en sont entièrement occupées... que ce soin de se parer... que lorsqu'elles sont au bal... que; quand elles sont contentes de leur beauté...» 3) «Il dit aussi que, quand on n'est point aimé... que plus elle est admirée... que l'on craint toujours...» 4) «Enfin, il trouve qu'il n'y a point...» Здесь четыре фразы, из них первая вводит нас в рассуждение Немура, вторая и третья — периоды косвенной речи, четвертая — заключительная. Во второй — шесть придаточных, в третьей — три. Единство каждой из этих огромных фраз тоже определено единством логической мысли. Восстановим ход мысли Немура, переданный принцем Конде: 1) бал для влюбленного мучителен, потому что 2) женщина на балу хочет нравиться всем, а не только ему; 3) чем больший успех имеет женщина, тем больше страдает влюбленный; 4) еще более мучительно знать, что возлюбленная на балу, когда сам он отсутствует. Итак, каждой фразе соответствует одна мысль, более или менее детально развернутая. Косвенная речь, и даже очень объемные ее периоды, подчиняется тем же синтаксическим законам, которые мы установили выше для речи авторской. И это — одна из важнейших черт анализируемого стиля, связанная с общим принципом единства. Ни один инородный элемент не должен нарушать ритмичного движения речи, ее благородного, величавого изящества. Приведенный выше период косвенной речи отличается не только четким логическим строением, при котором единство мысли совпадает с единством фразы: его важнейшим свойством является ритм, неторопливая, царственная поступь. Обстоятельные логические мотивировки, усложняя синтаксис, сообщают тексту плавность и торжественную медлительность. Достаточно указать на любой из периодов косвенной речи, отличающихся гармонической трехчленной структурой:

Il dit aussi que,
 quand on n'est point aimé,
 on souffre encore davantage
 de voir sa maîtresse dans une assemblée;

(que) plus elle est admirée du public,
 plus on se trouve malheureux
 de n'en être point aimé;

(que) l'on craint toujours
 que sa beauté ne fasse naître quelque amour
 plus heureux que le sien...

Эту неторопливую величавость классического повествования Ипполит Тэн, автор превосходной статьи о «Принцессе Клевской», сопоставляет с великосветским бытом XVII века, с характером архитектуры эпохи, со всем стилем придворной жизни: «Des festins somptueux, des ameublements magnifiques, des palais réguliers, des princes et des princesses d'une âme grande et d'une contenance majestueuse, voilà les souvenirs où puisait leur style. En tout temps le langage copie la vie; les habitudes du monde forment les expressions des livres; comme on agit, on écrit». Тэн отмечает, что с аристократизмом и величавостью у мадам де Лафайет связана строгая сдержанность, — автор в повествовании не только не преувеличивает страстные порывы своих персонажей, но даже преуменьшает их, смягчает, приглушает. Приведем еще одну очень точную формулировку Тэна: «Madame de La Fayette n'élève jamais la voix. Son ton uniforme et modéré n'a point d'accent passionné ni brusque. D'un bout à l'autre de son livre, brille une sérénité charmante; ses personnages semblent glisser au milieu d'un air limpide et lumineux. L'amour, la jalousie atroce, les angoisses suprêmes du corps brisé par la maladie de l'âme, les cris saccadés de la passion, le bruit discordant du monde, tout s'adoucit et s'efface, et le tumulte d'en bas arrive comme une harmonie dans la région pure où nous sommes montés».¹ Отмечая сдержанность, облагороженность и гармонию повествовательного стиля мадам де Лафайет, Тэн возводит эти черты к придворным нравам французской аристократии («on ne crie pas dans un salon»). Объяснение слишком узко. Отмеченные свойства стиля «Принцессы Клевской» мотивированы всей эстетической системой классицизма, и стиль прозы этой эпохи, архитектуры, мебели, живописи, театра, стиль салонной беседы, равно как и нравы века, имеют общие, глубоко лежащие исторические истоки.

Отмечаемая Тэном величавая сдержанность и благородство находит выражение как в синтаксисе «Принцессы Клевской», о котором мы уже говорили, так и в лексике.

Следует в этой связи отметить отбор синонимов (см. выше) и изящество перифраз. Последних в тексте немного, и они не носят характера прециозной изысканности — они и в самом деле отличаются благородной простотой. Так, перифрастически дается нередко понятие «любовь», «любить», «ухаживать». Ср.: «Il y avait alors un si grand nombre de femmes à qui il donnait cette qualité» (qui étaient ses maîtresses), «il était *attaché à elle*» (était amoureux), «*il lui rendrait des soins*» (lui ferait la cour).

Обобщенность, характерная для стиля классицизма, сказывается прежде всего в отборе лексики. Как правило, автор отбирает наиболее общее слово, лишенное конкретности. Во всем нашем эпизоде упоминается лишь один конкретный предмет —

¹ Н. Т а и н е, Madame de La Fayette, в кн.: Essais de critique et d'histoire, P., Nacheffe, 1892, p. 256.

некая драгоценность, которую королева вручила принцессе Клевской: «Elle emporta [...] la parure». Почему *parure*, а не *collier*, не *bracelet*, не *diadème*? Потому что *parure* — общее, родовое понятие, лишённое материальных признаков. Итак, всего лишь один конкретный предмет — и тот не имеет никаких конкретных черт.

В соответствии с принципами эстетики классицизма, всякое в и д о в о е понятие возводится к р о д о в о м у. Проследить это можно не только на примере со словами *parure* и *piégeries*, но и на более значительных фактах. Действие, как сказано, разыгрывается в XVI веке, при дворе Генриха II. Однако конкретно-исторических признаков эпохи в романе мадам де Лафайет обнаружить нельзя, если не считать имен собственных. Индивидуальный, отдельный случай возводится до общечеловеческого масштаба, придающего событиям вневременной и внепространственный характер. Так, аргументация герцога Немурского, в передаче принца Копде, дана сентенциями, напоминающими по логической обобщенности и синтаксической форме максимы Ларошфуко (который, как известно, в течение пятнадцати лет, с 1665 по 1680 год, был близким другом мадам де Лафайет). Эти сентенции утверждают некие извечные свойства человеческой природы, они трактуют вопрос о взаимоотношениях мужчины и женщины вообще, независимо от исторического момента и социальной среды. Например: «le bal est ce qu'il y a de plus insupportable pour les amants, soit qu'ils soient aimés ou qu'ils ne le soient pas»; «il n'y a point de femme que le soin de sa parure n'empêche de songer à son amant»; «quand on n'est point aimé, on souffre encore davantage de voir sa maîtresse dans une assemblée»; «il n'y a point de souffrance pareille à celle de voir sa maîtresse au bal, si ce n'est de savoir qu'elle y est, et n'y être pas»; «c'est toujours faire une grâce à un amant, que d'aller prendre sa part à un plaisir qu'il donne». Мадам де Лафайет умеет с большим лаконизмом и изяществом формулировать максимы; в этом смысле она не уступает своим замечательным современникам — моралистам Ларошфуко и Лабрюйеру. Ясность мысли, отточенность и лаконизм ее формулировки, блеск и остроумие — это важнейшие черты лучших образцов классической французской прозы.

Такова стилистическая система мадам де Лафайет, как она раскрывается нам при анализе эпизода из «Принцессы Клевской». Мы видели, что эта система последовательно классицистична. Свообразие мадам де Лафайет в том, что она блестяще использовала ее для создания романа. У Ларошфуко и Лабрюйера такие же или почти такие стилистические средства служат для отвлеченных рассуждений на общие темы морали. Мадам де Лафайет использовала эти средства для художественного воплощения частной жизни. Она как бы синтезировала поэтические открытия великого трагика Расина и художественные достижения выдающихся мастеров прозы своей эпохи, Лабрюйера и Ларошфуко,

и написала роман, в котором психология любящей и страдающей женщины подвергнута такому последовательному и глубокому анализу, какого еще не знало словесное искусство Франции. Роман мадам де Лафайет отличается удивительным совершенством формы, целостностью и внутренним единством, беспримесной чистотой стиля. Все это и позволило Стендалю через полтора столетия рассматривать «Принцессу Клевскую» как самое полное, классическое воплощение жанра психологического романа в противоположность другому виду романа, посвященному скорее изображению нравов, чем психологии, и представленному творчеством Вальтера Скотта.

«Описывать ли одежду героев, пейзаж, среди которого они находятся, черты их лица? Или лучше описывать страсти и различные чувства, волнующие их души?»¹ Стендаль — страстный приверженец второго типа описаний, и в этом смысле сам он выступает продолжателем дела, начатого Мари Мадлен де Лафайет.

•

Для самостоятельного анализа предлагается другой отрывок из первой части романа, в котором повествуется о смерти мадам де Шартр, матери принцессы Клевской. (См. ч. II.)

¹ Стендаль, Собр. соч., т. IX, М., Гослитиздат, 1938, стр. 316 (ст. «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская»).

CARACTÈRES
ou les Mœurs de ce siècle

1688 — 1694

Книга-памфлет Жана Лабрюйера «Характеры, или нравы века» дает картину нравов XVII столетия, знакомя читателя с жизнью различных слоев французского населения — аристократии, буржуазии, даже крестьянства. Лабрюйер — моралист, его интересуют прежде всего проблемы этические. Сам он видел свою задачу в том, чтобы раскрыть психологические побудительные причины, управляющие поступками и действиями его современников. «Характеры» Лабрюйера вышли как приложение к его переводу книги «Характеры» греческого мыслителя Теофраста. Разницу между сочинением Теофраста и своим Лабрюйер определял так: древний грек наблюдал в людях множество внешних черт, жестов, манер и таким образом заставлял читателя подниматься до понимания характера; он, Лабрюйер, раскрывает сущность характера и позволяет таким образом предвидеть все отдельные поступки, на которые тот или иной человек способен: «...les nouveaux «Caractères», déployant d'abord les pensées, les sentiments et les mouvements des hommes, découvrent le principe de leur malice et de leurs faiblesses, font que l'on prévoit aisément tout ce qu'ils sont capables de dire ou de faire, et qu'on ne s'étonne plus de mille actions vicieuses ou frivoles dont leur vie est toute remplie». ¹ Эти строки заимствованы нами из лабрюйеровой «Речи о Теофрасте», предпосланной в качестве введения переводу «Характеров». Автор здесь формулирует важнейший принцип классицизма как метода художественного отражения действительности: литература воспроизводит не случайное, отдельное, частное в человеке, восходя от этого частного и отдельного к общему, от случайного к закономерному, но, напротив, стремится прямо и непосредственно изобразить общее, закономерное, существенное. Причем, как говорит Лабрюйер, то общее, что, по его мнению,

¹ La Bruyère, Caractères, suivis de Caractères de Théophraste, P., 1885, p. 450.

является причиной всех поступков человека, — это «мысли, чувства и душевные движения людей». Итак, не частное, но общее, не материальное бытие человека, но его интеллектуальная и душевная жизнь — таков предмет изображения. Можно возразить: ведь Лабрюйер моралист, философ; понятно, что он стремится к изображению общего. Однако подобное ограничение было бы неосновательно: программа, с такой отчетливостью сформулированная Лабрюйером — от общего к частному, — в значительной мере действительна для всех форм словесного искусства классицизма — для прозы и трагедии, для поэзии и даже комедийного театра.

Приводим начало IX главы «О сильных мира сего».

DES GRANDS

La prévention du peuple en faveur des grands est si aveugle, et l'entêtement pour leur geste, leur visage, leur ton de voix et leurs manières si général, que, s'ils s'avisaient d'être bons, cela irait à l'idolâtrie.

Si vous êtes né vicieux, ô T h é a g è n e, je vous plains; si vous le devenez par faiblesse pour ceux qui ont intérêt que vous le soyez, qui ont juré entre eux de vous corrompre et qui se vantent déjà de pouvoir y réussir, souffrez que je vous méprise. Mais si vous êtes sage, tempérant, modeste, civil, généreux, reconnaissant, laborieux, d'un rang d'ailleurs et d'une naissance à donner des exemples plutôt qu'à les prendre d'autrui, et à faire les règles plutôt qu'à les recevoir, convenez avec cette sorte de gens de suivre par complaisance leurs dérèglements, leurs vices et leur folie, quand ils auront, par la déférencè qu'ils vous doivent, exercé toutes les vertus que vous chérissez: ironie forte, mais utile, très propre à mettre vos mœurs en sûreté, à renverser tous leurs projets et à les jeter dans le parti de continuer d'être ce qu'ils sont et de vous laisser tel que vous êtes.

L'avantage des grands sur les autres hommes est immense par un endroit: je leur cède leur bonne chère, leurs riches ameublements, leurs chiens, leurs chevaux, leurs singes, leurs nains, leurs fous et leurs flatteurs; mais je leur envie le bonheur d'avoir à leur service des gens qui les égalent par le cœur et par l'esprit, et qui les passent quelquefois.

Les grands se piquent d'ouvrir une allée dans une forêt, de soutenir des terres par de longues murailles, de dorer des plafonds, de faire venir dix pouces d'eau, de meubler une orangerie; mais de rendre un cœur content, de combler une âme de joie, de prévenir d'extrêmes besoins ou d'y remédier, leur curiosité ne s'étend point jusque-là.

On demande si, en comparant ensemble les différentes conditions des hommes, leurs peines, leurs avantages, on n'y remarquerait pas

un mélange ou une espèce de compensation de bien et de mal, qui établirait entre elles l'égalité, ou qui ferait du moins que l'une ne serait guère plus désirable que l'autre: celui qui est puissant, riche, et à qui il ne manque rien, peut former cette question; mais il faut que ce soit un homme pauvre qui la décide.

Il ne laisse pas d'y avoir comme un charme attaché à chacune des différentes conditions, et qui y demeure jusqu'à ce que la misère l'en ait ôté. Ainsi les grands se plaisent dans l'excès, et les petits aiment la modération; ceux-là ont le goût de dominer et de commander, et ceux-ci sentent du plaisir et même de la vanité à les servir et à leur obéir: les grands sont entourés, salués, respectés; les petits entourent, saluent, se prosternent; et tous sont contents.

Основу приведенного отрывка составляют общие формулы-сентенции, в которых Лабрюйер исходит не от частных наблюдений или конкретных черт своих современников, а от формулирования общих закономерностей. В смене этих сентенций развивается логическая мысль автора.

В первой развернутой фразе Лабрюйер утверждает: простой люд испытывает к сильным мира сего такое почтение и такой интерес, что если бы эти сильные еще потрудились быть добрыми, интерес перешел бы в обожание. Любопытен логически расчлененный синонимический ряд, характеризующий понятие «приверженность»: *la prévention, l'entêtement, l'idolâtrie*. Лабрюйер много внимания уделяет логически дифференцированной синонимике. Переводя Теофраста, он во введении с горечью констатировал, что по синонимике французский язык уступает древнегреческому: «...les Grecs ont quelquefois deux ou trois termes assez différents pour exprimer des choses qui ne le sont aussi, et que nous ne saurions rendre que par un seul mot; cette pauvreté embarrassée». Преодолевая эту «бедность», Лабрюйер тщательно подбирает языковые синонимы или, если узальных синонимов он найти не может, создает синонимы окказиональные — то есть подбирает слова, играющие роль синонимов в данном контексте. В приведенном отрывке обнаруживается несколько синонимических рядов. Для примера возьмем одну фразу:

«...les grands *se plaisent* dans l'excès, et les petits *aiment* la modération; ceux-là *ont le goût* de dominer et de commander, et ceux-ci *sentent du plaisir* et même de la vanité à les servir et à leur obéir: les grands sont *entourés, salués, respectés*; les petits *entourent, saluent, se prosternent...*»

В одной этой фразе можно отметить три синонимических ряда, один из которых содержит четыре члена (*se plaire, aimer, avoir le goût, sentir du plaisir et même de la vanité*) и два — по три члена. Как и у мадам де Лафайет, синонимы отличаются друг от друга не стилистически, то есть не по своей эмоциональной экспрессивности, но по смысловому объему. Внимательный анализ пока-

жет, что автор подобрал три синонима к понятию *aimer* не только для того, чтобы разнообразить лексику и избежать повторений, но и руководствуясь соображениями логического различия этих сказуемых — глаголов и глагольных перифраз, в каждом случае соответствующих иному косвенному дополнению: *se plaire dans l'excès* (ср. *aimer l'excès*); *avoir le goût de dominer* (ср. *aimer à dominer*); с другой стороны, оба сказуемых, относящихся к «малым сим» — *aimer* и *sentir du plaisir* — отобраны по принципу максимальной проничности и в этом смысле наиболее точны. Разумеется, вся фраза могла бы быть упрощена и схематизирована — тогда она звучала бы примерно так: «*Les grands aiment la richesse et la domination, les petits la modération et la servitude*». Фраза утратила бы не только ритмическую полновесность и ироническую выразительность, но также и множество важных смысловых оттенков. Лабрюйер постоянно стремится к логической расчлененности общих понятий. Заметим, что приведенная фраза оканчивается подытоживающим предложением «*tous sont contents*», в котором как бы сгущается все то, что выше было расчленено: *tous* — это обобщающий синоним для названных выше *les grands* и *les petits*, *seux-ci* и *seux-là*, тогда как *sont contents* объединяет в себе весь четырехчленный синонимический ряд — *aimer*, *se plaire*, *avoir le goût*, *sentir du plaisir*.

Общее понятие *vertueux* логически расчленено рядом прилагательных: *sage*, *tempérant*, *modeste*, *civil*, *généreux*, *reconnaisant*, *laborieux*, которые, строго говоря, не являются синонимами, но в контексте выступают как частные понятия, служащие для расчленения одного общего, а значит — становятся окказиональными смысловыми синонимами. То же относится и к существительным *dérèglements*, *vices*, *folie* и глаголам *se vanter* и *se piquer*.¹

Второй абзац выражает следующую мысль: человек, порочный от рождения, достоин сострадания; человек, позволивший развратить себя по слабости, достоин презрения; человек, сохраняющий свою добродетель, но сознательно уступающий порочным людям, чтобы заставить их волей-неволей служить полезным целям, — достоин похвалы. Это общее рассуждение дано в логически расчлененной форме, причем особенно обстоятельно развито третье положение — оно состоит из посылки, сформулированной в придаточном предложении: «*si vous êtes sage...*», рекомендации, заключенной в главном предложении: «*convenez avec cette sorte de*

¹ Теоретики языка в XVII веке уделяли большое внимание проблеме использования синонимов. Известный грамматист и стилист Вожла, например, писал: «...les paroles estant les images des pensées, il faut que pour bien représenter ces pensées-là, on se gouverne comme les peintres, qui ne se contentent pas souvent d'un coup de pinceau pour faire la ressemblance d'un trait de visage, mais en donnent encore un second coup, qui fortifie le premier et rend la ressemblance parfaite. Ainsi en est-il des synonymes... La première parole a desja esbauché ou tracé la ressemblance de ce qu'elle représente, mais le synonyme est comme un second coup de pinceau qui achève l'image». (Цит. по F. B r u n o t, Histoire de la langue française, III, 2, P., 1931, pp. 705—706.)

gens...» и, наконец, логического вывода: «ironie forte, mais utile...» (ср. «с'est une ironie...» и т. д.).

Третий абзац — новая мысль, данная тоже в расчлененном виде. В общей форме она могла бы звучать так: «L'avantage des grands sur les autres hommes est d'avoir à leur service des gens qui les égalent» и т. д. Все остальное в этой фразе представляет собой расчленение и метонимическую конкретизацию общего понятия. Например, понятие *richesse* расчленено в перечислении «leur bonne chère, leurs riches ameublements, leurs chiens, leurs chevaux, leurs singes, leurs nains, leurs fous et leurs flatteurs». Так же и в четвертом абзаце, смысл которого мог бы быть выражен сентенцией: «Les grands se vantent d'embellir leurs propriétés, mais ne pensent pas à aider les petits». Общее понятие «propriétés» метонимически расшифровано в синонимическом перечислении «ouvrir une allée...» и т. д., понятие «aider» — в метонимиях-синонимах «rendre un cœur content», «comblar une âme de joie» и т. д.

В пятом абзаце слово как бы предоставляется неким демагогом, утверждающим, будто бы бедняки, хоть им и приходится туго, компенсированы за свои горести иными, видимо, духовными благами. Автор отвергает это лживое положение, иронически указывая, что оно выдвинуто богатыми, по что с ним не согласятся бедняки. Похожую синтаксическую структуру рассуждения мы видели выше: уступительное придаточное («si... on n'y remarquerait pas...»), ведущее к выводу («il faut que ce soit un homme pauvre...»). Рационально-логическое построение фразы очевидно: помимо отмеченной синтаксической основы, мы видим причастные обороты, определительные придаточные второй степени («qui établirait...», «qui ferait...»), — построение это характерно для философской прозы. Однако в данном случае рассуждение носит явно иронический характер; дальше следует еще более ироническая развернутая фраза последнего абзаца, синонимическая расчлененность которой была анализирована выше («Ainsi les grands se plaisent dans l'excès...»).

Характерной чертой классицистической прозы является и организующая весь текст с и м м е т р и я. Она выражена прежде всего в параллелизме синтаксических конструкций, очевидном почти в каждой фразе текста.

La prévention... est si aveugle,
l'entêtement... si général...

Si vous êtes né vicieux... je vous plains;
si vous le devenez par faiblesse... je vous méprise.
Mais si vous êtes sage... convenez...

В отдельных случаях симметрия синтаксической композиции создается более сложными средствами. Так, во фразе «Les grands

se piquent...» перечисление пяти примеров в первой половине соответствует четырехчленному перечислению во второй, причем, однако, конструкция второй половины противоположна первой: она основана на синтаксическом приеме антиципации, энергичного логического выделения — сказуемое с дополнением поставлено перед подлежащим.

Характеризуя в целом фразу Лабрюйера, типическую для прозы классицизма, можно отметить две важнейшие ее черты: 1) она неизменно стремится к законченности, самостоятельности, логической и интонационной автономности и цельности; 2) она построена так, чтобы с наибольшей ясностью определить взаимозависимость понятий и логически расчленить общие понятия.

Итак, в основе лабрюйеровского текста — трезвое философско-этическое рассуждение, для оформления которого использованы различные стилистические средства лексики и синтаксиса: сентенция, условно-риторическое обращение («ô Théagène»), ироническое суждение, расчленение общего понятия в виде серии метонимических примеров, сообщающих абстрактному тексту «Характеров» некоторую (впрочем, весьма неопределенную) конкретность. Сам Лабрюйер подчеркивал это пристрастие к разнородным формам изложения, сопоставляя свое сочинение с популярным в XVII веке искусством максим, кратких философско-этических изречений и поучений. В предисловии к «Характерам» он писал: «On pense les choses d'une manière différente, et on les explique par un tour aussi tout différent, par une sentence, par un raisonnement, par une méthaphore ou quelque autre figure, par un parallèle, par une simple comparaison, par un fait tout entier, par un seul trait, par une description, par une peinture: de là procède la longueur ou la brièveté de mes réflexions».¹

•

Для самостоятельного анализа предлагается отрывок из XI главы «О человеке». (См. ч. II.)

¹ Л а Б р ю ё р е, ук. соч., стр. 24.

«Персидские письма» Монтескье — памятник просветительской прозы. Форма этого произведения характерна для XVIII века: в то время эпистолярный жанр занимал одно из ведущих мест в литературе. Письма написаны от имени двух персов, путешествующих по Франции. Оба они, Рикка и Узбек, наблюдают самые различные стороны французской жизни и сообщают о своих наблюдениях соотечественникам-персам. Религия, театр, общественная жизнь Франции, придворные нравы, город — обо всем путешественники высказывают весьма решительные суждения. Приводим одно из писем Узбека, посвященное характеристике короля Людовика XIV.

LETTRE XXXVII

Usbek à Ibben, à Smyrne.

Le roi de France est vieux. Nous n'avons point d'exemple dans nos histoires d'un monarque qui ait si longtemps régné. On dit qu'il possède à un très-haut degré le talent de se faire obéir. Il gouverne avec le même génie sa famille, sa cour, son état. On lui a souvent entendu dire, que de tous les gouvernements du monde, celui des Turcs, ou celui de notre auguste sultan, lui plairait le mieux, tant il fait cas de la politique orientale!

J'ai étudié son caractère, et j'y ai trouvé des contradictions qu'il m'est impossible de résoudre. Par exemple, il a un ministre qui n'a que dix-huit ans, et une maîtresse qui en a quatre-vingt; il aime sa religion, et il ne peut souffrir ceux qui disent qu'il la faut observer à la rigueur; quoiqu'il fuie le tumulte des villes, et qu'il se communique peu, il n'est occupé depuis le matin jusqu'au soir qu'à faire parler de lui; il aime les trophées et les victoires, mais il craint autant de voir un bon général à la tête de ses troupes, qu'il

aurait sujet de le craindre à la tête d'une armée ennemie. Il n'est, je crois, jamais arrivé qu'à lui d'être en même temps comblé de plus de richesses qu'un prince n'en saurait espérer, et accablé d'une pauvreté qu'un particulier ne pourrait soutenir.

Il aime à gratifier ceux qui le servent; mais il paie aussi libéralement les assiduités, ou plutôt l'oisiveté de ses courtisans, que les campagnes laborieuses de ses capitaines: souvent il préfère un homme qui le déshabille, ou qui lui donne la serviette lorsqu'il se met à table, à un autre qui lui prend des villes ou lui gagne des batailles: il ne croit pas que la grandeur souveraine doive être gênée dans la distribution des grâces; et sans examiner si celui qu'il comble de biens est homme de mérite, il croit que son choix va le rendre tel: aussi lui a-t-on vu donner une petite pension à un homme qui avait fui deux lieues, et un beau gouvernement à un autre qui en avait fui quatre.

Il est magnifique, surtout dans ses bâtiments; il y a plus de statues dans les jardins de son palais, que de citoyens dans une grande ville. Sa garde est aussi forte que celle du prince devant qui tous les trônes se renversent; ses armées sont aussi nombreuses, ses ressources aussi grandes, et ses finances aussi inépuisables.

De Paris, le 7 de la lune de Maharram, 1713.

Просветитель Монтескье стремится подвергнуть все учреждения Франции суду разума. Для этой цели он заставляет читателя взглянуть на них посторонними глазами, глазами людей, в п е р в ы е увидевших французские порядки. При такой точке зрения обнаруживается невероятная нелепость французской жизни, иначе говоря, полное ее несоответствие общечеловеческим нормам разума и даже просто здравого смысла. Монтескье избрал в качестве героев своей книги персов отнюдь не потому, что его интересовали именно персы. Просветительской прозе вообще чужда какая бы то ни было историческая и национальная конкретность. В данном случае персы — представители иного мира, где многое отличается от Франции: нравы, бытовые устои, религия, общественные институты и привычки. К тому же, французы привыкли считать всякое восточное государство вотчиной безграничного варварского деспотизма, в отличие от их родины, страны «цивилизации и свободы». Но именно в этом отношении между Францией и Востоком разница невелика — недаром Узбек с проницательным удовлетворением говорит о том, что французский монарх с пиететом относится к способу правления турецкого султана и персидского шаха.

Характеристика Людовика XIV представляет собой перечисление несообразностей, нелепостей, противоестественных черт, которые находятся в вопиющем противоречии со здравым смыслом. Однако автор письма не дает им никакой оценки. Он со спокойствием постороннего наблюдателя, с обстоятельностью беспристра-

стного путешественника описывает виденное и информирует об этом своего корреспондента. Таким образом, два важнейших свойства сатиры Монтескье — о т ч у ж д е н н о с т ь, позволяющая сопоставить французскую действительность с законами разума, и равнодушная б е с с т р а с т н о с т ь, отсутствие эмоциональной характеристики или оценки обнаруженных путешественником несообразностей.

Узбек характеризует придворные нравы, как естественный спутатель — признаки семейства животных или вида растений. Описание французского государя и придворных построено как своеобразная пародия на ученый труд. С этим связана и композиционная стройность письма, которое начинается с внешней и общей характеристики личности короля (возраст, политические пристрастия), затем следуют особенности его нрава, затем его система давать награды и, наконец, его склонность к внешнему блеску и пышности.

Как сказано выше, автор письма не дает эмоциональных оценок. Мало этого. Он ничего не обобщает, он лишь простодушно констатирует отдельные факты и подробности, а делать выводы из этих утверждений предоставляется читателю. Так, из письма в целом следует, что Людовик XIV — тиран и самодур. Однако эти слова не произнесены. «On dit qu'il possède à un très-haut degré le talent de se faire obéir. Il gouverne avec le même génie sa famille, sa cour, son état» — так пишет Узбек, причем в этих утверждениях двойной смысл: тот, который в них вкладывает путешественник Узбек, добросовестно и бесстрастно передающий все, что он слышал в Париже, а также тот, который в них вкладывает ироничный Монтескье, не зря поставивший в один смысловой ряд слова «семья», «двор», «государство» — под пером Монтескье все это перечисление есть перифраза для понятия «тиран». Такое смысловое двоение проходит через весь текст, и чем простодушнее передает факты персонаж — автор письма, тем становятся явственнее сатирические намерения писателя — автора «Персидских писем».

Узбек констатирует, что он обнаружил в характере короля противоречия, которых ему никак не разрешить — «des contradictions qu'il m'est impossible de résoudre». Все дальнейшее письмо — перечисление этих «противоречий». Каждая фраза представляет собой столкновение логически необъяснимых нелепостей, причем строится она по гармоническим законам симметрии, свойственной рациональной прозе эпохи Просвещения: «...il a un ministre qui n'a que dix-huit ans, et une maîtresse qui en a quatre-vingt... il craint autant de voir un bon général à la tête de ses troupes, qu'il aurait sujet de le craindre à la tête d'une armée ennemie» и т. д.

В соответствии с законами классицизма, Монтескье пользуется главным образом общими родовыми понятиями. Однако эти понятия даются через метонимии, то есть через частные факты, которые выступают лишь в качестве примеров, представляющих

общие идеи. Например: «...souvent il préfère un homme qui le déshabille, ou qui lui donne la serviette lorsqu'il se met à table, à un autre qui lui prend des villes ou lui gagne des batailles...» На протяжении всего анализируемого письма мы сталкиваемся с такого рода метонимиями; в сущности, сказанное этими примерами можно бы было обобщить в абстрактной форме: «королю свойственны несправедливость, суетность, самодурство, деспотизм», или в менее общей форме: «король предпочитает мелкого подхалима — вождю и герою». Именно это выражено метонимиями, которые, придавая описанию некоторую видимость конкретности, к тому же усиливают сатирический эффект: противопоставление *déshabille — prend des villes* и *donne la serviette — gagne des batailles* ярче и выразительнее, чем было бы, скажем, противопоставление *flatteries* и *exploits*.

То же относится и к ироническому столкновению «... une petite pension à un homme qui avait fui deux lieues, et un beau gouvernement à un autre qui en avait fui quatre». Заметим: автор письма не комментирует того удивительного факта, что король награждает не героев, а именно трусов и изменников. Нелепость французской действительности как бы вынесена за скобки, автор исходит из некоей «презумпции нелепости». Он устанавливает в пределах нелепого мира своеобразную внутреннюю логику, закономерность, выведенную из ложных посылок. Действительно, если исходить из того, что в этом «мире наизнанку» награждают за подхалимство, а не за подвиг, за трусость, а не за героизм, то становится вполне естественным, если трусу, пробежавшему четыре мили, достается большая награда, чем трусу, пробежавшему две. Странной кажется лишь пропорция: первый получает большое губернаторство, второй — всего лишь небольшую пенсию.

Итак, сатирическая основа «Персидских писем» — о т с т р а н е н и е, позволяющее читателю увидеть привычную действительность открытыми глазами непредубежденного иноземца, увидеть ее с точки зрения простейшего здравого смысла. Французская жизнь оказывается «миром наизнанку», описанным без всякой эмоциональной оценки и без анализа, без всяких обобщающих выводов — и то, и другое остается на долю читателя. Проза «Персидских писем» при всей своей ироничности остается строго рациональной, логической прозой классицизма. Поучительно сравнить эту рационально-ироническую характеристику с аналитическим и эмоционально-оценочным описанием, данным, например, в картинах Парижа из писем юноши Сен-Пре («Новая Элоиза» Руссо — в ч. II «Семинария» приведено для анализа письмо XIV второй части романа).

•

Особенно интересно сравнить с названным текстом из «Новой Элоизы» приводимое для самостоятельного анализа LXXXII письмо из «Персидских писем» Монтескье. (См. ч. II.)

HISTOIRE DE GIL BLAS DE SANTILLANE

1715 — 1735

Роман Лесажа «Жиль Блас», вызвавший множество подражаний в литературе всей Европы, принадлежит к числу лучших книг французской реалистической прозы XVIII века. Несмотря на то, что действие его разворачивается якобы в Испании, роман дает широкую панораму жизни французского общества.

Приводим с анализом VIII главу первой книги романа. Жиль Блас, отправившийся странствовать по дорогам Испании, оказался в плену у разбойников. Юноша присоединяется к ним и, принимая участие в воровском налете, пытается подготовить свой побег. Анализируемая глава посвящена первому (впрочем, и последнему) подвигу мнимого разбойника Жиль Бласа.

CHAPITRE VIII

Gil Blas accompagne les voleurs.
Quel exploit il fait sur les grands chemins.

Ce fut sur la fin d'une nuit du mois de septembre que je sortis du souterrain avec les voleurs. J'étais armé, comme eux, d'une carabine, de deux pistolets, d'une épée et d'une baïonnette, et je montais un assez bon cheval, qu'on avait pris au même gentilhomme dont je portais les habits. Il y avait si longtemps que je vivais dans les ténèbres, que le jour naissant ne manqua pas de m'éblouir; mais peu à peu mes yeux s'accoutumèrent à le souffrir.

Nous passâmes auprès de Pontferrada, et nous allâmes nous mettre en embuscade dans un petit bois qui bordait le grand chemin de Léon, dans un endroit d'où, sans être vus, nous pouvions voir tous les passants. Là, nous attendions que la fortune nous offrît quelque bon coup à faire, quand nous aperçûmes un religieux de l'ordre de Saint-Dominique, monté, contre l'ordinaire de ces bons

pères, sur une mauvaise mule. «Dieu soit loué! s'écria le capitaine en riant, voici le chef-d'œuvre de Gil Blas. Il faut qu'il aille détrousser ce moine: voyons comme il s'y prendra.» Tous les voleurs jugèrent qu'effectivement cette commission me convenait, et ils m'exhortèrent à m'en bien acquitter. «Messieurs, leur dis-je, vous serez contents; je vais mettre ce père nu comme la main, et vous amener ici sa mule. — Non, non, dit Rolando, elle n'en vaut pas la peine: apportez-nous seulement la bourse de Sa Révérence; c'est tout ce que nous exigeons de toi. — Je vais donc, repris-je, sous les yeux de mes maîtres, faire mon coup d'essai; j'espère qu'ils m'honoreront de leurs suffrages.» Là-dessus, je sortis du bois et poussai vers le religieux, en priant le ciel de me pardonner l'action que j'allais faire, car il n'y avait pas assez longtemps que j'étais avec ces brigands pour la faire sans répugnance. J'aurais bien voulu m'échapper dès ce moment-là; mais la plupart des voleurs étaient encore mieux montés que moi: s'ils m'eussent vu fuir, ils se seraient mis à mes trousses, et m'auraient bientôt rattrapé, ou peut-être auraient-ils fait sur moi une décharge de leurs carabines, dont je me serais fort mal trouvé. Je n'osai donc hasarder une démarche si délicate. Je joignis le père, et je lui demandai la bourse, en lui présentant le bout d'un pistolet. Il s'arrêta tout court pour me considérer; et, sans paraître fort effrayé: «Mon enfant, me dit-il, vous êtes bien jeune; vous faites de bonne heure un vilain métier. — Mon père, lui répondis-je, tout vilain qu'il est, je voudrais l'avoir commencé plus tôt. — Ah! mon fils, répliqua le bon religieux, qui n'avait garde de comprendre le vrai sens de mes paroles, que dites-vous? quel aveuglement! souffrez que je vous représente l'état malheureux... — Oh! mon père, interrompis-je avec précipitation, trêve de morale, s'il vous plaît; je ne viens pas sur les grands chemins pour entendre des sermons: il ne s'agit point ici de cela; il faut que vous me donniez des espèces. Je veux de l'argent. — De l'argent? me dit-il d'un air étonné: vous jugez bien mal de la charité des Espagnols, si vous croyez que les personnes de mon caractère aient besoin d'argent pour voyager en Espagne. Détrompez-vous. On nous reçoit agréablement partout; on nous loge, on nous nourrit, et l'on ne nous demande pour cela que des prières. Enfin nous ne portons point d'argent sur la route; nous nous abandonnons à la Providence. — Eh! non, non, lui repris-je, vous ne vous y abandonnez pas; vous avez toujours de bonnes pistoles, pour être plus sûrs de la Providence. Mais, mon père, ajoutai-je, finissons: mes camarades, qui sont dans ce bois, s'impatientent; jetez tout à l'heure votre bourse à terre, ou bien je vous tue.»

A ces mots, que je prononçai d'un air menaçant, le religieux sembla craindre pour sa vie. «Attendez, me dit-il; je vais donc vous satisfaire, puisqu'il le faut absolument. Je vois bien qu'avec vous autres les figures de rhétorique sont inutiles.» En disant cela, il tira de dessous sa robe une grosse bourse de peau de chamois, qu'il laissa tomber à terre. Alors je lui dis qu'il pouvait continuer son chemin, ce qu'il ne me donna pas la peine de répéter. Il pressa les flancs de

sa mule, qui, démentant l'opinion que j'avais d'elle, car je ne la croyais pas meilleure que celle de mon oncle, prit tout à coup un assez bon train. Tandis qu'il s'éloignait, je mis pied à terre. Je ramassai la bourse, qui me parut pesante. Je remontai sur ma bête, et regagnai promptement le bois, où les voleurs m'attendaient avec impatience, pour me féliciter, comme si la victoire que je venais de remporter m'eût coûté beaucoup. A peine me donnèrent-ils le temps de descendre de cheval, tant ils s'empressaient de m'embrasser. «Courage, Gil Blas, me dit Rolando; tu viens de faire des merveilles. J'ai eu les yeux attachés sur toi pendant ton expédition; j'ai observé ta contenance; je te prédis que tu deviendras un excellent voleur de grands chemins, ou je ne m'y connais pas.» Le lieutenant et les autres applaudirent à la prédiction, et m'assurèrent que je ne pouvais manquer de l'accomplir quelque jour. Je les remerciai de la haute idée qu'ils avaient de moi, et leur promis de faire tous mes efforts pour la soutenir.

Après qu'il m'eurent d'autant plus loué que je méritais moins de l'être, il leur prit en vie d'examiner le butin dont je revenais chargé. «Voyons, dirent-ils, voyons ce qu'il y a dans la bourse du religieux. — Elle doit être bien garnie, continua l'un d'entre eux, car ces bons pères ne voyagent pas en pèlerins.» Le capitaine délia la bourse, l'ouvrit, et en tira deux ou trois poignées de petites médailles de cuivre, entremêlées d'agnus Dei, avec quelques scapulaires. A la vue d'un larcin si nouveau, tous les voleurs éclatèrent en ris immodérés. «Vive Dieu! s'écria le lieutenant, nous avons bien de l'obligation à Gil Blas; il vient, pour son coup d'essai, de faire un vol fort salutaire à la compagnie.» Cette plaisanterie en attira d'autres. Ces scélérats, et particulièrement celui qui avait apostasié, commencèrent à s'égayer sur la matière.

Il leur échappa mille traits qu'il ne m'est pas permis de rapporter, et qui marquaient bien le dérèglement de leurs mœurs. Moi seul, je ne riais pas. Il est vrai que les railleurs m'en ôtaient l'envie, en se réjouissant ainsi à mes dépens. Chacun me lança son trait, et le capitaine me dit: «Ma foi, Gil Blas, je te conseille, en ami, de ne te plus jouer aux moines; ce sont des gens trop fins et trop rusés pour toi.»

Приведенная глава — характерный образчик того иронически-эпического повествования, каким является книга Лесажа. «Жиль Блаз» — плутской роман, который содержит немало элементов пародии на испанские рыцарские романы, в высоком и героическом стиле повествовавшие о приключениях и подвигах странствующих рыцарей. В этом смысле можно усмотреть известную аналогию между «Жиль Блазом» и «Дон Кихотом», хотя, разумеется, и характеры героев, и проблематика обоих произведений решительно отличаются друг от друга.

Повествовательная форма, избранная Лесажем — форма сказа от первого лица, — весьма распространена в XVIII веке.

Эта форма носит подчеркнуто эпический характер, поскольку здесь драматический момент сведен к минимуму — сам герой выступает в роли автора, и его повествовательная интонация вбирает в себя, растворяет в себе речевые особенности всех других персонажей. Рассказчик, даже предоставляя слово персонажам, как бы сообщает читателю содержание их высказываний, лишь в незначительной степени сохраняя некоторые черты их речевой манеры. Заметим, что наша глава, по сути дела, целиком построена на диалогах: сначала разговор Жиль Бласа с разбойниками, затем Жиль Бласа с монахом и, наконец, опять с разбойниками. И, несмотря на это, изображенная Лесажем сценка не становится драматической: недаром отдельные реплики героя и его собеседников даже не выделены абзацами. Прямая речь и самого Жиль Бласа, и разбойников, и монаха включена в общий повествовательный поток. Обратим внимание и на то, как автор чередует косвенную речь с прямой. Весьма важные части беседы изложены в форме косвенной речи, которая концентрирует повествование, убыстряет его и уже вовсе ничего не оставляет от своеобразной манеры говорящего. Ср.: «Dieu soit loué! s'écria le capitaine en riant, voici le chef-d'œuvre de Gil Blas. Il faut qu'il aille détrousser ce moine: voyons comme il s'y prendra.» Tous les voleurs jugèrent qu'effectivement cette commission me convenait, et ils m'exhortèrent à m'en bien acquitter. «Messieurs, leur dis-je, vous serez contents...» В этом пассаже прямая речь атамана сменяется высказываниями разбойников, изложенными в форме косвенной речи (то есть в данном случае краткого пересказа), и затем последняя снова уступает место прямой речи Жиль Бласа. Благодаря такому чередованию подчеркивается п е р е д а н н ы й характер прямой речи, включенной в повествовательный поток. То же можно сказать и о других случаях переданной речи в нашем тексте. Например: «Je joignis le père, et je lui demandai la bourse...» (ответ монаха следует в прямой речи); «...je lui dis qu'il pouvait continuer son chemin» (этой фразе предшествует прямая речь монаха); «Le lieutenant et les autres applaudirent à la prédiction, et m'assurèrent... Je les remerciai... et leur promis...» Все эти случаи косвенной речи подчеркивают условность прямой. Насколько же прямая речь условна, видно из следующего примера: «Voyons, dirent-ils, voyons ce qu'il y a dans la bourse du religieux». Ясно, что разбойники не произнесли этой фразы хором (да еще с повтором voyons) и что поэтому dirent-ils носит вполне условный характер.

Прямая речь растворяется в потоке повествования еще и благодаря тем способам, которыми она вводится. Чем драматичнее текст, тем прямая речь в нем свободнее, тем меньше автор заботится о том, чтобы подчеркнуть ее переданный характер, о том, чтобы между читателем и говорящим персонажем стоял повествователь. В нашем тексте способы введения прямой речи разнообразны, и все они служат тому, чтобы слова персонажей вбирались в повествование. Например: «...et, sans paraître fort effrayé:

«Mon enfant, me dit-il, vous êtes bien jeune...» В данном случае реплика монаха даже не составляет отдельного предложения. Обратим внимание на разнообразие вводящих глаголов, а также на то, что они, как правило, даются внутри прямой речи, а не предшествуют ей: «Dieu soit loué! *s'écria le capitaine...*», «Messieurs, leur *dis-je*, vous serez contents...», «Non, non, *dit Rolando*, elle n'en vaut pas la peine...», «Je vais donc, *repris-je*, ... faire mon coup d'essai...», «Mon père, lui *répondis-je*, tout vilain qu'il est...», «Ah! mon fils, *repliqua le bon religieux*, ... que dites-vous?», «Oh! mon père, *interrompis-je* avec précipitation, trêve de morale...», «Eh! non, non, lui *repartis-je*, vous ne vous abandonnez pas...», «Mais, mon père, *ajoutai-je*, finissons». Только в одном случае, в самом конце главы, это правило нарушено, и вводящий глагол предшествует прямой речи («...le capitaine me dit: «Ma foi, Gil Blas...»). Зато 15 раз вводящий глагол включен внутрь реплики. Этот прием явно способствует слиянию реплик с повествовательным потоком.

Этой же цели служат и своеобразные подхваты повествователя, репризы, следующие за репликой, типа: «при этих словах...», «услышав это...» и т. п. Например: «*Là-dessus*, je sortis du bois...», «*A ces mots*, que je prononçai d'un air menaçant...», «*En disant cela*, il tira...» и т. д. Подхваты ведут к сохранению единства повествовательной интонации.

Эпическому характеру текста способствуют и иные логико-синтаксические приемы. Так, почти весь текст состоит из сложно-подчиненных предложений, в пределах которых дается исчерпывающая мотивировка и объяснение всякого факта или поступка. Это сообщает тексту характерную эпическую обстоятельность и неторопливость. Неизменное стремление повествователя установить ряды причинно-следственных связей носит порою и пародийно-иронический характер. Например: «Il pressa les flancs de sa mule, *qui*, démentant l'opinion que j'avais d'elle, *car* je ne la croyais pas meilleure que celle de mon oncle, prit tout à coup un assez bon train», или: «...je montais un assez bon cheval, *qu'on* avait pris au même gentilhomme *dont* je portais les habits», «...je sortis du bois et poussai vers le religieux, en priant le ciel de me pardonner l'action que j'allais faire, *car* il n'y avait pas assez longtemps que j'étais avec ces brigands *pour* la faire sans répugnance».

Эпическая обстоятельность сказывается и в пристрастии повествователя к подробным, исчерпывающим перечислениям («J'étais armé, comme eux, d'une carabine, de deux pistolets, d'une épee et d'une baïonnette...»), к уточняющим наречиям и прилагательным, в особенности к словам *assez*, *fort* («un assez bon cheval», «un assez bon train», «un vol fort salutaire»); здесь мы встречаемся с умеренностью, которая противопоставлена гиперболизму рыцарских романов.

Этой же цели эпического замедления способствуют изящные перифразы такого типа, как: «le jour naissant ne manqua pas de

m'émouvoir» вместо «m'émouit», или: «nous attendions que la fortune nous offrît quelque bon coup à faire», «j'espère qu'ils m'honoreront de leurs suffrages», «j'ai eu les yeux attachés sur toi», «mille traits... qui marquaient bien le dérèglement de leurs mœurs» и т. п.

Приведенные примеры заимствованы как из речи повествователя, так и из реплик персонажей. Дело в том, что существенной разницы между этими слоями повествования не наблюдается, хотя некоторое отличие все же есть. Например, монах употребляет синтаксические формы (риторические восклицания) и речения, характерные для стиля проповеди («Ah! mon fils... que dites-vous? quel aveuglement! souffrez que je vous représente l'état malheureux...»), Жиль Блас в разговоре с разбойниками почти вечно витиеват («j'espère qu'ils m'honoreront de leurs suffrages»), в разговоре с монахом резок и грубоват («je veux de l'argent»); атаман говорит подчеркнуто иронично («je te prédis que tu deviendras un excellent voleur de grands chemins...»). Однако общий тон и склад речи, как видно из приведенных выше примеров, одинаков у рассказчика и персонажей. Отметим, впрочем, что в речи разбойников и Жиль Бласа встречаются отдельные лексические элементы просторечия («*détrousser* ce moine», «je vais mettre ce père *nu comme la main*»). Синтаксическая стройность, замедленность, закругленность придает повествованию единство, несмотря на введенную в текст инородную лексику. Достаточно одного примера: «Jetez tout à l'heure votre bourse à terre, ou bien je vous tue». Даже это решительное требование развернуто в закругленную, ритмичную фразу; а ведь при таких обстоятельствах, пожалуй, естественнее было бы выразиться более лаконично, императивно, например: «La bourse, ou vous êtes un homme mort», и даже «La bourse ou la vie!»

Синтаксические средства, используемые автором, способствуют созданию плавного эпического повествования. В книге Лесажа эта эпическая обстоятельность и развернутость носит пародийный характер, она контрастирует с плутоватым складом отнюдь не героического героя и поэтому производит иронический эффект.

Созданию иронии служит и ряд других средств. Таковы, например, лексико-стилистические контрасты, которыми изобилует текст «Жиль Бласа». Контрасты эти порою примитивны — это противопоставление лексических антонимов в пределах одного предложения. Причем один из них входит, как правило, в состав устойчивого сочетания, и, таким образом, антонимическое противопоставление построено как бы на игре свободного и связанного значений. Например:

«...nous allâmes nous mettre en embuscade dans un *petit* bois qui bordait le *grand* chemin de Léon».

«...un religieux ... monté, contre l'ordinaire de ces *bons* pères, sur une *mauvaise* mule».

«...vous faites de *bonne* heure un *vilain* métier».

«Après qu'ils m'eurent d'autant *plus* loué que je méritais *moins* de l'être...»

Более сложны контрасты стилистические. Лесажа нередко ставит рядом, в одном предложении или в двух соседних, слова или речения, стилистически несоединимые или даже противоположные. Например, Жиль Блас обещает «раздеть догола этого святого отца» — «je vais mettre ce père nu comme la main», на что атаман иронически заявляет, что нужно только отнять кошелек у «его преподобия» — «apportez-nous seulement la bourse de Sa Révérence»; ce père и просторечное nu comme la main контрастируют с торжественным Sa Révérence. Или несколько ниже: «Oh! mon père ... trêve de morale, s'il vous plaît».

Наконец, текст пересыпан смысловыми контрастами-остротами. Например: «...peut-être auraient-ils fait sur moi une décharge de leurs carabines, dont je me serais fort mal trouvé», или: «...vous avez toujours de bonnes pistoles, pour être plus sûrs de la Providence»; по поводу слов атамана Орландо «tu deviendras *un excellent voleur de grands chemins*» Жиль Блас иронически замечает: «Je les remerciai de la haute idée qu'ils avaient de moi...»

Чтобы закончить характеристику стилистической системы приведенной главы «Жиль Бласа», отметим, что эпический стиль Лесажа стремится к благозвучию и не терпит повторений слов — отсюда синонимическое богатство этой прозы. Выше мы видели ряд синонимических глаголов, служащих для ввода прямой речи (dire, reprendre, répondre, répliquer, interrompre, repartir). Приведем список синонимов, служащих в нашем тексте для обозначения разбойников: les voleurs, mes maîtres, ces brigands, mes camarades, ces scélérats, ces railleurs — повествователь выбирает всякий раз новое слово, отвечающее ситуации. Примеры такого типа можно умножить.

•

Иронически-эпический стиль Лесажа можно раскрыть на любом другом отрывке из романа. Для самостоятельного анализа предлагается полный текст следующей, IX главы 1-й книги «Жиль Бласа». (См. ч. II.)

HISTOIRE DU CHEVALIER DES GRIEUX
ET DE MANON LESCAUT

1731

Повесть аббата Прево «Манон Леско» — общепризнанный шедевр французской прозы и единственное произведение Прево, благодаря которому этот писатель вошел в мировую литературу и стал в ряд ее классиков. Образ обольстительной и ветреной, милой и коварной Манон вдохновлял поэтов и композиторов разных стран.

Приводим эпизод, в котором рассказчик, кавалер де Грие, повествует об одном из самых драматических моментов в жизни его возлюбленной Манон: она арестована по обвинению в проституции и приговорена по французским законам того времени к изгнанию в Америку. Де Грие не в силах покинуть любимую женщину и решает следовать за ней, куда бы ее ни забросила судьба.

Vous dirai-je quel fut le déplorable sujet de mes entretiens avec Manon pendant cette route, ou quelle impression sa vue fit sur moi lorsque j'eus obtenu des gardes la liberté d'approcher de son chariot? Ah! les expressions ne rendent jamais qu'à demi les sentiments du cœur! Mais figurez-vous ma pauvre maîtresse enchaînée par le milieu du corps, assise sur quelques poignées de paille, la tête appuyée languissamment sur un côté de la voiture, le visage pâle et mouillé d'un ruisseau de larmes, qui se faisaient un passage au travers de ses paupières, quoiqu'elle eût continuellement les yeux fermés! Elle n'avait pas même eu la curiosité de les ouvrir lorsqu'elle avait entendu le bruit de ses gardes qui craignaient d'être attaqués. Son linge était sale et dérangé; ses mains délicates exposées à l'injure de l'air; enfin tout ce composé charmant, cette figure capable de ramener l'univers à l'idolâtrie paraissait dans un désordre et un abattement inexprimables.

J'employai quelque temps à la considérer, en allant à cheval à côté du chariot. J'étais si peu à moi-même que je fus sur le point

plusieurs fois de tomber dangereusement. Mes soupirs, mes exclamations fréquentes, m'attirèrent d'elle quelques regards. Elle me reconnut, et je remarquai que, dans le premier mouvement, elle tenta de se précipiter hors de la voiture pour venir à moi; mais étant retenue par sa chaîne, elle retomba dans sa première attitude.

Je priai les archers d'arrêter un moment par compassion; ils y consentirent par avarice. Je quittai mon cheval pour m'asseoir auprès d'elle. Elle était si languissante et si affaiblie qu'elle fut longtemps sans pouvoir se servir de sa langue ni remuer ses mains. Je le mouillais pendant ce temps-là de mes pleurs, et, ne pouvant préférer moi-même une seule parole, nous étions l'un et l'autre dans une des plus tristes situations dont il y ait jamais eu d'exemple. Nos expressions ne le furent pas moins lorsque nous eûmes retrouvé la liberté de parler. Manon parla peu; il semblait que la honte et la douleur eussent altéré les organes de sa voix; le son en était faible et tremblant.

Elle me remercia de ne l'avoir pas oubliée et de la satisfaction que je lui accordais, dit-elle en soupirant, de me voir du moins encore une fois et de me dire le dernier adieu. Mais lorsque je l'eus assurée que rien n'était capable de me séparer d'elle, et que j'étais disposé à la suivre jusqu'à l'extrémité du monde pour prendre soin d'elle, pour la servir, pour l'aimer et pour attacher inséparablement ma misérable destinée à la sienne, cette pauvre fille se livra à des sentiments si tendres et si douloureux que j'appréhendai quelque chose pour sa vie d'une si violente émotion. Tous les mouvements de son âme semblaient se réunir dans ses yeux. Elle les tenait fixés sur moi. Quelquefois elle ouvrait la bouche sans avoir la force d'achever quelques mots qu'elle commençait. Il lui en échappait néanmoins quelques-uns. C'étaient des marques d'admiration sur mon amour, de tendres plaintes de son excès, des doutes qu'elle pût être assez heureuse pour m'avoir inspiré une passion si parfaite, des instances pour me faire renoncer au dessein de la suivre et chercher ailleurs un bonheur digne de moi, qu'elle me disait que je ne pouvais espérer avec elle.

En dépit du plus cruel de tous les sorts je trouvais ma félicité dans ses regards et dans la certitude que j'avais de son affection. J'avais perdu, à la vérité, tout ce que le reste des hommes estime; mais j'étais maître du cœur de Manon, le seul bien que j'estimais. Vivre en Europe, vivre en Amérique, que m'importait-il en quel endroit vivre, si j'étais sûr d'y être heureux en y vivant avec ma maîtresse! Tout l'univers n'est-il pas la patrie de deux amants fidèles? Ne trouvent-ils pas l'un dans l'autre père, mère, parents, amis, richesses et félicité?

Этому композиционно завершенному эпизоду свойственны черты классицистической прозы. Как мы видели выше (см. анализ «Принцессы Клевской»), внутренний закон, организующий подоб-

ную прозу — закон единства. Прежде всего он проявляется в единстве стиля. Все события, о которых повествует рассказчик, как и все явления внешнего мира, которые он описывает, оказываются преобразенными в авторском повествовании. Между внешним миром и читателем стоит рассказчик, и никогда читатель не делается непосредственным свидетелем происходящего. Мы говорим — «читатель». Между тем, в данном случае было бы вернее говорить о «слушателе»: ведь проза Прево — звучащий рассказ, обращенный к слушателю даже по условию, установленному в начале повести (де Грие рассказывает автору свою жизнь). Читатель как бы вместе с автором слушает повествование героя. Однако в начале повести автор сообщает читателю и о том, что он по горячим следам записал рассказ своего знакомого: «Je dois avertir ici le lecteur que j'écrivis son histoire presque aussitôt après l'avoir entendue, et qu'on peut s'assurer par conséquent que rien n'est plus exact et plus fidèle que cette narration. Je dis fidèle jusque dans la relation des réflexions et des sentiments, que le jeune aventurier exprimait de la meilleure grâce du monde. Voici donc son récit, auquel je ne mêlerai jusqu'à la fin rien qui ne soit de lui».

В этом авторском введении все существенно: и уверение автора, что его запись вполне точна, потому что сделана тотчас же после беседы с героем, и его свидетельство о том, что он ничего не прибавил от себя, и характеристика манеры рассказа де Грие. Наконец, небезынтересно отметить то, что бросается в глаза даже при сопоставлении этих немногих строк с рассказом де Грие: стилистически речь автора не имеет существенных отличий от речи его героя.

Итак, читателя отделяет от реальных событий двойной рассказ: де Грие рассказывает о своей жизни, автор записывает рассказ де Грие. События, таким образом, достигают читателя, пройдя двойное преобразование в повествовании. Именно это двойное преобразование особенно надежно гарантирует единство стиля: сквозь двойную стену не пробьется ни одно слово, ни один оборот, ни одна конструкция, которые не были бы достаточно изящны и благородны.

Присмотримся в этой связи к характеру передачи речи. В приведенном эпизоде рассказчик передает речь 1) свою собственную, 2) конвоиров, 3) Манон Леско. И свою речь, и речь конвоиров он передает в одной краткой фразе, сообщающей только о конечных результатах беседы, которая, вероятно, была долгой, мучительной для героя и несомненно выросла бы у писателя-реалиста XIX века в целую драматическую сценку: «Je priai les archers d'arrêter un moment par compassion; ils y consentirent par avarice». В этой фразе не осталось индивидуальных речевых особенностей участников беседы — она, эта беседа, до конца преобразена в повествовании. Более подробно передана речь де Грие в его беседе с Манон. Передача осуществляется в форме косвенной речи, обычно ниве-

лирующей своеобразие высказывания и обобщающей: «...lorsque je l'eus assurée que rien n'était capable de me séparer d'elle, et que j'étais disposé à la suivre jusqu'à l'extrémité du monde pour prendre soin d'elle, pour la servir, pour l'aimer et pour attacher inséparablement ma misérable destinée à la sienne...» Здесь мы уже можем наблюдать черты, отличающие прозу Прево от рациональной прозы классицизма. В ней, правда, сохраняется стилистическая однородность, единство интонации. Но в ней появляется эмоциональная напряженность, взволнованность, которая выражена и в лексике, в первую очередь в системе эпитетов, и в ритмическом движении фразы. Можно заметить, что в пределах косвенно переданной речи сохранены элементы прямой речи де Грие: «*ma misérable destinée*» — в косвенной речи столь эмоциональный эпитет необычен; необычно также и риторическое нагнетение синонимических однородных членов: «*pour prendre soin d'elle, pour la servir, pour l'aimer et pour attacher...*» и т. д.

В сущности, для передачи в косвенной речи (обычно воспроизводящей лишь логический смысл высказывания, а не его эмоциональную экспрессию) вполне достаточно было бы одного из этих однородных членов-синонимов, например — «*pour l'aimer*». Значит, здесь мы имеем дело не с косвенной речью в чистом виде: де Грие как бы цитирует самого себя. Но введение в его повествование этих «непреобразованных» элементов, во-первых, несколько не нарушает единства повествовательного стиля; во-вторых же, эти эпитеты и это патетическое нагнетение синонимов могут быть восприняты слушателем и читателем вовсе не как переданная речь, а как элементы рассказа де Грие, родившиеся позднее, во время самого процесса рассказа.

Передача слов Манон представляет особый интерес. Рассказчик сообщает слушателю, что Манон говорила бессвязно, произносила какие-то обрывки фраз: «*Quelquefois elle ouvrait la bouche sans avoir la force d'achever quelques mots qu'elle commençait*». Однако в передаче никаких следов этой бессвязности не осталось: фраза, передающая содержание нечленораздельной речи Манон, не только вполне членораздельна, но и в высшей степени изящна — это ритмичная четырехчленная фраза, представляющая собой нагнетение симметрически построенных однородных членов:

C'étaient des marques d'admiration
sur mon amour,

de tendres plaintes
de son excès,

des doutes
qu'elle pût être assez heureuse
pour m'avoir inspiré une passion si parfaite,

des instances
pour me faire renoncer au dessein de la suivre...

В примере с передачей речи Манон мы особенно ясно видим, как осуществляется преобразование действительности в речи рассказчика, как достигается столь характерное для прозы классицизма единство стиля и в то же время как строится лирически взволнованная ритмизированная проза Прево. Ритм — важное средство преобразования действительности в рассказе; он гармонически организует все повествование кавалера де Грие и сообщает тексту единство интонации. Ритм фразы строится на четкой композиции ритмических групп, чередующихся в соответствии с законами синтаксической и фонетической гармонии. Вот характерный пример:

En dépit | du plus cruel | de tous les sorts ||
 je trouvais | ma félicité | dans ses regards ||
 (et) dans la certitude | que j'avais | de son affection.

Эта фраза состоит из трех членов — мы выделили каждый в отдельную строку. В свою очередь, каждый такой член имеет в своем составе по три ритмических группы, число слогов в которых колеблется в пределах между тремя и пятью (3 + 4 + 4 || 3 + 5 + 4 || 5 + 3 + 5).

Приведем еще пример, где ритмическое членение фразы ясно ощущается, но менее отчетливо выражено:

I. (Mais)

figurez-vous | ma pauvre maîtresse || (4+5 = 9)
 enchaînée | par le milieu | du corps, || (3+4+2 = 9)
 assise | sur quelques poignées | de paille, || (2+5+2 = 9)
 la tête | appuyée | languissamment | (2+3+4 = 9)
 sur un côté | de la voiture, || (4+4 = 8)

II. le visage pâle

et mouillé | d'un ruisseau | de larmes, || (3+3+2=8)
 qui se faisaient | un passage || (4+3=7)
 au travers | de ses paupières, || (3+4=7)
 quoiqu'elle eût | continuellement (3+4=7)
 les yeux | fermés! || (2+2=4)

Фраза делится на две большие ритмизованные части (мы обозначили их римскими цифрами). Первая часть включает главное предложение и три причастных группы, две из них равновелики (по 9 слогов), а третья содержит две части, каждая из которых равна целой группе (9+8). Вторая часть фразы вводится ритмически отдельно стоящей и тем самым выделенной группой «le visage pâle» (4), за которой следуют после группы в 8 слогов три группы по 7 слогов (4+3, 3+4, 3+4) и ритмически выделенная концовка «les yeux fermés» (4).

Ритм — могучее средство увеличения преобразующей силы речи повествователя, в которой, как мы видели, растворяются все инородные речевые элементы.

Традиция классического стиля в основном определяет характерное для Прево отношение к слову. Слово в «Манон Леско» выступает в своем прямом значении. Метафоры весьма редки. Вот некоторые из них: *«l'injure de l'air»*, *«attacher ... ma destinée à la sienne»*, *«je trouvais ma félicité dans ses regards»*, *«j'étais maître du cœur de Manon»*. Легко заметить, что это вовсе и не метафоры, а обычные штампы языка классицизма. Ни одна из этих «метафор» не обладает яркой образностью.

Приведенные «метафорические» штампы связаны с одной из характернейших особенностей рационалистического стиля классицизма: с приверженностью к отвлеченным общим понятиям (в приведенных примерах *destinée*, *félicité*). Ср. *«il semblait que la honte et la douleur eussent altéré les organes de sa voix»*; *«c'étaient des marques d'admiration sur mon amour, de tendres plaintes de son excès»* и т. д.

С другой стороны, приверженность к общим понятиям связана с постоянным стремлением писателя-классициста выйти за пределы частного случая к общечеловеческим обобщениям, то есть к вневременным, внепространственным абстрактным истинам. Характерны в этом смысле сентенции, заключающие наш эпизод: *«Tout l'univers n'est-il pas la patrie de deux amants fidèles? Ne trouvent-ils pas l'un dans l'autre père, mère, parents, amis, richesses et félicité?»*

Условно-метафорические штампы, абстрактные существительные — один из элементов того изящества стиля, которое так ценит Прево (*«de la meilleure grâce du monde»*). Следует, однако, заметить, что Прево чуждо какое бы то ни было нарочитое украшательство — например, он не прибегает к перифразам. От высокой классической прозы XVII века его отличает более разнообразная, точная и конкретная лексика. Прево прямо называет даже те предметы, имена которых были бы нежелательны для его предшественников. Ср. *le milieu du corps, quelques poignées de paille, le chariot* (синоним: *la voiture*), *la chaîne, les archers* (синоним: *les gardes*).

Бытовой точностью, уводящей Прево от традиционно-классицистической абстрактности, отличаются и эпитеты, большинство которых, не имея украшающей функции, служит для конкретизации существительного. Ср. *le visage pâle; son linge était sale et dérangé; ses mains délicates; mes exclamations fréquentes; elle était si languissante et si affaiblie; le son (de sa voix) était faible et tremblant; des sentiments si tendres et si douloureux; une passion si parfaite* и т. д. С другой стороны, рассказчик выражает свое отношение к событиям и подчеркнуто эмоциональными эпитетами: *ma pauvre maîtresse; tout ce composé charmant; un abattement inexplicable; triste situation; ma misérable destinée* и т. д.

Впрочем, и эти эпитеты всегда рационально выбраны и отличаются конкретностью.

Мы подошли к важной специфической черте стиля нашего эпизода. Свойства классицистической прозы в нем сочетаются с ярко выраженным личным, лирическим элементом. Но эта подчеркнутая субъективная эмоциональность ничуть не нарушает ритмической плавности повествования. Она укладывается в размеренные, традиционно классические риторические фигуры — вопросы и восклицания («Vous dirai-je quel fut le déplorable sujet de mes entretiens...?», «Ah! les expressions ne rendent jamais qu'à demi les sentiments du cœur», «Tout l'univers n'est-il pas...?» и т. д.), в рациональные оценки и гиперболы («cette figure capable de ramener l'univers à l'idolâtrie», «une des plus tristes situations dont il y ait jamais eu d'exemple», «en dépit du plus cruel de tous les sorts»).

Таким образом, в «Манон Леско» можно отметить последовательно примененную систему классицизма: единство стиля, обеспечение безраздельным господством речи повествователя, в ритме которой растворены все чужеродные элементы; рациональность, сказывающаяся прежде всего в использовании прямого значения слова и в обилии абстрактных существительных; традиционность риторических конструкций. С другой стороны, текст проникнут страстным лиризмом, ярко выраженным субъективизмом, который, однако, не разрушает установившихся норм и пользуется для своего выражения традиционными приемами классической повествовательной прозы. Превосходно писал об этом советский исследователь В. Грив: «Органическое соединение кристальной ясности образов и радужной их изменчивости, геометрической уравновешенности композиции и трепетной зыбкости красок, рассудочности и мягкого лиризма, составляющее неповторимое своеобразие художественной манеры Прево, позволило ему создать образ глубоко правдивый и вместе с тем глубоко грациозный и поэтический».¹ В стиле «Манон Леско» как бы соединились две художественные эпохи. В этом сочетании аристократизма стройной, гармонической классики со сдержанной страстностью, преображенной в плавном, ритмизованном повествовании, — одна из тайн бессмертного обаяния повести аббата Прево, этой жемчужины не только французской, но и мировой литературы XVIII века.

•

Для самостоятельного анализа предлагается эпизод бегства де Гриве с его возлюбленной и трагической смерти Манон Леско. (См. ч. II.)

¹ В. Грив, Аббат Прево и его «Манон Леско», в кн.: Избранные работы, М., Гослитиздат, 1956, стр. 283—284.

CANDIDE
ou l'Optimisme

•

1 7 5 9

«Кандид» написан в самый разгар борьбы великого просветителя с феодальным строем, католической религией и оптимистической философией таких немецких мыслителей-идеалистов, как Лейбниц и Вольф. Для Вольтера сказка, новелла, повесть, роман были прежде всего средством популяризации в образно-повествовательной форме политических и философских идей. «Кандид» — один из лучших образцов «философской повести». Вольтер отточил оружие этого жанра и придал ему небывало действительную силу.

Приводим конец IV и V главы «Кандида». Герой повести, юный Кандид, пережив немало злоключений, на корабле отправляется в Лиссабон вместе со своими друзьями — анабаптистом Жаком и философом-оптимистом Панглоссом. Уже в виду лиссабонского порта, когда Панглосс пытается изложить Жаку свою оптимистическую доктрину, утверждая, что все в этом мире идет к лучшему, раздражается страшная буря.

Candide alla se jeter aux pieds de son charitable anabaptiste Jacques, et lui fit une peinture si touchante de l'état où son ami était réduit, que le bonhomme n'hésita pas à recueillir le docteur Pangloss; il le fit guérir à ses dépens. Pangloss, dans la cure, ne perdit qu'un œil et une oreille. Il écrivait bien, et savait parfaitement l'arithmétique. L'anabaptiste Jacques en fit son teneur de livres. Au bout de deux mois, étant obligé d'aller à Lisbonne pour les affaires de son commerce, il mena dans son vaisseau ses deux philosophes. Pangloss lui expliqua comment tout était on ne peut mieux. Jacques n'était pas de cet avis. Il faut bien, disait-il, que les hommes aient un peu corrompu la nature, car ils ne sont pas nés loups, et ils sont devenus loups. Dieu ne leur a donné ni canons de vingt-quatre, ni baïonnettes, et ils se sont fait des baïonnettes et des

canons pour se détruire. Je pourrais mettre en ligne de compte les banqueroutes, et la justice qui s'empare des biens des banqueroutiers pour en frustrer les créanciers. Tout cela était indispensable, répliquait le docteur borgne, et les malheurs particuliers font le bien général: de sorte que plus il y a de malheurs particuliers, et plus tout est bien. Tandis qu'il raisonnait, l'air s'obscurcit, les vents soufflèrent des quatre coins du monde, et le vaisseau fut assailli de la plus horrible tempête, à la vue du port de Lisbonne.

CHAPITRE V

Tempête, naufrage, tremblement de terre, et ce qui advint du docteur Pangloss, de Candide, et de l'anabaptiste Jacques.

La moitié des passagers affaiblis, expirants de ces angoisses inconcevables que le roulis d'un vaisseau porte dans les nerfs et dans toutes les humeurs du corps agitées en sens contraires, n'avait pas même la force de s'inquiéter du danger. L'autre moitié jetait des cris et faisait des prières; les voiles étaient déchirées, les mâts brisés, le vaisseau entr'ouvert. Travaillait qui pouvait, personne ne s'entendait, personne ne commandait. L'anabaptiste aidait un peu à la manœuvre; il était sur le tillac; un matelot furieux le frappe rudement et l'étend sur les planches; mais du coup qu'il lui donna, il eut lui-même une si violente secousse, qu'il tomba hors du vaisseau, la tête la première. Il restait suspendu et accroché à une partie de mâts rompu. Le bon Jacques court à son secours, l'aide à remonter, et de l'effort qu'il fait, il est précipité dans la mer à la vue du matelot, qui le laissa périr sans daigner seulement le regarder. Candide approche, voit son bienfaiteur qui repaît un moment, et qui est englouti pour jamais. Il veut se jeter après lui dans la mer, le philosophe Pangloss l'en empêche, en lui prouvant que la rade de Lisbonne avait été formée exprès pour que cet anabaptiste s'y noyât. Tandis qu'il le prouvait a priori, le vaisseau s'entr'ouvre, tout périt à la réserve de Pangloss, de Candide, et de ce brutal de matelot qui avait noyé le vertueux anabaptiste; le coquin nagea heureusement jusqu'au rivage, où Pangloss et Candide furent portés sur une planche.

Quand ils furent revenus un peu à eux, ils marchèrent vers Lisbonne; il leur restait quelque argent, avec lequel ils espéraient se sauver de la faim après avoir échappé à la tempête.

A peine ont-ils mis le pied dans la ville, en pleurant la mort de leur bienfaiteur, qu'ils sentent la terre trembler sous leurs pas; la mer s'élève en bouillonnant dans le port, et brise les vaisseaux qui sont à l'ancre. Des tourbillons de flammes et de cendres couvrent les rues et les places publiques; les maisons s'écroulent, les toits sont renversés sur les fondements, et les fondements se dispersent; trente mille habitants de tout âge et de tout sexe sont écrasés sous des

ruines. Le matelot disait en sifflant et en jurant: Il y aura quelque chose à gagner ici. Quelle peut être la raison suffisante de ce phénomène? disait Pangloss. Voici le dernier jour du monde, s'écriait Candide. Le matelot court incontinent au milieu des débris, affronte la mort pour trouver de l'argent, en trouve, s'en empare, s'enivre, et ayant cuvé son vin, achète les faveurs de la première fille de bonne volonté qu'il rencontre sur les ruines des maisons détruites, et au milieu des mourants et des morts. Pangloss le tirait cependant par la manche: Mon ami, lui disait-il, cela n'est pas bien; vous manquez à la raison universelle, vous prenez mal votre temps. Tête et sang, répondit l'autre, je suis matelot et né à Batavia; j'ai marché quatre fois sur le crucifix dans quatre voyages au Japon; tu as bien trouvé ton homme avec ta raison universelle!

Quelques éclats de pierre avaient blessé Candide; il était étendu dans la rue et couvert de débris. Il disait à Pangloss: Hélas! procure-moi un peu de vin et d'huile; je me meurs. Ce tremblement de terre n'est pas une chose nouvelle, répondit Pangloss; la ville de Lima éprouva les mêmes secousses en Amérique l'année passée; mêmes causes, mêmes effets; il y a certainement une traînée de soufre sous terre depuis Lima jusqu'à Lisbonne. Rien n'est plus probable, dit Candide; mais, pour Dieu, un peu d'huile et de vin. Comment probable? répliqua le philosophe; je soutiens que la chose est démontrée. Candide perdit connaissance, et Pangloss lui apporta un peu d'eau d'une fontaine voisine.

Le lendemain, ayant trouvé quelques provisions de bouche en se glissant à travers des décombres, ils réparèrent un peu leurs forces. Ensuite ils travaillèrent comme les autres à soulager les habitants échappés à la mort. Quelques citoyens, secourus par eux, leur donnèrent un aussi bon dîner qu'on le pouvait dans un tel désastre; il est vrai le repas était triste; les convives arrosaient leur pain de leurs larmes; mais Pangloss les consolait, en les assurant que les choses ne pouvaient être autrement; car, dit-il, tout ceci est ce qu'il y a de mieux; car, s'il y a un volcan à Lisbonne, il ne pouvait être ailleurs; car il est impossible que les choses ne soient pas où elles sont; car tout est bien.

Un petit homme noir, familier de l'inquisition, lequel était à côté de lui, prit poliment la parole et dit: Apparemment que monsieur ne croit pas au péché originel; car, si tout est au mieux, il n'y a donc eu ni chute ni punition.

Je demande très-humblement pardon à votre excellence, répondit Pangloss encore plus poliment, car la chute de l'homme et la malédiction entraient nécessairement dans le meilleur des mondes possibles. Monsieur ne croit donc pas à la liberté? dit le familier. Votre excellence m'excusera, dit Pangloss; la liberté peut subsister avec la nécessité absolue, car il était nécessaire que nous fussions libres; car enfin la volonté déterminée... Pangloss était au milieu de sa phrase, quand le familier fit un signe de tête à son estafier qui lui servait à boire du vin de Porto ou d'Oporto.

В этой главе Вольтер опровергает философские воззрения Панглосса, сталкивая метафизические аргументы с жизненными событиями. Если бы спор с оптимистической философией оставался в пределах отвлеченных категорий, перед нами была бы не повесть, а трактат или, возможно, философский диалог. Композиция же вольтеровской повести такова: Панглосс выдвигает некое положение, затем происходит событие, которое это положение опровергает; или происходит событие, а Панглосс его комментирует. В конце главы IV Панглосс так формулирует основы своего учения: «...les malheurs particuliers font le bien général: de sorte que plus il y a de malheurs particuliers, et plus tout est bien». После чего автор сообщает: «Tandis qu'il raisonnait, l'air s'obscurcit...» Начинается страшная буря.

Логическая последовательность эпизодов в повести Вольтера соответствует движению философской мысли. Так, Вольтер утверждает, что, вопреки оптимистическому учению Панглосса, существует три формы зла: стихийно-природное, нравственное и социальное. Первую форму он раскрывает картинами бури и землетрясения, вторую — эпизодом с веселящимся матросом, третью — изображением инквизиции, аутодафе и казни Панглосса (в главе VI). Смена одних эпизодов другими не мотивирована никакой внутренней закономерностью повествования. Герои «Кандида» пускаются в морское путешествие, тонут и выплывают, попадают то в Болгарию, то в Португалию, оказываются жертвами то морской бури (которая возникает по мановению волшебной палочки автора как логический аргумент, опровергающий Панглосса), то землетрясения, то инквизиционного трибунала. Вольтер и не пытается маскировать от читателя ту свободу, с которой он распоряжается материалом. Напротив, он всячески усиливает впечатление неожиданности тех или иных событий, возникающих как полемические аргументы. Формулой такого иронического авторского самораскрытия может служить уже приведенное «Tandis qu'il raisonnait, l'air s'obscurcit...»¹

С этой же философской сущностью вольтеровской повести, где каждое звено сюжета выступает лишь в качестве полемического аргумента, связана и полная беззаботность автора в отношении реальной конкретности повествования. Судьба, или точнее — произвол автора бросает героя из Германии в Голландию, из Голландии в Лиссабон, оттуда — в Парагвай... Тщетно мы искали бы конкретных исторических, бытовых или географических признаков каждой из этих столь разных стран. Да и новые персонажи возникают тоже лишь как новые идеи. В нашем тексте для спора с метафизикой Панглосса внезапно появляется инквизитор. Он введен достаточно лаконично: «Un petit homme noir, familier de

¹ Впрочем, нагромождение невероятных приключений имеет и еще причину: Вольтер показывает хаотичность мира и человеческой жизни, которую не так-то легко уложить на прокрустово ложе отвлеченных философских систем.

L'inquisition... prit poliment la parole...» Здесь иронически выделены «маленький» и «вежливо»: внешний вид; поведение инквизитора противоречат характеру его действий. Но больше автор о нем ничего не сообщает — ни о его физическом облике, ни о его интеллектуальной сути. Для философского спора с Панглоссом все прочее было бы излишним.

Итак, в основе повествования лежит мысль, тезис и анти-тезис, облакаемые в образную, но обобщенную форму. В этом смысле законы, по которым строится образ в философской повести, прямо противоположны законам реалистической прозы XIX века, для которой главное — выразить социальную сущность действительности в максимально индивидуализированном образе конкретного человека. Контурный персонаж Вольтера — только философский аргумент: некоторыми внешними деталями, комическими или иными, автор придает ему занимательность.

Таким образом, повесть Вольтера можно назвать философской не только потому, что в ней решаются философские проблемы, но и потому, что движение ее сюжета, особенности ее композиции, своеобразие структуры образа определяются движением философской мысли. Справедливо писал об этом советский исследователь К. Н. Державин, указавший: «Люди в романах и повестях Вольтера движутся вслед за движением идей и философских положений...»¹

Проследим это движение идей и то, какое стилистическое воплощение они получают.

Первый эпизод — морская буря. Вольтер повествует о гибели анабаптиста Жака. Матрос в ярости ударил его, отчего сам едва не свалился за борт; Жак спас обидчика, но при этом сам упал в воду и потонул. Такова несправедливость судьбы, один из видов стихийного зла. Принято считать, что текст «Кандида» сплошь ироничен. Но всмотримся в него пристально: в описании морской трагедии мы не обнаружим и следов иронии; напротив, рассказ этот выдержан в тоне серьезном и драматическом. Первая фраза, необычно сложная и развернутая для Вольтера, мотивирует бездействие и равнодушие части пассажиров. Дальше развивается динамическое повествование, данное в кратчайших, стремительных предложениях: «...les voiles étaient déchirées, les mâts brisés, le vaisseau entr'ouvert» и т. д. Как всегда у Вольтера, решительно преобладают глаголы, причем динамичность рассказа резко усилена внезапными переходами от одного времени к другому: L'anabaptiste aidait (*Imparfait*)... un matelot furieux le frappe (*Présent*)... du coup qu'il lui donna, il eut ... il tomba (*Passé simple*)... Il restait suspendu (*Imparfait*)... Le bon Jacques court à son secours (*Présent*)... Времена варьируются даже в пределах одной фразы. Вольтер пользуется весьма немногими средствами: нет никаких метафор, почти нет эпитетов, вовсе нет сравнений, вообще никаких эмоциональных оценок. Но в тесных пределах своей системы

¹ К. Н. Державин, Вольтер, Изд-во АН СССР, 1946, стр. 314.

Вольтер необыкновенно разнообразен. Показательна в этом смысле его работа над глагольными временами, которую можно проследить на протяжении всего предлагаемого текста. Калейдоскопическая смена времен дает особый художественный эффект — она способствует устранению автора-рассказчика из повествования, позволяет драматизировать текст, придает ему лаконизм, снимая необходимость авторского комментария. Возьмем уже цитированную фразу: «Le bon Jacques court à son secours, l'aide à remonter, et de l'effort qu'il fait, il est précipité dans la mer à la vue du matelot, qui le *laisse* périr sans daigner seulement le regarder». Вдумаемся в эстетический смысл этой внезапной смены настоящего времени perfectum. Читатель как бы воочию видит действия Жака, протекающие у него на глазах; затем — неожиданный перелом, и уже не сам он видит действия матроса, а автор сообщает об их результате. Между последним придаточным и предшествующей ему серией кратких предложений словно возникает разрыв, пауза, благодаря которой это предложение, несмотря на то, что оно придаточное, получает некую отдельность, автономию, усиливающую его повествовательную выразительность. Таким методом Вольтер борется с традиционной плавностью периодов классицистической прозы. Он до конца использует художественные возможности, заложенные в так называемом «*style courré*» — «рубленном стиле», получившем столь широкое распространение в прозе XVIII века — в творчестве Монтескье, Дидро и в первую очередь самого Вольтера.¹ В «рубленном стиле» ряды стремительных кратких предложений сменяют друг друга в напряженном ритме, расчлняя длинное действие на серию мелких. Они разнообразно сочетаются друг с другом, иногда сохраняя самостоятельность, иногда составляя более обширные синтаксические единства. Пристрастие к «рубленому стилю» в известной мере связано с ориентацией авторов этой эпохи, филологов-просветителей, на интонацию устной речи, салонной беседы.

Шарль Борд, филолог XVIII века, превосходно писал об этом стилистическом явлении — он видел в нем «*moins une innovation*

¹ Теоретики XVIII века много писали о все большем распространении «рубленного стиля», причем некоторые из них, защищая традицию величавых классицистических периодов, пытались противостоять засилью нового синтаксического принципа. Так, аббат Доливэ писал: «Rien de plus contraire à l'harmonie, que des repos trop fréquents, et qui ne gardent nulle proportion entre eux. Aujourd'hui pourtant, c'est le style qu'on voudrait mettre à la mode. On aime un tissu de petites phrases isolées, décousues, hachées, déchiquetées». Или другой теоретик, автор трактата о риторике, Кретье: «Aux fatigantes périodes de nos dévanciers, nous avons substitué de petites phrases courtes, qui rendent le style brusque, sautillant, haché, qui en font, en un mot, si j'ose dire ce que je pense, un ciment sans chaux. Ce style ne pêche point contre la clarté, mais il n'a point de dignité». (Цит. по F. Brunot, Histoire de la langue française, VI, 2, P., 1933, pp. 1983—1984.) Кретье точно оценивает особенности этого стиля: Вольтер и в самом деле прежде всего стремился к ясности, а торжественная величавость была ему не только не нужна, но и противопоказана.

dans le langage, qu'un progrès dans l'art du raisonnement, une facilité, une rapidité de pensées, perfectionnées par l'exercice». ¹

Для Вольтера эта форма повествования имеет важный идеологический смысл: отражая ритм живой речи, она противопоставлена чуждому жизни абстрактному философствованию мыслителей такого склада, как, например, немецкие идеалисты; а ведь полемика против философствования, далекого от жизненной борьбы, — один из центральных творческих стимулов Вольтера, который стоял за философию, но другую — дерзкую, конкретно-политическую, живую. Характерно, что в уста Панглосса, представляющего в «Кандиде» именно эту враждебную Вольтеру философскую позицию (а не только, как принято полагать, «оптимистическую» философию Вольфа — Лейбница), автор вкладывает пародийно-развернутые философические периоды. Например, в эпизоде беседы с жителями Лиссабона: «...*car*, dit-il, tout ceci est ce qu'il y a de mieux; *car*, s'il y a un volcan à Lisbonne, il ne pouvait être ailleurs; *car* il est impossible que les choses ne soient pas où elles sont; *car* tout est bien». Разумеется, здесь пародийно не только это нагромождение подчинительных союзов (*car*), а и самое содержание — Панглосс просто несет окоlesiцу. Но важно, что эта окоlesiца облечена в форму привычно-философского сложного периода.

Ирония, то есть скрытая авторская насмешка, появляется вместе с теологическими аргументами Панглосса. Иронически звучит и самое его умозаключение, для выражения которого автор пользуется сугубо книжной формой *Imparfait du subjonctif* («...pour que cet anabaptiste s'y pouât»), и некстати употребленное латинское «*a priori*», и звучащее как опровержение теорий Панглосса противопоставление матроса Жаку: *un matelot furieux — le bon Jacques, ce brutal de matelot — le vertueux anabaptiste*.

Абстрактные теории Панглосса не адекватны действительности, полной стремительного движения, случайностей, противоречий. Стилистическими средствами Вольтер создает впечатление бурно движущейся жизни. Он, как уже показано выше, использует «рубленный стиль», концентрируя большое действие, которое занимает длительное время и распространяется на обширное пространство, в одной фразе. Вот, например, одна-единственная фраза, повествующая и о рассуждениях Панглосса, и о гибели судна, и о спасении трех счастливых, да к тому же возвращающая читателя к минувшим событиям: «*Tandis qu'il le prouvait a priori, le vaisseau s'entr'ouvre, tout périt à la réserve de Pangloss, de Candide, et de ce brutal de matelot qui avait noyé le vertueux anabaptiste; le coquin nagea heureusement jusqu'au rivage, où Pangloss et Candide furent portés sur une planche*». Точно так же в одной-единственной фразе (своеобразном «периоде рубленого стиля» ²)

¹ Ch. B o r d e s, *Réflexions sur les langues vivantes*, II, P., 1749, p. 573.

² Période de style coupé. См. об этом: F. B r u n o t, ук. соч., стр. 1980—1981.

сообщается с необходимыми подробностями о лиссабонском землетрясении и о гибели тридцати тысяч жителей или о неблагоприятных поступках матроса в разрушенном Лиссабоне; в последнем примере самое нагромождение действий в одной фразе-периоде производит впечатление комической гиперболизации.

Во втором эпизоде (землетрясение) противопоставление панглоссовых абстракций реальной жизни дано в еще более отчетливой форме. Матрос радостно говорит, что вволю пограбит. Кандид восклицает, что настало светопреставление. Панглосс спрашивает, каковы могут быть причины данного явления. Все три высказывания даны параллельно: «*le matelot disait...*», «*...disait Pangloss*», «*...s'écriait Candide*». В уже упомянутой энергично-стремительной фразе с использованием настоящего времени говорится о действиях матроса: «*Le matelot court incontinent au milieu des débris, affronte la mort pour trouver de l'argent, en trouve, s'en empare, s'enivre...*» Этой бурной череде глаголов в настоящем времени противостоит замедленная фраза об увещаниях Панглосса, причем синтаксическое замедление усилено имперфектной формой глагола: «*Pangloss le tirait cependant par la manche: Mon ami, lui disait-il, cela n'est pas bien; vous manquez à la raison universelle...*» Грубый ответ матроса вводится простым перфектом: «*Tête et sang, répondit l'autre...*» Смысловое противопоставление поддержано лексико-стилистическим (*la raison universelle — tête et sang*), а также противопоставлением временных форм.

Тема нежизненности философии Панглосса развивается и иронически углубляется в следующем абзаце, где дан интереснейший диалог. Кандид умоляет о глотке вина или масла — он ранен и, как ему кажется, умирает. В ответ на его просьбу Панглосс пускается в исторический экскурс о землетрясениях и умозаключает об их причинах. Обратим внимание на глагол: «*Ce tremblement de terre n'est pas une chose nouvelle, répondit Pangloss*» — в глаголе и заключен весь заряд иронии (ведь Панглосс вовсе не отвечает собеседнику, а продолжает собственный монолог). Кандид соглашается с гипотезой о причинах землетрясений, но не это его волнует — он снова просит глоток вина, а потому употребляет неосторожное слово, которое возмущает его непреклонного наставника. «*Rien n'est plus probable, dit Candide... Comment probable? répliqua le philosophe; je soutiens que la chose est démontrée. Candide perdit connaissance, et Pangloss lui apporta un peu d'eau d'une fontaine voisine.*»

Ирония этого эпизода направлена не против содержания панглоссова учения как такового, а, как сказано выше, против чуждого жизни отвлеченного философствования вообще. Абстрактность Панглосса лишает его элементарной человечности. Всякому человеку свойственно было бы как-нибудь ответить на просьбу раненого о глотке вина. И Панглосс отвечает, возражает, — Вольтер употребил дважды именно эти глаголы, никак не комментируя происходящего, — но ведь в том-то и дело, что

глаголы эти не соответствуют характеру диалога. Впрочем, Вольтер оставляет без авторского комментария и то, что вместо вина Панглосс принес раненому воды из ближайшего колодца.

Уцелевшие жители Лиссабона убиты горем; автор, говоря об их положении, пользуется высокой перифрастической лексикой: «les convives arrosaient leur pain de leurs larmes». Снова Панглосс пускается в метафизические рассуждения, и снова Вольтер употребляет иронический глагол «Pangloss les *consola*», причем в данном случае ирония заключена даже не столько в самом глаголе, сколько в его перфектной форме (*consolait* было бы куда менее выразительно).

Заключительный эпизод главы — беседа с чиновником инквизиции. Его ироничность иная — она заключается в изысканной форме вежливости, с которой кровавый инквизитор обращается к философу и которую простодушный Панглосс принимает за чистую монету, отвечая тем же и даже стараясь перещеголять собеседника. Чиновник преувеличенно учтиво обращается к Панглоссу в третьем лице. Панглосс отвечает витиеватыми, еще более учтивыми формулами извинений и титулует инквизитора «votre excellence». Он и здесь проявляет непонимание реальной жизни, развивая метафизические идеи перед уполномоченным католического трибунала. Последнее недоразумение и приводит к роковой развязке: Панглосс вместе с Кандидом преданы в руки португальской инквизиции, после чего Панглосса за ересь вздергивают на виселицу.

Таким образом, в полном соответствии с развитием философской мысли Вольтера, Панглосс на протяжении главы вступает в метафизические беседы с различными персонажами. Он объясняет Кандиду закономерность гибели анабаптиста; внушает матросу необходимость подчиниться всемирному разуму; пытается раскрыть перед Кандидом причины землетрясений; утешает жителей Лиссабона, растолковывая им благотворную сущность стихийного бедствия; просвещает инквизитора насчет соотношения оптимистической философии и первородного греха. Такова ироническая основа самой с и т у а ц и и. Но ирония выражена и непосредственно в прямой речи Панглосса. Вольтер вкладывает в его уста пародийные философские формулы («*mêmes causes, mêmes effets*»), использует и лексику ученых трудов («*la raison suffisante de ce phénomène*», «*...je soutiens que la chose est démontrée*»), и, как уже показано выше, характерные синтаксические конструкции.

Мы видим, что средства иронии, которыми пользуется Вольтер, многообразны — он черпает их из арсенала и лексики, и фразеологии, и морфологии (глагольные времена), и синтаксиса. А в целом оружие иронии служит опровержению враждебной Вольтеру философской позиции фактами жизненной реальности. Причем характерной чертой вольтеровского стиля является то, что авторская позиция выражена только и исключительно средствами

иронии, то есть стиля — в тексте Вольтера мы не найдем ни одного признака субъективной авторской оценки, которая была бы высказана в прямой форме. Лаконизм повествования, динамичность, рациональность, строжайший отбор безусловно необходимых средств (ни одного лишнего), точность и блестящая острота — таковы художественные принципы прозы Вольтера. Так строится веселая, злая и остроумная вольтеровская сатира — «философская повесть».

•

Для самостоятельного анализа предлагается следующая, VI глава «Кандида». (См. ч. II.)

Повесть в диалогах «Племянник Рамо» увидела свет более чем через двадцать лет после смерти автора, в 1805 году. Замечательное произведение Дидро предвосхищает лучшие образцы классического реализма XIX века; в нем, как указывал Ф. Энгельс, содержатся «высокие образцы диалектики». В споре между автором («я») и героем, племянником композитора Рамо («он»), полно раскрываются два человеческих характера, два общественных типа, два мировоззрения, борьба которых в высшей степени важна для французской идеологической жизни XVIII века.

Lui. — ...à votre compte, il faudrait donc être d'honnêtes gens?

Moi. — Pour être heureux, assurément.

Lui. — Cependant, je vois une infinité d'honnêtes gens qui ne sont pas heureux, et une infinité de gens qui sont heureux sans être honnêtes.

Moi. — Il vous semble.

Lui. — Et n'est-ce pas pour avoir eu du sens commun et de la franchise un moment que je ne sais où aller souper ce soir?

Moi. — Oh! non, c'est pour n'en avoir pas toujours eu, c'est pour n'avoir pas senti de bonne heure qu'il fallait d'abord se faire une ressource indépendante de la servitude.

Lui. — Indépendante ou non, celle que je me suis faite est au moins la plus aisée.

Moi. — Et la moins sûre et la moins honnête.

Lui. — Mais la plus conforme à mon caractère de fainéant, de sot et de vaurien.

Moi. — D'accord.

Lui. — Et puisque je puis faire mon bonheur par des vices qui me sont naturels, que j'ai acquis sans travail, que je conserve sans effort, qui cadrent avec les mœurs de ma nation, qui sont du goût

de ceux qui me protègent, et plus analogues à leurs petits besoins particuliers que des vertus qui les gêneraient, en les accusant depuis le matin jusqu'au soir, il serait bien singulier que j'allâsse me tourmenter comme une âme damnée pour me bistourner et me faire autre que je ne suis, pour me donner un caractère étranger au mien, des qualités très estimables, j'y consens pour ne pas disputer, mais qui me coûteraient beaucoup à acquérir, à pratiquer, ne mèneraient à rien, peut-être à pis que rien, par la satire continuelle des riches auprès desquels les gueux comme moi ont à chercher leur vie. On loue la vertu, mais on la haït, mais on la fuit, mais elle gèle de froid; et dans ce monde il faut avoir les pieds chauds; et puis cela me donnerait de l'humeur infailliblement: car pourquoi voyons-nous si fréquemment les dévots si durs, si fâcheux, si insociables? C'est qu'ils se sont imposé une tâche qui ne leur est pas naturelle; ils souffrent, et quand on souffre on fait souffrir les autres: ce n'est pas là mon compte, ni celui de mes protecteurs; il faut que je sois gai, souple, plaisant, bouffon, drôle. La vertu se fait respecter, et le respect est incommode; la vertu se fait admirer, et l'admiration n'est pas amusante. J'ai affaire à des gens qui s'ennuient, et il faut que je les fasse rire. Or, c'est le ridicule et la folie qui font rire, il faut donc que je sois ridicule et fou; et quand la nature ne m'aurait pas fait tel, le plus court serait de le paraître. Heureusement, je n'ai pas besoin d'être hypocrite; il y en a déjà tant de toutes les couleurs, sans compter ceux qui le sont avec eux-mêmes! Ce chevalier de La Morlière, qui retape son chapeau sur son oreille, qui porte la tête au vent, qui vous regarde le passant par-dessus son épaule, qui fait battre une longue épée sur sa cuisse, qui a l'insulte toute prête pour celui qui n'en porte point, et qui semble adresser un défi à tout venant, que fait-il? tout ce qu'il peut pour se persuader qu'il est un homme de cœur; mais il est lâche. Offrez-lui une croquignole sur le bout du nez, et il la recevra en douceur. Voulez-vous lui faire baisser le ton? élevez-le, montrez-lui votre canne, ou appliquez votre pied entre ses fesses. Tout étonné de se trouver un lâche, il vous demandera qui est-ce qui vous l'a appris, d'où vous le savez: lui-même l'ignorait le moment précédent; une longue et habituelle singerie de bravoure lui en avait imposé; il avait tant fait les mines, qu'il croyait la chose. Et cette femme qui se mortifie, qui visite les prisons, qui assiste à toutes les assemblées de charité, qui marche les yeux baissés, qui n'oserait regarder un homme en face, sans cesse en garde contre les séductions de ses sens: tout cela empêche-t-il que son cœur ne brûle, que des soupirs ne lui échappent, que son tempérament ne s'allume, que les désirs ne l'obsèdent, et que son imagination ne lui retrace, la nuit, les scènes du *Portier des Chartreux*, les postures de l'Arétin? Alors, que devient-elle? qu'en pense sa femme de chambre, lorsqu'elle se lève en chemise et lorsqu'elle vole au secours de sa maîtresse qui se meurt! Justine, allez vous recoucher; ce n'est pas vous que votre maîtresse appelle dans son délire. Et l'ami Rameau, s'il se mettait un jour à marquer

du mépris pour la fortune, les femmes, la bonne chère, l'oisiveté, à catoniser, que serait-il? un hypocrite. Il faut que Rameau soit ce qu'il est, un brigand heureux avec des brigands opulents, et non un fanfaron de vertu ou même un homme vertueux, mangeant sa croûte de pain, seul ou à côté des gueux. Et, pour le trancher net, je ne m'accommode point de votre félicité, ni du bonheur de quelques visionnaires comme vous.

Moi. — Je vois, mon cher, que vous ignorez ce que c'est, et que vous n'êtes pas même fait pour l'apprendre.

Lui. — Tant mieux, mordieu! tant mieux; cela me ferait crever de faim, d'ennui et de remords peut-être.

В этом эпизоде спор между «автором» и «героем», точнее — между «я» и «он», развертывается вокруг проблемы честности. Перед нами две отчетливо выраженные точки зрения. Первая — точка зрения «автора», ¹ которую иронически формулирует Рамо. Она весьма проста и сводится к тому, что честность является высокой добродетелью, а добродетель приносит человеку счастье. Вторую точку зрения высказывает и обстоятельно аргументирует Рамо. Она сложнее, противоречивее и глубже первой. Согласно этой второй точке зрения, такие этические понятия, как честность, добродетель и счастье, — конкретны и диалектичны. Нельзя говорить о том, что вообще полезно или благотворно для человека, потому что — и это самая существенная, самая серьезная и глубокая из всех мыслей Дидро, вложенных им в уста бесчестного, эгоистичного и умного хищника Рамо — абстрактное понятие «человек» столь же бессодержательно, сколь и абстрактные понятия «добродетель», «счастье», «честность». Жизнь многообразна. Общество состоит из людей, различных по сословной принадлежности, по имущественному состоянию, по социальному весу. Разные социальные круги вкладывают разное содержание в такое понятие, как «счастье». Абстрактная этика была бы применима разве что в абстрактном мире, в абстрактном обществе. Но мир и общество конкретны. «Он», то есть Рамо, приводит цепь логических аргументов, разбивает наивную утопию собеседника, витающего в безвоздушном пространстве абстракций.

Каков же тот конкретный мир общественных отношений, этические закономерности которого пытается раскрыть Рамо?

В этом мире есть праздные богачи и нищие труженики. Первые обладают независимостью, которую им обеспечивает богатство. Они могут, если хотят, придерживаться отвлеченных этических норм, ибо они свободны от воли и прихотей других людей. Вторые — рабы того богатства, которым не они владеют. Среди этих бедняков есть и такие, кто не желает трудиться и строит свое благопо-

¹ Необходимо иметь в виду, что «я» повести отнюдь не тождествен автору, и ниже мы лишь условно, в кавычках, называем этот персонаж «автором».

лучие на прислуживании богачам. Они хотят жить, как хозяева жизни, но не имеют для этого средств. Им остается одно: подлаживаться к богачам и восполнять услужливым низкопоклонством отсутствие богатства и независимости. Таков сам племянник Рамо. Под свой паразитический образ жизни он подводит философскую базу. В основе этой философии — развиваемая им теория естественного поведения. Естественность — такова исходная точка его этики. Рамо тоже говорит о «честности». Он считает, что если человеку ненавистна и вредна добродетель, то восхвалять ее бесчестно. Он выворачивает наизнанку все привычные абстрактные понятия, которыми оперирует «автор», и создает свое — парадоксальное — учение о нравственности. Речь племянника Рамо о его понимании «честности» и «счастья» — своеобразный теоретический трактат, построенный на основе вполне безукоризненной формальной логики. Восстановим ход его рассуждений:

Я строю свое материальное благополучие на благоволении сильных мира сего. Сильных не привлекает ум и добродетель, которые приходится уважать, они предпочитают глупость и шутство, которые развлекают. Подлаживаясь к богатым, я добиваюсь благосостояния, составляющего предмет моих вожделий. Таким образом я остаюсь честен по отношению к себе. Если бы я отказывался от богатства, строил из себя добродетельного героя, совершал над собой насилие, я был бы лицемером, то есть бесчестным. Следовательно, я честен.

Итак, перед нами два понятия честности. Одно — отвлеченное и идеалистическое, но альтруистически благородное, другое — конкретное, материалистическое, но эгоистически извращенное. В споре двух мировоззрений Дидро раскрыл диалектику общего понятия, продемонстрировал читателю иллюзорность абстракции и омерзительность эгоистической конкретности. «Я» — человек старого мира, он мыслит с метафизической прямолинейностью, свойственной классицистическому рационализму. «Он» — человек новой эры, будущий типический герой буржуазного общества, конкретное мышление которого разрушает всякие этические нормы во имя эгоистического преуспевания; от племянника Рамо недалеко до бальзаковских героев — Растиньяка¹ и Вотрена, до мопасановского Жоржа Дюруа. Кто из собеседников прав в этом споре о нравственности? Ни один. «Я» — благородный, но паивный утопист. «Он» мыслит более реалистично, но его логика вырождается в фальшивые, извращенные парадоксы. Дидро ставит нас лицом к лицу с двумя этическими системами, из которых одна — ложная (ибо построена на бессодержательных абстракциях), другая — тоже ложная (ибо построена на безнравственных эгоистических посылах).

Анализировать стилистическую систему Дидро, не раскрыв философского содержания его этических идей, невозможно. Уяснив себе философскую проблематику текста, можно обратиться к характеристике его стилистической структуры.

Спор начинается с выяснения отношения собеседников к понятию «честность». «Он», как указывалось выше, начинает с того, что иронически формулирует точку зрения «автора»:

«...il faudrait donc être d'honnêtes gens?»

Здесь ирония выражена в сочетании *honnêtes gens* и в особенности в партитивном артикле *de* (вместо, например, просто *il faudrait donc être honnête*). Для речевой манеры Рамо характерна нарочитая грубость, иногда переходящая в прямую вульгарность.

«Автор» подхватывает формулировку своей мысли и завершает сентенцию:

«Pour être heureux, assurément».

Иначе говоря, исходной точкой дискуссии является следующая сентенция, выражающая идею «автора»:

«Pour être heureux, il faut être honnête».

Такова нехитрая абстрактно-этическая сентенция, предложенная для обсуждения. Заметим, что прилагательные *honnête*, *heureux* в этой сентенции берутся в общечеловеческом, совершенно абстрактном смысле. Рамо пока остается на абстрактной позиции противника, выдвигая первое свое возражение:

«Cependant, je vois une infinité d'honnêtes gens qui ne sont pas heureux, et une infinité de gens qui sont heureux sans être honnêtes».

Это тоже сентенция, которая, будучи, как всякая сентенция, весьма общей, носит все же более конкретный характер: *je vois* вместо, скажем, *il y a*, *il existe*. Следует отметить характерную для рационалистической прозы XVIII века геометрическую правильность синтаксического построения — обе части фразы параллельны, в них повторяются *une infinité*, *gens*, *honnêtes*, *heureux*.

«Автор» не дает развернутого опровержения, он лишь с высокомерным презрением отвергает истину, высказанную собеседником: «Il vous semble» — «вам это только кажется».

Не потому ли «автор» так немногословен, что ему нечем парировать удар? Рамо продолжает атаку. Лишь один раз он руководствовался здравым смыслом и откровенностью — и вот остался без ужина. *Sens commun*, *franchise* выступают здесь как синонимы, конкретизирующие общее понятие *honnêteté*; *je ne sais où aller souper ce soir* — конкретный антоним для понятия *bonheur*. Иначе говоря, Рамо с каждым шагом уходит все дальше от абстрактных понятий в сторону реальной конкретности. «Автор» возражает: нет, Рамо пострадал не от честности, а от того, что не обеспечил себе независимости. Что же для этого следовало сделать? Может быть, вовремя разбогатеть? «Автор» не снисходит до уточнения. Он по-прежнему остается в пределах высокомерных абстракций: «...il fallait d'abord se faire une ressource indépendante de la servitude». В высшей степени характерно это слово-понятие *une ressource* (источник существования), взятое в самом общем и от-

влеченном смысле, причем определение *indépendante de la servitude* отнюдь не служит конкретизации. Теперь начинается поединок определений к слову *ressource*. Расплывчатому определению *indépendante de la servitude* Рамо противопоставляет прилагательное *aisée* (приятный). «Автор» характеризует это то источник существования как «*la moins sûre et la moins honnête*», Рамо же саморазоблачительно называет его «*la plus conforme à mon caractère de fainéant, de sot et de vaurien*». Таким образом, источник существования героя получает разностороннюю характеристику — с точки зрения «автора» и с точки зрения его оппонента. В одно и то же понятие два человека с различным мировоззрением вкладывают противоположный смысл. «Автор» рассуждает с позиции добродетели, Рамо — с позиции порока, он приводит некую дьявольскую, мефистофельскую аргументацию. Ведь в его устах *fainéant, sot, vaurien* — слова отнюдь не бранные: он как бы иронически цитирует мысли собеседника (так последний назвал бы его), но по существу против такой характеристики не возражает. Он вовсе не считает, что быть тунеядцем, глупцом и негодяем дурно. Напротив, все последующее рассуждение — попытка доказать, что лучше быть таким глупцом и таким негодяем, как он, чем таким прекраснородным идеалистом и фантазером (*visionnaire*), как его идейный противник.

И вот Рамо переходит к развернутой аргументации своей жизненной философии. Его тирада открывается огромной сложно-подчиненной фразой, смысл которой сводится к следующему: лучше быть естественным и порочным, ибо пороки нравятся власть имущим и приносят счастье, чем совершать над собой насилие и быть добродетельным, но несчастным, ибо добродетель побуждает обличать богачей, а это может их только озлобить. Синтаксис этой фразы напоминает научную прозу. Первая половина фразы, придаточное предложение, содержит шесть придаточных второй степени, определяющих понятие *le vice*, и одно третьей степени, определяющее *vertus*; вторая половина тоже весьма развернута, она содержит ряд однородных членов, из которых отметим синонимический ряд определений к слову *les qualités*. Цинический образ мыслей Рамо выражается, в частности, в том, что его теоретическая тирада пересыпана фамильярными выражениями, вроде сравнения *se tourmenter comme une âme damnée*, или глагола *se bistourner*, или выражения *à pis que rien*.

Рамо продолжает рассуждение и переходит к следующему логическому аргументу. Добродетель ненавистна людям, но люди симулируют любовь к ней; эта неестественность, фальшь порождает озлобление. Между тем, чтобы угождать богачам, следует быть естественным, то есть веселым. Все это высказано в форме философской, парадоксальной сентенции: «*On loue la vertu, mais on la haït*». И опять теоретические рассуждения пересыпаны грубоватыми разговорными оборотами: «*dans ce monde il faut avoir les pieds chauds*», «*ce n'est pas là mon compte*», а также усилены

разговорно-риторическим нагнетением синонимических рядов прилагательных: «les dévots si durs, si fâcheux, si insociables», «il faut que je sois gai, souple, plaisant, bouffon, drôle». Отметим характерное для речи Рамо обилие прилагательных: это связано с его стремлением к максимальной жизненной конкретности — в противовес его оппоненту, стремящемуся к абстракции.

Рассуждение продолжается в форме парадоксальных сентенций, построенных с геометрической правильностью: «La vertu se fait respecter, et le respect est incommode; la vertu se fait admirer, et l'admiration n'est pas amusante». Развивая свою аргументацию, Рамо строит псевдосиллогизмы: «J'ai affaire à des gens qui s'ennuient, et il faut que je les fasse rire. Or, c'est le ridicule et la folie qui font rire, il faut donc que je sois ridicule et fou...» (Отметим эти *or* и *donc*, звучащие в устах Рамо как элементы пародии на философскую прозу.) Итак, надо быть шутком, причем шутком честным, искренним, не лицемером. У Рамо своя этическая система — он стоит за своеобразно понимаемую «честность» человека перед самим собой. Людей, которые лгут себе, он презирает. В этой связи он и приводит два бытовых эпизода: шевалье де Ламорльер, который, будучи трусом, так долго подражал храбрецам, что и сам возомнил себя героем, и набожная дама-аскетка, которую ночью во сне гложут плотские желания. Оба эти персонажа — вольно или невольно — лицемерят. Остановимся на их портретах подробнее.

Повесть «Племянник Рамо» дает широкую, многоцветную картину французской жизни, несмотря на то, что в ней всего два действующих лица. Бесконечное множество персонажей появляется «в эпизодах», которые рассказывает Рамо, приводя то подробности своей жизни, то примеры, иллюстрирующие его теории. В обилии этих эпизодов с особой силой сказывается тяга Рамо к живой, реальной конкретности: живых людей он противопоставляет абстрактному теоретизированию собеседника-рационалиста. Именно поэтому упоминаемые Рамо персонажи так живописны, детализированы, разработаны с такой точной жанровой характеристикой. Образ шевалье де Ламорльера напоминает фигуры из жанровой живописи XVIII века — он детализирован шестью живописными придаточными («...qui retape son chapeau sur son oreille, qui porte la tête au vent, qui vous regarde le passant pardessus son épaule, qui fait battre une longue épée sur sa cuisse...» и т. д.). То же относится и к даме-святоше. Разработка этих образов достигает конкретности комедийной сцены, рассказчик сообщает множество бытовых деталей, вплоть до условно-театрального имени горничной — Жюстина. Каждая из этих характеристик дана в двух-трех развернутых сложноподчиненных фразах с множеством однородных членов — это объясняется, в частности, тем, что жанровые портреты-эпизоды не самоцель для Дидро, а лишь аргументы в устах Рамо, что они даны как бы в скобках, мимоходом,

в качестве иллюстраций. Заметим, что они и вводятся одним и тем же указательным местоимением: «*Ce chevalier de La Morlière, qui retape son chapeau...*», «*Et cette femme qui se mortifie...*» Жизненной конкретности, которую, в противовес автору, оперирует Рамо, способствует и живая разговорность, грубоватая фамильярность его речи, характеризующая трусливого наглеца: ср. «*qui vous regarde le passant...*», «*offrez-lui une croquignole sur le bout du nez...*», «*appliquez votre pied entre ses fesses*», «*il avait tant fait les mines, qu'il croyait la chose*».

В эпизоде с дамой появляется иная лексика, на этот раз характеризующая вождения святоши, снесдаемой сладострастными мечтами, — это словарь сентименталистской прозы, напоминающий Руссо «*Новой Элоизы*» (см. ниже, стр. 68), с обычными для этого стиля условными метафорами; впрочем, похожа не только лексика, но и синтаксис, с характерными риторическими восклицаниями и вопросами, нагнетением однородных членов, неоконченными предложениями («*tout cela empêche-t-il que son cœur ne brûle, que des soupirs ne lui échappent, que son tempérament ne s'allume, que les désirs ne l'obsèdent, et que son imagination ne lui retrace, la nuit...*»). Поэтичность фразеологии этого эпизода носит иронический характер, который раскрывается благодаря соседству высоких метафор с такими юмористическими бытовыми деталями, как «*sa femme de chambre... se lève en chemise et... vole au secours de sa maîtresse qui se meurt*». Оба жанровых портрета объединены интонацией племянника Рамо, и в то же время стиль каждого из них настолько конкретен, что они контрастируют между собой — грубая разговорность первого противопоставлена иронически-поэтическому слогу второго. И оба они, как уже сказано выше, способствуют насыщению речи Рамо живой жизненной конкретностью, противопоставленной прямой и худосочной рационалистичности его идейного противника.

Рамо заканчивает свою тираду логическим выводом, в котором с обнаженным цинизмом формулирует главную мысль: «*Il faut que Rameau soit ce qu'il est, un brigand heureux avec des brigands opulents, et non un fanfaron de vertu ou même un homme vertueux, mangeant sa croûte de pain, seul ou à côté des gueux*». Итак, Рамо возвращается к своему пониманию «честности», он «честно» называет «разбойниками» и себя, и своих покровителей, вкладывая, однако, в это слово субъективно-положительный смысл, как выше в слова *fainéant, sot, vaurien*. Наконец, последняя фраза его речи подводит окончательные итоги рассуждению. Рамо решительно противопоставляет себя собеседнику — он человек иного склада, у него иное понимание счастья: «*...je ne m'accommode point de votre félicité, ni du bonheur de quelques visionnaires comme vous*». В слове «*visionnaire*» дана окончательная характеристика противника, которого он до этого называл «*homme vertueux*» и причислял к «*honnêtes gens*».

Анализ показывает, что стилистический склад диалогической повести Дидро разнообразен и богат. И богатство это связано с характеристикой героя, особенность которого — живая наблюдательность, конкретное мышление, противопоставленные прямолинейным абстракциям его собеседника. Образ Рамо, паразита, прихлебателя, разбойника, многослоен. С одной стороны, он родственен образам таких плутоватых слуг, как Криспен и Жиль Блас у Лесажа, и в особенности Фигаро у Бомарше — герой не столько «Севильского цирюльника», сколько «Женитьбы Фигаро». С другой же стороны, в саморазоблачительной прямоте и своеобразной честности Рамо есть нечто мефистофельское, роднящее его со злым духом в трагедии Гете. Недаром именно Гете с таким интересом отнесся к повести Дидро: длительное время (с 1805 до 1821 г.) этот шедевр французской литературы был известен только в переводе Гете, исполненном с рукописи и снабженном обстоятельными комментариями, принадлежащими перу великого немецкого поэта.

•

Для самостоятельного анализа предлагается отрывок из «Племянника Рамо», который в тексте повести предшествует отрывку, проанализированному нами. (См. ч. II.)

JULIE
OU LA NOUVELLE HÉLOÏSE

1761

Роман в письмах «Жюли, или Новая Элоиза» положил начало литературному сентиментализму — художественному направлению, ставящему во главу угла не рассудочный рационализм, не логику, но чувство, страсть, порыв. Предлагая читателю письма влюбленных молодых людей, Руссо стремился воссоздать «язык страсти», непосредственно выражающий переживание. Согласно теории, которой придерживался Руссо вместе со своими современниками Кондильяком и Дидро, первой формой человеческого языка был «язык страстей», или, как он говорил, «крики страстей» (*les cris des passions*); эту форму сменил «язык действий», затем «членораздельный язык» (*le langage articulé*), который, наконец, оформился в логизированный, рациональный язык современного человека, лишенный первобытной живости, естественности и выразительности. Восстановить живой и непосредственный «язык страсти», являющийся речью естественного человека, — в этом Руссо видел важнейшую задачу современной литературы. Эту тенденцию он теоретически обосновал в известном «Втором предисловии» к роману «Новая Элоиза». Здесь он утверждает, что речь его героев, быть может, менее правильна и изящна, нежели речь философов, поэтов-классиков или аристократов, беседующих в салоне, зато она отличается полнотой чувства и непосредственностью. Приводим отрывок из этого стилистического манифеста — он лучше иных теоретических рассуждений характеризует позицию Руссо:

«...Une lettre que l'amour a réellement dictée, une lettre d'un amant vraiment passionné, sera lâche, diffuse, toute en longueurs, en désordre, en répétitions. Son cœur, plein d'un sentiment qui déborde, reedit toujours la même chose, et n'a jamais achevé de dire, comme une source vive qui coule sans cesse et ne s'épuise jamais. Rien de saillant, rien de remarquable; on ne retient ni mots, ni tours, ni phrases; on n'admire rien, l'on est frappé de rien. Ce-

pendant on se sent l'âme attendrie; on se sent ému sans savoir pourquoi. Si la force du sentiment ne nous frappe pas, sa vérité nous touche; et c'est ainsi que le cœur sait parler au cœur... L'amour... rend tous ses sentiments en images, son langage est toujours figuré. Mais ses figures sont sans justesse et sans suite; son éloquence est dans son désordre; il prouve d'autant plus qu'il raisonne moins.»¹

Так формулировал Руссо свою позицию; она соответствовала требованиям предреволюционной эпохи, когда центральной проблемой оказалась проблема борьбы за интересы частного человека, за внимание и уважение к внутреннему духовному миру личности. Однако все же в стилистике Руссо рационализм сохраняет свои господствующие позиции.

Закончим это небольшое введение словами Дидро, вложенными великим просветителем в уста умного, хотя и бессовестного племянника Рамо: «Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations; nous appelons, nous invoquons, nous crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions franchement. Point d'esprit, point d'épigrammes, point de ces jolies pensées; cela est trop loin de la simple nature. Et n'allez pas croire que le jeu des acteurs de théâtre et leur déclamation puissent nous servir de modèle. Fi donc! il nous le faut plus énergique, moins maniéré, plus vrai; les discours simples, les voix communes de la passion nous sont d'autant plus nécessaires que la langue sera plus monotone, n'aura point d'accents; le cri animal ou de l'homme passionné leur en donne.»²

Новаторство Руссо, давшего генеральное сражение рационально нивелированной, интеллектуальной, «геометрической» прозе классицизма (хотя он и не смог сам уйти от рационализма), имело огромное значение в развитии языка французской литературы. Характерные черты его стиля мы постараемся раскрыть на приводимом ниже XXII письме из второй части романа. Сен-Пре, уехавший в Париж от своей возлюбленной, получил посланный ему по почте портрет Жюли. Этому портрету и посвящено письмо.

LETTRE XXII

De Saint-Preux à Julie

Depuis ta lettre reçue je suis allé tous les jours chez M. Silvestre demander le petit paquet. Il n'était toujours point venu; et, dévoré d'une mortelle impatience, j'ai fait le voyage sept fois inutilement. Enfin la huitième j'ai reçu le paquet. A peine l'ai-je eu dans les mains, que, sans payer le port, sans m'en informer, sans rien dire

¹ J.-J. Rousseau, Julie ou la Nouvelle Héloïse, Œuvres complètes, II, P., 1961, p. 15.

² D. Diderot, Le Neveu de Rameau, P., Bibliothèque Nationale, 1896, p. 124.

à personne, je suis sorti comme un étourdi; et, ne voyant que le moment de rentrer chez moi, j'enfilais avec tant de précipitation des rues que je ne connaissais point, qu'au bout d'une demi-heure, cherchant la rue de Tournon où je loge, je me suis trouvé dans le Marais, à l'autre extrémité de Paris. J'ai été obligé de prendre un fiacre pour revenir plus promptement; c'est la première fois que cela m'est arrivé le matin pour mes affaires: je ne m'en sers même qu'à regret l'après-midi pour quelques visites; car j'ai deux jambes fort bonnes dont je serais bien fâché qu'un peu plus d'aisance dans ma fortune me fit négliger l'usage.

J'étais fort embarrassé dans mon fiacre avec mon paquet; je ne voulais l'ouvrir que chez moi, c'était ton ordre. D'ailleurs une sorte de volupté qui me laisse oublier la commodité dans les choses communes me la fait rechercher avec soin dans les vrais plaisirs. Je n'y puis souffrir aucune sorte de distraction, et je veux avoir du temps et mes aises pour savourer tout ce qui me vient de toi. Je tenais donc ce paquet avec une inquiète curiosité dont je n'étais pas le maître; je m'efforçais de palper à travers les enveloppes ce qu'il pouvait contenir; et l'on eût dit qu'il me brûlait les mains à voir les mouvements continuels qu'il faisait de l'une à l'autre. Ce n'est pas qu'à son volume, à son poids, au ton de ta lettre, je n'eusse quelque soupçon de la vérité; mais le moyen de concevoir comment tu pouvais avoir trouvé l'artiste et l'occasion? Voilà ce que je ne conçois pas encore: c'est un miracle de l'amour; plus il passe ma raison, plus il enchante mon cœur; et l'un des plaisirs qu'il me donne est celui de n'y rien comprendre.

J'arrive enfin, je vole, je m'enferme dans ma chambre, je m'assieds hors d'haleine, je porte une main tremblante sur le cachet. O première influence du talisman! j'ai senti palpiter mon cœur à chaque papier que j'ôtai, et je me suis bientôt trouvé tellement oppressé que j'ai été forcé de respirer un moment sur la dernière enveloppe... Julie!... ô ma Julie! le voile est déchiré... je te vois... je vois tes divins attraits! ma bouche et mon cœur leur rendent le premier hommage, mes genoux fléchissent... Charmes adorés, encore une fois vous aurez enchanté mes yeux! Qu'il est prompt, qu'il est puissant, le magique effet de ces traits chéris! Non, il ne faut point, comme tu prétends, un quart d'heure pour le sentir; une minute, un instant suffit pour arracher de mon sein mille ardens soupirs, et me rappeler avec ton image celle de mon bonheur passé. Pourquoi faut-il que la joie de posséder un si précieux trésor soit mêlée d'une si cruelle amertume? Avec quelle violence il me rappelle des temps qui ne sont plus! Je crois, en le voyant, te revoir encore; je crois me retrouver à ces moments délicieux dont le souvenir fait maintenant le malheur de ma vie, et que le ciel m'a donnés et ravis dans sa colère. Hélas! un instant me désabuse; toute la douleur de l'absence se ranime et s'aigrit en m'ôtant l'erreur qui l'a suspendue, et je suis comme ces malheureux dont on n'interrompt les tourments que pour les leur rendre plus sensibles. Dieux!

quels torrents de flammes mes avides regards puisent dans cet objet inattendu! ô comme il ranime au fond de mon cœur tous les mouvements impétueux que ta présence y faisait naître! O Julie, s'il était vrai qu'il pût transmettre à tes sens le délire et l'illusion des miens!... Mais pourquoi ne le ferait-il pas? Pourquoi des impressions que l'âme porte avec tant d'activité n'iraient-elles pas aussi loin qu'elle? Ah! chère amante! où que tu sois, quoi que tu fasses au moment où j'écris cette lettre, au moment où ton portrait reçoit tout ce que ton idolâtre amant adresse à ta personne, ne sens-tu pas ton charmant visage inondé des pleurs de l'amour et de la tristesse? ne sens-tu pas tes yeux, tes joues, ta bouche, ton sein, pressés, comprimés, accablés de mes ardents baisers? ne te sens-tu pas embrasée toute entière du feu de mes lèvres brûlantes?... Ciel! qu'entends-je? Quelqu'un vient... Ah! serrons, cachons mon trésor... un importun!... Maudit soit le cruel qui vient troubler des transports si doux!... Puisse-t-il ne jamais aimer... ou vivre loin de ce qu'il aime!

Это письмо — цельный лирический монолог, который, несмотря на цельность, композиционно распадается на три части, причем каждая часть выделена в отдельный абзац и имеет свои стилистические особенности. В первой части — повествование о получении письма, во второй — описание пути героя, следующего в фиакре домой и испытывающего сомнения относительно пакета, который он получил, и, наконец, третья — переживания, охватывающие Сен-Пре при созерцании портрета возлюбленной. Остановимся на особенностях каждой из этих трех частей-абзацев.

Первый абзац. Здесь преобладает спокойный рассказ о действиях героя, выдержанный в повествовательном времени — *Passé composé*. Сен-Пре дает трезво-объективную характеристику своему психологическому состоянию, описывая не столько переживания, сколько действия. Собственно, о душевном состоянии сказано лишь в метафоре «*dévoré d'une mortelle impatience*» и в сравнении «*comme un étourdi*»; в спокойно-рассудительном контексте всего абзаца и та, и другая характеристики даны в связи с действиями героя, в качестве мотивировки этих действий: «... *dévoré d'une mortelle impatience, j'ai fait le voyage sept fois inutilement*».

Обращает на себя внимание логически развернутая конструкция сложноподчиненных предложений, устанавливающих причинно-следственные связи; так, рассказчик заблудился, потому что все его мысли были сосредоточены на желании вернуться домой и он слишком торопливо шагал по улицам, которых не знал, а потому был вынужден нанять фиакр.

Следует отметить, что автор ведет как бы двойное повествование — «внешнее» и «внутреннее», причем последнее дано параллельно первому в причастных оборотах, придаточных предложениях и проч. «Внутреннее» повествование — и это характерное

свойство эмоционально-аналитической эпистолярной прозы Руссо — можно отбросить без ущерба для логического движения рассказа, хотя именно оно и составляет сущность этого рассказа, причины, тогда как действия являются следствием. Например (курсивом выделено «внутреннее» повествование): «...*dévoré d'une mortelle impatience, j'ai fait le voyage sept fois inutilement. [...] A peine l'ai-je eu dans les mains, que, sans payer le port, sans m'en informer, sans rien dire à personne, je suis sorti comme un étourdi; et, ne voyant que le moment de rentrer chez moi, j'enfilais... des rues que je ne connaissais point...*» и т. д.

Сен-Пре обстоятельно информирует читателя о своих действиях, сообщает точные факты: пакет он получил на в о с ь м о й р а з; вышел, не у п л а т и в за него почтового сбора; блуждал по л ч а с а в поисках Рю Турнон, где он живет; очутился вместо этого в Марэ, на другом конце Парижа; нанял фиакр. Далее, он весьма обстоятельно информирует свою корреспондентку о ряде бытовых деталей: о том, что утром фиакр был нанят им впервые, что он пользуется им неохотно, и то лишь для вечерних визитов и проч. Абзац завершается изысканной перифразой — он был бы огорчен, если бы, разбогатеv, перестал ходить пешком: «... *j'ai deux jambes fort bonnes dont je serais bien fâché qu'un peu plus d'aisance dans ma fortune me fit négliger l'usage*».

Таким образом, первый абзац выдержан в манере нейтрального повествования, носящего информационный характер и приобретающего оттенок разговорности благодаря использованию *Passé composé*, а также некоторых разговорных оборотов (*j'ai deux jambes fort bonnes*). Все черты этой прозы — бытовая информационность, логическая стройность при некоторой сдержанной взволнованности (в лексике — *dévoré d'une mortelle impatience*, в синтаксисе — анафорическое *sans payer le port, sans m'en informer* и проч.), легкий налет разговорности в сочетании с изящной перифразой — характерны для привычного в XVIII веке стиля салонной беседы, одного из важнейших стилей эпохи.

Второй абзац. Продолжается спокойное повествование, теперь концентрированное на теме «пакет». Изменение сюжета влечет за собой изменение повествовательного времени — от *Passé composé* автор переходит к *Présent* и *Imparfait*. Он дает деловитую оценку своим переживаниям, философически обобщая их, указывая на их постоянный характер: «*D'ailleurs une sorte de volupté qui me laisse oublier la commodité dans les choses communes...*», «*Je n'y puis souffrir...*», «*...je veux avoir du temps...*» Свое нынешнее состояние он как бы логически выводит из постоянных свойств своей личности: «*Je tenais donc ce paquet avec une inquiète curiosité dont je n'étais pas le maître*». Объективность позиции рассказчика подчеркивается особенно ясно тем фактом, что он как бы смотрит на себя со стороны, глазами постороннего наблюдателя — «*l'on eût dit qu'il me brûlait les mains à voir les mouvements continuels qu'il faisait de*

l'une à l'autre». Заметим, что в этой фразе именно пакет является субъектом повествования, он становится подлежащим, приобретает отдельную жизнь, метафорически одухотворяется. Рассказчик удивлен тем, что он получил пакет, и это вызывает у него слова «с'est un miracle de l'amour», еще не оформленные как восклицание, но уже позволяющие предчувствовать дальнейший стиль письма. Абзац заканчивается характерным для стиля светской беседы парадоксом, построенным на антитезе: «plus il passe ma raison, plus il enchante mon cœur» и т. д. Повествование в этом абзаце как бы искусственно замедлено, заторможено отступлениями психологически обобщающего свойства, повторениями, деталями, размышлениями героя, переданными в форме своеобразной внутренней речи («mais le moyen de concevoir comment tu pouvais avoir trouvé l'artiste et l'occasion?»), в синтаксической структуре которой звучит непосредственность живой беседы.

Итак, объективное повествование, взгляд со стороны, искусственная заторможенность рассказа деталями и отступлениями — вот характерные черты второго абзаца.

Благодаря этим чертам особенности третьей части тем более ощутимы. Эта третья часть диаметрально противоположна первой и в особенности второй. Там объективная характеристика — здесь стихия безудержного субъективизма. Там замедленность — здесь необычайная стремительность. Там рассказ о действиях и ощущениях — здесь непосредственное выражение напряженных чувств и их молниеносная смена. Благодаря контрастности первых двух абзацев, с одной стороны, и третьего — с другой, выразительность последнего резко повышается. Отметим кстати черту, характерную для геометрического и в основе своей глубоко рационального искусства прозы XVIII века, рационального даже там, где это искусство изображает пылкую страсть: обе части письма — повествование о пакете и непосредственное изображение чувства — равновелики, они содержат почти равное число строк.

В третьем абзаце Сен-Пре передает Жюли и читателю свои впечатления от портрета возлюбленной. До сих пор содержимое пакета не было названо. Речь шла только о пакете, и это придавало рассказу загадочность. Впрочем, и здесь, в третьей части, слово «портрет» появится только в последней фразе, перед концовкой, посвященной уже иной теме — приходу непрошеного гостя.

Если выше — повествование, иначе говоря, между событием и читателем стоит рассказчик, информирующий свою корреспондентку о минувших событиях, то здесь — п о к а з, непосредственное изображение действий и переживаний; читатель как бы становится очевидцем происходящего, он втягивается в действие, автор заставляет его переживать вместе с героем. Слово синхронно событиям и чувствам, сменяющим друг друга в душе Сен-Пре. Такова функция настоящего времени, в котором выдержана третья часть нашей главы. И это не просто *Présent histo-*

rique, о котором принято говорить, будто он служит для оживления рассказа, — это функция иной стилистической системы, того самого «*langage de la passion*», который составляет сущность сентиментализма и вместе с тем прозы Руссо.

Третья часть открывается цепью кратких предложений, расчленяющих действие на ряд стремительно сменяющих друг друга малых действий, причем эта стремительность ослаблена, а напряженность, таким образом, усилена постепенным увеличением объема предложений: в первых двух — подлежащее и сказуемое (*j'arrive, je vole*), в третьем и четвертом к ним присоединяется обстоятельство (*je m'enferme dans ma chambre, je m'assieds hors d'ha-leine*) и, наконец, в пятом два дополнения — прямое (с определением) и косвенное (*je porte une main tremblante sur le cachet*). Эта цепочка параллельных предложений, выражающих нарастающую напряженность ожидания, переходит в восклицание, констатирующее изумление и восторг («*O première influence du talisman!*»). Мы говорим «констатирующее», потому что это восклицание, как и следующая за ним фраза в прошедшем времени, возвращает нас к реальности, к повествователю, снова ставшему между нами и его собственными переживаниями. Недаром здесь употреблено отвлеченное, рациональное *influence*. И с удвоенной силой звучит контрастирующее с этим аналитическим отступлением возвращение к драматически непосредственному настоящему времени. Теперь отброшено всякое повествование. Речь становится рядом восклицаний, вопросов, возгласов, утверждений, отрицаний. Именно здесь реализуется программа Дидро, требовавшего: «*Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations*». Дальнейший текст передает быструю смену размышлений и ощущений Сен-Пре, созерцающего портрет. Легко заметить, что в каких-нибудь тридцати строках текста содержится множество оттенков и переходов чувств, которые переданы зачастую бессвязной, задыхающейся речью, прежде всего — восклицаниями.

Остановимся на восклицательных предложениях. На этом небольшом отрезке текста их много, и функции их разнообразны. Прежде всего, восклицательные предложения с междометиями *ô* и *ah*: «*O première influence du talisman!*», «*ô ma Julie!*», «*ô comme il ranime...*» и т. п. — все эти восклицания выражают молитвенный или одический восторг. «*Ah! chère amante, où que tu sois...*» — эта и аналогичные формы выражают настойчивое, страстное желание. Восклицания с *quel* (как и фразы с *que*) выражают сожаление, скорбь («*Avec quelle violence il me rappelle des temps qui ne sont plus!*») или риторическое изумление («*quels torrents de flammes mes avides regards puisent dans cet objet inattendu!*»); предложения, начинающиеся с отрицания *non*, содержат риторический спор («*Non, il ne faut point, comme tu prétends...*»). Безличные восклицания представляют собой формулу проклятия («*Maudit soit le cruel...*»).

Такую же сложную гамму чувств выражают и многочисленные вопросы типа *pourquoi, ne sens-tu pas, qu'entends-je* и проч.

Быстрой смене чувств соответствует столь же быстрая смена интонаций. Вспомним, что в рациональной прозе классицизма мы наблюдали неизменную, единую интонацию, связанную с единством стиля и придающую повествованию цельность. В сентиментальной прозе Руссо интонация меняется с каждой фразой. Восторг сменяется изумлением, изумление — риторической полемикой, скорбным сожалением, сокрушением, мольбой, настойчивым требованием, снова одическим восторгом, молитвенным заклинанием. Восклицание сменяется размышлением, выраженным в сравнении («*je suis comme ces malheureux...*»), размышление — снова восклицанием, затем следует вопрос, затем риторическое нагнетение параллельно построенных однородных членов, затем обрывки эллиптических фраз, прерванных многоточием.

Впрочем, руссоистский «язык страсти», который, по мысли автора, должен был служить непосредственным выражением иррационального чувства, по сути дела рационален. Он глубоко связан с классицистической традицией — глубже, чем хотелось самому автору и чем казалось ему и многим его современникам. Это язык искусственный, неизменно подчиненный классическим правилам риторики, которые некогда сформулировал грек Аристотель. По риторическим законам построены и восклицания, и вопросы, и анафоры, и параллельные конструкции, и антитезы. В этой связи обратим внимание на условно-поэтические обращения, живо напоминающие соответствующие стилистические формы в одах Малерба или в монологах классицистических трагедий, прежде всего Корнеля. Обращение к Жюли, казалось бы оправданное эпистолярной формой текста («*Julie!... ô ma Julie!... je te vois...*»), сменяется обращением к портрету, к чертам лица возлюбленной («*Charmes adorés, encore une fois vous avez enchanté mes yeux!*»), а затем обращением к самому себе («*Ah! serrons, cachons mon trésor...*»). Помимо этого, мы находим в лирическом монологе Сен-Пре условно-классицистическое обращение к античным богам («*Dieux! quels torrents de flammes...*») и к небесам («*Ciel! qu'entends-je?...*»). Форма всех этих обращений традиционна и рациональна.

Лексика лирического монолога субъективна, хотя и она на проверку оказывается связанной с классицистической традицией. Таковы многочисленные эмоциональные эпитеты. Вспомним приведенный выше анализ стиля «Принцессы Клевской» — там мы констатировали полное отсутствие эпитетов. Здесь их множество, и все они выражают отношение автора письма к объекту, например: *divins attraites, charmes adorés, traits chéris, précieux trésor, cruelle amertume, moments délicieux, avides regards, objet inattendu, mouvements impétueux, idolâtre amant, charmant visage, lèvres brûlantes*. Для всех этих эмоциональных определений характерно то, что их легко можно отбросить, не нарушив логической

структуры текста. Например: «Pourquoi faut-il que la joie de posséder ce trésor soit mêlée d'amertume?» или: «ne sens-tu pas ton visage inondé des pleurs de l'amour..?», «ne sens-tu pas tes yeux... accablés de mes baisers?»

Столь же условно-субъективный характер носят и эмоциональные синонимические перифразы, наводняющие текст письма. Как указывалось выше, слово *portrait* появляется лишь в конце текста, и тогда же автор называет лицо своей возлюбленной прямым словом *visage*, а также употребляет конкретные названия: *tes yeux, tes joues, ta bouche, ton sein*. Этим конкретным словам предшествуют уже цитированные выше перифрастические *divins attraits, charmes adorés, traits chéris, ton image* (в отвлеченном смысле — «образ»), *précieux trésor, objet inattendu* — шесть синонимов, превосходящих слово *portrait*.

Эмоциональность лирического монолога выражается и в том, что, несмотря на его риторичность, на стремительную смену интонаций, на большое лексическое и интонационное богатство текста, логическая мысль автора письма не движется вперед: он повторяется, возвращается к уже сказанному. И в этом смысле стиль Руссо противоположен прозе классицизма, с которой его, однако, связывает приверженность к анализу, к традиционным формулам и перифразам, к условно-риторическим оборотам.

Такова разработанная Руссо система «языка страсти», система, по внутреннему заданию враждебная классицистической интеллектуальности и в то же время восходящая к традиционным риторическим формам рационалистической литературы. Система эта превосходит стиль романтической прозы, возникший в начале XIX века.

•

Для самостоятельного анализа предлагается отрывок из XIV письма второй части романа, в котором Сен-Пре описывает свои впечатления от Парижа, куда он приехал из провинциальной Швейцарии. Приводимое письмо полезно сопоставить с «Персидскими письмами» Монтескье (см. выше), в которых жизнь французской столицы тоже описана с точки зрения наивного иностранца. (См. ч. II.)

Шатобриан, один из родоначальников романтизма, был проповедником христианского идеализма, активным врагом французской революции, реакционным политическим деятелем. Но его литературное творчество, и прежде всего его стилистическая система, заслуживает внимательного изучения; талантливый писатель, он оказал немалое влияние на такого корифея романтизма, как Гюго, и на такого корифея реализма, как Бальзак. Борьба против стилистики Шатобриана определила некоторые существенные черты эстетической позиции Стендаля и Мериме. Не зная особенностей стиля Шатобриана, нельзя разобраться во многих явлениях французской прозы XIX века. Недаром даже такой непримиримо строгий судья, как Пушкин, ценил мастерство Шатобриана и говорил, что он «первый из современных французских писателей, учитель всего пишущего поколения».¹

В «Атала», ранней повести Шатобриана, автор устами американского индейца Шактаса рассказывает о любви героя к девушке из вражеского племени, христианке Атала; своей умирающей матери Атала дала когда-то обет девственности и теперь, воспылав любовью к Шактасу, покончила с собой, приняв яд. В приводимом эпизоде Шактас вместе с миссионером-отшельником отцом Обри хоронит свою возлюбленную.

«Nous convînmes que nous partirions le lendemain, au lever du soleil, pour enterrer Atala sous l'arche du pont naturel, à l'entrée des Bocages de la mort. Il fut aussi résolu que nous passerions la nuit en prière auprès du corps de cette sainte.

¹ А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. 5, М., Гослитиздат, 1936, стр. 294—295 (ст. 1836—1837 гг. «О Мильтоне и шатобриановом переводе «Потерянного рая»).

«Vers le soir, nous transportâmes ses précieux restes à une ouverture de la grotte qui donnait vers le nord. L'ermite les avait roulés dans une pièce de lin d'Europe, filé par sa mère; c'était le seul bien qui lui restait de sa patrie, et depuis longtemps il le destinait à son propre tombeau. Atala était couchée sur un gazon de sensitives des montagnes; ses pieds, sa tête, ses épaules et une partie de son sein étaient découverts. On voyait dans ses cheveux une fleur de magnolia fanée... celle-là même que j'avais déposée sur le lit de la vierge pour la rendre féconde. Ses lèvres, comme un bouton de rose cueilli depuis deux matins, semblaient languir et sourire. Dans ses joues, d'une blancheur éclatante, on distinguait quelques veines bleues. Ses beaux yeux étaient fermés, ses pieds modestes étaient joints, et ses mains d'albâtre pressaient sur son cœur un crucifix d'ébène; le scapulaire de ses vœux était passé à son cou. Elle paraissait enchantée par l'Ange de la mélancolie et par le double sommeil de l'innocence et de la tombe; je n'ai rien vu de plus céleste. Quiconque eût ignoré que cette jeune fille avait joui de la lumière aurait pu la prendre pour la statue de la Virginité endormie.

«Le religieux ne cessa de prier toute la nuit. J'étais assis en silence au chevet du lit funèbre de mon Atala.

«Que de fois, durant son sommeil, j'avais supporté sur mes genoux cette tête charmante! Que de fois je m'étais penché sur elle pour entendre et pour respirer son souffle! Mais à présent aucun bruit ne sortait de ce sein immobile, et c'était en vain que j'attendais le réveil de la beauté!

«La lune prêta son pâle flambeau à cette veillée funèbre. Elle se leva au milieu de la nuit, comme une blanche vestale qui vient pleurer sur le cercueil d'une compagne. Bientôt elle répandit dans les bois ce grand secret de mélancolie qu'elle aime à raconter aux vieux chênes et aux rivages antiques des mers. De temps en temps le religieux plongeait un rameau fleuri dans une eau consacrée, puis, secouant la branche humide, il parfumait la nuit des baumes du ciel. Parfois il répétait sur un air antique quelques vers d'un vieux poète nommé J o b; il disait:

«J'ai passé comme une fleur; j'ai séché comme l'herbe des champs.

«Pourquoi la lumière a-t-elle été donnée à un misérable et la vie à ceux qui sont dans l'amertume du cœur?»

«Ainsi chantait l'ancien des hommes. Sa voix grave et peu cadencée allait roulant dans le silence des déserts. Le nom de Dieu et du tombeau sortait de tous les échos, de tous les torrents, de toutes les forêts. Les roucoulements de la colombe de Virginie, la chute d'un torrent dans la montagne, les tintements de la cloche qui appelait les voyageurs, se mêlaient à ces chants funèbres, et l'on croyait entendre dans les Bocages de la Mort le chœur lointain des décédés, qui répondait à la voix du solitaire.

«Cependant une barre d'or se forma dans l'orient. Les éperviers criaient sur les rochers et les martres rentraient dans le creux des ormes: c'était le signal du convoi d'Atala. Je chargeai le corps sur

mes épaules; l'ermite marchait devant moi, une bêche à la main. Nous commençâmes à descendre de rocher en rocher; la vieillesse et la mort ralentissaient également nos pas. A la vue du chien qui nous avait trouvés dans la forêt, et qui maintenant, bondissant de joie, nous traçait une autre route, je me mis à fondre en larmes. Souvent la longue chevelure d'Atala, jouet des brises matinales, étendait son voile d'or sur mes yeux; souvent, pliant sous le fardeau, j'étais obligé de le déposer sur la mousse et de m'asseoir auprès, pour reprendre des forces. Enfin, nous arrivâmes au lieu marqué par ma douleur; nous descendîmes sous l'arche du pont. O mon fils! il eût fallu voir un jeune sauvage et un vieil ermite à genoux l'un vis-à-vis de l'autre dans un désert, creusant avec leurs mains un tombeau pour une pauvre fille dont le corps était étendu près de là, dans la ravine desséchée d'un torrent.

«Quand notre ouvrage fut achevé, nous transportâmes la beauté dans son lit d'argile. Hélas! j'avais espéré de préparer une autre couche pour elle! Prenant alors un peu de poussière dans ma main et gardant un silence effroyable, j'attachai pour la dernière fois mes yeux sur le visage d'Atala. Ensuite je répandis la terre du sommeil sur un front de dix-huit printemps; je vis graduellement disparaître les traits de ma sœur et ses grâces se cacher sous le rideau de l'éternité; son sein surmonta quelque temps le sol noirci, comme un lis blanc s'élève du milieu d'une sombre argile: «Lopez, m'écriai-je alors, vois ton fils inhumer ta fille!» et j'achevai de couvrir Atala de la terre du sommeil.»

Через все сочинения романтика Шатобриана проходит культ смерти, та «некромания», о которой много писали историки литературы и исследователи Шатобриана. Описание погребального обряда — одна из любимых тем писателя, без которой не обходится ни одна его книга. Это связано с религиозной позицией Шатобриана, с одной стороны, а с другой — с романтическим культом смерти, разочарования, мировой скорби, захватившим после краха просветительских иллюзий литературу Франции и всей Европы. Воспевая величие смерти, приобщающей человека к вечности и бессмертию, Шатобриан в «Гении христианства» писал: «La religion a pris naissance aux tombeaux... C'est en quelque sorte l'immortalité qui marcha à la tête de la mort». Шатобриана как писателя интересуют не отношения людей в обществе, но отношения между человеком и богом. Отсюда ведущие особенности его поэтики. Он не описывает ни социальное бытие своих современников, ни природу. Он рассматривает и человека, и явления природы в их отношении к «вечной сущности бытия», к «небу». Поэтому проза его как бы д е м а т е р и а л и з о в а н а. Даже описывая ландшафт, он видит в нем проявление потусторонних сил, их отблеск. Ср.: «Le nom de Dieu et du tombeau sortait de tous les échos, de tous les torrents, de toutes les forêts. Les roucou-

lements de la colombe de Virginie, la chute d'un torrent dans la montagne, les tintements de la cloche qui appelait les voyageurs, se mêlaient à ces chants funèbres, et l'on croyait entendre dans les Bocages de la Mort le chœur lointain des décédés...» Казалось бы, автор дает здесь материальные признаки пейзажа — леса, потоки, воркование голубки, звон колокола; однако описание это иллюзорно — автор перечисляет черты ландшафта только для того, чтобы сказать, что повсюду звучало имя бога, повсюду слышался хор умерших: сквозь брентную оболочку материального мира просвечивает мир вечной, божественной сущности. С этой «дематериализацией» связано и пренебрежение автора элементарным внешним правдоподобием. Ведь повествование ведется от имени дикаря-индейца! Ясно, что не только дикарь, но даже изоощренный интеллигент в устном рассказе не способен на стройную, литературно изысканную, украшенную риторическими фигурами прозу, какую мы видим в «Атала».

Шатобриан не столько стремится к тому, чтобы нарисовать картину или развернуть последовательность событий, сколько хочет заразить читателя определенным настроением — обычно, как в данном случае, настроением тоски. Этому намерению автора способствуют языковые средства, составляющие систему его стиля. Мистик Шатобриан видит в тоске и смерти приобщение смертного человека к божественной сфере вечности, поэтому смерть для него не безобразна, не отвратительна, но прекрасна и даже желанна. И с этим важнейшим элементом его мировоззрения связана последовательная эстетизация умирания и самой смерти.

Труп Атала ни разу не назван *cadavre*. Для его обозначения избраны синонимы: *le corps*, *ses précieux restes*, *le fardeau*, *la beauté*. Особенно характерно последнее, повторенное дважды, в разных местах: «...c'était en vain que j'attendais le réveil de la beauté!» и «...nous transportâmes la beauté dans son lit d'argile». Метонимическая замена конкретного наименования абстрактно-обобщающим словом — излюбленный прием эстетизации у Шатобриана. Так же эстетизировано и понятие «могила»; в нашем эпизоде мы встретим метафорические перифразы *son lit funèbre*, *son lit d'argile* и эвфемистическую метафору *la couche*. Нам встретится и слово *tombeau*, но оно выпадает из текста, потому что употреблено во фразе, где вообще все названо своими именами; здесь как бы дается взгляд со стороны на происходящее: «O mon fils! il eût fallu voir un jeune sauvage et un vieil ermite à genoux l'un vis-à-vis de l'autre dans un désert, creusant avec leurs mains un tombeau pour une pauvre fille dont le corps était étendu près de là, dans la ravine desséchée d'un torrent». Все точно и трезво: не «la beauté», а «le corps», не «son lit funèbre», а «un tombeau»; здесь сказано даже «creusant de leurs mains». В приведенной фразе Шатобриан дает трагический аспект смерти Атала с точки зрения человеческой повседневности. Поэтические перифразы

и метафоры, которыми он так широко пользуется, должны звучать особенно выразительно на фоне простых слов, взятых в прямом значении. «Окказиональное» употребление этих простых слов ничуть не нарушает общей эстетизирующей системы писателя.

Смерть — это «le sommeil de la tombe», понятие умирания выражено в словах из книги Иова: «J'ai passé comme une fleur; j'ai séché comme l'herbe des champs». Эстетизирован образ умершей: в ее волосах у в я д ш и й цветок магнолии — здесь причастие fanée относится не только к цветку, но и к девушке, и это подчеркивается тем, что губы ее сравниваются с увядшей розой — «Ses lèvres, comme un bouton de rose cueilli depuis deux matins, semblaient languir et sourire».

Образ «Атала-цветок» подхвачен значительно дальше — в последних строках, посвященных погребению, он служит эстетизации обряда: «son sein surmonta quelque temps le sol noirci, comme un lis blanc s'élève du milieu d'une sombre argile». К тому же систематическое метафорическое отождествление умершей девушки с цветком подчеркивает важную для Шатобриана идею о единстве мертвеца и природы.

Сообщить читателю торжественно-скорбное настроение — одна из важнейших задач Шатобриана. Это достигается и названными выше приемами эстетизации смерти, и многочисленными другими средствами. Отметим следующие.

Повествование выдержано в выпренне-поэтическом ключе, которым определяется отбор лексики, использование торжественного множественного числа — les rivages, les baumes, les déserts, многочисленные поэтические перифразы («cette jeune fille avait joui de la lumière»). Перифразы — излюбленная мишень литературных противников и пародистов Шатобриана. В самом деле, эти перифразы — обычно метафорические — иногда разрастаются в целые образы и даже сцены, как, например, в описании луны — «la lune prêta son pôle flambeau à cette veillée funèbre» вместо простого «la lune se leva».

Заметим здесь, что наряду с обрядом погребения луна — любимый образ Шатобриана.¹ В романе «Начезы» он посвятил хвалебный гимн ночному светилу, которое кажется поэту носителем печали и спутником смерти. Вот несколько строк из этого гимна, в высшей степени характерного для поэтики Шатобриана:

¹ Вообще Шатобриан использует ограниченный набор излюбленных образов скорби, к числу которых, кроме названных, относится и образ разметавшихся волос. В нашем эпизоде: «Souvent la longue chevelure d'Atala, jouet des brises matinales, étendait son voile d'or sur mes yeux». Назовем еще традиционные колокола, зловещий звон которых раздается у Шатобриана буквально повсюду. В сцене похорон Атала колоколам, казалось бы, и взяться неоткуда, — но наш автор без них обойтись не может, он даже в девственном лесу Нового Света, расслышал их голос: «les tintements de la cloche qui appelait les voyageurs...» Неправдоподобно? Что ж из того, зато величаво и уныло.

«Salut, épouse du Soleil! tu n'as pas toujours été heureuse! [...] Depuis ton hymen infortuné, la mélancolie est devenue ta compagne; elle ne te quitte jamais, soit que tu te plaises à errer à travers les nuages, soit qu'immobile dans le ciel, tu tiennes tes yeux fixés sur les bois, soit que penchée au bord des ondes du Meschacebé, tu t'abandonnes à la rêverie, soit que tes pas s'égarerent avec les fantômes le long des pâles bruyères. Mais, ô Lune! que tu es belle dans ta tristesse!»¹

В воспевании луны Шатобриана не был оригинален — он шел по стопам английских поэтов-романтиков, создавших жанр так называемой «кладбищенской лирики»; французский романтик и певец скорби многому научился у них, прежде всего у Грея и Юнга. Разумеется, отразилась здесь и поэзия Оссиана.

В нашем тексте луна персонифицирована; ее появление развивается в целый условно-поэтический эпизод. Луна поднимает свой бледный светильник над мертвой Атала, луна подобна весталке, пришедшей оплакать свою подругу. Луна раскрывает миру великую тайну скорби — «elle répandit dans les bois ce grand secret de mélancolie qu'elle aime à raconter aux vieux chênes et aux rivages antiques des mers». Но не только луна служит Шатобриану предлогом для создания аллегорических олицетворений. Рассказчику (дикарю!) кажется, что Атала усыплена ангелом скорби — «enchantée par l'Ange de la mélancolie», сама она похожа на изваяние уснувшей девственности — «la statue de la Virginité éndormie». Нечего и говорить, что все эти аллегории нарушают правдоподобие, — можно ли поверить, что американский индеец видел в луне «белую весталку», а в своей умершей подруге — «изваяние уснувшей Девственности»? Все это нисколько не тревожит Шатобриана. Правдоподобие ситуации его не интересует. Ему важна эмоциональная атмосфера. Эту атмосферу наряду с аллегорическими олицетворениями создают и столь же мало свойственные речи дикаря метонимически использованные общие понятия, заменяющие конкретные названия и придающие повествованию большую возвышенность, например: «la vieillesse et la mort ralentissaient également nos pas» (то есть — отшельник шел медленно, потому что был стар, а Шактас — потому что нес труп девушки); или: «je vis... ses grâces se cacher sous le rideau de l'éternité» (то есть — ее прекрасное тело покрыла земля).

Для поэтики Шатобриана характерно использование слов-лейтмотивов, тоже способствующих навесанию определенного настроения. В кратком эпизоде повторяются важные для автора слова: la mélancolie («l'Ange de la mélancolie», «ce grand secret de la mélancolie»), le sommeil («le double sommeil de l'innocence et de la tombe», «que de fois, durant son sommeil...», «je répandis la terre du sommeil...», «j'achevais de couvrir Atala de la terre du

¹ F.-R. de Chateaubriand, Les Natchez, P., éd. F. Didot, 1872, p. 327.

sommeil»), funèbre («au chevet du lit funèbre de mon Atala», «ces chants funèbres»). Последний — излюбленный эпитет Шатобриана, наряду с sublime и céleste («je n'ai rien vu de plus céleste»). Вообще же для Шатобриана эпитеты очень важны — редко попадаетея существительное, не украшенное эмоциональным эпитетом либо распространенным определением, играющим роль эпитета. Например: ses beaux yeux; ses pieds modestes; ses mains d'albâtre; ses joues, d'une blancheur éclatante; ses lèvres, comme un bouton de rose... Интересен в этом смысле абзац, посвященный луне: на девяти строках здесь десять эпитетов; почти все они имеют только эмоциональное и эстетизирующее значение и могут быть отброшены без ущерба для фактического повествования. Например: «La lune prêta son (pâle) flambeau à cette veillée (funèbre)...» Некоторые эпитеты, преимущественно в конце текста — это определения с предлогом *de*, которые во французской стилистике называются «библейскими эпитетами» («épithètes bibliques»). Таковы: «...je répandis la terre *du sommeil* sur un front *de dix-huit printemps*»; это придает окончанию рассказа о похоронах особую молитвенную величавость.

Синтаксическое движение этой поэтической прозы органически связано с отмеченными особенностями лексики. Тексту свойственна развернутость сложноподчиненных фраз, подчеркнутая ритмичность. Иногда мерную поступь ритма поддерживает и выявляет эффектная риторическая композиция параллельных предложений:

Que de fois,	3	} 21
durant son sommeil,	5	
j'avais supporté sur mes genoux	9	
cette tête charmante!	4	
Que de fois	3	} 20
je m'étais penché sur elle	7	
pour entendre et pour respirer	8	
son souffle!	2	
Mais à présent	4	} 16
aucun bruit ne sortait	6	
de ce sein immobile,	6	
et c'était en vain	5	} 16
que j'attendais	4	
le réveil de la beauté!	7	

Ритм этого абзаца организован весьма искусно: две параллельные четырехчленные фразы, объединенные анафорой, содержащие почти равное число слогов (21 и 20), и два трехчленных предложения по 16 слогов в каждом.

Особую роль в ритмической организации прозы Шатобриана играют трехчленные фразы или перечисления. Тройственное членение — важнейший прием традиционной классической риторики, от которой Шатобриан, несмотря на все свое новаторство, не ушел (ср.: «...sortait de tous les échos, de tous les torrents, de toutes les forêts» и т. д.). Надо сказать, что этот прием симметрического построения будет впоследствии подхвачен и даже развит Гюго и Бальзаком.

При чтении вслух ритм шатобриановой прозы явно, иногда даже слишком назойливо ощутим. Шатобриан развил искусство ритмической прозы, доведя его до того предела, когда проза уже переходит в стихи. Мопассан справедливо указывал, что Шатобриан (к творчеству которого он относился без особой приязни) — «несравненный виртуоз в области ритмов прозы, для кого звучание фразы выражает ее мысль в такой же мере, как и значение составляющих ее слов». ¹

Проза Шатобриана, продолжающего традицию Жан-Жака Руссо, противоположна рационалистической прозе классицистов и просветителей. ² Для великих писателей XVII и XVIII веков всего важнее мысль; слово — точное, простое, логическое — должно с наибольшей полнотой, недвусмысленностью и ясностью выражать ее. Для Шатобриана слово значимо прежде всего своими эмоциональными обертонами. Оно должно заразить читателя определенным настроением, внушить ему переживания и не столько пробудить в нем мысль, сколько, напротив, как бы загнипотизировать, втянуть в ритмический поток, окутать атмосферой величавой скорби и молитвенного благоговения. Классицисты, а тем более просветители в своей аналитической прозе стремились вскрыть внутренние закономерности человеческих взаимоотношений в обществе и психологических движений человеческой души. Шатобриан менее всего аналитик, менее всего социальный мыслитель: его проза посвящена отношениям человека и бога, земли и неба. Существенно и прекрасно для него лишь потустороннее, божественное, мистическое. Поэтому проза его приобретает гимнические, молитвенные черты, слово утрачивает материальную и логическую определенность, размывается волнами эмоциональности, иррациональной музыкой ритма.

Классицисты и просветители стремились к естественности и простоте. Шатобриан неестественен и напыщенно риторичен. Чего стоит, например, в нашем эпизоде поистине фальшиво-театральный эпитет *effroyable* во фразе: «Prenant alors un peu de poussière dans ma main et gardant un silence effroyable, j'attachai pour la dernière fois mes yeux sur le visage d'Atala». По этому

¹ Ги де Мопассан, Полн. собр. соч., т. XIII, М., Гослитиздат, 1950, стр. 282 (ст. «Эволюция романа в XIX веке»).

² Это так, несмотря на вполне классические взгляды, высказываемые Шатобрианом в теории. См. об этом: Б. Г. Р е и з о в, Французский исторический роман в эпоху романтизма, Л., Гослитиздат, 1958, стр. 24 и сл.

поводу известный русский филолог Ф. Делабарт замечал: «Шактас... больше думает о своем настроении, чем о смерти своей возлюбленной. Он подробно рассказывает нам, о чем он думал, о чем вспоминал, какие образы суггестировала ему смерть Атала. Он любит себя: не правда ли, какая «трогательная» картина, молодой дикарь и старый волшебник роют могилу для временно погибшей девушки, сын Лопеца хоронит его дочь! Шактас сам пугается своего «ужасного» молчания, когда засыпает землей чело Атала. Он думает о себе и только о себе». ¹

Текст Шатобриана перегружен бесчисленными сравнениями, метафорами, аллегорическими образами, разрушающими единство повествования, придающими ему характер выпендренной декламации. Недаром Стендаль, отдававший должное литературному дарованию Шатобриана и ненавидевший его как представителя враждебного ему не только политического, но и эстетического лагеря, в тридцатые годы писал: «Вместо того, чтобы находить новые мысли и затем естественно и ясно выражать их, эти выдающиеся таланты [г-жа де Сталь и Шатобриан] все свое внимание обратили на стиль. Они изобрели вычурность, скрывшую на некоторое время под своим блеском и новизной скудость их мысли». ² К. Маркс, равно отрицательно относившийся к политическому деятелю Шатобриану и к Шатобриану-поэту, выразительно оценил его стиль, которому, по определению Маркса, свойственны «...фальшивая глубина, византийские преувеличения, кокетничание чувствами, пестрое хамелеонство, word painting [словесная живопись], театральность, sublime». ³

Для самостоятельного анализа предлагается отрывок из повести «Рене» (1805). Герой ее, молодой француз, разочарованный и опустошенный Рене, рассказывает историю своей жизни и своих переживаний старому индейцу Шактасу. (См. ч. II.)

¹ Ф. Делабарт, Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции, Киев, 1905, стр. 296.

² Стендаль, Собр. соч., т. IX, М., Гослитиздат, 1938, стр. 141 (ст. «Романтизм в Италии»).

³ К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. XXIV, стр. 425.

NOTRE-DAME DE PARIS

1830

«Собор Парижской богородицы» — исторический роман, в символической форме выразивший воззрения молодого Гюго не только на прошлое Франции, но и на ее современные судьбы. В центре книги (действие разыгрывается в XV веке) французский народ и его художественное творение — готический собор, который олицетворяет уходящую в прошлое историческую эпоху. Романтическая система контрастов, теоретически разработанная Гюго в манифесте 1827 года «Предисловие к Кромвелю», получила здесь поэтическое воплощение. На контрастах построен сюжет романа и основана его композиция: смена исторических эпох, противопоставление средних веков (эпохи зодчества) Ренессансу (эпохе книги), взаиморасположение персонажей (Клод Фролло — Эсмеральда — Квазимодо); контрастна также характеристика каждого из героев в отдельности.

Стилистический строй романтической прозы Гюго определяется теми положениями, которые были сформулированы автором в статье «О Вальтере Скотте» (1823), где он провозгласил принципы нового романа: «Après le roman pittoresque, mais prosaïque, de Walter Scott, il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet encore selon nous. C'est le roman, à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, réel mais idéal, vrai mais grand, qui enchâssera Walter Scott dans Homère».¹ Как этот принцип осуществлялся на разных этапах творческой биографии Гюго, мы постараемся показать читателю на анализе отрывков из произведений разных лет.

Приводим эпизод из 8-й книги «Собора Парижской богородицы». Цыганка Эсмеральда приговорена инквизиторами к смерти, уже отдано распоряжение отвезти ее к месту казни от собора,

¹ V. Hugo, Sur Walter Scott. A propos de *Quentin Durward*, Œuvres complètes, I, P., 1842, p. 567.

у портала которого происходит богослужение. В последнее мгновение звонарь собора, урод Квазимодо, спасает ее из рук палачей.

Allons, dit Charmolue, portez-la dans le tombereau, et finissons!

Personne n'avait encore remarqué dans la galerie des statues des rois, sculptée immédiatement au-dessus des ogives du portail, un spectateur étrange qui avait tout examiné jusqu'alors avec une telle impassibilité, avec un cou si tendu, avec un visage si difforme, que, sans son accoutrement mi-parti rouge et violet, on eût pu le prendre pour un de ces monstres de pierre par la gueule desquels se dégorgeaient depuis six cents ans les longues gouttières de la cathédrale. Ce spectateur n'avait rien perdu de ce qui s'était passé depuis midi devant le portail de Notre-Dame. Et dès les premiers instants, sans que personne songeât à l'observer, il avait fortement attaché à l'une des colonnettes de la galerie une grosse corde à nœuds, dont le bout allait traîner en bas sur le perron. Cela fait, il s'était mis à regarder tranquillement, et à siffler de temps en temps quand un merle passait devant lui. Tout à coup, au moment où les valets du maître des œuvres se disposaient à exécuter l'ordre flegmatique de Charmolue, il enjamba la balustrade de la galerie, saisit la corde des pieds, des genoux et des mains, puis on le vit couler sur la façade, comme une goutte de pluie qui glisse le long d'une vitre, courir vers les deux bourreaux avec la vitesse d'un chat tombé d'un toit, les terrasser sous deux poings énormes, enlever l'égyptienne d'une main, comme un enfant sa poupée, et d'un seul élan rebondir jusque dans l'église, en élevant la jeune fille au-dessus de sa tête, et en criant d'une voix formidable: Asile!

Cela se fit avec une telle rapidité que si c'eût été la nuit, on eût pu tout voir à la lumière d'un seul éclair.

— Asile! asile! répéta la foule, et dix mille battements de mains firent étinceler de joie et de fierté l'œil unique de Quasimodo.

Cette secousse fit revenir à elle la condamnée. Elle souleva sa paupière, regarda Quasimodo, puis la referma subitement, comme épouvantée de son sauveur.

Charmolue resta stupéfait, et les bourreaux, et toute l'escorte. En effet, dans l'enceinte de Notre-Dame, la condamnée était inviolable. La cathédrale était un lieu de refuge. Toute justice humaine expirait sur le seuil.

Quasimodo s'était arrêté sous le grand portail. Ses larges pieds semblaient aussi solides sur le pavé de l'église que les lourds piliers romans. Sa grosse tête chevelue s'enfonçait dans ses épaules comme celle des lions qui eux aussi ont une crinière et pas de cou. Il tenait la jeune fille toute palpitante, suspendue à ses mains calleuses, comme une draperie blanche; mais il la portait avec tant de précaution qu'il paraissait craindre de la briser ou de la faner. On eût dit qu'il sentait que c'était une chose délicate, exquise et précieuse, faite pour d'autres mains que les siennes. Par moments, il avait l'air de n'oser la toucher, même du souffle. Puis, tout à coup, il la serrait

avec étreinte dans ses bras, sur sa poitrine anguleuse, comme son bien, comme son trésor, comme eût fait la mère de cette enfant; son œil de gnome, abaissé sur elle, l'inondait de tendresse, de douleur et de pitié, et se relevait subitement plein d'éclairs. Alors les femmes riaient et pleuraient, la foule trépignait d'enthousiasme, car en ce moment-là Quasimodo avait vraiment sa beauté. Il était beau, lui, cet orphelin, cet enfant trouvé, ce rebut, il se sentait auguste et fort, il regardait en face cette société dont il était banni, et dans laquelle il intervenait si puissamment, cette justice humaine à laquelle il avait arraché sa proie, tous ces tigres forcés de mâcher à vide, ces sbires, ces juges, ces bourreaux, toute cette force du roi qu'il venait de briser, lui infime, avec la force de Dieu.

Et puis c'était une chose touchante que cette protection tombée d'un être si difforme sur un être si malheureux, qu'une condamnée à mort sauvée par Quasimodo. C'étaient les deux misères extrêmes de la nature et de la société qui se touchaient et qui s'entr'aidaient.

Существенным признаком романтического повествования является авторский произвол: события развиваются не благодаря внутренней необходимости или объективной закономерности, но исключительно по прихоти автора, в воображении которого они возникли.¹ Приведенный эпизод в этом смысле типичен: в самый последний миг, когда казнь Эсмеральды кажется предрешенной, происходит неожиданный поворот сюжета — чудесное спасение. Автор сталкивает двух своих героев в сцене, которой он придает символическое значение. Символичность выражена прямо, во фразе, подводящей эмоциональный и философский итог эпизоду: «C'étaient les deux misères extrêmes de la nature et de la société qui se touchaient et qui s'entr'aidaient». Движение от конкретного эпизода к подобному итоговому заключению весьма характерно для всего романа. Квазимодо — конкретный персонаж романа, и в то же время он — олицетворение отвлеченного понятия: «la misère de la nature», как и Эсмеральда, выступающая олицетворением другого, противоположного общего понятия: «la misère de la société». Оба эти общие понятия именно о б щ и е — они лишены социально-исторической или национальной определенности, они обобщают некие формы существования человечества в целом. Столь же отвлеченно-символический смысл в противопоставлении земного владыки небесному, королевского суда суду бога: *force du roi — force de Dieu*. Роман Гюго — арена, на которой сталкиваются отвлеченные идеи: земное и небесное, человечность и фанатизм, поэзия и проза, дух и плоть, свет и мрак, общество и природа. С еще большей ясностью мы увидим этот прин-

¹ Это свойство повествования пленяло Гюго в произведениях Вальтера Скотта: «Certes, il y a quelque chose de bizarre et de merveilleux dans le talent de cet homme qui dispose de son lecteur comme le vent dispose d'une feuille...» (V. H u g o, ук. соч., стр. 565.)

цип Гюго ниже, при анализе текста из романа «Человек, который смеется».

Теперь обратим внимание на эпитет *extrêmes* — он выражает другой, не менее существенный принцип мировоззрения и поэтики Гюго: принцип максимализма. Противоположности должны быть выражены в самой крайней форме. Добро и зло, красота и безобразие должны быть доведены до максимального предела: таковы физическое уродство и душевная красота Квазимодо, женственная прелесть Эсмеральды, демонизм Клода Фролло, бессердечие и красота Феба и т. д. В нашем тексте этот максимализм особенно нагляден в описании того, с какой бережной нежностью Квазимодо держит в своих грубых руках Эсмеральду. Это выражено в серии из трех почти синонимичных сравнений:

- 1) ...il la portait avec tant de précaution qu'il paraissait craindre de la briser ou de la faner (в этих метафорических глаголах скрыто сравнение Эсмеральды с вазой и цветком);
- 2) On eût dit qu'il sentait que c'était une chose délicate, exquise et précieuse... (и здесь — три синонимических определения);
- 3) ...il avait l'air de n'oser la toucher, même du souffle.

Три аналогичных фразы-сравнения постепенно доводят понятие до крайнего предела (*toucher... du souffle*).

То же и далее, где Гюго говорит о том, что Квазимодо прижимал к себе спасенную им девушку (та же нарастающая градация из трех синонимичных членов — *comme son bien, comme son trésor, comme eût fait la mère de cette enfant*), и там, где автор оценивает победу отверженного и одинокого горбуна над обществом. Квазимодо характеризуется тремя (опять тремя!) нагнетенными друг на друга синонимами: *cet orphelin, cet enfant trouvé, ce rebut*. Побужденное им общество — в повторяющейся градации трех синонимических определений: сначала — *cette société*; *cette justice humaine*; *tous ces tigres*; потом — *ces sbires, ces juges, ces bourreaux*; и, наконец, обобщающее — *toute cette force du roi*. Обилие синонимов, трехчленная градация (весьма характерная для стиля романтиков риторическая фигура) — все это создает максимализм характеристик.

Стремление автора к эмоциональному воздействию на читателя проявляется наиболее явно в нагнетении синонимов, в градациях, но находит свое выражение и непосредственно в отборе лексики. Из синонимического ряда Гюго выбирает самое крайнее или самое живописное слово. Таковы эпитеты: *une voix formidable, ses mains calleuses, sa poitrine anguleuse*; таковы глаголы и причастия: *éprouvante, stupéfait, saisit, rebondir* и т. д. На эмоциональное воздействие рассчитан и напряженный, взволнованный синтаксис, один из частых приемов которого — набегание друг на друга однородных членов, объединенных патетической интонацией авторского монолога.

В рассказе и описаниях важное место занимает сравнение. Сравнения вводят в текст романа бесчисленные факты из разнообразных областей действительности, они, разбивая единство повествовательной линии (столь ценимое в классицистической прозе XVII и XVIII веков), сообщают изображаемому максимальную зрительную конкретность. Сравнения Гюго гиперболичны и потому эмоционально особенно впечатляющи. В одной только фразе, повествующей о героическом поступке Квазимодо, содержится три (опять три!) более или менее развернутых сравнения, каждое из которых гиперболично и в сущности реализуемо воображением только по отдельности:

...on le vit couler sur la façade, comme une goutte de pluie qui glisse le long d'une vitre, courir vers les deux bourreaux avec la vitesse d'un chat tombé d'un toit,... enlever l'égyptienne d'une main, comme un enfant sa poupée...

Каждое из этих сравнений (содержащихся в одной и той же фразе рядом!) должно быть тотчас забыто читателем, в сознании которого сохранится лишь эмоциональное ощущение — бесшумности, быстроты, легкости. Если читатель их не забудет, у него в памяти соединятся в один образ дождевая капля, кошка и ребенок, и образ будет нелеп, чудовищен. Значит, сравнения рассчитаны только на то, чтобы в какой-то момент усилить эмоциональное впечатление, довести его до максимума напряженности.

Дальше количество сравнений еще увеличивается: на двенадцати строках их девять. Но большинство сравнений носит уже чисто эмоциональный характер, даже и не претендуя на увеличение зрительной интенсивности изображаемого (ср. цитированное выше «comme son bien, comme son trésor...»).

Таковы элементы гиперболического максималистского стиля Гюго.

Приведенный эпизод — это рассказ о бунте Квазимодо против светского и духовного «правосудия», против короля и церкви. Казалось бы, Квазимодо, этот найденыш, этот отщепенец, слаб — ведь он один восстает против организованной власти «сборов, судей, палачей». Оказывается, однако, что он могуч — Гюго характеризует его силу определениями *auguste, fort, puissamment*. В чем же эта сила Квазимодо?

Герой здесь является читателю как некая часть Собора богоматери, он сливается с собором — «on eût pu le prendre pour un de ces monstres de pierre...» Его ноги сравниваются с колоннами храма: «*Ses larges pieds semblaient aussi solides sur le pavé de l'église que les lourds piliers romans*», а голова — с изваянными здесь львами: «*Sa grosse tête chevelue s'enfonçait dans ses épaules comme celle des lions qui eux aussi ont une crinière et pas de cou*». Собор Парижской богоматери символизирует в романе Гюго духовную

силу французского народа.¹ Квазимодо, отождествляемый с собором, становится и сам носителем этой духовной мощи. Противопоставленная «силе короля», «сила бога» (*la force de Dieu*) оказывается силой народа. В этом причина того, почему толпа, собравшаяся поглазеть на казнь цыганки, с таким восторгом взирает на урода и поддерживает его — он прекрасен благодаря одухотворяющей его высокой нравственной идее. Восторг толпы выражен в свойственных Гюго максималистских формах — «*dix mille battements de mains*», «*la foule tréignait d'enthousiasme*». Читатель, ожидавший конфликта между народом и спасителем Эмеральды, оказывается свидетелем слияния этих казалось бы враждебных и противоборствующих сил в одну непобедимую силу. Собор — Квазимодо — народ составляют органическое единство, стилистически выраженное в метафорическом уподоблении человека и здания.

Композиционно эпизод распадается на три части: 1) Квазимодо готовится к действию, 2) Квазимодо похищает Эмеральду, 3) Квазимодо стоит перед толпой со спасенной девушкой на руках. Стилистически эти три части различны.

Первая часть — авторское отступление. Непосредственно примыкают друг к другу разделенные этим отступлением фразы в перфекте — «*dit Charmolue*» и «*il enjamba la balustrade*». Отступление сообщает читателю о том, чего не видит толпа и что происходило раньше, во время предшествующего действия, до приказа Шармолу. Оно выдержано в *Plus-que-parfait*. Подготовка Квазимодо окружена атмосферой тайны. Звонарь не назван — автор именует его *un spectateur étrange, ce spectateur*, причем таинственность эту нельзя объяснить недоумением толпы — ведь, кроме автора, никто не видит Квазимодо («*Personne n'avait eue remarqué...*»). Интригующая тайна — обычный прием романтического повествования, позволяющий усилить эмоциональное воздействие на читателя (прием этот характерен и для ранних вещей Бальзака — впрочем, у последнего таинственность, как правило, реалистически мотивирована субъектным планом персонажей, как в приводимом ниже эпизоде из «Шагреневої кожи»). У Гюго это — одно из проявлений активности ничем не связанного автора-повествователя. Характеризуя образ автора в «Соборе», Б. Г. Реизов замечает: «Гюго принимает позу не то историка-повествователя, не то режиссера кукольного спектакля: он не хочет перевоплощаться в своих персонажей, он сохраняет себя как автора и постоянно высовывает голову из-за кулис, чтобы непосредственно обратиться к зрителям своего театра».² Голос автора звучит здесь и в отождествлении героя и архитектурных форм

¹ Справедливо замечает Б. Г. Реизов: «В романе Гюго собор является выражением души народа и философии эпохи в широком смысле слова». (Б. Г. Реизов, Французский исторический роман в эпоху романтизма, Л., Гослитиздат, 1958, стр. 499.)

² Там же, стр. 545—546.

собора, и еще более громко — в уже цитированных выше общих философско-этических формулах, завершающих эпизод, придающих ему символический смысл.

Вторая часть — похищение Эсмеральды — дана в одной большой фразе, дробящей действие на ряд последовательных малых действий: «il enjamba la balustrade..., saisit la corde..., puis on le vit couler sur la façade..., courir vers les deux bourreaux..., les terrasser..., enlever l'égyptienne..., rebondir..., en élevant... et en criant...» Стремительность, выраженная в этой фразе семью сменяющими друг друга энергичными глаголами, противопоставлена статической монументальности последней, третьей части, в которой преобладают синонимические нагнетения, дающие описание Квазимодо с точки зрения толпы: описание это искусственно затянуто и тавтологическими повторениями, и философскими обобщениями. Замедляя рассказ, автор достигает того, что план укрупняется и Квазимодо с Эсмеральдой на руках приобретает обобщенные в заключительных фразах эпизода черты некоей символической фигуры.

•

Для самостоятельного анализа предлагается эпизод из последней, 11-й книги романа. Архидиакон Клод Фролло, похитивший Эсмеральду (когда она отказалась полюбить его) и предавший ее в руки палачей, поднялся на башню собора — отсюда он смотрит на казнь цыганки. Квазимодо, до сих пор преклонявшийся перед архидиаконом, начинает понимать, что его духовный отец — убийца любимой им девушки. (См. ч. II.)

Написанный Гюго-изгнанником на острове Гернсей и в Брюсселе в конце 60-х годов исторический роман «Человек, который смеется» мог бы быть, по свидетельству самого автора, назван «Аристократия». Он проникнут демократическим пафосом, направленным против общественной несправедливости и угнетения. Гюго поднимает проблему борьбы за естественное право человека в романтической легенде-поэме об изуродованном разбойниками-компрачикосами Гуинплене, который провел юность в нищете и тяжелых лишениях; внезапно обнаружилось, что он по рождению принадлежит к высшим кругам английского дворянства, имеет звание пэра и должен по праву занять свое место в палате лордов.

Анализируемый эпизод — отрывок из V главы 5-й книги романа. Гуинплен только что узнал о тайне своего рождения.

Un homme qui s'est endormi dans un trou de taupe et qui se réveille sur la pointe du clocher de Strasbourg; c'était là Gwynplaine.

Le vertige est une espèce de lucidité formidable. Surtout celui qui, vous emportant à la fois vers le jour et vers la nuit, se compose de deux tournoiements en sens inverse.

On voit trop, et pas assez.

On voit tout, et rien.

On est ce que l'auteur de ce livre a appelé quelque part «l'aveugle ébloui».

Gwynplaine, resté seul, se mit à marcher à grands pas. Un bouillonnement précède l'explosion.

A travers cette agitation, dans cette impossibilité de se tenir en place, il méditait. Ce bouillonnement était une liquidation. Il faisait l'appel de ses souvenirs. Chose surprenante qu'on ait toujours si bien écouté ce qu'on croit à peine avoir entendu! la

déclaration des naufragés lue par le shériff dans la cave de Southwark lui revenait parfaitement nette et intelligible; il s'en rappelait chaque mot; il revoyait dessous toute son enfance.

Brusquement il s'arrêta, les mains derrière le dos, regardant le plafond, le ciel, n'importe, ce qui est en haut.

Revanche! dit-il.

Il fut comme celui qui met sa tête hors de l'eau. Il lui sembla qu'il voyait tout, le passé, l'avenir, le présent, dans le saisissement d'une clarté subite.

Ah! cria-t-il, — car il y a des cris au fond de la pensée, — ah! c'était donc cela! j'étais lord. Tout se découvre. Ah! l'on m'a volé, trahi, perdu, déshérité, abandonné, assassiné! le cadavre de ma destinée a flotté quinze ans sur la mer, et tout à coup il a touché la terre, et il s'est dressé debout et vivant! Je renais. Je nais! Je sentais bien sous mes haillons palpiter autre chose qu'un misérable, et, quand je me tournais du côté des hommes, je sentais bien qu'ils étaient le troupeau, et que je n'étais pas le chien, mais le berger! Pasteurs des peuples, conducteurs d'hommes, guides et maîtres, c'est là ce qu'étaient mes pères; et ce qu'ils étaient, je le suis! Je suis gentilhomme, et j'ai une épée; je suis baron, et j'ai un casque; je suis marquis, et j'ai un panache; je suis pair, et j'ai une couronne. Ah! l'on m'avait pris tout cela! J'étais l'habitant de la lumière, et l'on m'avait fait l'habitant des ténèbres. Ceux qui avaient pros crit le père ont vendu l'enfant. Quand mon père a été mort, ils lui ont retiré de dessous la tête la pierre de l'exil qu'il avait pour oreiller, et ils me l'ont mise au cou, et ils m'ont jeté dans l'égout. Oh! ces bandits qui ont torturé mon enfance, oui, ils remuent et se dressent au plus profond de ma mémoire, oui, je les revois. J'ai été le morceau de chair becqueté sur une tombe par une troupe de corbeaux. J'ai saigné et crié sous toutes ces silhouettes horribles. Ah! c'est donc là qu'on m'avait précipité, sous l'écrasement de ceux qui vont et viennent, sous le trépignement de tous, au-dessous du dernier dessous du genre humain, plus bas que le serf, plus bas que le valet, plus bas que le goujat, plus bas que l'esclave, à l'endroit où le chaos devient le cloaque, au fond de la disparition! Et c'est de là que je sors! c'est de là que je remonte! c'est de là que je ressuscite! Et me voilà. Revanche!

Il s'assit, se releva, prit sa tête dans ses mains, se remit à marcher, et ce monologue d'une tempête continua en lui:

— Où suis-je? sur le sommet! Où est-ce que je viens m'abattre? sur la cime! Ce faite, la grandeur, ce dôme du monde, la toute-puissance, c'est ma maison. Ce temple en l'air, j'en suis un des dieux! l'inaccessible, j'y loge. Cette hauteur que je regardais d'en bas, et d'où il tombait tant de rayons que j'en fermais les yeux, cette seigneurie inexpugnable, cette forteresse imprenable des heureux, j'y entre. J'y suis. J'en suis. Ah! tour de roue définitif! j'étais en bas, je suis en haut. En haut, à jamais! me voilà lord, j'aurai un manteau d'écarlate, j'aurai des fleurons sur la tête, j'as-

sisterai au couronnement des rois, ils prêteront serment entre mes mains, je jugerai les ministres et les princes, j'existerai. Des profondeurs où l'on m'avait jeté, je rejaillis jusqu'au zénith. J'ai des palais de ville et de campagne, des hôtels, des jardins, des chasses, des forêts, des carrosses, des millions, je donnerai des fêtes, je ferai des lois, j'aurai le choix des bonheurs et des joies, et le vagabond Gwynplaine, qui n'avait pas le droit de prendre une fleur dans l'herbe, pourra cueillir des astres dans le ciel.

Funèbre rentrée de l'ombre dans une âme. Ainsi s'opérait, en ce Gwynplaine qui avait été un héros, et qui, disons-le, n'avait peut-être pas cessé de l'être, le remplacement de la grandeur morale par la grandeur matérielle. Transition lugubre. Effraction d'une vertu par une troupe de démons qui passe. Surprise faite au côté faible de l'homme. Toutes les choses inférieures qu'on appelle supérieures, les ambitions, les volontés louches de l'instinct, les passions, les convoitises, chassées loin de Gwynplaine par l'assainissement du malheur, reprenaient tumultueusement possession de ce généreux cœur. Et à quoi cela avait-il tenu? à la trouvaille d'un parchemin dans une épave charriée par la mer. Le viol d'une conscience par un hasard, cela se voit.

Gwynplaine buvait à pleine gorgée l'orgueil, ce qui lui faisait l'âme obscure. Tel est ce vin tragique.

Cet étourdissement l'envahissait; il faisait plus qu'y consentir, il le savourait. Effet d'une longue soif. Est-on complice de la coupe où l'on perd sa raison? Il avait toujours vaguement désiré cela. Il regardait sans cesse du côté des grands; regarder, c'est souhaiter. L'aiglon ne naît pas impunément dans l'air.

Être lord. Maintenant, à de certains moments, il trouvait cela tout simple.

Peu d'heures s'étaient écoulées, comme le passé d'hier était déjà loin!

Gwynplaine avait rencontré l'embuscade du mieux, ennemi du bien. Malheur à celui dont on dit: A-t-il du bonheur!

On résiste à l'adversité mieux qu'à la prospérité. On se tire de la mauvaise fortune plus entier que de la bonne. Charybde est la misère, mais Scylla est la richesse. Ceux qui se dressaient sous la foudre sont terrassés par l'éblouissement. Toi qui ne t'étonnais pas du précipice, crains d'être emporté sur les légions d'ailes de la nuée et du songe. L'ascension t'élèvera et t'amointrira. L'apothéose a une sinistre puissance d'abattre.

Se connaître en bonheur, ce n'est pas facile. Le hasard n'est autre chose qu'un déguisement. Rien ne trompe comme ce visage-là. Est-il la Providence? Est-il la Fatalité?

Une clarté peut ne pas être une clarté. Car la lumière est vérité, et une lueur peut être une perfidie. Vous croyez qu'elle éclaire, non, elle incendie.

Il fait nuit; une main pose une chandelle, vil suif devenu étoile, au bord d'une ouverture dans les ténèbres. La phalène y va.

Dans quelle mesure est-il responsable?

Le regard du feu fascine la phalène de même que le regard du serpent fascine l'oiseau.

Que la phalène et l'oiseau n'aillent point là, cela leur est-il possible? Est-il possible à la feuille de refuser obéissance au vent? Est-il possible à la pierre de refuser obéissance à la gravitation?

Questions matérielles, qui sont aussi des questions morales.

Антитеза — таков основной закон стиля, к которому относится приведенный отрывок. Антитеза пронизывает весь этот текст, как, впрочем, и весь роман «Человек, который смеется», да и все творчество Гюго. Это значит, что основой сюжета, композиции, образной системы, синтаксиса, лексики является противопоставление контрастных понятий, столкновение противоположностей. Не следует, однако, думать, что Гюго свойственна диалектика, что он рассматривает историю и объективный мир как поле битвы противоположных начал, — нет, антитезы Гюго статичны. Его противоположности носят характер эстетический, они служат базой для риторических построений.

Антитеза лежит в основе сюжетной ситуации. Первое: нищий бродяга, чудовищно уродливый Гуинплен внезапно становится пэром Великобритании, лордом Ферменом Кленчарли, одним из богатейших аристократов королевства. Второе: неожиданное возвышение Гуинплена ведет к его моральному падению, в нем просыпается честолюбие. Гюго поднимает исключительный эпизод до общечеловеческих масштабов; эпизод дает автору возможность развить целую этическую философию о противоположности счастья и добродетели. Философия формулируется в сентенциях, каждая из которых построена на абстрактной антитезе: «On résiste à l'adversité mieux qu'à la prospérité. On se tire de la mauvaise fortune plus entier que de la bonne. Charybde est la misère, mais Scylla est la richesse» и т. д. и т. д. Мы говорим — абстрактной, потому что Гюго мыслит в категориях внеисторических, вненациональных, внесоциальных. Он берет проблему как таковую, как противоположение отвлеченных начал. Его концепция близка религиозной — бог и сатана, свет и мрак, вечное и преходящее, грех и добродетель в системе религиозного мировоззрения мыслятся тоже как некие абсолютные величины, извечные полярные противоположности. С этой абстрактностью связана, между прочим, и бессодержательность философии Гюго: три приведенные сентенции, при всей их риторической звонкости, выражают в разной форме одну и ту же мысль. Можно было бы выписать еще четыре сентенции — до самого конца абзаца, и мы получили бы еще четыре синонимических фразы. Чтобы убедиться в этом, выпишем ряды синонимов из этих сентенций, смысл которых можно выразить так: человеку труднее остаться добродетельным в счастье, чем в беде. Выделим синонимический ряд для понятия «счастье»: la prospérité, la

bonne fortune, la richesse, l'éblouissement, les légions d'ailes de la nuée et du songe, l'ascension, l'apothéose. Второй ряд — для понятия «беда»: l'adversité, la mauvaise fortune, la misère, la foudre, le précipice. В тексте все эти слова вполне синонимичны, отличаются они друг от друга лишь большей или меньшей конкретностью, то есть метонимичностью (потому что эти слова, как бы конкретны они ни были, все равно выражают те же понятия «счастья» или «беды»), или образностью, большей или меньшей рациональностью или эмоциональностью. Иногда Гюго буквально повторяет совершенно одно и то же, как в этих фразах: «L'ascension t'élèvera et t'amoindrira. L'apothéose a une sinistre puissance d'abattre». И так — в огромном большинстве случаев.

Рассмотрим с этой точки зрения внутренний монолог Гуинплена: он тоже (ничем не отличаясь от авторской речи) насквозь тавтологичен. На разные лады повторяется одна и та же мысль: «Я рожден лордом, меня сделали нищим; я был нищим — и стал лордом». Каждое из этих положений варьируется в более или менее развернутой метафорической форме, причем иногда тавтологичность поистине удивительна: «... c'est de là que je sors! c'est de là que je remonte! c'est de là que je ressuscite!» Или: «Où suis-je? sur le sommet! Où est-ce que je viens m'abattre? sur la cime! Ce faite, le grandeur, ce dôme du monde, la toute-puissance, c'est ma maison». Количество синонимических слов, оборотов и целых фраз — грандиозно. Для стиля Гюго вообще характерно обилие синонимов, которое способствует эмоциональному доведению понятия до максимальной степени. Следует обратить особое внимание на пристрастие Гюго к т р е х ч л е н н о й г р а д а ц и и — это излюбленная риторическая фигура романтиков, широко используемая также и Бальзаком, особенно в ранних романах (см. ниже анализ отрывка из «Шагреновой кожи»).

Максимализм стиля ведет к могучему усилению эмоционального воздействия на читателя; такое воздействие — основная задача автора. Приведем еще четыре примера синонимических рядов:

«...l'on m'a volé, trahi, perdu, deshérité, abandonné, assassiné!»

«Pasteurs des peuples, conducteurs des hommes, guides et maîtres, c'est là ce qu'étaient mes pères...»

«Je suis gentilhomme, et j'ai une épée; je suis baron, et j'ai un casque; je suis marquis, et j'ai un panache; je suis pair, et j'ai une couronne.»

«...plus bas que le serf, plus bas que le valet, plus bas que le goujat, plus bas que l'esclave...»

И так — до бесконечности.

Вернемся к проблеме антитезы. В тексте этот принцип порождает неисчислимое множество антонимов — самых разнообразных. Мы видим антонимы узуальные (постоянные), окказиональные (благодаря контексту), метафорические — простые и развернутые,

лексические и грамматические, идеографические и стилистические. Рассмотрим каждый из этих разрядов.

1) **Антонимы узальные**: le jour — la nuit; tout — rien; trop — assez; le passé — l'avenir; la mer — la terre; le père — l'enfant; en bas — en haut; les profondeurs — le zénith; grandeur morale — grandeur matérielle; malheur — bonheur; mauvaise fortune — bonne fortune; Charybde — Scylla; misère — richesse; se dresser — être terrassé; élever — amoindrir; Providence — Fatalité; vérité — perfidie.

Здесь выписано не все, что содержится на двух с половиной страницах текста. Но мы видим, что представлены почти все части речи: существительные — абстрактные и конкретные, прилагательные, наречия, глаголы. Представлены даже мифологические имена.

2) **Антонимы окказиональные**: le vertige — la lucidité; consentir — savourer; adversité — prospérité; la foudre — l'éblouissement; lumière — lueur. Гюго превращает в антонимы даже такие слова, которые по своей природе не содержат никакой антитезы.

3) **Антонимы метафорические**: un trou de taupe — la pointe du clocher de Strasbourg; (le vagabond Gwynplaine) qui n'avait pas le droit de prendre une fleur dans l'herbe, pourra cueillir des astres dans le ciel; toi qui ne t'étonnais pas du précipice, crains d'être emporté sur les légions d'ailes de la nuée et du songe и т. д.

Остановимся на первом примере: «Un homme qui s'est endormi dans un trou de taupe et qui se réveille sur la pointe du clocher de Strasbourg; c'était là Gwynplaine». Это — характерный для Гюго пример создания развернутых метафорических антонимов. Гюго ищет антитезу максималистских. В самом деле, можно ли придумать большую противоположность, чем кротовая нора и шпиль колокольни Страсбургского собора? Метафора эта абсолютно нереализуема — в кротовой норе не заснешь, на шпиле колокольни не проснешься. Это автору безразлично. Ему важна максимальность антитезы как таковой. А если образ логически абсурден — тем лучше. В конце концов, он не более нереален, чем само возвышение Гуинплена «из грязи в князи».

4) **Антонимы грамматические**: ce qu'ils étaient, je le suis; j'étais... en bas, je suis en haut. Гюго сталкивает в антитезе глагольные времена.

5) **Антонимы стилистические**. Нередко Гюго сталкивает между собой противоположно окрашенные слова и обороты, контрастирующие друг с другом не содержанием, но только стилистической окраской. Так, за сентенцией, построенной на высоких словах — «L'apothéose a une sinistre puissance d'abatre», — следует другая сентенция, построенная на простой обиходной лексике: «Se connaître en bonheur, ce n'est pas facile».

Мы установили, что Гюго нагромождает друг на друга горы синонимов и что текст его переполнен антонимами разного рода. Яркость противопоставлений усиливается благодаря тому, что нередко сталкиваются не слово со словом, не оборот с оборотом, но целый синонимический ряд с другим синонимическим рядом антонимов. Так, ряду *l'on m'a volé, trahi, perdu, deshérité, abandonné, assassiné* противостоит другой ряд: *je sors, je remonte, je ressuscite, je renais, je nais*. Рядом *le serf, le valet, le goujat, l'esclave* и *les ténèbres, les profondeurs, la disparition* противостоит ряд *la grandeur, la toute-puissance, l'hauteur, cette seigneurie inéxhornable, cette forteresse imprenable des heureux, le zénith* и т. д.

Стилистическая система Гюго эмоциональна; она, казалось бы, решительно пренебрегает логикой. Между тем, самый принцип антитезы — принцип логический: ведь антонимами (как это превосходно показал Шарль Балли в книге о французской стилистике¹) обладают лишь логические понятия. И потому, несмотря на внешнюю необузданность и хаотическую страстность, порывы Гюго аккуратно укладываются в систему классической риторики. Внимательно всмотревшись в текст, мы обнаружим почти все риторические фигуры синтаксиса, классификация которых дана еще древними риториками, даже Аристотелем. Вот некоторые примеры таких конструкций.

А н а ф о р а:

*On voit trop, et pas assez.
On voit tout, et rien.*

Э п и ф о р а:

J'y suis. J'en suis.

С т ы к:

Que la phalène et l'oiseau n'aillent point là, cela leur est-il possible? Est-il possible à la feuille de refuser obéissance au vent?

С и н т а к с и ч е с к и й п а р а л л е л и з м:

Est-il possible à la feuille de refuser obéissance au vent? Est-il possible à la pierre de refuser obéissance à la gravitation?

¹ «...quand on cherche un terme d'identification pour déterminer un fait d'expression, il faut tenir compte de la présence ou de l'absence d'un contraire logique; la présence de ce contraire est un indice assez sûr du caractère intellectuel de l'expression». (Ch. B a l l y, *Traité de stylistique française*, I, Heidelberg, 1909, p. 114.)

Синтаксический параллелизм с антитезой:

J'étais l'habitant de la lumière, et l'on m'avait fait l'habitant des ténèbres.

Риторический вопрос и риторическое восклицание:

Où suis-je? sur le sommet! Où est-ce que je viens m'abattre? sur la cime!

Риторическое обращение:

Toi qui ne t'étonnais pas du précipice, crains d'être emporté...

Градация:

le sommet, la cime, ce faite, ce dôme du monde, ce temple en l'air...

На одном этом маленьком отрывке из Гюго можно изучать классическую риторику.

С риторикой связан и еще один синтаксический прием, логическая природа которого тоже несомненна — это так называемые средства логического выделения. Гюго пользуется простыми и усиленными репризами, антиципациями, многочисленными презентативными оборотами и т. п. Вот примеры весьма энергичных, усиленных реприз: «...c'est là ce qu'étaient mes pères»; «Oh! ces bandits qui ont torturé mon enfance, oui, ils remuent et se dressent au plus profond de ma mémoire, oui, je les revois». Или другой пример не менее выразительной репризы: «Ce temple en l'air, j'en suis un des dieux! l'inaccessible, j'y loge. Cette hauteur que je regardais d'en bas, et d'où il tombait tant de rayons que j'en fermais les yeux, cette seigneurie inexpugnable, cette forteresse imprenable des heureux, j'y entre». Энергия последней фразы зависит от того, что главное предложение с подхватывающим местоимением *у* отнесено далеко на конец фразы и тем самым резко выделено и противопоставлено всему предшествующему. А вот как риторика Гюго использует антиципацию в сочетании с презентативом: «Ah! c'est donc là qu'on m'avait précipité, sous l'écrasement de ceux qui vont et viennent...» Особенно энергично звучат презентативные обороты в риторических повторах: «...c'est de là que je sors! c'est de là que je remonte!..»

Как риторические конструкции, так и многочисленные выделения в сущности нацелены на то, чтобы сделать еще более зримыми, выразительными а н т и т е з ы, лежащие в основе всей стилистической системы Гюго.

Гюго абстрактен — как его герой, так и вся его образная система лишены всякой материальной конкретности. Он словно пытается компенсировать этот недостаток, конкретизируя общие понятия, создавая некую иллюзию материальности. Таковы, например, метафорические обороты «à travers cette agitation», «il faisait l'appel de ses souvenirs», «à l'endroit où le chaos devient le cloaque, au fond de la disparition», «Gwynplaine avait rencontré l'embuscade du mieux, ennemi du bien» и т. д.

Итак, стилистическая система Гюго, рассчитанная на возбуждение эмоций читателя, построена на вполне рациональных основах. Гюго довел до высшего предела древнее искусство риторики. При всем своем программном романтизме Гюго в этом отношении верен классическим традициям. Эмиль Золя заметил: «N'est-il pas curieux que Victor Hugo, le rhétoricien, finisse par les figures de rhétorique que son école a tant plaisantées, dans les poètes classiques?»¹

Проза Гюго — сплошной авторский монолог; все персонажи, которым Гюго предоставляет слово, говорят языком их красноречивого создателя. Об этом писали многие критики его прозы — великие и малые. Флобер, питавший к патриарху романтизма большое уважение, видел в этом порок его художественной системы. В письме к г-же Роже де Женет он в 1862 году писал о героях Гюго: «Quant à leurs discours, ils parlent très bien, mais tous de m ê m e... Des explications énormes données sur des choses en dehors du sujet et rien sur les choses qui sont indispensables au sujet».² Однако в этом же свойстве и сила Гюго, секрет его огромного эмоционального воздействия на широкие читательские массы. Интонационное единство патетической декламации заражает читателя, океан красноречия, пышных и ярких слов захлестывает его — и он забывает о требованиях прозаического здравого смысла. Недаром даже такой антипод Гюго, как лаконичный, трезвый, ироничный Жюль Ренар писал с восхищением в своем дневнике в 1893 году: «Victor Hugo seul a parlé: le reste des hommes balbutie». Ренар очень точно определил стилистическую форму Гюго, говоря о его «грандиозном словесном изобилии» — «la prodigieuse abondance verbale de Victor Hugo».³ Пороки и достоинства Гюго лучше всех, пожалуй, сформулировал Бальзак. В статье о Стендале («Этюд о Бейле») он отметил поэтический размах прозы Гюго, ее метафорическое богатство и, в то же время, ее внесоциальный, отвлеченно-сублимированный характер: «Le dialogue de M. Hugo est trop sa propre parole, il ne se transforme pas assez, il se met dans son personnage, au lieu de devenir le personnage. Mais cette école a... produit de belles œuvres. Elle est remarquable par l'ampleur poétique de sa

¹ E. Z o l a, Documents littéraires (Etudes et portraits), P., Charpentier, 1894, p. 74.

² G. F l a u b e r t, Correspondance, Troisième série, P., Charpentier, 1909, p. 228.

³ J. R e n a r d, Œuvres choisies, Moscou, 1958, pp. 313, 319.

phrase, par la richesse de ses images, par son poétique langage, par son intime union avec la nature; l'autre école est humaine, et celle-ci est divine en ce sens qu'elle tend à s'élever par le sentiment vers l'âme même de la création. Elle préfère la nature à l'homme». ¹

•

Для самостоятельного анализа предлагается начало 2-й книги второй части романа, где автор впервые дает описание лица своего героя — его «вечного смеха». (См. ч. II.)

¹ H. de B a l z a c, Œuvres complètes, XXIII, P., Calmann-Lévy, 1879, p. 690.

QUATREVINGT-TREIZE

1873

Последний роман Гюго «Девяносто третий», написанный после седанской катастрофы и разгрома Парижской Коммуны, посвящен французской революции XVIII века. Этот роман — народно-историческая эпопея, прославлявшая величие минувшей революционной эпохи и тем самым противопоставленная буржуазной современности. Сквозь книгу проходит стремление возвеличить героев прошлого, изобразив их исполинами, носителями эпического духа, истинными сынами Франции. «Девяносто третий» должен был поддержать пошатнувшееся после Седана национальное самосознание, вдохнуть в современников титаническую силу предков. С этим замыслом поэта связана и своеобразная стилистическая структура книги, которая по жанру не столько исторический роман, сколько поэма, эпическая легенда, героическая песнь.

Приводим отрывок из IX главы (часть третья, книга 4-я) с характерным эпическим заголовком «Titans contre géants». Многочисленная армия республиканцев под предводительством Симурдена атакует небольшой отряд роялистов — восемнадцать бойцов, которыми командует вождь контрреволюционного вандейского восстания маркиз Лантенак.

TITANS CONTRE GÉANTS

Cela fut en effet épouvantable.

Ce corps à corps dépassa tout ce qu'on avait pu rêver.

Pour trouver quelque chose de pareil, il faudrait remonter aux grands duels d'Eschyle ou aux antiques tueries féodales; à ces attaques à armes courtes qui ont duré jusqu'au dix-septième siècle, quand on pénétrait dans les places fortes par les fausses braies; assauts tragiques, où, dit le vieux sergent de la province d'Alentejo, «les fourneaux ayant fait leur effet, les assiégeants

s'avanceront portant des planches couvertes de lames de fer-blanc, armés de rondaches et de mantelets, et fournis de quantités de grenades, faisant abandonner les retranchements ou retirados à ceux de la place, et s'en rendront maîtres, poussant vigoureusement les assiégés».

Le lieu d'attaque était horrible; c'était une de ces brèches qu'on appelle en langue du métier *brèches sous voûte*, c'est-à-dire, on se le rappelle, une crevasse traversant le mur de part en part et non une fracture évasée à ciel ouvert. La poudre avait agi comme une vrille. L'effet de la mine avait été si violent que la tour avait été fendue par l'explosion à plus de quarante pieds au-dessus du fourneau, mais ce n'était qu'une lézarde, et la déchirure praticable qui servait de brèche et donnait entrée dans la salle basse ressemblait plutôt au coup de lance qui perce qu'au coup de hache qui entaille.

C'était une ponction au flanc de la tour, une longue fracture pénétrante, quelque chose comme un puits couché à terre, un couloir serpentant et montant comme un intestin à travers une muraille de quinze pieds d'épaisseur, on ne sait quel informe cylindre encombré d'obstacles, de pièges, d'explosions, où l'on se heurtait le front aux gravits, les pieds aux gravats, les yeux aux ténèbres.

Les assaillants avaient devant eux ce porche noir, bouche de gouffre ayant pour mâchoires, en bas et en haut, toutes les pierres de la muraille déchiquetée; une gueule de requin n'a pas plus de dents que cet arrachement effroyable. Il fallait entrer dans ce trou, et en sortir.

Dedans éclatait la mitraille, dehors se dressait la retirade. Dehors, c'est-à-dire dans la salle basse du rez-de-chaussée.

Les rencontres de sapeurs dans les galeries couvertes quand la contre-mine vient couper la mine, les boucheries à la hache sous les entre-ponts des vaisseaux qui s'abordent dans les batailles navales, ont seules cette férocité. Se battre au fond d'une fosse, c'est le dernier degré de l'horreur. Il est affreux de s'entre-tuer avec un plafond sur la tête. Au moment où le premier flot des assiégeants entra, toute la retirade se couvrit d'éclairs, et ce fut quelque chose comme la foudre éclatant sous terre. Le tonnerre assaillant répliqua au tonnerre embusqué. Les détonations se ripostèrent; le cri de Gauvain s'éleva: *Fonçons!* Puis le cri de Lantenac: *Faites ferme contre l'ennemi!* Puis le cri de l'Imânus: *A moi les Mainiaux!* Puis des cliquetis, sabre contre sabre, et, coup sur coup, d'effroyables décharges tuant tout. La torche accrochée au mur éclairait vaguement toute cette épouvante. Impossible de rien distinguer; on était dans une noirceur rougeâtre; qui entrait là était subitement sourd et aveugle, sourd du bruit, aveugle de la fumée. Les hommes mis hors de combat gisaient parmi les décombres, on marchait sur des cadavres, on écrasait des plaies, on broyait des membres cassés d'où sortaient des hurlements, on avait les pieds mordus par des mourants. Par instants, il y avait des silences plus hideux que le bruit. On se colletait, on entendait

l'effrayant souffle des bouches, puis des grincements, des râles, des imprécations, et le tonnerre recommençait. Un ruisseau de sang sortait de la tour par la brèche, et se répandait dans l'ombre. Cette flaque sombre fumait dehors dans l'herbe.

On eût dit que c'était la tour elle-même qui saignait et que la géante était blessée.

Chose surprenante, cela ne faisait presque pas de bruit dehors. La nuit était très noire, et dans la plaine et dans la forêt il y avait autour de la forteresse attaquée une sorte de paix funèbre. Dedans c'était l'enfer, dehors c'était le sépulcre. Ce choc d'hommes s'exterminait dans les ténèbres, ces mousqueteries, ces clameurs, ces rages, tout ce tumulte expirait sous la masse des murs et des voûtes, l'air manquait au bruit, et au carnage s'ajoutait l'étouffement. Hors de la tour, cela s'entendait à peine. Les petits enfants dormaient pendant ce temps-là.

L'acharnement augmentait. La retirade tenait bon. Rien de plus malaisé à forcer que ce genre de barricade en chevron rentrant. Si les assiégés avaient contre eux le nombre, ils avaient pour eux la position. La colonne d'attaque perdait beaucoup de monde. Alignée et allongée dehors au pied de la tour, elle s'enfonçait lentement dans l'ouverture de la brèche, et se raccourcissait, comme une couleuvre qui entre dans son trou.

Эпизод, в котором дается описание битвы между республиканцами и роялистами, композиционно распадается на пять частей: 1) общая характеристика события, 2) описание места боя, 3) описание самого боя, 4) сопоставление боя и окружающей природы, 5) общий итог описания. Рассмотрим стилистический строй эпизода по частям.

1) **Общая характеристика** открывается эмоциональной оценкой всего события в целом: «Cela fut en effet éprouvable», причем cela примыкает к предыдущей главе, которая кончается словами: «...et la lutte s'engagea». Заметим, что сказано не «elle», а «cela»: самостоятельное указательное местоимение пугает читателя зловещей определенностью. Cela придает фразе известную разговорность, что по контрасту усиливает патетичность начала главы, звучащего с максимальной экспрессивностью, как резко выраженное восклицание. Однако Гюго не ставит восклицательного знака, а графическая деталь — тоже характерный для Гюго стилистический прием: интонация противоречит графическому (пунктуационному) оформлению, придающему фразе величаво-эпический характер. Аналогичных примеров в «Девяносто третьем» множество.

Второе предложение синонимично первому, оно лишь конкретизирует его: «se corps à corps» соответствует «cela», «dépassa tout ce qu'on avait pu rêver» соответствует «fut... éprouvable».

Эти синонимические фразы противопоставлены друг другу как абстрактное конкретному. Первая дает авторскую оценку события; вторая — оценку, как бы приписанную участникам сражения. Экспрессивность усилена обобщающим перфектом, фиксирующим не процесс боя, а все событие в целом (хотя в контексте естественнее был бы имперфект — *était, dépassait*).

План непосредственного восприятия боя участниками, данный в этой фразе, уступает место обширному авторскому отступлению в историю, лишенному всякой эмоциональности и даже контрастирующему с эмоциональностью начальных фраз: это отступление дает общий эпический масштаб события. Оно выдержано в тоне ученого исторического повествования (ссылки на Эсхила и феодальные битвы, цитаты в тексте, выделенные разрядкой или заключенные в кавычки, с многочисленными архаическими терминами типа *places fortes, fausses braies, rondaches, mantelets*).

Таким образом, первая часть, вступительная, построена на стилистическом контрасте патетического восклицания и научно-исторического отступления, эмоциональной оценки и специальной военной терминологии, которая вводится в текст вместе с цитатой из старинного документа (ср. характерный архаический синтаксис официальных бумаг, в особенности преобладание причастий — *ayant fait, faisant abandonner, poussant*).

2) Описание места боя строится в известной степени аналогично вступительной части. Первая фраза нового абзаца параллельна первой фразе предыдущего: «*Le lieu d'attaque était horrible*» — ср. «*Cela fut... éprouvable*». Здесь синонимичны предикативные прилагательные *horrible — éprouvable*. Новое описание служит конкретизации первоначально сформулированного общего положения (*cela — le lieu d'attaque*). Затем, как и в первой части, меняется стиль авторской речи: эмоциональная оценка уступает место военно-историческому описанию с использованием специальной терминологии, данной как бы цитатно, выделенной разрядкой («*...une de ces brèches qu'on appelle en langue du métier b r è c h e s s o u s v o û t e*»). Снова тот же прием: контраст языковых стилей, аналогичный отмеченному выше.

Центральный образ описания — пролом в стене — фиксируется в сознании читателя синонимами: *brèches, brèches sous voûte, crevasse, fracture, lézarde, déchirure*.

Нагромождаясь, синонимы в следующем абзаце образуют ряд метафор и сравнений — более или менее развернутых, уточняющих друг друга и в то же время друг другу противоречащих:

*une ponction au flanc de la tour
une longue fracture pénétrante
un puits couché à terre
un couloir serpentant et montant
(un) informe cylindre и т. д.*

(Всего одиннадцать синонимов для понятия «пролом»!)

В этом абзаце использован художественный прием, диаметрально противоположный предшествующей, терминологической характеристике. Там автор только сообщил о проломе в стене, здесь он хочет нарисовать его, — и на глазах у читателя он подбирает наиболее точное определение, отменяя и в то же время дополняя предшествующее. Любопытны в этом смысле неопределенные, уточняющие, субъективные сравнения: «quelque chose comme un puits couché à terre», «on ne sait quel informe cylindre».

«Девяносто третий» написан через десять лет после флоберовской «Саламбо». Любопытно, что Гюго стоит на прямо противоположных стилистических позициях, чем Флобер. Автор «Саламбо» искал точного слова, но делал это в черновой рукописи, не на глазах у читателя; в окончательном тексте оставалось только одно, уже найденное, единственное — как любил говорить Флобер — слово.¹ Гюго же ищет, как бы нащупывает слово — не в рукописи, а в окончательном тексте. Это значит, что для него важно не какое-то единственное, точное слово, но именно нагнетение эмоционально дополняющих друг друга синонимов, метафор, сравнений. Ему важно не столько зримое изображение объективного факта (как для Флобера), сколько эмоциональное впечатление, этим фактом производимое; ему важно открыть читателю творческий процесс подбора слова.

Серия метафор, шедших от автора, сменяется другой, еще более эмоционально напряженной, идущей от участников битвы, бойцов республиканской армии:

se porche noir
bouche de gouffre
une gueule de requin
cet arrachement effroyable

(Теперь число синонимических наименований для пролома возросло до пятнадцати!)

Здесь нагнетение метафорических перифраз-синонимов, достигая крайнего предела, снова приводит к эмоциональному определению — *effroyable* (ср. выше — *épouvantable*, *horrible*). Это определение как бы завершает описательный круг. Последняя же фраза описания — неожиданна: «Il fallait entrer dans ce trou, et en sortir».

Эффект этой концовки в противопоставлении предшествующему нагнетению образных и устрашающих определений — неожиданно простого слова *trou* и бесхитростно-разговорного тона всей фразы, показанного прежде всего запятой, отделяющей в особое предложение *en sortir*.

Таким образом, вся эта описательная часть построена на искусных лексико-синтаксических контрастах. Эмоциональность

¹ См. в приложении (ч. II) эпизод сражения из «Саламбо» — его с этой точки зрения интересно сопоставить с анализируемым эпизодом.

описания постепенно нарастает (ср. синонимический ряд для понятия «пролом») и в самом конце, в последнем предложении, резко падает; это парадоксально (введением нового контраста) усиливает эмоциональную напряженность авторского монолога.

3) О п и с а н и е с а м о г о б о я — центральная часть эпизода. Грандиозный эпический масштаб дан двумя развернутыми сравнениями («Les rencontres de sapeurs..., les boucheries à la hache..., ont seules cette férocité»), предшествующими картине боя и построенными с глубокой инверсией. Сравнения сменяются еще двумя вводными фразами, представляющими собой патетические сентенции с резкими эмоциональными выделениями оценочных слов *horreur* и *affreux*: «Se battre au fond d'une fosse, c'est le dernier degré de l'horreur. Il est affreux de s'entre-tuer avec un plafond sur la tête». Только после этого затянутого философско-эмоционального введения начинается самый рассказ. Как и предшествующие части, он построен на нагнетениях. Однако, если там мы видели нагнетение синонимическое, то здесь мы находим синтаксическое, основанное на параллелизмах и повторах. Бой описан как грозное и фантастическое явление природы, как некий стихийный катаклизм, — такова метафорическая система эпизода: «...le premier flot des assiégeants..., toute la retirade se couvrit d'éclairs, et ce fut quelque chose comme la foudre éclatant sous terre». И в особенности характерное для Гюго противопоставление: «Le tonnerre assaillant répliqua au tonnerre embusqué». В окончании этого авторского описания снова появляются два эмоционально-оценочных слова: *d'effroyables décharges*; *toute cette épouvante*.

Дальнейший рассказ переключается в иной план: восприятие автора соединяется с восприятием сражающихся. Новая интонация дана эллиптической фразой «Impossible de rien distinguer» (драматический характер которой выше подготовлен перечислением «Puis des cliquetis, sabre contre sabre, et, coup sur coup, d'effroyables décharges...») и имперфектом глагола во фразе «qui entraînait là était subitement sourd et aveugle...» Слияние с субъектным планом наступающих выражено и в нагнетении параллельных предложений: «...on marchait sur des cadavres, on écrasait des plaies, on broyait des membres cassés d'où sortaient des hurlements...» В последнем предложении особенно ярко проявляется импрессионизм описания, данного изнутри — бойцам (и вместе с ними автору) кажется, что вопли исходят из перебитых рук и ног, на которые они наступают.

Но автор сохраняет самостоятельность. Еще продолжается битва в проломе, а автор уже вышел из него и теперь описывает картину снаружи: «Un ruisseau de sang sortait de la tour par la brèche, et se répandait dans l'ombre». Картина боя завершается метафорой, оживляющей башню, отождествляющей ее с раненой великаншей.

4) С о п о с т а в л е н и е б о я и о к р у ж а ю щ е й п р и р о д ы ведет к появлению нового контраста. Внутри — гул

войны, снаружи — зловещая мирная тишина. Внутри — ад, снаружи — гробница. Первому ряду — l'enfer — соответствует, как и выше, нагнетение синонимических предложений (s'exterminait — exirait). Второму ряду — le sépulcre — соответствует иная речевая манера, упрощенная, разговорно-спокойная: «Hors de la tour, cela s'entendait à peine». И, наконец, своей простотой контрастирующая с драматизмом предшествующего описания заключительная фраза: «Les petits enfants dormaient pendant ce temps-là».

5) Об щ и й и т о г о о п и с а н и я дан нарочито сухо, протокольно, безэмоционально («La colonne d'attaque perdait beaucoup de monde»). И только самая последняя фраза резко меняет угол зрения — внезапно автор, бывший только что участником боя, поднялся над сражающимися и взглянул на них с очень высокой точки, словно с птичьего полета: «Alignée et allongée dehors au pied de la tour, elle [la colonne d'attaque] s'enfonçait lentement dans l'ouverture de la brèche, et se raccourcissait, comme une couleuvre qui entre dans son trou».

Мы проследили за тем, какими сложными стилистико-архитектоническими средствами Гюго создает описание боя. Весь этот комплекс художественных средств позволяет ему поднять свой рассказ до эпической высоты, сообщить эпизоду из эпохи революционной войны характер грандиозной национальной эпопеи. Гюго не изменил романтическим принципам, хотя его последний роман написан после того, как уже были созданы все романы Стендаля, «Человеческая комедия», «Госпожа Бовари» и «Саламбо», и даже первые тома «Рюгон-Маккаров». Но многому он все же научился у своих современников. Его проза стала менее отвлеченно-риторической, более многообразной. По-прежнему это монолог автора. Но в «Девяносто третьем» патетическая интонация утратила свою однозвучность, авторская речь стала объемнее, вобрав в себя элементы, связанные с восприятием персонажей.

•

Для самостоятельного анализа предлагается отрывок из 3-й книги (часть вторая) романа «Девяносто третий»; здесь дана характеристика просветительской деятельности Конвента. (См. ч. II.)

LA CONFESSIION
D'UN ENFANT DU SIÈCLE

1836

В «Исповеди сына века» Мюссе создал трагический образ потерянного поколения, которое разочаровалось в героическом прошлом Франции, лишь смутно и недоверчиво предчувствует будущее и полно неприязни к трезво-практической буржуазной действительности. Разъединенное скепсисом и разочарованием, это поколение неспособно ни на героическое самопожертвование, ни на плодотворный труд, ни даже на любовь. В центре лирического романа Мюссе — любовь Октава, от имени которого ведется повествование, к молодой вдове Бригитте Пьерсон. Но любовь, согласно Мюссе, требует отказа от всепоглощающего эгоизма, требует забвения себя во имя любимой женщины. Октав на это неспособен. Он думает лишь о себе, о своих сомнениях и горестях. Бригитта остается для него чужой, хотя любовников, казалось бы, и связывает пылкое взаимное чувство. Мюссе написал книгу парадоксальную: в ней изображена счастливая любовь, которая оказывается несчастливой. Любовников не разделяют внешние препятствия. У Бригитты есть традиционная тетушка — она не мешает молодым людям. Об их связи сплетничают соседи — это их не тревожит. Но Октава постоянно терзают пустые подозрения, беспочвенная ревность, которой он изводит Бригитту. Конфликт в романе — исключительно внутренний, психологический. Октав не может, не умеет любить, потому что он, в противоположность деятельной и жизнелюбивой Бригитте, праздный эгоист. Он жертва трагически опустошающей эпохи, он болен «болезнью века». В сущности «Исповедь сына века» — роман, развенчивающий бесплодный, жестокий, бесчеловечный эгоизм буржуазной эпохи, эгоизм, который проявляется с особой силой в самой интимной стороне человеческой жизни, в любви.

Приводим начало главы VI третьей части романа — герой впервые признается себе и читателю в любви к Бригитте Пьерсон.

J'étais un soir chez M^{me} Pierson. Depuis, trois mois s'étaient passés, durant lesquels je l'avais vue presque tous les jours; et de ce temps que vous en dirai-je, sinon que je la voyais? «Être avec les gens qu'on aime, dit La Bruyère, cela suffit; rêver, leur parler, ne leur parler point, penser à eux, penser à des choses plus indifférentes, mais auprès d'eux, tout est égal.»

J'aimais. Depuis trois mois nous avons fait ensemble de longues promenades; j'étais initié dans les mystères de sa charité modeste; nous traversions les sombres allées, elle sur un petit cheyal, moi à pied, une baguette à la main; ainsi, moitié contant, moitié rêvant, nous allions frapper aux chaumières. Il y avait un petit banc à l'entrée du bois où j'allais l'attendre après dîner; nous nous trouvions de cette sorte comme par hasard et régulièrement. Le matin, la musique, la lecture; le soir, avec la tante, la partie de cartes au coin du feu, comme autrefois mon père; et toujours, en tout lieu, elle près de là, elle souriant, et sa présence remplissant mon cœur. Par quel chemin, ô Providence! m'avez-vous conduit au malheur? quelle destinée irrévocable étais-je donc chargé d'accomplir? Quoi! une vie si libre, une intimité si charmante, tant de repos, l'espérance naissante!... O Dieu! de quoi se plaignent les hommes? qu'y a-t-il de plus doux que d'aimer?

Vivre, oui, sentir fortement, profondément, qu'on existe, qu'on est homme, créé par Dieu, voilà le premier, le plus grand bienfait de l'amour. Il n'en faut pas douter, l'amour est un mystère inexplicable. De quelques chaînes, de quelques misères, et je dirai même de quelques dégoûts que le monde l'ait entouré, tout enseveli qu'il y est sous une montagne de préjugés qui le dénaturent et le dépravent, à travers toutes les ordures dans lesquelles on le traîne, l'amour, le vivace et fatal amour, n'est pas moins une loi céleste aussi puissante et aussi incompréhensible que celle qui suspend le soleil dans les cieux. Qu'est-ce que c'est, je vous le demande, qu'un lien plus dur, plus solide que le fer, et qu'on ne peut ni voir ni toucher? Qu'est-ce que c'est que de rencontrer une femme, de la regarder, de lui dire un mot et de ne plus jamais l'oublier? Pourquoi celle-là plutôt qu'une autre? Invoquez la raison, l'habitude, les sens, la tête, le cœur, et expliquez, si vous pouvez. Vous ne trouverez que deux corps, un là, l'autre ici, et entre eux, quoi? l'air, l'espace, l'immensité. O insensés qui vous croyez des hommes et qui osez raisonner de l'amour! l'avez-vous pour en parler? Non, vous l'avez senti. Vous avez échangé un regard avec un être inconnu qui passait, et tout à coup il s'est envolé de vous je ne sais quoi qui n'a pas de nom. Vous avez pris racine en terre, comme le grain caché dans l'herbe qui sent que la vie le soulève, et qu'il va devenir une moisson.

Nous étions seuls, la croisée ouverte, il y avait au fond du jardin une petite fontaine dont le bruit arrivait jusqu'à nous. O Dieu! je voudrais compter goutte par goutte toute l'eau qui en est tombée tandis que nous étions assis, qu'elle parlait et que je lui répondais. C'est là que je m'enivrai d'elle jusqu'à en perdre la raison.

On dit qu'il n'y a rien de si rapide qu'un sentiment d'antipathie; mais je crois qu'on devine plus vite encore qu'on se comprend et qu'on va s'aimer. De quel prix sont alors les moindres mots! Qu'importe de quoi parlent les lèvres, lorsqu'on écoute les cœurs se répondre? Quelle douceur infinie dans les premiers regards près d'une femme qui vous attire! D'abord il semble que tout ce qu'on dit en présence l'un de l'autre soit comme des essais timides, comme de légères épreuves; bientôt naît une joie étrange: on sent qu'on a frappé un écho; on s'anime d'une double vie. Quel toucher! quelle approche! Et, quand on est sûr de s'aimer, quand on a reconnu dans l'être chéri la fraternité qu'on y cherchait, quelle sérénité dans l'âme! La parole expire d'elle-même; on sait d'avance ce qu'on va se dire; les âmes s'étendent, les lèvres se taisent. Oh! quel silence! quel oubli de tout!

Quoique mon amour, qui avait commencé dès le premier jour, eût augmenté jusqu'à l'excès, le respect que j'avais pour M^{me} Pierson m'avait pourtant fermé la bouche. Si elle m'eût admis moins facilement dans son intimité, j'eusse peut-être été plus hardi, car elle avait produit sur moi une impression si violente que je ne la quittais jamais sans des transports d'amour. Mais il y avait dans sa franchise même et dans la confiance qu'elle me témoignait quelque chose qui m'arrêtait; en outre, c'était sur le nom de mon père qu'elle m'avait traité en ami. Cette considération me rendait encore plus respectueux auprès d'elle; je tenais à me montrer digne de ce nom.

«Parler d'amour, dit-on, c'est faire l'amour.» Nous en parlions rarement. Toutes les fois qu'il m'arrivait de toucher à ce sujet en passant, M^{me} Pierson répondait à peine et parlait d'autre chose. Je ne démêlais pas par quel motif, car ce n'était pas par pruderie; mais il me semblait quelquefois que son visage prenait dans ces occasions une légère teinte de sévérité et même de souffrance. Comme je ne lui avais jamais fait de question sur sa vie passée, et que je ne voulais point lui en faire, je ne lui en demandais pas plus long.

Повествование ведется от первого лица, от имени Октава. Эта форма рассказа придает «Исповеди сына века» обманчивое сходство с многочисленными лирическими романами эпохи романтизма (например, с «Рене» Шатобриана или с «Адольфом» Бенжамена Констан). Однако Мюссе не отождествляет себя со своим героем; первые две главы книги, в которых дается история поколения двадцатых годов, выдержаны в совсем ином стиле, чем весь роман; это — аналитическая проза, в которой автор стремится раскрыть исторические причины «болезни века». Последняя глава романа объективирует героя — автор неожиданно отнимает у него слово и говорит от себя; герой перестает быть субъектом повествования. Этим приемом своеобразной композиционной рамки Мюссе отмежевывается от Октава. Да и весь идейный смысл романа говорит о том, что цель автора — изнутри раскрыть психологическую противо-

речивость героя. Эгоистическая самопоглощенность — важнейшая черта романтического мировоззрения. Сохраняя романтическую форму повествования, Мюссе раскрывает читателю бессодержательность, кризисность, античеловеческий характер романтического индивидуализма. Недаром в середине тридцатых годов Мюссе стремительно эволюционировал от романтизма и в своих новеллах и пьесах этих и более поздних лет встал на совершенно иную, антиромантическую позицию (ср. «Письма Дюпои и Котоне», написанные почти одновременно с «Исповедью», в 1836—1837 гг.).

В анализируемом эпизоде противоречивость героя-рассказчика сказывается в стилистическом двоении повествования. Оно распадается на две параллельные, сплетающиеся, но не сливающиеся линии — рассказ о реальных жизненных фактах и обширные поэтические отступления, лирические размышления героя о судьбе и любви. Эти отступления занимают гораздо больше места, чем фактический рассказ.

Первая линия включает конкретные бытовые подробности: «Le matin, la musique, la lecture; le soir, avec la tante, la partie de cartes au coin du feu...»; «...il y avait au fond du jardin une petite fontaine...»

Вторая линия выдержана в патетическом тоне философско-поэтических тирад. Мы встречаем здесь привычные со времен «Новой Элоизы» Руссо бесчисленные риторические обращения к реальным и воображаемым собеседникам — Октав адресует свои возвышенные речи то к провидению («ô Providence!»), то к богу («O Dieu!»), то к читателям («... que vous en dirai-je, sinon que je la voyais?»), то к воображаемым полемическим противникам («O insensés qui vous croyez des hommes...»), то к влюбленным («Vous avez échangé un regard...»). Он нагромождает друг на друга риторические вопросы и восклицания, параллельные конструкции и антитезы. Он широко пользуется излюбленной романтиками формой неопределенно-личного местоимения *on*: «...*on* devine plus vite encore qu'*on* se comprend et qu'*on* va s'aimer. [...] *on* sent qu'*on* a frappé un écho; *on* s'anime d'une double vie. [...] *on* sait d'avance ce qu'*on* va se dire...» Через два десятилетия выйдет в свет роман Флобера «Госпожа Бовари», где именно эти речи Октава или подобные им будут пародироваться в фальшиво-напыщенных тирадах провинциального фата Родольфа Буланже, который, соблазняя Эмму, нашептывает ей на ухо почти текстуально то же самое: «*On* ne s'explique pas, *on* se devine. *On* s'est entrevu dans ses rêves... Cependant *on* en doute encore, *on* n'ose y croire; *on* en reste ébloui, comme si l'*on* sortait des ténèbres à la lumière». Монолог Родольфа — прямая антиромантическая пародия (о чем сказано будет дальше).¹ Но и в речевой манере Октава есть некоторые элементы преувеличенной чувствительности, риторической напы-

¹ См. анализ эпизода из «Госпожи Бовари», стр. 173.

щенности, позволяющие предположить, что Мюссе не без иронии относится к своему непоследовательному герою.

Заметим кстати: все то, что Октав говорит о любви, может быть, с точки зрения Мюссе, и верно. Но дальнейшее развитие характера героя покажет, что как раз на осуществление этого он, герой, и не способен. Октав, в соответствии с романтической традицией, говорит о бессилии слова выразить великое таинство любви («La parole expire d'elle-même...»), однако сам он в высшей степени многословен и старается все свои чувства выразить в словах.¹ Октав прославляет единение, обретаемое в любви («on s'anime d'une double vie», «on a reconnu dans l'être cheri la fraternité qu'on y cherchait»); однако как раз никакого единения со своей возлюбленной он обрести не может, он остается для нее чужим. Октав восхваляет абсолютное взаимопонимание душ, однако между ним и любимой женщиной никакого понимания не будет. Октав противопоставляет любовь как космическую силу («une loi céleste») пошло-искаженному представлению о любви («...de quelques dégoûts que le monde l'ait entouré...»); однако сам он под влиянием грязных сплетен будет подозревать свою возлюбленную в измене (см. отрывок, приводимый для самостоятельного анализа). Наконец, Октав утверждает, что любовь несет с собой глубокий душевный покой («quelle sérénité dans l'âme!»); однако ему любовь принесет обратное — истерические сомнения и подозрения, непрестанные беспочвенные терзания. Так, в свете дальнейшего развития сюжета, обнаруживается внутренняя фальшь романтической философии Октава. Он высказывает общие места этой философии («l'amour est un mystère inexplicable», «l'amour, le vivace et fatal amour, n'est pas moins une loi céleste aussi puissante et aussi incompréhensible que celle qui suspend le soleil dans les cieux») лишь для того, чтобы всем своим дальнейшим поведением их опровергнуть.

Автор усиливает, даже гиперболизирует романтические черты в речевой манере своего героя. Это выражается и в подборе соответствующей лексики (mystère, amour, fatal, loi céleste, les cœurs, les âmes), и в нагнетении синонимических слов и оборотов (как в следующей фразе: «Vivre, oui, sentir fortement, profondément, qu'on existe, qu'on est homme, créé par Dieu, voilà le premier, le plus grand bienfait de l'amour»; здесь тавтологичны: fortement = profondément, vivre = sentir qu'on existe = qu'on est homme, le premier = le plus grand), и в развернутости грандиозных периодов («De quelques chaînes...»). Романтизм для Мюссе уже не столько метод изображения действительности, сколько свойство изображаемого объекта. «Исповедь сына века» оказывается не столько произведением романтизма, сколько отрицанием

¹ Именно это раздражало Флобера в стиле Мюссе: «...Il a célébré avec emphase le cœur, le sentiment, l'amour avec toutes sortes d'*H*, au rabaissement de beautés plus hautes, «le cœur seul est poète», etc.» (G. F l a u b e r t, Correspondance, Deuxième série, P., Charpentier, 1889, p. 110.)

романтически-индивидуалистического мироощущения в форме лирического романа, традиционной для романтизма и искусно использованной Мюссе для подрыва этого мироощущения изнутри.

Понятно, почему П. А. Вяземский в год выхода «Исповеди», в 1836 г., ссылаясь на мнение Пушкина, писал А. И. Тургеневу в Париж: «Альфред Мюссе решительно головою выше в современной фаланге французских литераторов. Познакомься с ним и скажи ему, что мы с Пушкиным угадали в нем великого поэта, когда он еще шалил и делал чудачества в Испанских сказках». Известно, что романтическая пышность и выпренность была Пушкину глубоко антипатична. Понятно также и то, почему Бальзак тремя годами позже, в 1839 г., в статье «Этюд о Бейле» относил Мюссе не к «литературе образов» (в которую Бальзак зачислял Гюго и других романтиков), а к «литературе идей» — вместе с просветителями и Стендалем.

•

Для самостоятельного анализа предлагается отрывок из главы VI четвертой части романа: Октав рассказывает о том, как он мучил свою возлюбленную подозрениями и оскорбительной ревностью. (См. ч. II.)

«Шагреновая кожа»—ранний роман великого писателя. Ему предшествуют такие произведения, как «Бирагская наследница» и «Пират Аргоу», полностью выдержанные в манере романтизма. «Шагреновая кожа» представляет значительный шаг вперед по пути реалистического постижения и воссоздания социального мира. Анализ покажет противоречивые черты стиля этой символической, фантастической книги, написанной Бальзаком в переходный период его творчества, когда он, преодолевая в себе романтическую традицию, шел к созданию реалистической системы стиля. Этот анализ мы проведем на материале одного из начальных эпизодов книги: в игорном доме появляется герой романа, Рафаэль де Валантен.

Le tailleur et le banquier venaient de jeter sur les ponteurs ce regard blême qui les tue, et disaient d'une voix grêle: — «Faites le jeu!» quand le jeune homme ouvrit la porte. Le silence devint en quelque sorte plus profond, et les têtes se tournèrent vers le nouveau venu par curiosité. Chose inouïe! les vieillards émoussés, les employés pétrifiés, les spectateurs, et jusqu'au fanatique Italien, tous en voyant l'inconnu éprouvèrent je ne sais quel sentiment épouvantable. Ne faut-il pas être bien malheureux pour obtenir de la pitié, bien faible pour exciter une sympathie, ou d'un bien sinistre aspect pour faire frissonner les âmes dans cette salle où les douleurs doivent être muettes, la misère gaie, le désespoir décent? Eh bien! il y avait de tout cela dans la sensation neuve qui remua ces cœurs glacés quand le jeune homme entra. Mais les bourreaux n'ont-ils pas quelquefois pleuré sur les vierges dont les blondes têtes devaient être coupées à un signal de la Révolution? Au premier coup d'œil les joueurs lurent sur le visage du novice quelque horrible mystère; ses jeunes traits étaient empreints d'une grâce nébuleuse, son regard

attestait des efforts trahis, mille espérances trompées! La morne impassibilité du suicide donnait à son front une pâleur mate et malade, un sourire amer dessinait de légers plis dans les coins de sa bouche, et sa physionomie exprimait une résignation qui faisait mal à voir. Quelque secret génie scintillait au fond de ces yeux, voilés peut-être par les fatigues du plaisir. Était-ce la débauche qui marquait de son sale cachet cette noble figure, jadis pure et brûlante, maintenant dégradée? Les médecins auraient sans doute attribué à des lésions au cœur ou à la poitrine le cercle jaune qui encadrait les paupières, et la rougeur qui marquait les joues, tandis que les poètes eussent voulu reconnaître à ces signes les ravages de la science, les traces de nuits passées à la lueur d'une lampe studieuse. Mais une passion plus mortelle que la maladie, une maladie, plus impitoyable que l'étude et le génie, altéraient cette jeune tête, contractaient ces muscles vivaces, tordaient ce cœur qu'avaient seulement effleuré les orgies, l'étude et la maladie. Comme, lorsqu'un célèbre criminel arrive au bain, les condamnés l'accueillent avec respect, ainsi tous ces démons humains, experts en tortures, saluèrent une douleur inouïe, une blessure profonde que sondait leur regard, et reconnurent un de leurs princes à la majesté de sa muette ironie, à l'élégante misère de ses vêtements. Le jeune homme avait bien un frac de bon goût, mais la jonction de son gilet et de sa cravate était trop savamment maintenue pour qu'on lui supposât du linge. Ses mains, jolies comme des mains de femme, étaient d'une douteuse propreté; enfin, depuis deux jours, il ne portait plus de gants! Si le tailleur et les garçons de salle eux-mêmes frissonnèrent, c'est que les enchantements de l'innocence florissaient par vestiges dans ces formes grêles et fines, dans ces cheveux blonds et rares, naturellement bouclés. Cette figure avait encore vingt-cinq ans, et le vice paraissait n'y être qu'un accident. La verte vie de la jeunesse y luttait encore avec les ravages d'une impuissante lubricité. Les ténèbres et la lumière, le néant et l'existence s'y combattaient en produisant tout à la fois de la grâce et de l'horreur. Le jeune homme se présentait là comme un ange sans rayons, égaré dans sa route. Aussi tous ces professeurs émérites de vice et d'infamie, semblables à une vieille femme édentée, prise de pitié à l'aspect d'une belle fille qui s'offre à la corruption, furent-ils prêts à crier au novice: Sortez!

Приведенный эпизод, как указывалось выше, относится к началу романа. После того как Бальзак познакомил читателя с игорными домами Парижа (в бальзаковском изображении они, будучи вполне реальными игорными домами, в то же время вырастают до символа общественного зла), он вводит в один из таких домов своего героя, Рафаэля. Картежники поглощены игрой; внезапно на пороге зала появляется неведомый им юноша. Он овевя а т м о с ф е р о й т а й н ы — именно это и определяет стилистический строй всего эпизода. Автор констатирует: «Au premier

coup d'œil les joueurs lurent sur le visage du novice quelque *horrible mystère*». Автор не спешит поделиться с читателями своими сведениями о Рафаэле: он строит его внешний портрет в соответствии с законами «романа тайн». Смотрит ли он на героя глазами ничего о нем не знающих игроков, или видит его сам, он позволяет читателю лишь догадываться о сокровенном смысле тайны, окутывающей героя. Нечего и говорить, что Бальзак не сообщает его имени: оно впервые появится лишь на 35-й странице романа в возгласе одного из приятелей Рафаэля. Не только имени — автор вообще ничего не сообщает о герое. Его характеристика строится дедуктивным методом: отмечая различные внешние черты, бросающиеся в глаза посторонним наблюдателям, Бальзак как бы вместе с ними и читателем строит различные предположения о внутреннем мире таинственного незнакомца, для наименования которого в анализируемом отрывке используются такие синонимические слова и обороты: *le jeune homme*, *le nouveau venu*, *l'inconnu*, *le novice*. Читатель обратит внимание на это обилие синонимических наименований персонажа (ср. 3 разных синонима на 5 строках текста), характерное для прозы Бальзака и связанное с его постоянным стремлением взглянуть на персонаж с различных точек зрения. *Le jeune homme* — нейтрально-авторское обозначение, которое продолжает предшествующее повествование о приходе юноши в игорный дом; *le nouveau venu* — это наименование Рафаэля появляется в то мгновение, когда на него взглянули игроки («*les têtes se tournèrent vers le nouveau venu par curiosité*»), в этом слове еще нет эмоционального содержания — оно только констатирует. Через строку появляется *l'inconnu* — слово это рождается вместе с необъяснимым ужасом, который охватывает игроков («*je ne sais quel sentiment épouvantable*»). Наконец, юноша приобретает еще наименование *le novice* — в противоположность старым игрокам, фанатикам порока. Стоит отметить, что *le jeune homme* во фразе стоит одиноко, в то время как *le nouveau venu* сопоставлено с *les têtes* (в данном случае в смысле «взгляды»), *l'inconnu* — с *les vieillards émoussés, les employés pétrifiés, les spectateurs* и, наконец, *le novice* — с *les joueurs*. Мы видим в этом случае тройное противопоставление. Это наблюдение в последующем ходе анализа окажется существенным.

Характеристика юноши и в дальнейшем дается в систематическом его противопоставлении игрокам. Анализируемый эпизод построен на трех сравнениях, содержащих такое противопоставление. Первое сравнение, или точнее — развернутая метафора в форме риторического вопроса: игроки уподобляются палачам эпохи революции, гильотинирующим белокурых девушек и проливающим слезы над своими жертвами; такой жертвой в данном случае оказывается Рафаэль. Второе сравнение: игроки сопоставлены с каторжниками, приветствующими появление в своей среде знаменитого преступника, который познал более мучительные страдания, чем они сами. Наконец, третье сравнение: игроки отождеств-

входят с беззубой старухой, видящей, как юная девушка вступает на путь порока. Смысл всех трех сравнений — аналогичный, в каждом из них заключено противоречие: палачи, испытывающие жалость, каторжники, преклоняющиеся перед «неслыханным страданием, глубокой душевной раной» («une douleur inouïe, une blessure profonde»), старая распутница, охваченная жалостью («prise de pitié»). Рафаэль сопоставляется в первый раз с невинной девушкой, жертвой террора, во второй — с таинственным преступником, жертвой каких-то неведомых сил, в третий — с юной красавицей, жертвой общества. Эти сравнения и противопоставления имеют одну цель: они должны с наибольшей яркостью выразить мысль о том, что даже чудовища в человеческом облике испытывают к вошедшему юноше чувство жалости, сострадания и восхищения.

Противопоставление усилено гиперболически эмоциональной характеристикой, которую автор дает игрокам. Они названы так: *boureaux, démons humains, professeurs émérites de vice et d'infamie*. Каждое из этих определений соответствует одному из перечисленных выше сравнений. С другой стороны, в характеристике юноши подчеркнуты его тонкость, женственность, духовность. Мы видели, что автор сравнивал его с женскими образами. Но и кроме того — у него женские руки («ses mains, jolies comme des mains de femme»), а сам он подобен ангелу («Le jeune homme se présentait là comme un ange sans rayons, égaré dans sa route»). Противопоставление юноши игрокам усилено: если они подобны демонам (*démons humains*), то он — ангелу.

Анализируемый эпизод оказывается построенным на резких контрастах. Первый из них — контраст между игроками и юношей: демонами и ангелом, палачами и жертвой, пороком и невинностью, старостью и юностью. Второй контраст — в характеристике игроков: палачи, проливающие слезы; преступные каторжане, испытывающие восхищение и жалость; адепты порока и низости, проникающиеся состраданием. Третий контраст — в характеристике самого юноши, душу которого раздирают противоположные силы света и тьмы. Ср.: «Les ténèbres et la lumière, le néant et l'existence s'y combattaient en produisant tout à la fois de la grâce et de l'horreur».

С какой точки зрения автор заставляет читателя взглянуть на своего героя? На этот вопрос односложно ответить нельзя. Бальзаку свойственна множественность точек зрения на изображаемый им объект: Сначала читатель видит юношу глазами игроков, испытывающих при его появлении сложное чувство, которому автор не может подобрать названия. Он говорит об этом чувстве: «je ne sais quel sentiment éprouvable», и затем расшифровывает его как некую смесь жалости, сочувствия и содрогания, вызванных атмосферой несчастья, слабости и таинственной мрачности вокруг Рафаэля («Ne faut-il pas être bien malheureux pour obtenir de la pitié, bien faible pour exciter une sympathie, ou d'un bien

sinistre aspect pour faire frissonner les âmes...»). Подытоживая чувство, испытываемое игроками, автор снова не дает ему названия, он только называет его «новым ощущением»: «il y avait de tout cela dans la sensation neuve qui remua ces cœurs glacés...» Таково зыбкое и сложное переживание игроков. Затем автор переходит к своей собственной характеристике внешних черт героя, причем портрет, нарисованный им, дает не столько внешние черты Рафаэля, сколько психологические его свойства, природные и благоприобретенные, которые ф и л о с о ф и п с и х о л о г может прочесть на его лице. О чертах юного лица сказано, что на них лежала печать «некоего туманного изящества» («ses jeunes traits étaient empreints d'une grâce nébuleuse»), его глаза «свидетельствовали о тщетных усилиях, о тысяче погибших надежд» («son regard attestait des efforts trahis, mille espérances trompées»); так же автор рисует лоб, рот, искривленный горькой усмешкой, выражение лица. В целом портрет героя носит, как сказано выше, «дедуктивный» характер: по внешним чертам читатель вместе с автором должен вывести заключение о психологическом облике героя. Попутно автор вводит еще и другие точки зрения, медика и поэта, каждый из которых по-своему бы истолковал внешние черты Рафаэля: «Les médecins auraient sans doute attribué à des lésions au cœur ou à la poitrine le cercle jaune qui encadrait les paupières, et la rougeur qui marquait les joues, tandis que les poètes eussent voulu reconnaître à ces signes les ravages de la science, les traces de nuits passées à la lueur d'une lampe studieuse». Существенно, что введение каждой новой точки зрения влечет за собой и введение новой лексики. Так, с точкой зрения врача связаны профессиональные термины *lésions au cœur*, *la poitrine* (в смысле «чахотка»), конкретно физиологические *cercle jaune*, *rougeur*; с точкой зрения поэта — метафорическая и метонимическая перифраза *les ravages de la science*. Отметим в этой связи, что лексическое богатство бальзаковской прозы определяется в первую очередь именно этой ее особенностью — введением множественности точек зрения на изображаемый объект, причем каждая новая точка зрения влечет за собой и появление соответствующей лексики.

Внешняя и психологическая характеристика героя дана Бальзаком в свойственной ему манере — в о б щ и х п о н я т и я х. Обращает на себя внимание преобладание отвлеченных существительных, проходящих через весь текст. Вот некоторые из них: *la pitié*, *la sympathie*, *la misère*, *le désespoir*, *la débauche*, *la passion*, *l'étude*, *le génie*, *l'ironie*, *le mystère*, *le vice*, *la lubricité*, *les ténèbres*, *la lumière*, *le néant*, *l'existence*, *la grâce*, *l'horreur*, *l'infamie*, *la corruption*. Дело в том, что в романе Бальзака автор неизменно стоит на позиции у ч е н о г о, ф и л о с о ф а, анализирующего, дедуцирующего и обобщающего. Однако с точкой зрения ученого Бальзак всегда стремится сочетать точку зрения художника, рядом с отвлеченным понятием он неизменно дает максимально эмоциональный образ. Отсюда — обилие метафор, и особенно мето-

нимий и ярких эпитетов, причем последние носят преимущественно эмоционально-оценочный характер: *sentiment épouvantable, horrible mystère, morne impassibilité du suicide, secret génie, sale cachet, noble figure*. В этом сочетании противоположных начал — трезво-отвлеченной научности и понятийности с гиперболически-эмоциональной образностью — тоже один из «взрывчатых» внутренних контрастов, которые организуют стилистическую систему «Шагреновой кожи».

Структура фразы в этом эпизоде тоже, как и лексика, передает противоположные тенденции — научно-аналитическое отражение действительности с одной стороны, и с другой — ее патетическая оценка. Порой автор строит предложение на существительных, обильное использование которых характерно для стиля научного изложения; это особенно важно, когда он делает дедуктивные умозаключения, которые, как было указано выше, свойственны Бальзаку. Например: «...*la jonction de son gilet et de sa cravate était trop savamment maintenue pour qu'on lui supposât du linge*». Предложение это иронически дедуктивно. Однако ирония сливается с «научной», аналитической трезвостью.

С этой «научностью» синтаксиса контрастирует р и т о р и ч е с к а я п р и п о д н я т о с т ь всего повествования. Сказывается она прежде всего в ритмической организации фраз с характерным т р о й с т в е н н ы м членением. Вообще, тройственность — важнейший прием риторики — лежит в основе структуры как всего анализируемого эпизода, так и отдельных составляющих его фраз. О композиции всего эпизода в целом уже говорилось: мы упоминали организующие его три развернутых сравнения — сравнения игроков с палачами, игроков с каторжниками, игроков со старухой; соответственно Рафаэля — с юной гильотинируемой аристократкой, с таинственным преступником, с девушкой, вступающей на путь порока. Присмотревшись к отдельным фразам, мы отметим и в них тройственную композицию.

Вот одна из первых фраз: «*Ne faut-il pas être...*» Обратим внимание на трехчленный параллелизм: *bien malheureux — bien faible — d'un bien sinistre aspect; pour obtenir — pour exciter — pour faire frissonner les âmes*. Такова же и вторая половина фразы — характеристика залы: «*où les douleurs doivent être muettes, la misère gaie, le désespoir décent*». Здесь тоже три члена с параллелизмом трех абстрактных существительных и трех прилагательных. Ср. ниже аналогичную двойную трехчленность: «...*altéraient cette jeune tête (1), contractaient ces muscles vivaces (2), tordaient ce cœur (3) qu'avaient seulement effleuré les orgies (1), l'étude (2) et la maladie (3)*». Эта композиционная особенность придает повествованию риторически-ритмичный характер, эмоциональную напряженность.

Эмоциональность рассказа с большой силой выражена в синонимических оценочных эпитетах, представленных здесь в изобилии. Обратим внимание на такие ряды определений, как *sentiment*

épouvantable, sinistre aspect, horrible mystère; passion mortelle, maladie impitoyable, douleur inouïe, blessure profonde. Обратим также внимание на тавтологичность других эпитетов: они ничего не прибавляют к существительному с точки зрения логического и реального содержания, а лишь подчеркивают некий смысл, имманентно присущий определяемому слову: *une pâleur mate et malade, son sale cachet (de la débauche), la verte vie de la jeunesse.*

Итак, характерные черты анализируемого текста — антитеза, контраст как композиционный принцип, риторическая тройственность, эмоциональная напряженность. Все это — важнейшие свойства романтического стиля. И особенно важна атмосфера трагической тайны, напоминающая так называемый «черный» или «готический» роман, один из наиболее выразительных образцов романтизма. Именно тайна и составляет центральный мотив данного эпизода: кто такой этот юноша? что за страдания гложут его душу? В готическом «романе тайн» это было бы загадочным проклятием, тяготеющим над его родом, или жутким убийством, которое он совершил, или роковой любовью, снедающей его. И вот здесь-то мы и подходим к важнейшей особенности Бальзака. Нет, отвечает нам писатель, эта тайна — не проклятие, не убийство, не любовь. Молодой человек беден, у него нет денег. Вот какова его «загадочная» трагедия. А снедающая его «таинственная» страсть — желание выиграть и разбогатеть. У роковой тайны — социальная основа. Под романтической формой — вполне реалистическое содержание. Молодой Бальзак сохраняет традиционную для начала тридцатых годов романтическую стилистику, которой он сам пользовался, когда писал такие романы, как «Бирагская наследница». Но мотивировка личности героя и его действий теперь носит социальный, материалистический, то есть реалистический характер. Возникает противоречие между новым содержанием и старой формой. Это же противоречие лежит в основе всего романа: образ магической шагреновой кожи возвращает нас к романтической фантастике; но в этот волшебный романтический образ Бальзак вложил реалистический смысл: шагреновая кожа стала социальным обобщением, символом буржуазно-эгоистического бытия.

•

Для самостоятельного анализа предлагается еще один отрывок главы «Талисман». Бальзак описывает шумную оргию, на которой оказались Рафаэль и его приятель Эмиль. Посреди оргии в зале появляется Аквиллина — ее приход производит на Рафаэля сильное впечатление. (См. ч. II.)

1830 — 1835

«Гобсек» — одно из ранних произведений Бальзака. На немногих страницах здесь создан глубокий, обобщенный образ парижского ростовщика, образ, ставший рядом с такими фигурами мировой литературы, как шекспировский Шейлок, Гарпагон Мольера, пушкинский Скупой рыцарь, гоголевский Плюшкин. Впоследствии «Гобсек» был включен Бальзаком в «Человеческую комедию». Эта повесть — один из первых подступов великого романиста к современной теме. Действие повести, написанной в январе 1830 года, разыгрывается «зимой 1829—1830 годов» (об этом сообщается в первой же строке «Гобсека»).

Приводим отрывок из начала повести. Адвокат Дервиль рассказывает в салоне виконтессы Гранлье о своем знакомстве с ростовщиком.

Je dois commencer par vous parler d'un personnage que vous ne pouvez pas connaître. Il s'agit d'un usurier. Saisirez-vous bien cette figure pâle et blafarde, à laquelle je voudrais que l'Académie me permît de donner le nom de face l u n a i r e : elle ressemblait à du vermeil dédoré? Les cheveux de mon usurier étaient plats, soigneusement peignés et d'un gris cendré. Les traits de son visage, impassible autant que celui de Talleyrand, paraissaient avoir été coulés en bronze. Jaunes comme ceux d'une fouine, ses petits yeux n'avaient presque point de cils et craignaient la lumière; mais l'abat-jour d'une vieille casquette les en garantissait. Son nez pointu était si grêlé dans le bout, que vous l'eussiez comparé à une vrille. Il avait les lèvres minces de ces alchimistes et de ces petits vieillards peints par Rembrandt ou par Metzù. Cet homme parlait bas, d'un ton doux, et ne s'emportait jamais. Son âge était un problème: on ne pouvait pas savoir s'il était vieux avant le temps, ou s'il avait ménagé sa jeunesse afin qu'elle lui servît toujours. Tout était propre et râpé

dans sa chambre, pareille, depuis le drap vert du bureau jusqu'au tapis du lit, au froid sanctuaire de ces vieilles filles qui passent la journée à frotter leurs meubles. En hiver, les tisons de son foyer, toujours enterrés dans un talus de cendres, y fumaient sans flamber. Ses actions, depuis l'heure de son lever jusqu'à ses accès de toux le soir, étaient soumises à la régularité d'une pendule. C'était en quelque sorte un h o m m e - m o d è l e que le sommeil remontait. Si vous touchez un cloporte cheminant sur un papier, il s'arrête et fait le mort; de même, cet homme s'interrompait au milieu de son discours et se taisait au passage d'une voiture, afin de ne pas forcer sa voix. A l'imitation de Fontenelle, il économisait le mouvement vital, et concentrait tous les sentiments humains dans le moi. Aussi sa vie s'écoulait-elle sans faire plus de bruit que le sable d'une horloge antique. Quelquefois ses victimes criaient beaucoup, s'emportaient; puis après il se faisait un grand silence, comme dans une cuisine où l'on égorge un canard. Vers le soir, l'homme-billet se changeait en un homme ordinaire, et ses métaux se métamorphosaient en cœur humain. S'il était content de sa journée, il se frottait les mains en laissant échapper par les rides crevassées de son visage une fumée de gaieté, car il est impossible d'exprimer autrement le jeu muet de ses muscles, où se peignait une sensation comparable au rire à vide de B a s - d e - C u i r. Enfin, dans ses plus grands accès de joie, sa conversation restait monosyllabique, et sa contenance était toujours négative. Tel est le voisin que le hasard m'avait donné dans la maison que j'habitais rue des Grès, quand je n'étais encore que second clerc et que j'achevais ma troisième année de Droit. Cette maison, qui n'a pas de cour, est humide et sombre. Les appartements n'y tirent leur jour que de la rue. La distribution claustrale qui divise le bâtiment en chambres d'égale grandeur, en ne leur laissant d'autre issue qu'un long corridor éclairé par des jours de souffrance, annonce que la maison a jadis fait partie d'un couvent. A ce triste aspect, la gaieté d'un fils de famille expirait avant qu'il n'entrât chez mon voisin: sa maison et lui se ressemblaient. Vous eussiez dit de l'huître et son rocher.

Перед нами — портрет Гобсека в рассказе Дервиля. Бальзак здесь передает слово одному из своих персонажей, но в повествовании Дервиля нет существенных черт, которые отличали бы его речевую манеру от авторской.

Каков этот портрет? Возникает ли в сознании читателя четкий зрительный образ нового персонажа? Раскрыт ли нам его психологический облик?

Портрет весьма обстоятелен. Читатель узнает о цвете и выражении лица Гобсека, о его волосах и прическе, о его носе, губах, глазах, ресницах, морщинах, голосе, манере говорить и смеяться, о его неизменной каскетке. Своеобразие этого портрета в том, что весь он построен на сравнениях.

В самом деле, на тридцать пять строк приходится ч е т ы р ь н а д ц а т ь с р а в н е н и й (занимающих половину текста!), материал для которых заимствован из самых различных сфер действительности: истории, зоологии, быта, искусства, литературы. Благодаря этим сравнениям в бальзаковский текст попадают дипломатическое коварство Талейрана — и полотна Рембрандта и Метсю, философ и писатель XVII—XVIII веков Фонтенель — и американский романист Фенимор Купер, средневековые алхимики — и чистоплотные старые девы, куницы, мокрицы и улитки, стенные и башенные часы, утка, которую режет повар, и кухня, в которой её режут... В описание Гобсека вводятся исторические деятели, художники, литераторы, животные, насекомые, металлы, вещи. Зачем это все здесь? Неужели портрет становится нагляднее благодаря такому калейдоскопу имен и названий? Попробуем ради эксперимента освободиться от некоторых из них: «Les traits de son visage étaient impassibles et immobiles. Ses petits yeux jaunes n'avaient presque point de cils... Il avait un nez pointu, grêlé dans le bout, et des lèvres minces...» Итак, мы освободили текст от Талейрана, от Рембрандта и Метсю (вместе с написанными ими старичками), от алхимиков, бронзы и буравчиков. Внешний облик Гобсека стал более отчетливым и зримым, теперь он не тонет в придаточных предложениях и посторонних, уводящих от темы, многообразных и порою несовместимых образах. Но Бальзаку эта кажущаяся ясность не нужна. Художественная цель, которую преследовал Бальзак, была иной — она заключалась в том, чтобы, оставаясь в пределах реальности, создать образ фантастический, в котором бы конкретные, материальные черты сочетались с неправдоподобием, повседневный быт современного Парижа — с грандиозностью исторического прошлого или легенды. Дело отнюдь не в том, что именно бесстрастность Гобсека делает его лицо похожим на лицо Талейрана, а желтый цвет его глаз напоминает глаза куницы, или что смех его беззвучен, как смех Кожаного Чулка, героя Фенимора Купера, а губы поджаты, как у старичков с полотен Рембрандта. Важно другое: в соседстве по дому на улице Грэ, в обыкновенном ростовщике, совмещаются Талейран и мокрица, образы гениальных голландцев и улитка, куница и философ Фонтенель. И вот это-то совмещение несовместимых образов и сообщает Гобсеку фантастичность и грандиозность, сосуществующие в нем с прозаичностью и абсолютной обыденностью. Кто он в сущности такой? Скряга и ростовщик. Мало ли таких стариков в буржуазном Париже? Но под пером Бальзака образ Гобсека приобретает символические черты, причем эта символическость — именно в свойственном старому ростовщику единстве великого и ничтожного, потрясающего и омерзительного.

Фантастичность фигуры Гобсека выступает особенно ясно в развернутой метафоре «c'était en quelque sorte un homme-mo-dèle que le sommeil remontait»: сон заводит пружину, вставленную в механического человека, как бы возвращая его к жизни. С обра-

зом «un homme-modèle» несколькими строками ниже переключается другой, не менее фантастический образ «l'homme-billet» — человек-вексель, который к вечеру, как по волшебству, обращившись обыкновенным человеком, когда (если перевести буквально) «его металлы превращались в человеческое сердце» — «ses métaux se métamorphosaient en cœur humain». Какие металлы? Видимо, это и серебро, с которым сравнивается его лицо («vermeil dédoré»), и бронза, из которой отлиты его черты («les traits de son visage... paraissaient avoir été coulés en bronze»), и золото — деньги, накопление которых составляет цель и смысл его существования.

Наконец, фантастическим оказывается даже жилище ростовщика, которое служит одним из последних звеньев в длинной цепи сравнений: «sa maison et lui se ressemblaient».

В портрете Гобсека обнаруживается один из важнейших эстетических принципов Бальзака. Его можно определить так. Романтики ищут объектов, достойных художественного воплощения, в далеком прошлом или в созданиях необузданного воображения. Между тем рядом с нами, в Париже, в доме, где мы живем, в 1830 году существует не замечаемая нами простая и реальная жизнь, которая удивительнее всякой игры фантазии, и люди современного Парижа не менее интересны для искусства, чем великие деятели прошлого. Таков и Гобсек, который ниже сам назовет себя владыкой мира, «одним из безмолвных и неведомых королей Парижа» («Nous sommes dans Paris une dizaine ainsi, tous rois silencieux et inconnus, les arbitres de votre destinée»).

Теперь ясно, почему Бальзак сознательно стремился к тому, чтобы, громоздя друг на друга противоречивые метафоры и сравнения, разрушить графическую четкость портретного образа. Система его характеристики позволяет читателю осознать масштаб создаваемой им реальной и в то же время фантастической фигуры. Бальзак выступает в роли первооткрывателя. В предисловии к «Человеческой комедии» он утверждал, что его цель — обнаружить «социальный двигатель» («le moteur social») современного общества. «Механический человек», «человек-вексель» Гобсек — одно из колесиков этого двигателя.

Итак, задача, которую поставил перед собой Бальзак, — найти романтическое в реальном, современном, обыкновенном. Понятно, что, идя по такому пути, он сохраняет внешние черты романтической стилистики. Мы видели в «Шагреновой коже» технику романа тайн, «черной» и «готической» литературы. В нашем отрывке из «Гобсека» автора связывают с романтической техникой многие внешние черты художественной формы, и прежде всего система словесного построения образа. Уже отмеченное выше отсутствие речевой характеристики рассказчика, адвоката Дервиля, слияние его речи с речью автора сближает бальзаковскую форму с романтической. Но еще более важно другое. В основе портрета ростовщика лежит образно-стилистическая антитеза, указанная выше, — антитеза возвышенного и низменного: с одной стороны, Талейран,

Рембрандт, Метсю, Фонтенель, с другой — мокрица, куница, зарезанная утка. Мы говорили, что принцип контрастного противопоставления — один из центральных элементов романтической поэтики. С романтизмом же связана повышенная метафоричность текста, а также стремление к лексическому богатству и даже пышности, например, пристрастие к украшающим перифразам типа: «*Tel est le voisin que le hasard m'avait donné*». Это стремление к лексическому богатству становится особенно наглядным, если рассмотреть, какими способами автор вводит свои многочисленные сравнения. Пятнадцать сравнений нашего отрывка введены в повествование пятнадцатью различными оборотами.

- 1) ...cette figure... *ressemblait à du vermeil doré*.
- 2) Les traits de son visage, impassible *autant* que celui de Talleyrand...
- 3) Les traits... *paraissaient avoir été coulés en bronze*.
- 4) Jaunes *comme* ceux d'une fouine, ses petits yeux...
- 5) Son nez..., *vous l'eussiez comparé à une vrille*.
- 6) ...les lèvres minces *de ces alchimistes*...
- 7) ...sa chambre, *pareille*... au froid sanctuaire...
- 8) Ses actions... étaient soumises *à la régularité d'une pendule*.
- 9) Si vous touchez un cloporte...; *de même, cet homme*...
- 10) *A l'imitation* de Fontenelle, il économisait...
- 11) ...sa vie s'écoulait... *sans faire plus de bruit que le sable d'une horloge antique*.
- 12) ...un grand silence, *comme* dans une cuisine...
- 13) ...une sensation *comparable* au rire à vide de Bas-de-Cuir.
- 14) ...sa maison et lui *se ressemblaient*.
- 15) *Vous eussiez dit* de l'huître et son rocher.

Вероятно, Бальзак исчерпал здесь все возможности, какие представляют и лексика, и синтаксис французского языка для введения сравнений.

О том же стремлении к лексическому богатству говорит и обилие синонимов. Так, на четырех строках встречаем: *figure, face, visage*. Гобсек получает следующие синонимические наименования: *un personnage, un (mon) usurier, cet homme, un homme-modèle, l'homme-billet, le (mon) voisin*. Заметим кстати, что в тексте повести таких синонимов — многие десятки.¹

Наконец, характерная черта бальзаковской прозы, которая позднее усилится и приобретет доминирующее значение, — пристрастие к лексико-синтаксическим формам научного стиля. В нашем кратком тексте мы встречаем элементы филологического трактата («...à laquelle je voudrais que l'Académie me permît de donner le nom de *face lunaire*»; «sa conversation restait

¹ Подробнее об этом см. в статье Н. Г. Матвеевой «Синонимика наименований действующих лиц у Бальзака» (Ученые записки Лен. гос. пед. института им. А. И. Герцена, т. 212, Л., 1959).

monosyllabique»), философского рассуждения («il économisait le mouvement vital, et concentrait tous les sentiments humains dans le moi»), архитектурного сочинения («La distribution claustrale qui divise le bâtiment en chambres d'égale grandeur...»). Со стилем научного изложения бальзаковское повествование роднит, кроме того, использование специфических подчинительных союзов, устанавливающих причинно-следственные связи, типа afin de (ne pas forcer sa voix), afin que (elle lui servit toujours), car (il est impossible d'exprimer autrement), aussi (sa vie s'écoulait-elle), а также введение в авторскую речь таких сугубо логических наречий и адвербиальных оборотов, как enfin, de même, en quelque sorte.

Итак, в анализированном отрывке обнаруживается сложный сплав разнородных стилистических форм: романтические приемы стиля своеобразно сочетаются с характерными явлениями научного слога. Этот синтез связан с основным намерением автора — обнаружить в современности то романтическое начало, которое романтики искали в далеком прошлом и в легендах, а также подвергнуть современность, открытую им для искусства, скрупулезному научно-художественному анализу. Наиболее точную характеристику собственного творческого принципа Бальзак дал в письме от 31 мая 1831 г. по поводу романа Жорж Санд «Индиана» (к которому бальзаковские рассуждения мало приложимы): «Ce livre est une réaction de la vérité contre le fantastique, du temps présent contre le moyen âge, du drame intime contre la bizarrerie des incidents à la mode, de l'actualité simple contre l'exagération du genre historique».

•

Для самостоятельного анализа предлагается отрывок из беседы Гобсека с Дервилем. Читатель обратит внимание на то, что в монологе Гобсека мы имеем дело с двойной переданной речью: автор передал слово рассказчику, Дервилю, Дервиль — Гобсеку. Имеются ли существенные отличия в речевой манере Гобсека по сравнению с Дервилем и с автором? Любопытно также сопоставить самораскрытие Гобсека с приведенным выше монологом племянника Рамо. (См. ч. II.)

В «Утраченных иллюзиях» — самом зрелом и глубоком романе Бальзака — повествуется о судьбе талантливого юноши, провинциального поэта-романтика Люсьена Шардона. История Люсьена — это история конфликта между поэтом и обществом, и в этом конфликте общество одерживает победу, заставляя поэта приспособиться, убить в себе поэтический дар и поставить его на службу буржуазной прозе. Гибель романтических иллюзий Люсьена — это гибель романтизма как системы мировоззрения и искусства, которая некогда привлекала к себе и молодого Бальзака. В ранних своих произведениях Бальзак, стремясь к реалистическому воссозданию современного мира, еще сам придерживался романтической стилистики. В «Утраченных иллюзиях» романтическая идеология и романтическая стилистика уже не метод, а объект изображения и сатирического развенчания. В романтизме писатель видит начало прекрасное, но иллюзорное, призрачное.

Приводим эпизод из первой части романа «Два поэта» («Les deux poètes» — 1837). Люсьен Шардон впервые сталкивается с «высшим светом» своего родного города, Ангулема; возлюбленная Люсьена, романтически настроенная госпожа Баржетон, пригласила его читать стихи перед завсегдатаями своего салона, ангулемскими буржуа.

Toutes les femmes se rangèrent sérieusement en un cercle derrière lequel les hommes se tinrent debout. Cette assemblée de personnages bizarres, aux costumes hétéroclites, aux visages grimés, devint très imposante pour Lucien, dont le cœur palpita quand il se vit l'objet de tous les regards. Quelque hardi qu'il fût, il ne soutint pas facilement cette première épreuve, malgré les encouragements de sa maîtresse, qui déploya le faste de ses révérences et ses plus précieuses grâces en recevant les illustres sommités de l'Angoumois.

Le malaise auquel il était en proie fut continué par une circonstance facile à prévoir, mais qui devait effaroucher un jeune homme encore peu familiarisé avec la tactique du monde. Lucien, tout yeux et tout oreilles, s'entendait appeler M. de Rubempré par Louise, par M. de Bargeton, par l'évêque, par quelques complaisants de la maîtresse du logis; et M. Chardon par la majorité de ce redouté public. Intimidé par les œillades interrogatives des curieux, il présentait son nom bourgeois au seul mouvement des lèvres; il devinait les jugements anticipés que l'on portait sur lui avec cette franchise provinciale, souvent un peu trop près de l'impolitesse. Ces continuels coups d'épingle inattendus le mirent encore plus mal avec lui-même. Il attendit avec impatience le moment de commencer sa lecture, afin de prendre une attitude qui fît cesser son supplice intérieur, mais Jacques racontait sa dernière chasse à madame de Pimentel; Adrien s'entretenait du nouvel astre musical, de Rossini, avec mademoiselle Laure de Rastignac; Astolphe, qui avait appris par cœur dans un journal la description d'une nouvelle charrue, en parlait au baron. Lucien ne savait pas, le pauvre poète, qu'aucune de ces intelligences, excepté celle de madame de Bargeton, ne pouvait comprendre la poésie. Toutes ces personnes, privées d'émotions, étaient accourues en se trompant elles-mêmes sur la nature du spectacle qui les attendait. Il est des mots qui, semblables aux trompettes, aux cymbales, à la grosse caisse des saltimbanques, attirent toujours le public. Les mots beauté, gloire, poésie, ont des sortilèges qui séduisent les esprits les plus grossiers. Quand tout le monde fut arrivé, quand les causeries eurent cessé, non sans mille avertissements donnés aux interrupteurs par M. de Bargeton, que sa femme envoya comme un suisse d'église qui fait retentir sa canne sur les dalles, Lucien se mit à la table ronde, près de madame de Bargeton, en éprouvant une violente secousse d'âme. Il annonça d'une voix troublée que, pour ne tromper l'attente de personne, il allait lire les chefs-d'œuvre récemment retrouvés d'un grand poète inconnu. Quoique les poésies d'André de Chénier eussent été publiées dès 1819, personne, à Angoulême, n'avait encore entendu parler d'André de Chénier. Chacun voulut voir, dans cette annonce, un biais trouvé par madame de Bargeton pour ménager l'amour-propre du poète et mettre les auditeurs à l'aise. Lucien lut d'abord le *Jeune Male*, qui fut accueilli par des murmures flatteurs; puis l'*Avugle*, poème que ces esprits médiocres trouvèrent long. Pendant sa lecture, Lucien fut en proie à l'une de ces souffrances infernales qui ne peuvent être parfaitement comprises que par d'éminents artistes, ou par ceux que l'enthousiasme et une haute intelligence mettent à leur niveau. Pour être traduite par la voix, comme pour être saisie, la poésie exige une sainte attention. Il doit se faire entre le lecteur et l'auditoire une alliance intime, sans laquelle les électriques communications des sentiments n'ont plus lieu. Cette cohésion des âmes manque-t-elle, le poète se trouve alors comme un ange essayant de chanter un hymne céleste au milieu des ricanements de l'enfer.

Or, dans la sphère où se développent leurs facultés, les hommes d'intelligence possèdent la vue circumspective du colimaçon, le flair du chien et l'oreille de la taupe; ils voient, ils sentent, ils entendent tout autour d'eux. Le musicien et le poète se savent aussi promptement admirés ou incompris, qu'une plante se sèche ou se ravive dans une atmosphère amie ou ennemie. Les murmures des hommes qui n'étaient venus là que pour leurs femmes, et qui se parlaient de leurs affaires, retentissaient à l'oreille de Lucien par les lois de cette acoustique particulière; de même qu'il voyait les hiatus sympathiques de quelques mâchoires violemment entrebâillées, et dont les dents le narguaient. Lorsque, semblable à la colombe du déluge, il cherchait un coin favorable où son regard pût s'arrêter, il rencontrait les yeux impatientés de gens qui pensaient évidemment à profiter de cette réunion pour s'interroger sur quelques intérêts positifs. A l'exception de Laure de Rastignac, de deux ou trois jeunes gens et de l'évêque, tous les assistants s'ennuyaient. En effet, ceux qui comprennent la poésie cherchent à développer dans leur âme ce que l'auteur a mis en germe dans ses vers; mais ces auditeurs glacés, loin d'aspirer l'âme du poète, n'écoutaient même pas ses accents. Lucien éprouva donc un si profond découragement, qu'une sueur froide mouilla sa chemise. Un regard de feu lancé par Louise, vers laquelle il se tourna, lui donna le courage d'achever; mais son cœur de poète saignait de mille blessures.

Перед нами первое столкновение юного поэта-романтика с обществом. Бальзак показывает читателю непримиримую антагонистичность этих двух начал — поэта и буржуа, которые противоположны, как возвышенное и низменное, как поэзия и житейская проза, как живое и мертвое. Главное в эпизоде — именно эта непримиримость противоборствующих сил, расположенных как бы на разных полюсах бытия.

Поэт и общество — Бальзак разрабатывает эту проблему в двойном плане: как художник и как философ. Художник повествует о конкретном, единичном эпизоде из жизни своего героя и города Ангулема. Философ в отвлеченном научно-теоретическом трактате раскрывает ту же тему. Обе линии развиваются вполне раздельно, и в то же время они вступают во взаимодействие, проникают одна в другую.

Начнем анализ с первой из этих повествовательных линий.

Отметим прежде всего, что хотя Бальзак и вводит здесь новых персонажей, он явно отказался от романтической системы их изображения, какую мы видели в «Шагренево́й коже». Здесь нет и следа той атмосферы таинственного драматизма, которой были овеяны фигуры игроков и Рафаэля, нет одноплановой лексической и синтаксической эмоциональности, на которую мы указывали выше. Иначе говоря, решительно изменилась стилистическая структура авторской речи. В эпизоде из «Шагренево́й кожи» ав-

тор выступал перед нами как патетический поэт-романтик, который сложной системой развернутых сравнений, метафор, оценочных эпитетов раскрывал перед нами таинственную, чуть ли не демоническую сущность современного общества. Какова же здесь роль и функция автора? Каков характер авторского повествования?

Остановимся на стилистических средствах, служащих для изображения ангулемского «света».

Говоря об аудитории Люсьена, автор пользуется словами точными и прямыми. Он недвусмысленно, просто и трезво выражает свое к ним отношение: «*Cette assemblée de personnages bizarres, aux costumes hétéroclites, aux visages grimés...*» Все три определения отличаются деловой точностью. Каждое из них обладает иной стилистической окраской. Каждое их и объединяет резкая сатиричность: *bizarres* — прямая авторская оценка, *hétéroclites* — ироничная, благодаря научному звучанию, свойственному этому прилагательному, *grimés* — слово еще более ироничное и разоблачительное. Ирония усилена тем, что рядом — определение совсем иного плана, связанное с наивно-романтическим восприятием Люсьена: *très imposante*. В одной фразе, таким образом, сталкиваются две точки зрения — автора и героя, каждой из которых соответствует своя лексико-стилистическая линия. Через несколько строк появится новый синоним: «*les illustres sommités de l'Angoumois*» — на этот раз возвышенная перифраза связана со стилистической манерой другого персонажа, госпожи Баржетон, о которой в этой манере сказано: «*sa maîtresse ... déploya le faste de ses révérences et ses plus précieuses grâces en recevant les illustres sommités de l'Angoumois*». В приведенной фразе — целая стилистическая система, отнюдь не совпадающая с авторской: изысканная конструкция *déploya le faste...*, эпитет *précieuses*, выспреннее *les illustres sommités* — все это иронически возводится автором к речевой манере жеманной провинциалки.

Более полная характеристика общества дана ниже: «...*Jacques racontait sa dernière chasse à madame de Pimentel; Adrien s'entretenait du nouvel astre musical, de Rossini, avec mademoiselle Laure de Rastignac; Astolphe, qui avait appris par cœur dans un journal la description d'une nouvelle charrue, en parlait au baron*». Мы увидим в этой фразе черты, отмеченные в прозе «Шагреневой кожи» и «Гобсека»: традиционно-риторическую трехчленность, стремление к лексическому многообразию (*racontait — s'entretenait — en parlait*), параллельность синтаксических конструкций. Но как же изменилось все остальное! Авторская речь стала простой и сдержанной. Правда, мы видим в тексте пышную метафорическую перифразу «*nouvel astre musical*», но эта перифраза — банальный штамп, относящийся вовсе не к речи автора, а как бы заимствованный из речевого стиля персонажа, Адриана, и характеризующий заодно вообще ангулемских обывателей. Автор трезв и беспощаден, он разоблачает действующих лиц, не упуская случая дать комментарий: «...*qui avait appris par cœur dans un journal...*»

Любопытна и следующая черта: беседа о «новом музыкальном светиле» Россини стоит между рассказом об охоте и описанием нового плуга; этот композиционный прием тоже разоблачителен, к тому же он поддержан одинаковыми прилагательными: «*nouvel astre*», «*nouvelle charrue*». У Бальзака впервые использован прием композиционно-стилистического монтажа, который станет через десятилетие одним из художественных принципов Гюстава Флобера, автора «Госпожи Бовари» (см. ниже анализ сцены сельскохозяйственной выставки из этого романа).

Ту же прозаическую сухость авторской речи мы увидим и дальше. Например: «...il rencontrait les yeux impatientés de gens qui pensaient évidemment à profiter de cette réunion pour s'interroger sur quelques intérêts positifs» или «...tous les assistants s'ennuyaient». Но эта стилистическая линия — не единственная в нашем тексте, она, собственно, даже не преобладает. Ее сухость и прозаичность связана со свойствами описываемого объекта — с мертвым, прозаическим миром ангулемских обывателей. Стиль решительно меняется, когда Бальзак говорит о Люсьене.

Через весь текст проходит характеристика душевных терзаний юного поэта, вызванных растущей враждебностью не понимающей его публики. Выделим синонимический ряд, содержащийся в тексте и построенный по принципу градации, то есть нарастания интенсивности:

le malaise auquel il était en proie
son supplice intérieur
une violente secousse d'âme
Lucien fut en proie à l'une de ces *souffrances infernales*
Lucien éprouva ... un si *profond découragement*
son cœur de poète *saignait de mille blessures*

Автор, говоря о Люсьене, не скупится на эмоциональные определения — *violente*, *infernales*, *mille blessures*. Он использует и привычно-романтическую фразеологию, повторяя такие слова, как *cœur* и *âme*, в более или менее трафаретных сочетаниях. К уже приведенным примерам добавим следующие: «Lucien, dont *le cœur palpita...*»; «*l'âme* du poète...» и т. п.

Вполне очевидно, что, говоря о Люсьене, Бальзак использует лексико-стилистические средства, характерные для речевой манеры романтического поэта. С этим же связаны и изысканные библейские сравнения — «*semblable à la colombe du déluge*» или «*comme un ange essayant de chanter un hymne céleste au milieu des ricanements de l'enfer*», по форме относящиеся к авторской речи, по существу же зависящие от объекта изображения.

Выше мы видели, как в авторскую речь проникают элементы речевой манеры госпожи Баржетон. Мы можем сделать вывод о полифоническом характере прозы зрелого Бальзака. Автор видит всякое изображаемое им явление не с одной только

стороны, но под различными углами зрения, а такая «стереоскопичность» влечет за собой и многоголосное повествование, синтез разнообразных стилистических манер.

Следует заметить, что стилистические средства, которыми пользуется Бальзак, по сравнению, например, с Флобером, — ограничены. Так, он совершенно не использует стилистические ресурсы имперфекта. В нашем тексте можно выделить ряд глаголов в *Passé simple*, которые у Флобера, Мопассана, Доде были бы непременно даны в *Imparfait*. Например: «les hommes se *tinrent* debout», «il *attendit* avec impatience le moment de commencer sa lecture», «Lucien *fut* en proie à l'une de ces souffrances infernales...» Ниже читатель увидит, как во второй половине XIX века широко используется *Imparfait stylistique* (см. анализ отрывка из «Саламбо»).¹

Вторая линия, обнаруживаемая в нашем эпизоде, — философский трактат об отношениях поэта и публики, художника и общества. В тексте эта линия выделяется достаточно отчетливо. Бальзак перебивает рассказ не только сентенциями, но и обобщающими теоретическими рассуждениями, вроде: «Il est des mots qui, semblables aux trompettes, aux cymbales, à la grosse caisse des saltimbanques, attirent toujours le public. Les mots beauté, gloire, poésie, ont des sortilèges qui séduisent les esprits les plus grossiers». В данном случае предметом авторского рассуждения является эмоциональный ореол, распространяемый словами традиционно-романтического обихода, иначе говоря, своеобразная «стилистика». В остальных философских отступлениях можно отметить обращение Бальзака ко многим другим наукам: к физике («les électriques communications des sentiments», «les lois de cette acoustique particulière»), к ботанике («une plante se sèche ou se ravive dans une atmosphère amie ou ennemie»), к зоологии («la vue circumspective du colimaçon, le flair du chien et l'oreille de la taupe»). При этом, как видно уже из приведенных примеров, Бальзак использует специфику научной терминологии, особую экспрессивность технических терминов, которая возникает в чуждом для них литературно-повествовательном окружении: communications, cohésion, circumspective, atmosphère.

Мы говорили, что в нашем эпизоде «философский трактат» оказывается выделенным. Это так, но в то же время он сплетается с повествованием, проникает в него. Так, научные термины вторгаются в повествовательный пассаж о переживаниях Люсьена: «...il voyait les *hiatus sympathiques* de quelques mâchoires violemment entre-bâillées», причем термины эти принадлежат, собственно

¹ Интересные мысли об этой проблеме есть в статье О. В. К р ж е в с к о й «О стилистическом употреблении имперфекта индикатива в современном французском языке» («Иностранные языки в школе», 1956, № 2), а также в статье того же автора «О стилистической значимости имперфекта индикатива в конструкции: «Un instant encore, elle buvait» (Ученые записки Лен. гос. пед. института им. А. И. Герцена, т. 127, Л., 1958).

говоря, к разным отраслям науки: *hiatus* (зияние) — термин лингвистический (причем Бальзак возвращает этому слову его этимологическое осмысление), *sympathique* (симпатический, инстинктивный) — связан с физиологией. Стилистически слова эти объединены лишь общей для них обеих научно-терминологической экспрессивностью.¹ В данном случае это сочетание дает сатирический эффект.

С другой стороны, философские отступления насыщены метафорами, сравнениями, эмоциональными эпитетами, причем поэтическая образность содержится здесь в гораздо большей степени, чем в повествовательном тексте. Бальзак стремится к синтетическому изображению, он хочет исчерпать представление о предмете, увидеть его глазами ученого и художника — и в то же время глазами всех персонажей, которых он выводит на сцену.² Он сам, автор-аналитик, поэт-философ, ни на миг этой сцены не покидает. Он комментирует, оценивает, рассуждает, сообщает читателю то, чего не знает и не может знать ни читатель, ни герой. Вот типичное бальзаковское вмешательство в ход событий: «*Lucien ne savait pas, le pauvre poète, qu'aucune de ces intelligences, excepté celle de madame de Bargeton, ne pouvait comprendre la poésie*». Формально постоянное присутствие автора как бы связывает даже зрелую прозу Бальзака с романтизмом. Однако это не так. Вездесущий автор-романтик говорил с читателем лишь о самом себе, о своем отношении к миру и о своих переживаниях; мир растворялся в сознании лирического героя, существовал лишь относительно этого героя (как у Шатобриана). Вездесущий автор у Бальзака увлечен отнюдь не собой, но только и исключительно объектом своего изображения, который он подвергает всестороннему аналитическому раскрытию.

Определяя свою литературно-стилистическую позицию, Бальзак в «Этюде о Бейле» характеризовал два современных ему направления — «литературу идей» (традиция классицизма XVII—XVIII веков) и «литературу образов» (романтизм, в первую очередь Шатобриан и Гюго). Себя Бальзак причислял к писателям, избравшим синтетический путь «литературного эклектизма»: «*Cette*

¹ Характеристику этих черт бальзаковского стиля дал И. Тэп в статье 1858 г.: «*M. de Balzac par exemple comme un dictionnaire des arts et métiers, comme un manuel de philosophie allemande et comme une encyclopédie de sciences naturelles... Ce style est un chaos gigantesque; tout y est: les arts, les sciences, les métiers, l'histoire entière, les philosophies, les religions; il n'est rien qui n'y ait fourni des mots. On parcourt, en dix lignes, les quatre coins de la pensée et du monde... La chimie explique l'amour; la cuisine touche à la politique; la musique ou l'épicerie sont parentes de la philosophie*». (H. T a i n e, Nouveaux essais de critique et d'histoire, P., Hachette, 1880, pp. 84, 91—92.) См. также содержательную книгу Б. А. Грифцова «Как работал Бальзак», М., Гослитиздат, 1958 (глава IV «Язык и стиль»).

² «*La perfection exige une vue totale des choses*», — писал сам Бальзак в статье о «Пармском монастыре» Стендаля — «*Etudes sur M. Beyle (Frédéric Stendhal)*». (H. de B a l z a c, Œuvres complètes, XXIII, P. Calmann-Lévy, 1879, p. 688.)

école, qui serait l'éclectisme littéraire, demande une représentation du monde comme il est: les images et les idées, l'idée dans l'image ou l'image dans l'idée, le mouvement et la rêverie». Образ, с точки зрения Бальзака, доступнее рядовому читателю, чем обнаженная теоретическая мысль, чем чистая логика. Идея и образ должны, по его мнению, соотноситься, как рисунок и живопись. Современное общество, небывало сложное и многоликое, уже нельзя изображать старыми стилистическими средствами — средствами рационально-логической прозы: «... je me range sous la bannière de l'éclectisme littéraire par la raison que voici: je ne crois pas la peinture de la société moderne possible par le procédé sévère de la littérature du XVII^e et du XVIII^e siècle. L'introduction de l'élément dramatique, de l'image, du tableau, de la description, du dialogue me paraît indispensable dans la littérature moderne». С другой стороны, и романтический способ изображения не может удовлетворить Бальзака; недостатки этого способа — субъективность и асоциальность в том смысле, что его приверженцев больше волнуют вопросы вечные, чем конкретно-социальные: «...l'autre école est humaine, et celle-ci est divine en ce sens qu'elle tend à s'élever par le sentiment vers l'âme même de la création. Elle préfère la nature à l'homme».¹ Цель Бальзака — синтезировать живописность и действенность романтической прозы с социальной направленностью, сатиричностью, отточенной афористичностью «литературы идей». Мы видели, как в «Утраченных иллюзиях» он идет к осуществлению этого синтеза, следствием которого является рождение совершенно нового стиля французской прозы.

Для самостоятельного анализа предлагается один из предшествующих эпизодов: Люсьен приходит в особняк госпожи де Баржетон. Читатель сопоставит внешний портрет «ангулемской королевы» с приведенными выше портретами Рафаэля де Валантена и Гобсека, раскроет особый характер описания дома и обнаружит в тексте стилистическую многоплановость, аналогичную отмеченной нами в анализированной сцене. (См. ч. II.)

¹ H. de B a l z a c, ук. соч., стр. 688, 691, 690.

LE ROUGE ET LE NOIR
Chronique du XIX^e siècle

1831

Стендаль в романе «Красное и черное» создал типический образ молодого человека своей эпохи, показал трагедию талантливой личности из демократической среды в годы Реставрации. Эпоху революционного мужества сменила эпоха буржуазного лицемерия, и сын крестьянина Жюльен Сорель, который в годы революции или наполеоновской империи сумел бы выдвинуться благодаря уму и доблести, оказывается обреченным на постыдное лицемерие, на карьеру священника. Вместо того, чтобы одерживать победы в битвах, Сорель стремится побеждать в светских интригах и любовных поединках. В предлагаемом эпизоде, отрывке из XVI главы, мы видим один из таких поединков. Жюльен Сорель по приглашению Матильды де Ла Моль проникает ночью в спальню этой надменной аристократки.

UNE HEURE DU MATIN

Il fit une reconnaissance militaire et fort exacte. Il s'agit de mon honneur, pensa-t-il; si je tombe dans quelque bévue, ce ne sera pas une excuse à mes propres yeux de me dire: Je n'y avais pas songé.

Le temps était d'une sérénité désespérante. Vers les onze heures la lune s'était levée, à minuit et demi elle éclairait en plein la façade de l'hôtel donnant sur le jardin.

Elle est folle, se disait Julien; comme une heure sonna, il y avait encore de la lumière aux fenêtres du comte Norbert. De sa vie Julien n'avait eu autant de peur, il ne voyait que les dangers de l'entreprise, et n'avait aucun enthousiasme.

Il alla prendre l'immense échelle, attendit cinq minutes, pour laisser le temps à un contre-ordre, et à une heure cinq minutes posa l'échelle contre la fenêtre de Mathilde. Il monta doucement, le pistolet

à la main; étonné de n'être pas attaqué. Comme il approchait de la fenêtre, elle s'ouvrit sans bruit:

— Vous voilà, monsieur, lui dit Mathilde avec beaucoup d'émotion; je suis vos mouvements depuis une heure.

Julien était fort embarrassé, il ne savait comment se conduire, il n'avait pas d'amour du tout. Dans son embarras, il pensa qu'il fallait oser, il essaya d'embrasser Mathilde.

— Fi donc! lui dit-elle en le repoussant.

Fort content d'être éconduit, il se hâta de jeter un coup d'œil autour de lui: la lune était si brillante que les ombres qu'elle formait dans la chambre de mademoiselle de La Mole étaient noires. Il peut fort bien y avoir là des hommes cachés sans que je les voie, pensa-t-il.

— Qu'avez-vous dans la poche de côté de votre habit? lui dit Mathilde, enchantée de trouver un sujet de conversation. Elle souffrait étrangement; tous les sentiments de retenue et de timidité, si naturels à une fille bien née, avaient repris leur empire, et la mettaient au supplice.

— J'ai toutes sortes d'armes et de pistolets, répondit Julien, non moins content d'avoir quelque chose à dire.

— Il faut abaisser l'échelle, dit Mathilde.

— Elle est immense, et peut casser les vitres du salon en bas, ou de l'entre-sol.

— Il ne faut pas casser les vitres, reprit Mathilde essayant en vain de prendre le ton de la conversation ordinaire; vous pourriez, ce me semble, abaisser l'échelle au moyen d'une corde qu'on attacherait au premier échelon. J'ai toujours une provision de cordes chez moi.

Et c'est là une femme amoureuse! pensa Julien, elle ose dire qu'elle aime! tant de sang-froid, tant de sagesse dans les précautions m'indiquent assez que je ne triomphe pas de M. de Croisenois comme je le croyais sottement, mais que tout simplement je lui succède. Au fait, que m'importe! est-ce que je l'aime? je triomphe du marquis en ce sens, qu'il sera très fâché d'avoir un successeur, et plus fâché encore que ce successeur soit moi. Avec quelle hauteur il me regardait hier soir au café Tortoni, en affectant de ne pas me reconnaître; avec quel air méchant il me salua ensuite, quand il ne put plus s'en dispenser!

Julien avait attaché la corde au dernier échelon de l'échelle, il la descendait doucement, et en se penchant beaucoup en dehors du balcon pour faire en sorte qu'elle ne touchât pas les vitres. Beau moment pour me tuer, pensa-t-il, si quelqu'un est caché dans la chambre de Mathilde; mais un silence profond continuait à régner partout.

L'échelle toucha la terre, Julien parvint à la coucher dans la plate-bande de fleurs exotiques le long du mur.

— Que va dire ma mère, dit Mathilde, quand elle verra ses belles plantes tout écrasées!... Il faut jeter la corde, ajouta-t-elle

d'un grand sang-froid. Si on l'apercevait remontant au balcon, ce serait une circonstance difficile à expliquer.

— Et comment moi m'en aller? dit Julien d'un ton plaisant, et en affectant le langage créole. (Une des femmes de chambre de la maison était née à Saint-Domingue.)

— Vous, vous en allez par la porte, dit Mathilde ravie de cette idée.

Ah! que cet homme est digne de tout mon amour, pensa-t-elle.

Julien venait de laisser tomber la corde dans le jardin; Mathilde lui serra le bras. Il crut être saisi par un ennemi, et se retourna vivement en tirant un poignard. Elle avait cru entendre ouvrir une fenêtre. Ils restèrent immobiles et sans respirer. La lune les éclairait en plein. Le bruit ne se renouvelant pas, il n'y eut plus d'inquiétude.

Alors l'embarras recommença, il était grand des deux parts. Julien s'assura que la porte était fermée avec tous ses verrous; il pensait bien à regarder sous le lit, mais n'osait pas; on avait pu y placer un ou deux laquais. Enfin il craignit un reproche futur de sa prudence et regarda.

Mathilde était tombée dans toutes les angoisses de la timidité la plus extrême. Elle avait horreur de sa position.

— Qu'avez-vous fait de mes lettres? dit-elle enfin.

Quelle bonne occasion de déconcerter ces messieurs s'ils sont aux écoutes, et d'éviter la bataille, pensa Julien.

— La première est cachée dans une grosse Bible protestante que la diligence d'hier soir emporte bien loin d'ici.

Il parlait fort distinctement en entrant dans ces détails, et de façon à être entendu des personnes qui pouvaient être cachées dans deux grandes armoires d'acajou qu'il n'avait pas osé visiter.

— Les deux autres sont à la poste, et suivent la même route que la première.

— Eh, grand Dieu! pourquoi toutes ces précautions? dit Mathilde étonnée.

A propos de quoi est-ce que je mentirais? pensa Julien, et il lui avoua tous ses soupçons.

— Voilà donc la cause de la froideur de tes lettres! s'écria Mathilde avec l'accent de la folie plus que de la tendresse.

Julien ne remarqua pas cette nuance. Ce tutoiement lui fit perdre la tête, ou du moins ses soupçons s'évanouirent; il se trouva élevé à ses propres yeux; il osa serrer dans ses bras cette fille si belle, et qui lui inspirait tant de respect. Il ne fut repoussé qu'à demi.

Il eut recours à sa mémoire, comme jadis à Besançon auprès d'Amanda Binet, et récita plusieurs des plus belles phrases de la *Nouvelle Héloïse*.

— Tu as un cœur d'homme, lui répondit-on sans trop écouter ses phrases; j'ai voulu éprouver ta bravoure, je l'avoue. Tes premiers soupçons et ta résolution te montrent plus intrépide encore que je ne croyais.

Mathilde faisait effort pour le tutoyer, elle était évidemment plus attentive à cette étrange façon de parler qu'au fond des choses qu'elle disait. Ce tutoiement, dépouillé du ton de la tendresse, au bout d'un moment ne fit aucun plaisir à Julien; il s'étonnait de l'absence du bonheur; enfin, pour le sentir, il eut recours à sa raison. Il se voyait estimé par cette jeune fille si fière, et qui n'accordait jamais de louanges sans restriction; avec ce raisonnement il parvint à un bonheur d'amour-propre.

Ce n'était pas, il est vrai, cette volupté de l'âme qu'il avait trouvée quelquefois auprès de madame de Rênal. Quelle différence, grand Dieu! Il n'y avait rien de tendre dans ses sentiments de ce premier moment. C'était le plus vif bonheur d'ambition, et Julien était surtout ambitieux.

Ситуация, изображенная Стендалем в этом эпизоде, типична для романов романтических. Во множестве таких произведений встречались юноши, ночью проникавшие в спальни своих возлюбленных по веревочным или приставным лестницам. Стендаль воспроизвел романтический сюжет, сохранив даже характерные аксессуары — приставная лестница, пистолет, лунное сияние, но он полемически изменил смысл и всей ситуации в целом, и каждой детали в отдельности.

Прежде всего — о ситуации в целом. Стендаль — писатель глубоко социальный. Реалистичность его искусства тем и определяется, что поступки героев неизменно получают социальную мотивировку. Действиями Жюльена движет честолюбие (*ambition*) плебея, который одерживает победу над казалась бы неприступной аристократкой. В традиционном любовном эпизоде Стендаль сталкивает две общественные силы, представителей двух враждебных классов. Между этими молодыми людьми складываются отношения сложные и противоречивые — их тянет друг к другу, и в то же время они враги. Жюльен проникает к Матильде, как бы исполняя долг перед самим собой, перед своим самолюбием; этот гордый, но постоянно унижаемый сын крестьянина видит в победе над дочерью маркиза де Ла Моля вернейший способ самоутверждения. Душевное состояние Матильды близко к этому: она тоже исполняет долг, совершая подвиг самоунижения и таким образом утверждая самое себя в собственных глазах. С социальной точки зрения они враги, с человеческой — они друг на друга похожи: ими движут мотивы и противоположные, и сходные (для обоих — самоутверждение). Это одновременное притяжение и отталкивание, мотивированное социальными характерами аристократки и плебея, создает сложность изображенной Стендалем любовной сцены, которая скорее похожа на поединок, чем на свидание (ср. первую фразу: «Il fit une reconnaissance militaire...»). Диалектика притяжения и отталкивания, любви и ненависти, взаимного уваже-

ния и презрения составляет сущность эпизода. Такова ситуация.

Герои романтического романа действовали бы в ослеплении страсти. Герой Стендаля, полемизирующего с романтизмом, действует, руководствуясь разумом, соображениями тактики, — ведь он не столько влюбленный, сколько боец. Так, во всяком случае, кажется ему самому. Матильда хочет сохранить разумную трезвость, но не вполне понимает себя и поступает нелогично. И Жюльена, и Матильду до конца понимает автор — он всеведущ и представляет читателю поступки своих персонажей, раскрывая диалектику и парадоксальность их побуждений. При этом, обнажая перед читателем психологические основы поведения героев, он сохраняет позицию протоколиста, аналитика и не обнаруживает никаких эмоций.¹

Текст Стендаля, на первый взгляд, представляет собой повествование в чистом виде. В нем нет статических описательных фраз. Ведущую роль играют глаголы в *Passé simple*, их цепь составляет основу рассказа: *il fit, il alla, attendit, posa, il monta, la fenêtre... s'ouvrit, lui dit Mathilde, il pensa, il essaya, dit-elle, il se hâta, pensa-t-il, dit, répondit, reprit* и т. д. Однако эта повествовательная линия перебивается фразами с глаголами в причастной форме, в *Plus-que-parfait*, в *Imprarfait* и проч. — эти фразы дают авторский психологический комментарий, раскрывают побудительные мотивы персонажей, то есть вводят «внутреннее действие». Приведем примеры такого «внутреннего действия», отнюдь не обязательного для фактической линии повествования, но по сути дела являющегося для Стендаля главным в его рассказе (мы заключаем в скобки ту часть текста, которая, вводя «внутреннее действие» — психологическую мотивировку и комментарий, — могла бы быть опущена без всякого ущерба для фактической последовательности рассказа):

«Il alla prendre l'immense échelle, attendit cinq minutes, (pour laisser le temps à un contre-ordre)...»

«Il monta doucement, le pistolet à la main, (étonné de n'être pas attaqué)...»

¹ Вот какую характеристику анализируемого эпизода дает Э. Золя: «Je ne connais rien de plus étonnant que la première nuit d'amour de Julien et de mademoiselle de La Mole. Il y a là un embarras, un malaise, une faute à la fois sottе et cruelle, d'une puissance rare, tant les faits paraissent sonner la vérité. Sans doute, cela n'est pas observé, cela est déduit; seulement, le psychologue s'est dégagé de ses complications laborieuses, pour monter d'un bond à la simplicité, je dirai à la bêtise du vrai...»

...Le procédé de Stendhal est surtout très visible dans les longs monologues qu'il prête à ses personnages. A chaque instant, Julien, Mathilde, d'autres encore, font des examens de conscience, s'écoutent penser, avec la surprise et la joie d'un enfant qui applique son oreille contre une montre. Ils déroulent sans fin le fil de leurs pensées, s'arrêtent à chaque nœud, raisonnent à perte de vue. Tous, à l'exemple de l'auteur, sont des psychologues très distingués. Et cela se comprend, car ils sont tous plus les fils de Stendhal que les fils de la nature». (E. Zola, Les romanciers naturalistes, P., Charpentier, 1906, pp. 91—92; 103—104.)

«(Fort content d'être éconduit), il se hâta de jeter un coup d'œil autour de lui...»

«...dit Mathilde, (enchantée de trouver un sujet de conversation).»

«...répondit Julien, (non moins content d'avoir quelque chose à dire).»

«...reprit Mathilde (essayant en vain de prendre le ton de la conversation ordinaire)...» и т. д.

Кроме авторского комментария в придаточных предложениях или причастных оборотах, «внутреннее действие» дано и в самостоятельной форме — в виде размышлений персонажей, порой весьма развернутых. Именно «внутреннее действие» и составляет сущность стэндалевского рассказа. Приведем статистический аргумент: всего в анализируемом эпизоде 123 строки, из них психологической мотивировке, то есть «внутреннему действию», автор отвел около 60%. Это необычайная в художественной литературе пропорция!

Некоторую часть текста — 25 строк (примерно 20%) — занимает диалог. Присмотримся к тому, каков он. Персонажи говорят совсем не то, что думают или переживают — их слова если и не лживы, то во всяком случае не адекватны их душевным движениям.

«— Vous voilà, monsieur, lui dit Mathilde avec beaucoup d'émotion; je suis vos mouvements depuis une heure.»

Здесь содержание реплики — в прямом противоречии с авторским комментарием: «Vous voilà, monsieur...» — сухая формула учтивости, до комизма не соответствующая ситуации (так ли следует встретить любовника, с опасностью для жизни проникшего ночью в окно?), эта формула никак не выражает состояния Матильды, в ней абсолютно не чувствуется «beaucoup d'émotion».

Когда Жюльен из чувства долга пытается ее поцеловать, она говорит: «Fi donc!» Брезгливое восклицание отнюдь не выражает обуревающих ее чувств, о которых автор сообщает: «Elle souffrait étrangement...» Затем Матильда спрашивает, что у Жюльена в кармане, хотя это ей совершенно безразлично. На самом деле ее терзает другое: «tous les sentiments de retenue et de timidité... la mettaient au supplice». Жюльен, тоже думая о другом, отвечает: в кармане у него оружие. На это Матильда говорит, что надо спустить лестницу, и в плавной, безличной фразе рекомендует Жюльену не разбивать стекло: «— Il ne faut pas casser les vitres». Затем она неуместно шутивным тоном сообщает, что у нее всегда есть запас веревок: «— J'ai toujours une provision de cordes chez moi». Когда лестница спущена, Матильда выражает сожаление о помятых цветах, а в заключительных репликах эпизода вдруг становится развязной и, обращаясь к Жюльену на «ты», превозносит его отвагу. Если составить себе представление о Матильде по ее речи, можно подумать, что это хладнокровная, бесстрастная, ироничная женщина, расчетливая и даже опытная в любовных приключениях. Представление это было бы ложным, и автор, комментируя, дает

нам возможность установить истину. Матильда испытывает томительную неловкость, она страдает, и даже обращаясь к Жюльену на «ты», совершает над собой мучительное усилие. И когда она, наконец, говорит слова, более соответствующие ситуации, автор замечает: она была настолько поглощена необходимостью говорить «ты», что почти не думала о том, что говорит.

Жюльен не понимает Матильду. Она кажется ему бессердечной («Et c'est là une femme amoureuse! pensa Julien»), потом он ошеломлен обращением на «ты» и не слышит гневного тона Матильды («Julien ne remarqua pas cette nuance»). Но читателю автор говорит о Матильде многое — за ее пустыми репликами скрывается гордая и глубоко чувствующая натура. Стендаль в своих комментариях пользуется высокими, энергичными словами, которых обычно избегает: «*souffrait étrangement*», «*supplices*», «*Mathilde était tombée dans toutes les angoisses de la timidité la plus extrême. Elle avait horreur de sa position*».

Но и Матильда не понимает Жюльена, она даже не слышит его слов. Речи Жюльена тоже отнюдь не адекватны его переживаниям и мыслям. Одна из первых его реплик произнесена в шутиливой манере, с подражанием креольскому выговору одной из горничных Матильды: «— Et comment moi m'en aller?» Между тем, он думает о другом. Автор беспощадно раскрывает читателю страх своего героя, его непреодолимое желание заглянуть под кровать и в платяные шкафы и проверить, нет ли там засады. Наконец, когда он произносит более отвечающий моменту любовный монолог, автор поясняет: это — выученная наизусть цитата из «Новой Элоизы». Если составить себе представление о Жюльене по его речи, можно подумать, что он храбрый, сдержанно проницательный, страстно влюбленный. Представление это было бы ложным, и автор, комментируя, позволяет нам и здесь установить истину. Жюльен испытывает мучительный страх, чувствует к Матильде презрение, радуется лишь удовлетворению своего тщеславия и лжет, декламируя выпендренные фразы из Руссо.

Таким образом, в тексте Стендаля мы видим как бы двойной диалог — внешний, не адекватный переживаниям персонажей, и внутренний, истинный. Причем Жюльен Сорель лжет почти сознательно, во всяком случае более нарочито, чем Матильда, которая не понимает ни себя, ни Жюльена и которой чувство скованности и неловкости не позволяет высказывать то, что она думает и ощущает.

«Двойной диалог» был одним из величайших художественных открытий Стендаля. Впоследствии этим открытием широко пользовались писатели новейшего времени — Толстой, Мопассан, Ибсен, Метерлинк, Чехов, Хемингуэй. Недаром в последнее время все чаще раздаются голоса, утверждающие, что Стендаль — самый современный из писателей XIX века. Например, Илья Эренбург пишет: «...Пониманием романа, как правдивейшего раскрытия человеческих характеров, ритмом повествования, стилем письма,

сухим и однако же драматическим, Стендаль близок к авторам XX века». ¹

Персонажи Стендаля вольно или, чаще, невольно лгут. Зато автор стремится к абсолютной правдивости.

Она выражается прежде всего в беспощадном раскрытии побудительных мотивов героя, поведение которого отнюдь не героично. Она обнаруживается в протокольной точности повествования. (Ср. указания на движение времени: *vers les onze heures; à minuit et demi; comme une heure sonnait; il attendit cinq minutes; à une heure cinq minutes*). Она сказывается в полном отсутствии субъективного элемента — никаких украшений, эмоциональных характеристик, эпитетов. Прилагательные и наречия выступают лишь в функции простых определений, способствующих движению рассказа или помогающих аналитическому раскрытию душевных переживаний персонажей («*deux grandes armoires d'acajou*», «*elle souffrait étrangement*»). Автор не дает никаких оценок — разве что в одном случае позволяет себе тонкую иронию по адресу своего героя:

«Il eut recours à sa mémoire, comme jadis à Besançon auprès d'Amanda Binet, et récita plusieurs des plus belles phrases de la *Nouvelle Héloïse*.

— Tu as un cœur d'homme, lui répondit-on sans trop écouter ses phrases...»

Здесь иронично все, начиная от сопоставления обоих любовных приключений Жюльена ² — с трактирщицей Амандой и с дочерью маркиза Матильдой — и кончая безличным «lui répondit-on».

Стремление Стендаля к максимальной правдивости и деловой достоверности рассказа — один из важнейших элементов его последовательно антиромантической стилистической системы. По приведенному эпизоду можно видеть, насколько верно положение о стендалевской антиромантичности. Выше указывалось, что ситуация сама по себе романтична, но она служит Стендалю для полемики с романтизмом — автор развенчивает героя и героиню, вскрывая их движущие мотивы, строя реалистический сюжет повествования, основанный на социальном конфликте. При этом и все черты его стиля антиромантически.

¹ И. Эрнбург, Французские тетради, М., «Советский писатель», 1958, стр. 120.

² Напомним, что, прибыв в Безансон из Верьера, Жюльен увидел хорошенькую трактирщицу Аманду Бине и тотчас объяснился ей в любви:

«... il rougit beaucoup en lui disant:

— Je sens que je vous aime de l'amour le plus violent.

— Parlez donc plus bas, lui dit-elle d'un air effrayé.

Julien songeait à se rappeler les phrases d'un volume dépareillé de la *Nouvelle Héloïse*, qu'il avait trouvé à Vergy. Sa mémoire le servit bien; depuis dix minutes, il récitait la *Nouvelle Héloïse* à mademoiselle Amanda, ravie; il était heureux de sa bravoure, quand tout à coup la belle Franc-Comtoise prit un air glacial. Un de ses amants paraissait à la porte du café».

У романтиков преобладает эмоциональная оценка, выраженная в личном, патетическом тоне повествования (риторические обороты — вопросы, восклицания и т. п.), в оценочных эпитетах. У Стендаля нет никаких эмоциональных оценок, никакой риторики, нет даже эпитетов.

Для прозы романтиков характерна богатая метафоричность. В приведенном эпизоде нет ни одной метафоры; слова употреблены исключительно в прямом, почти «терминологическом» значении.

Романтики стремятся к единству авторского стиля, выдержанного в нормах приподнятого книжного слога. Стендаль вводит в авторскую речь разговорные фразеологизмы и речения («il n'avait pas d'amour du tout» и т. п.).

Для романтиков характерна статическая живописная описательность, создающая эмоциональную атмосферу. У Стендаля описаний нет, кроме деловых и динамических, то есть таких сугубо обязательных указаний на обстановку, которые движут сюжет. Характерен в этом смысле абзац: «Le temps était d'une sérénité désespérante...» Прилагательное *désespérante* имеет не самодовлеющий живописный смысл, но указывает на то, как влияет царящая ночью тишина на сюжет, на действия героя — тишина (в данном случае отсутствие ветра, дождя и проч.) не только мешает его намерениям, но способна привести его в отчаяние. Луна, подымавшаяся полчаса назад, тоже включена в сюжет — это не традиционная пейзажная деталь, обязательная при любовном свидании, но досадная помеха.

Романтики стремятся выбрать самый выразительный член синонимического ряда, чтобы слово было адекватно не явлению, но отношению автора или героя к этому явлению. Стендаль выбирает слово натуральное, деловое, трезвое, адекватное явлению как таковому. Он говорит: *entreprise, enthousiasme, émotion, inquiétude, peur, embarras*.

Романтики стремятся к пестроты слога, к роскошному богатству словаря, они смертельно боятся лексических повторений. Стендалю это безразлично. Ему важна деловитость и точность. Он может написать: «il monta doucement», а страницей ниже: «il la descendait doucement». Или так: «il pensait bien à regarder sous le lit, mais n'osait pas», а пятнадцатью строками ниже — «deux grandes armoires d'acajou qu'il n'avait pas osé visiter». Или: «la lune... éclairait en plein la façade» и дальше «la lune les éclairait en plein». Или: «il eut recours à sa mémoire», а через полтора десятка строк — «il eut recours à sa raison». Эти небрежности отнюдь не свидетельствуют о том, что Стендаль был дурным стилистом, — они лишь указывают на то, что в системе его стиля моменты благозвучия, словарного разнообразия и богатства — да, собственно говоря, и вообще всякие внешние моменты — никакого значения не имеют. В этом отношении Стендаля можно сопоставить с

Л. Н. Толстым, так высоко ценившим словесное искусство французского романиста.¹

Для романтиков характерна фраза сложная, многоступенчатая, риторически напряженная, ритмически организованная. Фраза Стендаля — краткая, энергичная и динамическая. У него есть свой ритм — ритм стремительного движения. Он явно избегает не только периодов, не только сложноподчиненных, но и сложносочиненных предложений. Вот пример: «Julien était fort embarrassé, (c'est pourquoi) il ne savait comment se conduire, (car) il n'avait pas d'amour du tout. Dans son embarras, il pensa qu'il fallait oser, (et) il essaya d'embrasser Mathilde». Во всем этом абзаце не т тех союзов, которые нами поставлены в скобки — они были бы вполне естественны в традиционном литературном повествовании. В авторском тексте нашего эпизода меньше десятка сложноподчиненных предложений — из общего числа около пятидесяти, то есть меньше 20%. Чтобы убедиться, насколько это мизерный процент, достаточно сравнить его с данными, полученными от анализа любого отрывка авторской речи Шатобриана или Бальзака, — у последнего обычно бывает на любой странице текста до 90% сложноподчиненных предложений.

Как видим, стилистическая система Стендаля целостна и едина. Это единство можно раскрыть на любом характерном образце его прозы.

•

Предлагаем для самостоятельного анализа начало XLII главы «Красного и черного». Жюльену Сорелю, покушавшемуся на жизнь своей первой любовницы, госпожи де Реналь, вынесен смертный приговор. Жюльен после суда — в камере смертников безансонской тюрьмы. (См. ч. II.)

¹ Стендаль писал в «Набросках к «Сочинению о грамматике» (1818): «Бессмертные книги всегда были написаны без всякой заботы о стиле... Аффектация... воздвигает стену между автором и его читателем; она всегда порождает принужденность; она все окрашивает мелочностью». (С т е н д а л ь, Собр. соч., т. IX, Л., Гослитиздат, 1938, стр. 161.)

LA CHARTREUSE DE PARME

1839

«Пармский монастырь» создан Стендалем в расцвете творческого гения. Этот роман посвящен итальянской жизни, действие его разыгрывается на поле боя при Ватерлоо и на территории крохотного княжества Пармы, однако поставленная в нем проблема имела в эпоху Реставрации общеевропейское значение. Эта проблема — трагическая неразрешимость противоречия между высокими романтическими устремлениями героя и убожеством политической и общественной жизни, между поэзией мечты и прозой реальности.

В приводимом эпизоде (начало XXII главы) повествуется об одном из самых «романтических» приключений героя романа Фабрицио дель Донго — о его побеге из крепости, в которую он был заключен на двенадцать лет за дуэль с актером. Подготовить побег помогла Фабрицио любящая его женщина, герцогиня Джина Сансеверина.

Vers le minuit un de ces brouillards épais et blancs que le Pô jette quelquefois sur ses rives s'étendit d'abord sur la ville, et ensuite gagna l'esplanade et les bastions au milieu desquels s'élevé la grosse tour de la citadelle. Fabrice crut voir que du parapet de la plate-forme, on n'apercevait plus les petits acacias qui environnaient les jardins établis par les soldats au pied du mur de cent quatrevingts pieds. Voilà qui est excellent, pensa-t-il.

Un peu après que minuit et demi eut sonné, le signal de la petite lampe parut à la fenêtre de la volière. Fabrice était prêt à agir: il fit un signe de croix, puis attacha à son lit la petite corde destinée à lui faire descendre les trente-cinq pieds qui le séparaient de la plate-forme où était le palais. Il arriva sans encombre sur le toit du corps de garde occupé depuis la veille par les deux cents hommes de renfort dont nous avons parlé. Par malheur les soldats,

à minuit trois quarts qu'il était alors, n'étaient pas encore endormis; pendant qu'il marchait à pas de loup sur le toit de grosses tuiles creuses, Fabrice les entendait qui disaient que le diable était sur le toit, et qu'il fallait essayer de le tuer d'un coup de fusil. Quelques voix prétendaient que ce souhait était d'une grande impiété, d'autres disaient que si l'on tirait un coup de fusil sans tuer quelque chose, le gouverneur les mettrait tous en prison pour avoir alarmé la garnison inutilement. Toute cette belle discussion faisait que Fabrice se hâtait le plus possible en marchant sur le toit et qu'il faisait beaucoup plus de bruit. Le fait est qu'au moment où, pendu à sa corde, il passa devant les fenêtres, par bonheur à quatre ou cinq pieds de distance à cause de l'avance du toit, elles étaient hérissées de baïonnettes. Quelques-uns ont prétendu que Fabrice toujours fou eut l'idée de jouer le rôle du diable, et qu'il jeta à ces soldats une poignée de sequins. Ce qui est sûr, c'est qu'il avait semé des sequins sur le plancher de sa chambre, et il en sema aussi sur la plate-forme dans son trajet de la tour Farnèse au parapet, afin de se donner la chance de distraire les soldats qui auraient pu se mettre à le poursuivre.

Arrivé sur la plate-forme et entouré de sentinelles qui ordinairement criaient tous les quarts d'heure une phrase entière: Tout est bien autour de mon poste, il dirigea ses pas vers le parapet du couchant et chercha la pierre neuve.

Ce qui paraît incroyable et pourrait faire douter du fait si le résultat n'avait eu pour témoin une ville entière, c'est que les sentinelles placées le long du parapet n'aient pas vu et arrêté Fabrice; à la vérité, le brouillard dont nous avons parlé commençait à monter, et Fabrice a dit que lorsqu'il était sur la plate-forme, le brouillard lui semblait arrivé déjà jusqu'à moitié de la tour Farnèse. Mais ce brouillard n'était point épais, et il apercevait fort bien les sentinelles dont quelques-unes se promenaient. Il ajoutait que, poussé comme par une force surnaturelle, il alla se placer hardiment entre deux sentinelles assez voisines. Il défit tranquillement la grande corde qu'il avait autour du corps et qui s'embrouilla deux fois; il lui fallut beaucoup de temps pour la débrouiller et l'étendre sur le parapet. Il entendait les soldats parler de tous les côtés, bien résolu à poignarder le premier qui s'avancerait vers lui. Je n'étais nullement troublé, ajoutait-il, il me semblait que j'accomplissais une cérémonie.

Il attacha sa corde enfin débrouillée à une ouverture pratiquée dans le parapet pour l'écoulement des eaux, il monta sur ce même parapet, et pria Dieu avec ferveur; puis comme un héros des temps de chevalerie, il pensa un instant à Clélia. Combien je suis différent, se dit-il, du Fabrice léger et libertin qui entra ici il y a neuf mois! Enfin il se mit à descendre cette étonnante hauteur. Il agissait mécaniquement, dit-il, et comme il eût fait en plein jour, descendant devant des amis, pour gagner un pari. Vers le milieu de la hauteur, il sentit tout à coup ses bras perdre leur force; il croit

même qu'il lâcha la corde un instant; mais bientôt il la reprit; peut-être, dit-il, il se retint aux broussailles sur lesquelles il glissait et qui l'écorchaient. Il éprouvait de temps à autre une douleur atroce entre les épaules, elle allait jusqu'à lui ôter la respiration. Il y avait un mouvement d'ondulation fort incommode; il était renvoyé sans cesse de la corde aux broussailles. Il fut touché par plusieurs oiseaux assez gros qu'il réveillait et qui se jetaient sur lui en s'envolant. Les premières fois il crut être atteint par des gens descendant de la citadelle, par la même voie que lui pour le poursuivre, et il s'apprêtait à se défendre. Enfin il arriva au bas de la grosse tour sans autre inconvénient que d'avoir les mains en sang. Il raconte que depuis le milieu de la tour, le talus qu'elle forme lui fut fort utile; il frottait le mur en descendant, et les plantes qui croissaient entre les pierres le retenaient beaucoup. En arrivant en bas dans les jardins des soldats, il tomba sur un acacia qui, vu d'en haut, lui semblait avoir quatre ou cinq pieds de hauteur, et qui en avait réellement quinze ou vingt. Un ivrogne qui se trouvait là endormi le prit pour un voleur. En tombant de cet arbre, Fabrice se démit presque le bras gauche. Il se mit à fuir vers le rempart, mais, à ce qu'il dit, ses jambes lui semblaient comme du coton; il n'avait plus aucune force. Malgré le péril, il s'assit et but un peu d'eau-de-vie qui lui restait. Il s'endormit quelques minutes au point de ne plus savoir où il était; en se réveillant il ne pouvait comprendre comment, se trouvant dans sa chambre, il voyait des arbres. Enfin la terrible vérité revint à sa mémoire. Aussitôt il marcha vers le rempart; il y monta par un grand escalier. La sentinelle, qui était placée tout près, ronflait dans sa guérite. Il trouva une pièce de canon gisant dans l'herbe; il y attacha sa troisième corde; elle se trouva un peu trop courte, et il tomba dans un fossé bourbeux où il pouvait y avoir un pied d'eau. Pendant qu'il se relevait et cherchait à se reconnaître, il se sentit saisi par deux hommes; il eut peur un instant; mais bientôt il entendit prononcer près de son oreille et à voix très basse: Ah! monsignore! monsignore! Il comprit vaguement que ces hommes appartenaient à la duchesse; aussitôt il s'évanouit profondément. Quelque temps après il sentit qu'il était porté par des hommes qui marchaient en silence et fort vite; puis on s'arrêta, ce qui lui donna beaucoup d'inquiétude. Mais il n'avait ni la force de parler ni celle d'ouvrir les yeux; il sentait qu'on le serrait; tout à coup il reconnut le parfum des vêtements de la duchesse. Ce parfum le ranima; il ouvrit les yeux; il put prononcer les mots: Ah! chère amie! puis il s'évanouit de nouveau profondément.

Рассказы свойственна энергичная целеустремленность — это одна из важнейших особенностей повествовательной манеры Стендаля. Бальзак в статье «Этюд о Бейле» (1840), анализируя «Пармский монастырь», писал: «Les personnages agissent, réfléchissent, sentent, et le drame marche toujours. Jamais le poète,

dramatique par les idées, ne se baisse sur son chemin pour y ramasser la moindre fleur, tout a la rapidité d'un dithyrambe». ¹ Иначе говоря, автор никогда и нигде не позволяет себе остановок или отступлений, задержек для философских обобщений или далеких сопоставлений, как это характерно, например, для самого Бальзака. Мало того, Стендаль не позволяет себе нарушить стремительную направленность своего рассказа добавлением каких бы то ни было посторонних элементов. Например, всякая метафора вводит в текст некое новое явление действительности, служащее материалом для сопоставления и отождествления, она усиливает эмоциональную напряженность повествования, образность, живописную конкретность, но она же уводит рассказчика в сторону, раздробляет единую повествовательную линию. Как и в «Красном и черном», в «Пармском монастыре» нет никаких метафор, ни, тем более, сравнений. Рассказ подобен прямой, проведенной по линейке. Эта особенность прозы усилена еще и третьим обстоятельством: здесь (в отличие от эпизода из «Красного и черного») в повествовании решительно преобладает смена внешних действий — почти нет придаточных предложений или отдельных пассажей, которые бы давали характеристику «действия внутреннего», то есть душевного состояния героя. Внутреннее изображено только или главным образом через внешнее, материализовано в нем.

Рассказ о побеге дается Стендалем с подчеркнуто деловитой документальной точностью. Это (как и в эпизоде из «Красного и черного») прежде всего выражено в точных цифровых указаниях, относящихся к времени и пространству. Время фиксировано как в протоколе — с точностью до нескольких минут (*vers le minuit; un peu après que minuit et demi eut sonné; à minuit trois quarts*). Автор нигде не говорит, что его герой, волнуясь перед побегом, непрерывно следил за часовой стрелкой — это отвлекло бы его в сторону, нарушило прямолинейную стремительность рассказа, ввело бы излишнее для этого текста побочное внутреннее действие. Однако тот факт, что движение часовой стрелки (как, впрочем, и все остальное в этом эпизоде) дано автором через восприятие героя, становится вполне очевидным благодаря следующему: точное фиксирование времени — только в начале эпизода, в период подготовки Фабрицио к побегу. Позднее, когда он поглощен необходимостью быстро и решительно действовать, он на часы уже не смотрит, и автор больше времени не указывает (аналогичное построение — в приведенном выше эпизоде из «Красного и черного»). Временные данные уже не отличаются прежней объективной точностью — они отражают зыбкое, смутное представление Фабрицио о времени: «*Il s'endormit quelques minutes au point de ne plus savoir où il était, il eut peur un instant*».

¹ H. de Balzac, Etudes sur M. Beyle, Œuvres complètes, XXIII, P., Calmann-Lévy, 1879, p. 746.

С еще большей протокольной точностью приводятся цифровые данные, характеризующие расстояния, численность людей, величину предметов и т. п.: «au pied du mur de cent quatrevingts pieds», «la petite corde destinée à lui faire descendre les trente-cinq pieds», «les deux cents hommes de renfort», «à quatre ou cinq pieds de distance à cause de l'avance du toit», «il tomba sur un acacia qui, vu d'en haut, lui semblait avoir quatre ou cinq pieds de hauteur, et qui en avait réellement quinze ou vingt» и т. д.

Обилие цифровых данных (на двух страницах — 14 цифр) и технических деталей («à cause de l'avance du toit») сообщает повествованию характер документальной достоверности. Для этой же цели автор, рассказывая о поступках и переживаниях героя, с подчеркнутым педантизмом постоянно ссылается на собственное свидетельство Фабрицио, данное им в позднейшем рассказе о своих приключениях: «Fabrice a dit...», «il ajoutait que...», «il agissait mécaniquement, dit-il...», «il croit même qu'il lâcha la corde un instant», «peut-être, dit-il...», «Il raconte, que...», «mais, à ce qu'il dit...». В одном случае такое свидетельство Фабрицио дано даже в форме прямой речи — «Je n'étais nullement troublé, ajoutait-il...»; в другом — автор ссылается не на свидетельство Фабрицио, а на показания всего города: «si le résultat n'avait eu pour témoin une ville entière». Итак, автор ничего не сочинил, он не фантазирует, а добросовестно передает факты, ссылаясь на результаты тщательных измерений, а также на достоверные свидетельские показания. Этот вывод имеет важнейшее значение для определения характера текста. Ибо мы можем сказать, что р а с с к а з ч и к о м является не вдохновенный поэт, не философ, не ученый-аналитик, но сдержанный протоколист, информирующий читателя лишь о твердо документированных фактах.

С этой особой позицией автора-рассказчика связан и отбор лексик. Отметим прежде всего то, что уже было сказано выше: все слова употреблены в прямом значении, в терминологическом смысле. На протяжении всего эпизода нет ни одного метафорического сдвига. Преобладают глаголы, преимущественно в *Passé simple*, фиксирующие смену действий героя, а также конкретные существительные. Прилагательные (их очень мало — около 3% общего числа слов) на протяжении всего текста выступают почти только в функции логических определений, причем многие отличаются неприятельской простотой: *la grosse tour, les petits acacias, la petite lampe, la petite corde* и т. п.¹

При анализе отрывка из «Красного и черного» мы видели, что стиль Стендаля возникает в борьбе с романтизмом. Те же анти-

¹ Характеризуя особенности своего стиля, сам Стендаль писал в посвящении издателю, предпосланном его книге «Жизнь Наполеона» (1837): «Il n'y a jamais de grandes phrases: jamais le style ne brûle le papier, jamais de *cadavres*; les mots *horrible, sublime, horreur, exécration, dissolution de la société* etc. ne sont pas employés» (курсив Стендаля. — Е. Э.). (Stendhal, Vie de Napoléon, P., Calmann-Lévy, 1876, p. 3.)

романтические черты можно отметить и здесь. Остановимся на одной, наиболее существенной.

Романтики любили преувеличивать значение событий, переживаний, страстей. Стендаль последовательно употребляет такие слова (в особенности прилагательные), которые не преувеличивают, а преуменьшают. Стилистический эффект в данном случае возникает в результате несоответствия драматической ситуации — и слова или оборота, избранного для ее характеристики. Фабрицио спускается по веревке с головокружительной высоты; автор говорит: «il se mit à descendre cette étonnante hauteur». Можно было выбрать *vertigineuse, effrayante, terrible* — Стендаль остановился на скромном *étonnante*. Во время спуска веревка начинает раскачиваться — автор называет это «un mouvement d'ondulation fort incommode». То же и в дальнейшем. Упав на землю, Фабрицио чувствует, как его хватают два человека — казалось бы, все кончено, он погиб; но автор скромно информирует нас: «il se sentit saisi par deux hommes; il eut peur un instant».

Такой же антиромантический характер носит и сдержанная ироничность, внезапно пробивающаяся в трезвом и деловитом повествовании Стендаля. Таково, например, единственное (и зато тем более выразительное) сравнение: «comme un héros des temps de chevalerie, il pensa un instant à Clélia». Да, как бы говорит автор, Фабрицио тоже герой, не уступающий средневековым рыцарям, способный на возвышенную и даже «романтическую» страсть, — только рассказать об этой страсти нужно правдиво, скромно, аналитично, без декламации и романтического жеманства.

Антиромантические преуменьшения связаны с тем же основополагающим для Стендаля стремлением к абсолютной правдивости, о которой говорилось выше. П р а в д а — главный этический и эстетический принцип Стендаля. Л о ж ь — то, что ему более всего ненавистно, ложь — это враг политический, литературный и этический. Ложь, лицемерие — главный порок эпохи. Именно об этом засилии лжи в буржуазной Франции написан роман «Красное и черное». В отвращении ко лжи — причина конфликта Фабрицио с обществом Пармы. Стендаль видит ложь и в надутых общих словах, и в пустой риторичности, и в длинных, усложненных фразах романтической прозы. В «Предисловии» к книге «Жизнь Наполеона» (1837) Стендаль высказал некоторые из своих важнейших принципов. Приведем несколько строк из этого предисловия:

«Un homme... écrit sa vie, sans nulle prétention au beau style. Cet homme déteste l'emphase comme germaine de l'hypocrisie, le vice à la mode du XIX^e siècle...»

L'art de mentir a singulièrement grandi depuis quelques années. On n'exprime plus le mensonge en termes exprès, comme du temps de nos pères; mais on le produit au moyen de formes de langage vagues et générales, qu'il serait difficile de reprocher au menteur et surtout de réfuter en peu de mots.

...l'homme qui raconte doit dire la vérité clairement. Mais pour cela il faut avoir le courage de descendre aux petits détails...

La crudité, je le sais, est un défaut de style; mais l'hypocrisie est un défaut de mœurs tellement prédominant de nos jours, qu'il faut se précautionner de toutes les ressources, pour n'y pas être entraîné.

L'art de mentir fleurit surtout à l'aide du beau style académique et des périphrases commandées, dit-on, par l'élégance... Je prie donc le lecteur me pardonner au style le plus simple et le moins élégant... Il me semble que j'aurai toujours le courage de choisir le mot inélégant, lorsqu'il donnera une nuance d'idées de plus». ¹ (Разрядка Стендаля. — *Е. Э.*)

В этих строках Стендаль яснее любого исследователя определил свои стилистические принципы, основанные на ненависти к политической и художественной лжи, к риторике реакционного романтизма.

В уже цитированном «Этюде о Бейле» Бальзак, разделяя всю французскую литературу на «литературу идей» и «литературу образов», рассматривает Стендаля как наиболее яркого представителя первого направления — к нему Бальзак причисляет прозу XVIII века (Дидро, Лесажа), аббата Прево с его «Манон Леско», вольтеровского «Кандида») и таких современников Стендаля, как Мюссе и Мериме. Характерными чертами этого «сугубо французского стиля» Бальзак считает сжатость, точность, обилие фактов, синтаксическую упрощенность (короткая фраза), органическую проницательность: «Cette école, à laquelle nous devons déjà de beaux ouvrages, se recommande par l'abondance des faits, par sa sobriété d'images, par la concision, par la netteté, par la petite phrase de Voltaire, par une façon de conter qu'a eue le XVIII^e siècle, par le sentiment du comique surtout. M. Beyle et M. Mérimée, malgré leur profond sérieux, ont je ne sais quoi d'ironique et de narquois dans la manière avec laquelle ils posent les faits. Chez eux, le comique est contenu. C'est le feu dans le caillou». ²

Бальзак, критик в высшей степени проницательный и глубокий, очень точно указывает важнейшие тенденции стендалевской прозы.

Основные стилистические принципы автора «Красного и черного» остались неизменными у Стендаля 1839 года. И все-таки значительная эволюция произошла: сжатость, энергия, стремительный динамический ритм сохранились, но Стендаль отказался от синтаксической лапидарности «Красного и черного». В авторской речи отрывка из первого романа отмечалось решительное преобладание простых предложений и менее 20% сложноподчиненных. В эпизоде из «Пармской обители» сложноподчиненных гораздо

¹ Stendhal, ук. соч., стр. 7—11.

² H. de Balzac, ук. соч., стр. 689.

больше: на 50 фраз — 32, то есть 66%. Относительное число сложноподчиненных предложений вырастает в три с половиной раза! Эта пропорция, вычисленная на малом эпизоде, действительна для всего текста романа. Справедливо, хотя по форме и несколько импрессионистично, замечание Я. Фрида, советского исследователя Стендаля: «Плавная, свободно развивающаяся мелодия так же соответствует романтическому сюжету «Пармского монастыря», как энергия стиля «Красного и черного» — драматическому сюжету этого романа...»¹

•

Для того чтобы до конца представить себе своеобразие прозы Стендаля, читатель сравнит эпизод, предлагаемый для самостоятельного анализа, с пересказом того же самого эпизода у Бальзака в его «Этюде о Бейле». (См. ч. II.)

¹ Я. Ф р и д, Стендаль. Очерк жизни и творчества, М., Гослитиздат, 1958, стр. 257.

Говоря об отличиях нового романа от предыдущих произведений Стендаля, Бальзак замечал: «Malgré ses habitudes de sphinx, il est moins énigmatique ici que dans ses autres ouvrages, et ses vrais amis l'en féliciteront». (H. de B a l z a c, Etudes sur M. Beyle, p. 735.)

«Кармен» — небольшая повесть Проспера Мериме — одно из самых совершенных произведений французской прозы. Образ свободолюбивой и страстной цыганки, в которой пленительная женственность сочетается с неукротимым нравом, вот уже более столетия вдохновляет композиторов, художников, поэтов, режиссеров кинематографа. Мериме создал бессмертный образ женщины — дочери своего полудикого народа, гордой и нежной, нисколько не идеализируя ее. Он столкнул в сюжетном конфликте два могучих характера, Кармен и Хосе, и показал неизбежность трагического исхода этого столкновения. Цельность и даже величие героев из народа Мериме противопоставил своим изолгавшимся, мелким, суетным соотечественникам, «героям» буржуазной повседневности, неспособным на живую естественность и подлинную страсть.

Приводим начало второй главы повести: рассказчик, странствуя по Испании, оказался в Кордове; здесь он встречает Кармен. Мы рассмотрим часть этого эпизода, а продолжение его рекомендуем использовать для самостоятельного анализа.

Je passai quelques jours à Cordoue. On m'avait indiqué certain manuscrit de la bibliothèque des Dominicains, où je devais trouver des renseignements intéressants sur l'antique Munda. Fort bien accueilli par les bons Pères, je passais les journées dans leur couvent, et le soir je me promenais par la ville. A Cordoue, vers le coucher du soleil, il y a quantité d'oisifs sur le quai qui borde la rive droite du Guadalquivir. Là, on respire les émanations d'une tannerie qui conserve encore l'antique renommée du pays pour la préparation des cuirs; mais, en revanche, on y jouit d'un spectacle qui a bien son mérite. Quelques minutes avant l'angélus, un grand nombre de femmes se rassemblent sur le bord du fleuve,

au bas du quai, lequel est assez élevé. Pas un homme n'oserait se mêler à cette troupe. Aussitôt que l'a n g é l u s sonne, il est censé qu'il fait nuit. Au dernier coup de cloche, toutes ces femmes se déshabillent et entrent dans l'eau. Alors ce sont des cris, des rires, un tapage infernal. Du haut du quai, les hommes contempnent les baigneuses, écarquillent les yeux, et ne voient pas grand-chose. Cependant ces formes blanches et incertaines qui se dessinent sur le sombre azur du fleuve font travailler les esprits poétiques, et, avec un peu d'imagination, il n'est pas difficile de se représenter Diane et ses nymphes au bain, sans avoir à craindre le sort d'Actéon. On m'a dit que quelques mauvais garnements se cotisèrent certain jour, pour graisser la patte au sonneur de la cathédrale et lui faire sonner l'a n g é l u s vingt minutes avant l'heure légale. Bien qu'il fit encore grand jour, les nymphes du Guadalquivir n'hésitèrent pas, et se fiant plus à l'a n g é l u s qu'au soleil, elles firent en sûreté de conscience leur toilette de bain, qui est toujours des plus simples. Je n'y étais pas. De mon temps, le sonneur était incorruptible, le crépuscule peu clair, et un chat seulement aurait pu distinguer la plus vieille marchande d'oranges de la plus jolie grisette de Cordoue.

Un soir, à l'heure où l'on ne voit plus rien, je fumais, appuyé sur le parapet du quai, lorsqu'une femme, remontant l'escalier qui conduit à la rivière, vint s'asseoir près de moi. Elle avait dans les cheveux un gros bouquet de jasmin, dont les pétales exhalaient le soir une odeur enivrante. Elle était simplement, peut-être pauvrement vêtue, tout en noir, comme la plupart des grisettes dans la soirée. Les femmes comme il faut ne portent le noir que le matin; le soir, elles s'habillent à la f r a n c e s a. En arrivant auprès de moi, ma baigneuse laissa glisser sur ses épaules la mantille qui lui couvrait la tête, et, à l'o b s c u r e c l a r t é q u i t o m b e d e s é t o i l e s, je vis qu'elle était petite, jeune, bien faite, et qu'elle avait de très grands yeux. Je jetai mon cigare aussitôt. Elle comprit cette attention d'une politesse toute française, et se hâta de me dire qu'elle aimait beaucoup l'odeur du tabac, et que même elle fumait, quand elle trouvait des p a p e l i t o s bien doux. Par bonheur, j'en avais de tels dans mon étui, et je m'empresai de lui en offrir. Elle daigna en prendre un, et l'alluma à un bout de corde enflammé qu'un enfant nous apporta moyennant un sou. Mêlant nos fumées, nous causâmes si longtemps, la belle baigneuse et moi, que nous nous trouvâmes presque seuls sur le quai. Je crus n'être point indiscret en lui offrant d'aller prendre des glaces à la n e v e r i a. ¹ Après une hésitation modeste elle accepta; mais avant de se décider, elle désira savoir quelle heure il était. Je fis sonner ma montre, et cette sonnerie parut l'étonner beaucoup.

¹ Café pourvu d'une glacière, ou plutôt d'un dépôt de neige. En Espagne, il n'y a guère de village qui n'ait sa n e v e r i a.

— Quelles inventions on a chez vous, messieurs les étrangers! De quel pays êtes-vous, monsieur? Anglais sans doute? ¹

— Français et votre grand serviteur. Et vous, Mademoiselle, ou Madame, vous êtes probablement de Cordoue?

— Non.

— Vous êtes du moins Andalouse. Il me semble le reconnaître à votre doux parler.

— Si vous remarquez si bien l'accent du monde, vous devez bien deviner qui je suis.

— Je crois que vous êtes du pays de Jésus, à deux pas du paradis. (J'avais appris cette métaphore, qui désigne l'Andalousie, de mon ami Francisco Sevilla, picador bien connu.)

— Bah! le paradis... les gens d'ici disent qu'il n'est pas fait pour nous.

— Alors, vous seriez donc Moresque, ou... je m'arrêterai, n'osant dire juive.

— Allons, allons! vous voyez bien que je suis bohémienne; voulez-vous que je vous dise l a b a j i? ² Avez-vous entendu parler de la Carmencita? C'est moi.

J'étais alors un tel mécréant, il y a de cela quinze ans, que je ne reculai pas d'horreur en me voyant à côté d'une sorcière. «Bon! me dis-je; la semaine passée, j'ai soupé avec un voleur de grands chemins, allons aujourd'hui prendre des glaces avec une servante du diable. En voyage il faut tout voir.» J'avais encore un autre motif pour cultiver sa connaissance. Sortant du collège, je l'avouerai à ma honte, j'avais perdu quelque temps à étudier les sciences occultes et même plusieurs fois j'avais tenté de conjurer l'esprit de ténèbres. Guéri depuis longtemps de la passion de semblables recherches, je n'en conservais pas moins un certain attrait de curiosité pour toutes les superstitions, et me faisais une fête d'apprendre jusqu'où s'était élevé l'art de la magie parmi les bohémiens.

Tout en causant, nous étions entrés dans la *n e v e r i a*, et nous étions assis à une petite table éclairée par une bougie renfermée dans un globe de verre. J'eus alors tout le loisir d'examiner ma *g i t a n a* pendant que quelques honnêtes gens s'ébahissaient en prenant leurs glaces, de me voir en si bonne compagnie.

Je doute fort que Mademoiselle Carmen fût de race pure, du moins elle était infiniment plus jolie què toutes les femmes de sa nation que j'aie jamais rencontrées. Pour qu'une femme soit belle, il faut, disent les Espagnols, qu'elle réunisse *t r e n t e s i*, ou, si l'on veut, qu'on puisse la définir au moyen de dix adjectifs applicables chacun à trois parties de sa personne. Par exemple, elle doit avoir trois choses noires: les yeux, les paupières et les sourcils; trois fines:

¹ En Espagne, tout voyageur qui ne porte pas avec lui des échantillons de calicot ou de soieries passe pour un Anglais, *i n g l e s i t o*. Il en est de même en Orient. A Chalcis, j'ai eu l'honneur d'être annoncé comme un *Μιλῆρδος Φραντζέσος*.

² La bonne aventure.

les doigts, les lèvres, les cheveux, etc. Voyez Brantôme pour le reste. Ma bohémienne ne pouvait prétendre à tant de perfections. Sa peau, d'ailleurs parfaitement unie, approchait fort de la teinte du cuivre. Ses yeux étaient obliques, mais admirablement fendus; ses lèvres un peu fortes, mais bien dessinées et laissant voir des dents plus blanches que des amandes sans leur peau. Ses cheveux, peut-être un peu gros, étaient noirs, à reflets bleus comme l'aile d'un corbeau, longs et luisants. Pour ne pas vous fatiguer d'une description trop prolixe, je vous dirai en somme qu'à chaque défaut elle réunissait une qualité qui ressortait peut-être plus fortement par le contraste. C'était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d'abord, mais qu'on ne pouvait oublier. Ses yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n'ai trouvée depuis à aucun regard humain. Œil de bohémien, œil de loup, c'est un dicton espagnol qui dénote une bonne observation. Si vous n'avez pas le temps d'aller au Jardin des Plantes pour étudier le regard d'un loup, considérez votre chat quand il guette un moineau.

Перед нами два персонажа, обрисованных с большой четкостью и художественной выразительностью: цыганка Кармен, которой дана внешняя характеристика, и повествователь, охарактеризованный психологически. Начнем с последнего.

Рассказчик — ученый, историк и археолог. В Кордове он остановился для изучения некоей рукописи, хранящейся в монастыре доминиканцев. Эти сведения он сам сообщает о себе. Вот и все, что можно узнать из приводимого нами текста. Остальные сведения даны уже не прямо, а косвенно.

Рассказчик представляется нам ученым не только по роду занятий, но и по складу характера. Его описание Кордовы — заметки путешественника, профессионального наблюдателя нравов. Никаких лирических излишней, никаких пейзажных красот — суховатый рассказ о чуждых и несколько странных обычаях. Исторические экскурсы («on respire les émanations d'une tannerie qui conserve encore l'antique renommée du pays pour la préparation des cuirs»). Этнографические комментарии. Правда, нашему странствующему ученому свойственен юмор, но и он оборачивается рафинированно-интеллигентской ироничностью. Таковы сравнения купальщиц с нимфами богини Дианы, а наблюдателя — с Актеоном, иронические перифразы («les nymphes du Guadalquivir», «elles firent... leur toilette de bain») и проч.

Романтики (Нодье, Мюссе, Гюго) питали особое пристрастие к Испании — здесь они находили наиболее яркий и экзотический «местный колорит». Их пленяли сомбреро, черные плащи и шляпы, кастаньеты и серенады, мандолины и шпаги. Мериме тоже ведет читателя в Испанию. Но, полемизируя с романтиками, он снимает всякую экзотику, всякий флер эффектного колорита. Его характе-

ристика нарочито прозаична. Кордова — обыкновенный испанский город, жители которого, может быть, и отличаются своеобразными нравами, но в этом своеобразии нет ничего романтического или оперного. Жители Кордовы охарактеризованы почти так, будто речь идет о каких-нибудь полинезийских дикарях. Единственная живописная фраза резко выделяется среди окружающего иронически-ученого текста: «*ces formes blanches et incertaines qui se dessinent sur le sombre azur du fleuve...*», но и эта фраза как бы взята в кавычки, за ней следует ироническая ссылка на тех романтически настроенных зрителей, кто именно так воспринимает вечер в Кордове: «*...font travailler les esprits poétiques*». Эпизод купания на Гвадалквивире снижен двумя прозаизирующими фразеологизмами — *ne voient pas grand-chose* и *graisser la patte*. Эти обороты рассказчик подает как ироническую цитату — они словно воспроизводят речевую манеру зевак, которые «пялят глаза» («*écarquillent les yeux*») и подкупают звонаря. Бытовая разговорность способствует снятию романтической иллюзии, которая могла бы преобразить и эстетизировать действительность.

Характер рассказчика еще ярче выступает ниже, когда начинается собственно повествование о встрече с цыганкой. Он «материализуется» в его речевой характеристике. Герой постоянно включает в рассказ этнографические отступления и сентенции («*Les femmes comme il faut ne portent le noir que le matin*» и т. д.). Он некстати, по свойственной ему интеллигентской привычке, цитирует стих из корнелева «Сида» (характерно, что цитата дается разрядкой, как инородная вставка). Он говорит о своих поступках, используя традиционные перифразы изысканной французской вежливости, отражающие его манеру говорить: вместо «*je lui offris*» — «*je m'empressai de lui... offrir*» или «*je crus n'être point indiscret en lui offrant*»; вместо «*elle en prit*» — «*elle daigna en prendre*»; вместо «*elle demanda*» — «*elle désira savoir*». Эта речевая манера, до сих пор растворенная в повествовании, обнаруживается совсем ясно в прямой речи. Таковы обороты «*Français et votre grand serviteur*», «*il me semble le reconnaître à votre doux parler*». Любопытно, как эта изысканная галантность контрастирует с грубовато-фамильярной внутренней речью того же рассказчика: «*Bon! me dis-je; la semaine passée, j'ai soupé avec un voleur de grands chemins, allons aujourd'hui prendre des glaces avec une servante du diable. En voyage il faut tout voir*». Изысканные манеры благовоспитанного француза своеобразно сочетаются с ироничностью повествователя: заметим, что персонаж и рассказчик не тождественны, ибо, по свидетельству последнего, действие происходило пятнадцать лет назад. Таким образом, образуется дистанция между персонажем и рассказчиком, а также, разумеется, между рассказчиком и автором, Проспером Мериме. С этой дистанцией (а не только с отмеченными выше чертами повествователя) и связана постоянная ироничность, проникающая весь текст. Между прочим, ироничность эта выражается и в мно-

жественности наименований, которыми рассказчик наделяет свою новую знакомую: *une femme, ma baigneuse, la belle baigneuse, une sorcière, ma gitana, Mademoiselle Carmen, ma bohémienne, la jolie sorcière* и т. д. Каждый из этих синонимов отражает иной и почти всегда иронический взгляд и на самого себя в непривычной ситуации, и на свою собеседницу.

Итак, психологический облик повествователя раскрывается нам с достаточной полнотой: несколько педантичный ученый, рафинированный интеллигент, благовоспитанный и изысканно уличный, любознательный и весьма абстрактный, снисходительно-иронически вззирающий на самого себя, каким он был пятнадцать лет назад (а значит и немолодой), — таков один из персонажей нашей сцены. Заметим, что мы вывели эту характеристику меньше всего из прямых высказываний героя, но преимущественно из его речевой манеры.

Кармен охарактеризована внешне, и к тому же постепенно, в соответствии с тем, как ее рассматривал и изучал (именно и з у ч а л!) ее новый знакомый. Сначала читателю сообщается деталь — букет жасмина в волосах (деталь эта сопровождается научным комментарием — «*dont les pétales exhalent le soir une odeur enivrante*»). Затем — весьма общее впечатление об ее одежде («*simplement, peut-être pauvrement vêtue, tout en noir*»), тоже сопровождаемое этнографическим наблюдением («*comme la plupart des grisettes dans la soirée*»). Затем — самое общее впечатление от ее облика, без всяких описаний («*petite, jeune, bien faite, ... de très grands yeux*»). Портрет на этом прерван — он возобновляется значительно дальше, когда путешественнику удастся в неверии, при свече, разглядеть цыганку. Продолжение портрета тоже дано на фоне иронически-ученых ассоциаций (со ссылкой на Пьера Брантома, писателя XVI века, автора книги «*Vie des dames galantes*»). Выделяется несколько черт — гладкая, смуглая кожа, раскосые глаза, полные губы, белые зубы, черные волосы. Описание точное, причем оба сравнения — «*plus blanches que des amandes sans leur peau*», «*comme l'aile d'un corbeau*» — усиливают материальную конкретность. В описании главное то, что оно построено, так сказать, «драматично», на контрастах: *obliques — admirablement fendus; fortes — bien dessinées; gros — noirs, longs et luisants*. И дальше — обобщенное впечатление от внешности Кармен также фиксирует эти контрасты в ее облике: «*C'était une beauté étrange et sauvage, une figure qui étonnait d'abord, mais qu'on ne pouvait oublier. Ses yeux surtout avaient une expression à la fois voluptueuse et farouche que je n'ai trouvée depuis à aucun regard humain*». Противоречивость внешнего облика Кармен — тоже полемика с романтической идеализацией.¹ Кожа ее по цвету напоминает медь, у нее толстые губы, жесткие волосы — и все-таки она красавица, в ней воплощается иной, весьма

¹ См. во II части «Семинария» анализ стихотворения Гюлье «Кармен».

чуждый французу идеал цыганской красоты. В центре портрета Кармен — глаза, автор трижды возвращается к ним, постепенно углубляя и обогащая их характеристику. Сначала, как мы видели, общее впечатление — «de très grands yeux», потом рисунок их разреза — «obliques, mais admirablement fendus», наконец, оценка их выражения — «une expression voluptueuse et farouche», причем эти выразительные определения, казалось бы, рождаются неожиданно — в них есть некая зловещая патетичность: она противоречит слегка иронической предшествующей («*ma bohémienne...*») и последующей («*considérez votre chat...*») характеристикам и позволяет предугадать грядущую трагедию. В этих определениях звучит голос уже возмужавшего повествователя (пятнадцать лет спустя — недаром в этой же фразе сказано «*que je n'ai trouvée depuis...*»), более близкого самому автору, скрывшемуся за спиной своего героя.

Как видно, описание Кармен дано скупыми, лаконичными средствами. «*Pour ne pas vous fatiguer d'une description trop prolixe...*» — говорит рассказчик. И в самом деле, он называет лишь строго необходимые черты, выдвигая на передний план главное, наиболее впечатляющее — глаза. Мериме верен здесь своим основным эстетическим принципам, которые он, со свойственной ему четкостью, сформулировал в статье «*Nicolas Gogol*»:

- 1) «*L'art de choisir parmi les innombrables traits que nous offre la nature est, après tout, bien plus difficile que celui de les observer avec attention et de les rendre avec exactitude*».
- 2) «*On se lasse promptement de ce bien dire, si original, si coloré, mais dont le but échappe toujours*». ¹

Таковы важнейшие принципы искусства Мериме: отбор характерной ч е р т ы, заменяющей подробное и утомительное описание, и целеустремленность повествования, в котором все частные элементы подчинены общей задаче. Один из исследователей Мериме, Б. Г. Рейзов, выделяет «черту» как центральный элемент эстетики Мериме. «Теория «черты», — пишет он, — к 1830 году получила довольно широкое распространение в романтической литературе. Она служила даже как бы знаменем новой школы». ² Это замечание будет справедливо, если заменить прилагательное «романтической» на «реалистической», ибо смысл художественной системы Мериме именно в ее антиромантичности. Это ясно из предыдущих наших аргументов и, в первую очередь, из трактовки у Мериме образа рассказчика.

Введение в рассказ отделенного от автора конкретного повествователя было художественным новаторством Мериме. В просветительской и сентиментальной прозе XVIII века, как правило,

¹ P. Mérimée, *Nouvelles*, P., Calmann-Lévy, 1874, p. 313.

² Б. Г. Рейзов, *Французский исторический роман в эпоху романтизма*, Л., Гослитиздат, 1958, стр. 404.

повествование велось от первого лица — это верно и для так называемого «Ich-Roman» (романа от лица героя), и для романа эпистолярного (в письмах). В XVIII веке господствовала утопия «робинзонады»: считалось, что общество представляет собой арифметическую сумму индивидов и достаточно раскрыть внутренний мир одного человека, чтобы понять все общество. Романтическая проза была лирическим монологом автора: для романтиков субъект был важнее объекта — реальный мир в их произведениях предстал читателю растворенным в сознании и ощущениях поэта, который постигал действительность интуитивно. Современник и в известной степени предшественник Мериме — Бальзак проделал титаническую работу по объективации предмета художественного изображения, то есть общества; при этом он сохранил немало от литературной техники романтиков, хотя и ввел множественность точек зрения на объект (см. выше). Мериме был в этом смысле союзником Бальзака: он тоже создавал реалистическое искусство, открывал для литературы объективную действительность. И первым, основным его художественным открытием и достижением явилась объективация самого рассказчика. Можно сказать, что Мериме шел путем, близким Пушкину, создателю образа Ивана Петровича Белкина, и Гоголю с его пастышкой Рудым Панько.¹ Более того, Мериме, с молодых лет проявлявший интерес к великим русским реалистам и со второй половины сороковых годов переводивший лучшие произведения Пушкина, Гоголя, Тургенева, усвоил многое из художественных открытий своих русских учителей и собратьев. Объективированный образ рассказчика давал Мериме возможность выключать из повествования субъективную точку зрения автора.² Можно сказать, что подстановка рассказчика — первый шаг в создании того объективного стиля, который станет одной из ведущих линий во французской реалистической прозе.

Заметим здесь, что новый шаг в развитии реалистического стиля французской прозы сделает величайший ее новатор, Гюстав Флобер. От Мериме он сохранит принцип объективации, но вовсе отменит рассказчика, поставив себе задачу огромной трудности: устранить из повествования автора — размышляющего, оценивающего, переживающего субъекта (как у Бальзака), и, не прибегая к помощи подставного лица, рассказчика (как у Мериме), заста-

¹ См. в этой связи работы Г. А. Гук ов с ко го: Пушкин и проблемы реалистического стиля, М., Гослитиздат, 1958; Реализм Гоголя, М., Гослитиздат, 1959.

Близость Мериме с Пушкиным отметил Л. Н. Толстой в дневниковой записи от 20 сентября 1865 г.: «Читал Mérimée Chronique de Charles IX. Странная его умственная связь с Пушкиным». (Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 48, М., Гослитиздат, 1952, стр. 62.)

² Ипполит Тэн в прекрасной статье о Мериме писал: «... l'auteur n'intervient point pour nous faire la leçon; il s'abstient, nous laisse conclure...» (Н. Т а и н е, Essais de critique et d'histoire, P., Hachette, 1892, p. 455.)

вить говорить с читателем сами факты, изображенные художником явления объективного мира. Как мы видели на примере эпизода из «Кармен», рассказчик у Мериме (образ которого создается средствами преимущественно стилистическими) отнюдь не тождествен автору: он один из персонажей повести, весьма точно объясненный и определенный как национально-исторический и социальный тип. Не понимая этой особенности прозы Мериме, ее анализировать нельзя. Мы впали бы в грубую ошибку, приписывая автору те или иные черты стиля, функция которых — создать стилистическую, речевую характеристику рассказчика.

•

Читатель отметит указанные особенности прозы Мериме, самостоятельно анализируя продолжение приведенного эпизода. Он обнаружит здесь и дальнейшее развитие стилистической характеристики повествователя, и антиромантическую тенденцию в разработке образов Кармен и Хосе Наварро. (См. ч. II.)

Роман Флобера «Госпожа Бовари», посвященный казалось бы малозначительным людям и их мелким страстям, сыграл огромную роль в истории не только французской, но и мировой литературы. Многие критики сопоставляли его героиню, провинциальную мещанку и смешную мечтательницу, с великими классическими образами — «вечными спутниками человечества»: с образами Прометейя, Фауста, Дон-Жуана. Эмма Бовари — маленький человек, героиня страшной и отвратительной эпохи, когда торжествует буржуазная проза, и мечта этой женщины, порыв к иной, более высокой и прекрасной жизни одухотворяет ее, поднимает над миром живых трупов, который в конце концов губит ее, как и все живое, попавшее в эту среду.

В истории французской литературы стилистика Флобера — явление настолько новаторское, что анализу текста необходимо предпослать ряд теоретических замечаний, ориентировать читателя в важнейших проблемах этой сложной стилистической системы.

Флобер поставил перед собою труднейшую задачу — раскрыть в художественных образах сущность современной ему уродливо-прозаической действительности. В противоположность враждебным ему романтикам, которые не столько изображали реальность, сколько стремились заразить читателя своими переживаниями, романтикам, которых волновала не столько проблема «человек и общество», сколько проблема «человек и природа» (или бог, смерть, вечность), Флобер выдвинул идею объективного социального искусства. Мир следует живописать таким, каким он является людям, не примешивая к повествованию личного отношения и ничего читателю не навязывая. Подлинным искусством может быть только искусство безличное, вполне объективное. Флобер многократно формулировал эту важнейшую идею своей эстетики. В одном из писем 1852 г. к Луизе Коле он так выразил ее: «L'auteur

dans son œuvre doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part». ¹ Автор должен настолько устраниться из созданного им произведения, чтобы о нем не приходилось и вспоминать, чтобы читатель даже не задумывался о самом факте его существования: «L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu; moins je m'en fais une idée et plus il me semble grand». ² Форма драмы имеет перед романом одно существенное преимущество — она исключает вмешательство автора в объективный ход событий: «...la forme dramatique a cela de bon, elle annule l'auteur». ³ Между тем, роман по сути дела еще не создан, — все написанное до него Флобера удовлетворить не может, даже проза Бальзака, его прямого предшественника: «Quel homme eût été Balzac s'il eût su écrire! mais il ne lui a manqué que cela». ⁴

Итак — безличная проза, где отсутствует автор и где образы, рожденные им, должны говорить сами за себя. Эту особенность флюберовского искусства хорошо определил Эмиль Золя:

«Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes. C'est même cet apparent désintéressement qui est le trait le plus distinctif. On chercherait en vain conclusion, une moralité, une leçon quelconque tirée des faits. Il n'y a d'étalés, de mis en lumière, uniquement que les faits, louables ou condamnables. L'auteur n'est pas un moraliste, mais un anatomiste qui se contente de dire ce qu'il trouve dans le cadavre humain. Les lecteurs concluront, s'ils le veulent, chercheront la vraie moralité, tâcheront de tirer une leçon du livre. Quant au romancier, il se tient à l'écart, surtout par un motif d'art, pour laisser à son œuvre son unité impersonnelle, son caractère de procès-verbal écrit à jamais sur le marbre. Il pense que sa propre émotion gênerait celle de ses personnages, que son jugement atténuerait la hautaine leçon des faits. C'est là toute une poétique nouvelle dont l'application change la face du roman». ⁵

А Мопассан, ученик и почитатель автора «Госпожи Бовари», писал: «Он никогда не излагает событий; когда его читаешь, кажется, будто говорят сами факты — такое значение придает он возможно большей наглядности в изображении людей и вещей». ⁶

¹ G. Flaubert, Correspondance, Deuxième série, P., Charpentier, 1889, p. 155.

² Там же, стр. 77.

³ Там же, стр. 155.

⁴ Там же, стр. 159.

⁵ E. Zola, Les romanciers naturalistes, P., Charpentier, 1906, pp. 128—129.

⁶ Ги де Мопассан, Полн. собр. соч., т. XIII, М., Гослитиздат, 1950, стр. 173.

Но если надлежит говорить самим фактам, то должна быть разработана совсем новая система стиля. Слово в такой системе не явится ни носителем авторской эмоции (как у романтиков), ни логическим термином, служащим для аналитического рассуждения (как, например, у Стендаля, продолжающего традиции просветителей). И лирика, и рассуждения противопоставлены искусству: «...nul lyrisme, pas de réflexions, la personnalité de l'auteur absente»¹ — такова в кратчайшей формуле программа, которую выдвинул Флобер, начав работу над «Госпожой Бовари». Задача слова — прежде всего живописать явления реального мира, слово должно быть адекватно не чувству и не мысли автора, но самому объективному факту действительности. Значит, оно должно отличаться максимальной точностью, материальностью, конкретностью. Флобер с мучительными усилиями искал эти точные слова, то единственное слово, которое существует для выражения данной мысли или для изображения данного предмета. Далее. Автор не вмешивается, он не дает оценок и выводов — и то, и другое в тексте романа должно быть выражено на языке фактов, художественных образов; значит, стиль приобретает огромное, прежде небывалое значение. Стиль становится тождественным объективному содержанию произведения. Бальзак мог общаться с читателем как бы помимо стиля — он мог от себя дать прямую оценку и характеристику своему персонажу, мог сказать читателю про Растиньяка, что он карьерист, про Гобсека — что он хищник, про Люсьена Шардона — что он романтик, утративший свои иллюзии в мире лжецов и торгашей. И Бальзак широко пользовался этой возможностью: мы видели, что его проза — это грандиозный взволнованный философский монолог, где голос автора ни на миг не умолкает. Стендаль тоже неустанно вмешивается в ход событий, он рассказчик и аналитик, излагающий и комментирующий поступки своих героев и даже их слова: ведь и прямая речь персонажей Стендаля включена в общий поток авторского повествования. Все это не годится для Флобера. В его прозе оценки и выводы являются производным от сопоставления фактов и экспрессивно-стилистических пластов повествования, причем само это повествование из рассказа превращается в изображение, в *показ*. В одном из писем к Луизе Коле Флобер, погруженный в работу над «Госпожой Бовари», пишет: «...l'art est une représentation, nous ne devons penser qu'à représenter; il faut que l'esprit de l'artiste soit comme la mer, assez vaste pour qu'on n'en voie pas les bords, assez pur pour que les étoiles du Ciel s'y mirent jusqu'au fond».²

Анализ эпизода из «Госпожи Бовари» должен раскрыть эту разработанную Флобером технику *показа*, во многом проти-

¹ G. Flaubert, Correspondance, Deuxième série, P., Charpentier, 1889, p. 72.

² Там же, стр. 132—133.

воположного рассказу, повествованию, составлявшему до Флобера сущность эпического рода литературы.

Еще одно предварительное замечание. В данном разделе мы отходим от принятого нами плана изложения. Мы предлагаем читателю большой эпизод из романа, причем подвергаем анализу два фрагмента в разных местах текста. Остальное — материал для самостоятельной работы.

В городке Йонвиле устроена сельскохозяйственная выставка. На церемонию торжественного открытия прибыл из Руана советник Льевен, которому надлежит произнести речь. Эмма Бовари вместе с ухаживающим за ней Родольфом Буланже в качестве зрителей принимают участие в празднестве.

Rodolphe, avec M^{me} Bovary, était monté au premier étage de la mairie, dans la salle des délibérations, et comme elle était vide, il avait déclaré que l'on y serait bien pour jouir du spectacle plus à son aise. Il prit trois tabourets autour de la table ovale, sous le buste du monarque, et, les ayant approchés de l'une des fenêtres, ils s'assirent l'un près de l'autre.

Il y eut une agitation sur l'estrade, de longs chuchotements, des pourparlers. Enfin, M. le Conseiller se leva. On savait maintenant qu'il s'appelait Lieuvain, et l'on se répétait son nom de l'un à l'autre, dans la foule. Quand il eut donc collationné quelques feuilles et appliqué dessus son œil pour y mieux voir, il commença:

«M e s s i e u r s,

«Qu'il me soit permis d'abord (avant de vous entretenir de l'objet de cette réunion d'aujourd'hui, et ce sentiment, j'en suis sûr, sera partagé par vous tous), qu'il me soit permis, dis-je, de rendre justice à l'administration supérieure, au gouvernement, au monarque, Messieurs, à notre souverain, à ce roi bien-aimé, à qui aucune branche de la prospérité publique ou particulière n'est indifférente, et qui dirige à la fois d'une main si ferme et si sage le char de l'Etat parmi les périls incessants d'une mer orageuse, sachant d'ailleurs faire respecter la paix comme la guerre, l'industrie, le commerce, l'agriculture et les beaux-arts.»

— Je devrais, dit Rodolphe, me reculer un peu.

— Pourquoi? dit Emma.

Mais, à ce moment, la voix du Conseiller s'éleva d'un ton extraordinaire. Il déclama:

«Le temps n'est plus, Messieurs, où la discorde civile ensanglantait nos places publiques, où le propriétaire, le négociant, l'ouvrier lui-même, en s'endormant le soir d'un sommeil paisible, tremblaient de se voir réveillés tout à coup au bruit des tocsins incendiaires, où les maximes les plus subversives sapaient audacieusement les bases...»

— C'est qu'on pourrait, reprit Rodolphe, m'apercevoir d'en bas; puis j'en aurais pour quinze jours à donner des excuses, et, avec ma mauvaise réputation...

— Oh! vous vous calomniez, dit Emma.

— Non, non, elle est exécration, je vous jure.

«Mais, Messieurs, poursuivait le Conseiller, que si, écartant de mon souvenir ces sombres tableaux, je reporte mes yeux sur la situation actuelle de notre belle patrie, qu'y vois-je? Partout fleurissent le commerce et les arts; partout des voies nouvelles de communication, comme autant d'artères nouvelles dans le corps de l'Etat, y établissent des rapports nouveaux; nos grands centres manufacturiers ont repris leur activité; la religion, plus affermie, sourit à tous les cœurs; nos ports sont pleins, la confiance renaît, et enfin la France respire!...»

— Du reste, ajouta Rodolphe, peut-être, au point de vue du monde, a-t-on raison?

— Comment cela? fit-elle.

— Eh quoi! dit-il, ne savez-vous pas qu'il y a des âmes sans cesse tourmentées? Il leur faut tour à tour le rêve et l'action, les passions les plus pures, les jouissances les plus furieuses, et l'on se jette ainsi dans toutes sortes de fantaisies, de folies.

Alors elle le regarda comme on contemple un voyageur qui a passé par des pays extraordinaires, et elle reprit:

— Nous n'avons pas même cette distraction, nous autres pauvres femmes!

— Triste distraction, car on n'y trouve pas le bonheur.

— Mais le trouve-t-on jamais? demanda-t-elle.

— Oui, il se rencontre un jour, répondit-il.

«Et c'est là ce que vous avez compris, disait le Conseiller. Vous, agriculteurs et ouvriers des campagnes! vous, pionniers pacifiques d'une œuvre toute de civilisation! vous, hommes de progrès et de moralité! vous avez compris, dis-je, que les orages politiques sont encore plus redoutables vraiment que les désordres de l'atmosphère...»

— Il se rencontre un jour, répéta Rodolphe, un jour, tout à coup, et quand on en désespérait. Alors des horizons s'entrouvrent, c'est comme une voix qui crie: «Le voilà!» Vous sentez le besoin de faire à cette personne la confiance de votre vie, de lui donner tout, de lui sacrifier tout! On ne s'explique pas, on se devine. On s'est entrevu dans ses rêves! (Et il la regardait.) Enfin, il est là, ce trésor que l'on a tant cherché, là, devant vous; il brille, il étincelle. Cependant on en doute encore, on n'ose y croire; on en reste ébloui, comme si l'on sortait des ténèbres à la lumière.

Et, en achevant ces mots, Rodolphe ajouta la pantomime à sa phrase. Il se passa la main sur le visage, tel qu'un homme pris d'étourdissement; puis il la laissa retomber sur celle d'Emma. Elle retira la sienne. Mais le Conseiller lisait toujours:

«Et qui s'en étonnerait, Messieurs? Celui-là seul qui serait assez aveugle, assez plongé (je ne crains pas de le dire), assez plongé dans

les préjugés d'un autre âge pour méconnaître encore l'esprit des populations agricoles. Où trouver, en effet, plus de patriotisme que dans les campagnes, plus de dévouement à la cause publique, plus d'intelligence en un mot? Et je n'entends pas, Messieurs, cette intelligence superficielle, vain ornement des esprits oisifs, mais plus de cette intelligence profonde et modérée, qui s'applique par-dessus toute chose à poursuivre des buts utiles, contribuant ainsi au bien de chacun, à l'amélioration commune et au soutien des Etats, fruit du respect des lois et de la pratique des devoirs...»

— Ah! encore, dit Rodolphe. Toujours les devoirs, je suis assommé de ces mots-là. Ils sont un tas de vieilles ganaches en gilet de flanelle, et de bigotes à chaufferette et à chapelet, qui continuellement nous chantent aux oreilles: «Le devoir! le devoir!» Eh! parbleu! le devoir, c'est de sentir ce qui est grand, de chérir ce qui est beau, et non pas d'accepter toutes les conventions de la société, avec les ignominies qu'elle nous impose.

— Cependant..., cependant..., objectait M^{me} Bovary.

— Eh non! pourquoi déclamer contre les passions? Ne sont-elles pas la seule belle chose qu'il y ait sur la terre, la source de l'héroïsme, de l'enthousiasme, de la poésie, de la musique, des arts, de tout enfin!

— Mais il faut bien, dit Emma, suivre un peu l'opinion du monde et obéir à sa morale.

— Ah! c'est qu'il y en a deux, répliqua-t-il. La petite, la convenue, celle des hommes, celle qui varie sans cesse et qui braille si fort, s'agite en bas, terre à terre, comme ce rassemblement d'imbéciles que vous voyez. Mais l'autre, l'éternelle, elle est tout autour et au-dessus, comme le paysage qui nous environne et le ciel bleu qui nous éclaire.

M. Lieuvain venait de s'essuyer la bouche avec son mouchoir de poche. Il reprit:

«Et qu'aurais-je à faire, Messieurs, de vous démontrer ici l'utilité de l'agriculture? Qui donc pourvoit à nos besoins? qui donc fournit à notre subsistance? N'est-ce pas l'agriculteur? L'agriculteur, Messieurs, qui ensemençant d'une main laborieuse les sillons féconds des campagnes, fait naître le blé, lequel broyé est mis en poudre au moyen d'ingénieux appareils, en sort sous le nom de farine, et, de là, transporté dans les cités, est bientôt rendu chez le boulanger, qui en confectionne un aliment pour le pauvre comme pour le riche. N'est-ce pas l'agriculteur encore qui engraisse pour nos vêtements ses abondants troupeaux dans les pâturages? Car comment nous vêtirions-nous, car comment nous nourririons-nous sans l'agriculteur? Et même, Messieurs, est-il besoin d'aller si loin chercher des exemples? Qui n'a souvent réfléchi à toute l'importance que l'on retire de ce modeste animal, ornement de nos basses-cours, qui fournit à la fois un oreiller moelleux pour nos couches, sa chair succulente pour nos tables, et des œufs? Mais je n'en finirais pas, s'il fallait énumérer les uns après les autres les différents produits que la terre

bien cultivée, telle qu'une mère généreuse, prodigue à ses enfants. Ici, c'est la vigne; ailleurs, ce sont les pommiers à cidre; là, le colza; plus loin, les fromages; et le lin, Messieurs, n'oublions pas le lin! qui a pris dans ces dernières années un accroissement considérable et sur lequel j'appellerai plus particulièrement votre attention.»

Il n'avait pas besoin de l'appeler: car toutes les bouches de la multitude se tenaient ouvertes, comme pour boire ses paroles. Tuvache, à côté de lui, l'écoutait en écarquillant les yeux; M. Derozerays, de temps à autre, fermait doucement les paupières; et, plus loin, le pharmacien, avec son fils Napoléon entre les jambes, bombait sa main contre son oreille pour ne pas en perdre une seule syllabe. Les autres membres du jury balançaient lentement leur menton dans leur gilet, en signe d'approbation. Les pompiers, au bas de l'estrade, se reposaient sur leurs baïonnettes; et Binet, immobile, restait le coude en dehors, avec la pointe du sabre en l'air. Il entendait peut-être, mais il ne devait rien apercevoir, à cause de la visière de son casque qui lui descendait sur le nez. Son lieutenant, le fils cadet du sieur Tuvache, avait encore exagéré le sien; car il en portait un énorme et qui lui vacillait sur la tête, en laissant dépasser un bout de son foulard d'indienne. Il souriait là-dessous avec une douceur tout enfantine, et sa petite figure pâle, où des gouttes ruisselaient, avait une expression de jouissance, d'accablement et de sommeil.

Обращает на себя внимание своеобразная композиция эпизода. В нем — две сюжетные линии, которые развиваются параллельно, сохраняя независимость друг от друга: линия советника и линия Родольфа — Эммы. Равноправны ли они в повествовании или одна из них композиционно подчинена другой? На первый взгляд может показаться, что ведущей является линия советника Льевена: ведь его речь занимает половину текста, а реплики Родольфа и Эммы — значительно меньше. Однако присмотримся к системе времен, использованных автором, и мы убедимся в обратном: реплики Родольфа и Эммы вводятся глаголами в ведущем повествовательном времени, в простом перфекте (*dit Rodolphe, dit Emma, ajouta Rodolphe, répliqua-t-il, fit-elle, demanda-t-elle*); глаголы, вводящие речь советника, почти все — в имперфектной форме (*il déclamaît, poursuivait le Conseiller, disait, lisait toujours*). Это значит, что речь советника составляет ф о н сцены, что она как бы вторая, подчиненная, аккомпанирующая тема. Правда, в конце нашего отрывка появляется другая форма — *il reprit* (о советнике). Внезапно изменилось соотношение планов: на первый план вышел оратор. И в самом деле: автор теперь сам повернулся к нему, и мы — вслед за ним; после очередной тирады советника следует подробное описание его слушателей. Так, используя форму времени глагола, вводящего прямую речь, Флобер искусно меняет композиционные планы повествования.

Флобер сознательно добивался этого расположения планов. Едва набросав сцену на выставке, он писал своей корреспондентке: «...il faut que dans le récit de cette fête rustico-municipale et parmi ces détails (où tous les personnages secondaires du livre paraissent, parlent et agissent), se poursuive, et au premier plan, le dialogue continu d'un monsieur ch a u f f a n t une dame». (Разрядка Флобера. — *Е. Э.*)¹

Однако почему же на протяжении почти всего эпизода тема советника служит аккомпанементом теме Родольф — Эмма? Чтобы это понять, следует разобратся в том, что говорит оратор и в какой форме он выражает свои мысли.

Оратор восхваляет короля (действие происходит в годы царствования Луи-Филиппа — июльская монархия), поощряющего промышленность и сельское хозяйство, проклинает революцию и превозносит земледельцев, видя в них оплот контрреволюционных сил и монархического государства. Таково, кратко, содержание речи. Какова ее форма? Советник развертывает огромные периоды, построенные по всем правилам традиционной классической риторики. Он пересыпает свою речь всевозможными цветами пошлого провинциального красноречия. Рассмотрим первую тираду — это одна исполненная фраза. Отбросив риторические украшения и фюритуры, смысл ее можно передать так: «Je voudrais d'abord remercier notre roi qui dirige l'Etat et protège le travail pacifique». Вместо одного-двух слов советник нагромождает кучу синонимов: «...(rendre justice) à l'administration supérieure, au gouvernement, au monarque, ... à notre souverain, à ce roi bien-aimé...» В пылу верноподданнического экстаза оратор воспевае короля в длинном ряде придаточных предложений и причастных оборотов, прибегая к пышно-метафорическому стилю панегирика; при этом он настолько увлекается, что начинает городить чепуху — впрочем, слушатели этого не замечают. Таково, например, нелепое сочетание: «le char de l'Etat parmi les périls incéssants d'une mer orageuse» — метафора «государство — колесница» комически противоречит метафоре «бурное море». Советник пользуется веле-речивыми штампами официального красноречия и, не вдумываясь в содержание, бессмысленно сочетает эти штампы. В данном случае Флобер почти дословно цитирует известного комического героя, созданного его современником, писателем-сатириком Анри Монье — невежественного и тупого буржуа Жозефа Прюдодма, которому принадлежит изречение: «Le char de l'Etat navigue sur le volcan». Таким образом, советник Льевен с первой же фразы получает четкую стилистическую характеристику.

Дальнейшие тирады выдержаны в том же стилистическом ключе. Советник все больше распаляется, и цветы красноречия становятся все пышнее. Для его речевой манеры характерна ви-

¹ G. Flaubert, Correspondance, Deuxième série, P., Charpentier, 1889, p. 278.

тиватость. Он избегает простого слова, которое заменяет торжественными синонимами (вместо *guerre* — *discord*, вместо *doctrines* — *maximes*), метонимиями (*l'agriculteur* — метонимическое единственное число), многочисленными перифразами («*cette intelligence superficielle, vain ornement des esprits oisifs*»; «*ce modeste animal, ornement de nos basses-cours*»), метафорами — простыми («*la religion sourit*», «*la France respire*») и развернутыми («*artères nouvelles dans le corps de l'Etat*»; «*les maximes les plus subversives sapaient audacieusement les bases*»; «*les orages politiques sont encore plus redoutables que les désordres de l'atmosphère*»). Речь его насыщена бесчисленными эпитетами (*ce roi bien-aimé*; *d'une main si ferme et si sage*; *une mer orageuse*; *un sommeil paisible*; *tocsins incendiaires*; *les maximes les plus subversives*; *ces sombres tableaux*; *cette intelligence superficielle*) и сравнениями (*comme autant d'artères*; *telle qu'une mère généreuse*). Для всех этих риторических фигур характерно одно и то же: это типичные штампы.¹ Порою штампы вырастают в целые рассуждения — развернутые штампы. Таково, например, выпященное описание производства хлеба: «...*le blé, lequel broyé est mis en poudre au moyen d'ingénieux appareils, en sort sous le nom de farine, et de là, transporté dans les cités, est bientôt rendu chez le boulanger, qui en confectionne un aliment pour le pauvre comme pour le riche*». Выделенные курсивом пародийные перифразы и высокопарные обороты придают этому нагромождению общих мест особенно комический характер. Читая речь советника, мы вспоминаем составленный Флобером «Лексикон прописных истин» («*Le Dictionnaire des idées reçues*»), носящий любопытный подзаголовок «*Le catalogue des opinions chic*», в котором, например, слово *religion* получает следующее определение: «*Fait partie des bases de la Société. — Est nécessaire pour les peuples, cependant pas trop n'en faut. — «La religion de nos pères» doit se dire avec onction*». ² Флобер ненавидел буржуа, а пристрастие к прописным истинам, к «*opinions chic*», к штампам, к напыщенным общим местам, неприязнь к разуму и всякой живой мысли казались ему характернейшим проявлением буржуазного духа. «*Gustavus Flaubertus Bourgeoisopho-*

¹ Шарль Балли пишет о штампах: «... *les clichés perdent toute saveur à force d'être répétés, mais ils peuvent, dans certains cas, passer pour des créations originales; chez ceux qui les emploient de bonne foi, ils dénotent une demi-culture... La plupart des clichés ont une origine incertaine, et ceux-là sont particulièrement du goût des sots et des pédants: il est plus facile de les faire passer pour des créations originales. Le cliché est en effet le procédé le plus commode pour jeter de la poudre aux yeux et pour cacher l'insuffisance du style ou de l'éloquence*». В качестве классического примера пародийного использования штампов в политической речи Балли ссылается на анализируемый нами текст: «*On trouvera un joli pastiche de discours politique à clichés au chapitre VIII de Madame Bovary de Flaubert*». (Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, I, Heidelberg, 1909, pp. 85—86.)

² G. Flaubert, Bouvard et Pécuchet, Œuvres complètes, P., Cornard, 1910, p. 442.

bus» — подписался он под одним из писем к своему другу Луи Булье (от 28 февраля 1852 г.).

Такова «аккомпанирующая тема», на фоне которой развивается диалог Родольфа и Эммы. Каков же этот диалог? Родольф предостерегает Эмму насчет того, что у него дурная репутация — его, видимо, считают местным Дон-Жуаном. Объясняя свое поведение, он пользуется стандартно-романтической фразеологией. В безличной форме он говорит о каких-то загадочных душах, обьятых вечной тревогой, бросающихся из одной крайности в другую. Обратим внимание на отвлеченную лексику, на гиперболы и антитезы, на параллелизмы, характерные для романтической риторики: «...le rêve et l'action, les passions les plus pures, les jouissances les plus furieuses...» Во второй своей тираде Родольф говорит как бы не о себе, он пользуется неопределенно-личным местоимением *on* (девять раз на восьми строчках!), он, как и полагается добропорядочному романтику, говорит о сновидениях, о магнетизме («*on ne s'explique pas, on se devine*»), о загадочных душевных порывах и откровениях.¹ Речь его насыщена ходовыми романтическими метафорами и сравнениями: «*des horizons s'entr'ouvrent, c'est comme une voix qui crie*», «*on en reste ébloui, comme si l'on sortait des ténèbres à la lumière*», «*comme le paysage qui nous environne...*» Он жонглирует общими понятиями такого типа, как *le devoir, l'héroïsme, l'enthousiasme, la poésie, la musique, la morale éternelle*. Синтаксически речь его тоже воспроизводит привычные романтические стандарты: эмфатические повторы, параллельные конструкции («...*de lui donner tout, de lui sacrifier tout*»; «*on en doute encore, on y reste ébloui*» и т. д.), эмоциональные выделения — репризы и антиципации («*il est là, ce trésor*»), ритмическое построение фразы и проч. Если выступление советника — это набор политических штампов, то высказывания Родольфа — набор штампов романтически-поэтических. К ним тоже применима характеристика Балли — они служат, чтобы пускать пыль в глаза («*pour jeter de la poudre aux yeux*»). Советник лжет, декламируя о политике; Родольф лжет, пускаясь в поэтические рассуждения об одиночестве избранных душ и о любви. Таким образом, речь советника оказывается сатирическим комментарием к декламации Родольфа. Оба они одного поля ягоды, оба лжецы и демагоги. Автор не высказывает суждений и оценок; он лишь сопоставляет и «монтирует». Сама техника монтажа достаточно сложна. Казалось бы, линии советника и Родольфа не соприкасаются и лишь пересекают друг друга. Однако, присмотревшись, заметим, что точки пересечения не случайны. Советник как бы иронически откликается на слова йонвильского льва. «*Oui, il se rencontre un jour*» — говорит Родольф о счастье, — «*Et c'est là ce que vous avez compris*» — вторит ему советник; «...*comme si l'on sortait*

¹ См. ниже: «*Rodolphe, avec Mme Bovary, causait rêves, pressentiments, magnétisme*».

des ténèbres à la lumière» — декламирует Родольф, — «Et qui s'en étonnerait, Messieurs?» вопрошает советник. А в одном случае, услышав слово «devoir», Родольф подхватывает его и развивает свою пошло-романтическую философию, как бы получив толчок в речи Льевена. Монтаж — один из композиционных приемов, позволяющих фактам говорить самими за себя, без помощи автора. Впоследствии, более чем через полстолетия, техника монтажа станет композиционным принципом нового искусства, которого Флобер еще не знал, но эстетику которого предвосхитил, — искусства кино.

Впрочем, небольшой, очень лаконичный сатирический комментарий автор себе позволяет. Он заключен в некоторых ремарках. Например, о советнике: «il déclamait». Или о Родольфе: «Rodolphe ajouta la pantomime à sa phrase». Это, однако, и все. Сопоставление обеих речей осуществляется без участия автора.

Рассмотрим авторскую речь в нашем отрывке. Сама по себе она нейтральна. Когда в ней встречаются отклонения от бесстрастной повествовательной нормы, то чаще всего это прошишки в нее посторонние элементы. Например, в начале: «...il avait déclaré que l'on y serait bien pour jouir du spectacle plus à son aise». Иронически-торжественное *jouir du spectacle* — сохраненный в косвенной речи оборот из речи Родольфа. Автор берет слово в конце отрывка для описания реакции слушателей на речь советника. Это описание — сатирическое, однако и оно лишено авторской оценки. Флобер описывает лишь внешние признаки, и комизм — следствие самой ситуации. Читатель уже знает, что советник говорит выспренность глупости, что он карикатурен, что это «герой общих мест» — «diseur de rien». Однако жители Йонвиля слушают его с благоволевым вниманием. Автор, фиксируя точные детали, лаконично *показывает*, с каким напряжением внимают советнику аудитория. Четыре детали следуют одна за другой: 1) «toutes les bouches de la multitude se tenaient ouvertes», 2) «Tu-vache... l'écoutait en écarquillant les yeux», 3) «M. Derozerays... fermait doucement les paupières», 4) «le pharmacien... bombait sa main contre son oreille». Фиксирование внешних черт связано с тем, что автор как бы не знает переживаний персонажей, он может лишь догадываться о них по внешним проявлениям: «Il entendait *peut-être*, mais il ne pouvait rien apercevoir»; «Il souriait là-dessous avec une douceur tout enfantine, et sa petite figure... avait une expression de jouissance, d'accablement et de sommeil». Это сочетание характерно для Флобера: он стремится показать многообразие жизни, богатой объективными оттенками, которые все, и по отдельности, и в их единстве, могут быть выражены точными словами.

Таким образом, приемы показа весьма различны: этой цели служит и монтаж, и включение элементов речи персонажей в речь автора, и объективное авторское повествование, фиксирующее детали. При этом Флобер пользуется разнообразными стилями,

сочетание и противопоставление которых дает ему необходимый эффект.¹ В нашем отрывке это — столкновение стиля официальной политической речи и стиля поэтической прозы романтизма.

Флобер искал именно эффекта стилистического взаимодействия тем. Не случайно он, упоминая в письмах эту сцену, называл ее с и м ф о н и ч е с к о й по строению: «J'y ai tous les personnages de mon livre en action et en dialogue, les uns mêlés aux autres et par là-dessus un grand paysage qui les enveloppe, mais si je réussis ce sera bien symphonique». (Разрядка Флобера. — *Е. Э.*)² Симфония, как известно, строится на борьбе и взаимопроникновении музыкальных тем. В повествовании Флобера на их месте оказываются темы сюжетные и в то же время стилистические.

Продолжение этой сцены предлагается для самостоятельной работы.

La place jusqu'aux maisons était comble de monde. On voyait des gens accoudés à toutes les fenêtres, d'autres debout sur toutes les portes, et Justin, devant la devanture de la pharmacie, paraissait tout fixé dans la contemplation de ce qu'il regardait. Malgré le

¹ Флобер с большим тщанием изучал разнообразные стилистические системы: ведь они были его строительным материалом. В подготовительных бумагах к последнему роману Флобера «Бувар и Пекюше» сохранились интереснейшие выписки из разных произведений, распределенные по пародийным «стилистическим» рубрикам. Приводим несколько примеров из этих записей (заголовки принадлежат Флоберу).

«Style ecclésiastique:

Mesdames, dans la marche de la société chrétienne, sur le rail-*vay* du monde, la femme, c'est la goutte d'eau dont l'influence magnétique, vivifiée et purifiée par le feu de l'Esprit saint, communique aussi le mouvement au convoi social sous son impulsion bienfaisante; il court sur la voie du progrès et s'avance vers les doctrines éternelles.

Mais si, au lieu de fournir la goutte d'eau de la bénédiction divine, la femme apporte la-pierre du déraillement, il se produit d'affreuses catastrophes.

(M^{gr} Mermillod. *De la vie surnaturelle dans les âmes.*)

... Style romantique:

Sibylle, jouant de la harpe, était généralement adorable. Le mot ange venait aux lèvres en la regardant.

(O. Feuillet. *Sibylle*, p. 146.)

... Style catholique:

L'enseignement philosophique fait boire à la jeunesse du fiel de dragon dans le calice de Babylone.

(Pie XI. *Manifeste*, 1847.)

Les inondations de la Loire sont dues aux excès de la presse et à l'inobservation du dimanche.

(L'Evêque de Metz. *Mandement*, décembre 1846.)

(G. Flaubert, Bouvard et Pécuchet, Œuvres complètes, P., Conard, 1910, pp. 446—447.)

² G. Flaubert, Correspondance, Deuxième série, P., Charpentier, 1889, p. 313.

silence, la voix de M. Lieuvain se perdait dans l'air. Elle vous arrivait par lambeaux de phrases, qu'interrompait çà et là le bruit des chaises dans la foule; puis on entendait, tout à coup, partir derrière soi un long mugissement de bœuf, ou bien les bêlements des agneaux qui se répondaient au coin des rues. En effet, les vachers et les bergers avaient poussé leurs bêtes jusque-là, et elles beuglaient de temps à autre, tout en arrachant avec leur langue quelque brique de feuillage qui leur pendait sur le museau.

Rodolphe s'était rapproché d'Emma, et il disait d'une voix basse, en parlant vite:

— Est-ce que cette conjuration du monde ne vous révolte pas? Est-il un seul sentiment qu'il ne condamne? Les instincts les plus nobles, les sympathies les plus pures sont persécutés, calomniés, et, s'il se rencontre enfin deux pauvres âmes, tout est organisé pour qu'elles ne puissent se joindre. Elles essayeront cependant, elles battront des ailes, elles s'appelleront. Oh! n'importe, tôt ou tard, dans six mois, dix ans, elles se réuniront, s'aimeront, parce que la fatalité l'exige et qu'elles sont nées l'une pour l'autre.

Il se tenait les bras croisés sur ses genoux, et, ainsi, levant la figure vers Emma, il la regardait de près, fixement. Elle distinguait dans ses yeux des petits rayons d'or s'irradiant tout autour de ses pupilles noires, et même elle sentait le parfum de la pommade qui lustrait sa chevelure. Alors une mollesse la saisit, elle se rappela ce vicomte qui l'avait fait valser à la Vaubyessard, et dont la barbe exhalait, comme ces cheveux-là, cette odeur de vanille et de citron; et, machinalement, elle entreferma les paupières pour la mieux respirer. Mais, dans ce geste qu'elle fit en se cambrant sur sa chaise, elle aperçut au loin, tout au fond de l'horizon, la vieille diligence l'Hi r o n d e l l e, qui descendait lentement la côte des Leux, en traînant après soi un long panache de poussière. C'était dans cette voiture jaune que Léon, si souvent, était revenu vers elle; et par cette route là-bas qu'il était parti pour toujours! Elle crut le voir en face, à sa fenêtre; puis tout se confondit, des nuâges passèrent; il lui sembla qu'elle tournait encore dans la valse, sous le feu des lustres, au bras du vicomte, et que Léon n'était pas loin, qu'il allait venir... et cependant elle sentait toujours la tête de Rodolphe à côté d'elle. La douceur de cette sensation pénétrait ainsi ses désirs d'autrefois, et comme des grains de sable sous un coup de vent, ils tourbillonnaient dans la bouffée subtile du parfum qui se répandait sur son âme. Elle ouvrit les narines à plusieurs reprises, fortement, pour aspirer la fraîcheur des lierres autour des chapiteaux. Elle retira ses gants, elle s'essuya les mains; puis, avec son mouchoir, elle s'éventait la figure, tandis qu'à travers le battement de ses tempes elle entendait la rumeur de la foule et la voix du Conseiller qui psalmodiait ses phrases.

Il disait:

«Continuez! persévérez! n'écoutez ni les suggestions de la routine, ni les conseils trop hâtifs d'un empirisme téméraire! Appli-

quez-vous surtout à l'amélioration du soi, aux bons engrais, au développement des races chevalines, bovines, ovines et porcines! Que ces comices soient pour vous comme des arènes pacifiques où le vainqueur, en en sortant, tendra la main au vaincu et fraternisera avec lui, dans l'espoir d'un succès meilleur! Et vous, vénérables serviteurs, humbles domestiques, dont aucun gouvernement jusqu'à ce jour n'avait pris en considération les pénibles labeurs, venez recevoir la récompense de vos vertus silencieuses, et soyez convaincus que l'Etat, désormais, a les yeux fixés sur vous, qu'il vous encourage, qu'il vous protège, qu'il fera droit à vos justes réclamations et allégera, autant qu'il est en lui, le fardeau de vos pénibles sacrifices!»

M. Lieuvain se rassit; et alors M. Derozerays se leva, commençant un autre discours. Le sien, peut-être, ne fut point aussi fleuri que celui du Conseiller; mais il se recommandait par un caractère de style plus positif, c'est-à-dire par des connaissances plus spéciales et des considérations plus relevées. Ainsi, l'éloge du gouvernement y tenait moins de place; la religion et l'agriculture en occupaient davantage. On y voyait le rapport de l'une et de l'autre, et comment elles avaient concouru toujours à la civilisation. Rodolphe, avec M^{me} Bovary, causait rêves, pressentiments, magnétisme. Remontant au berceau des sociétés, l'orateur vous dépeignait ces temps farouches où les hommes vivaient de glands, au fond des bois. Puis ils avaient quitté la dépouille des bêtes, endossé le drap, creusé des sillons, planté la vigne. Etait-ce un bien, et n'y avait-il pas dans cette découverte plus d'inconvénients que d'avantages? M. Derozerays se posait ce problème. Du magnétisme, peu à peu, Rodolphe en était venu aux affinités, et, tandis que M. le président citait Cincinnatus à sa charrue, Dioclétien plantant ses choux, et les empereurs de la Chine inaugurant l'année par des semailles, le jeune homme expliquait à la jeune femme que ces attractions irrésistibles tiraient leur cause de quelque existence antérieure.

— Ainsi, nous, disait-il, pourquoi nous sommes-nous connus? quel hasard l'a voulu? C'est qu'à travers l'éloignement, sans doute, comme deux fleuves qui coulent pour se rejoindre, nos pentes particulières nous avaient poussés l'un vers l'autre.

Et il saisit sa main; elle ne la retira pas.

«Ensemble de bonnes cultures!» cria le président.

— Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous...

«A M. Bizet, de Quincampoix.»

— Savais-je que je vous accompagnerais?

«Soixante et dix francs!»

— Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.

«Fumiers.»

— Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie!

«A M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or!»

— Car jamais je n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.

«A M. Bain, de Givry-Saint-Martin!»

— Aussi, moi, j'emporterai votre souvenir.

«Pour un bélier mérinos...»

— Mais vous m'oublierez, j'aurai passé comme une ombre.

«A M. Belot, de Notre-Dame...»

— Oh! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie?

«Race porcine, prix e x a c q u o ; à MM. Lehérissé et Cullembourg; soixante francs!»

Rodolphe lui serrait la main, et il la sentait toute chaude et frémissante comme un tourterelle captive qui veut reprendre sa volée; mais, soit qu'elle essayât de la dégager ou bien qu'elle répondit à cette pression, elle fit un mouvement des doigts; il s'écria:

— Oh! merci! Vous ne me repoussez pas! Vous êtes bonne! Vous comprenez que je suis à vous! Laissez que je vous voie, que je vous contemple!

Un coup de vent qui arriva par les fenêtres frôla le tapis de la table, et, sur la place, en bas, tous les grands bonnets des paysannes se soulevèrent, comme des ailes de papillons blancs qui s'agitent.

«Emploi de tourteaux de graines oléagineuses», continuait le président.

Il se hâtait:

«Engrais flamand, — culture du lin, — drainage, baux à longs termes, — services de domestiques.»

Rodolphe ne parlait plus. Ils se regardaient. Un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sèches; et mollement, sans efforts, leurs doigts se confondirent.

Ниже читателю предлагается анализ эпизода, непосредственно примыкающего к предыдущему.

«Catherine-Nicaise-Elisabeth Leroux, de Sassétot-la-Guerrière, pour cinquante-quatre ans de service dans la même ferme, une médaille d'argent — du prix de vingt-cinq francs!»

«Où est-elle, Catherine Leroux?» répéta le Conseiller.

Elle ne se présentait pas, et l'on entendait des voix qui chuchotaient:

— Vas-y!

— Non.

— A gauche!

— N'aie pas peur!

— Ah! qu'elle est bête!

— Enfin y est-elle? s'écria Tuvache.

— Oui!.. la voilà!

— Qu'elle approche donc!

Alors on vit s'avancer sur l'estrade une petite vieille femme de maintien craintif, et qui paraissait se ratatiner dans ses pauvres vêtements. Elle avait aux pieds de grosses galoches de bois, et le long des hanches, un grand tablier bleu. Son visage maigre, entouré d'un béguin sans bordure, était plus plissé de rides qu'une pomme de reinette flétrie, et des manches de sa camisole rouge dépassaient deux longues mains, à articulations noueuses. La poussière des granges, la potasse des lessives et le suint des laines les avaient si bien encroûtées, éraillées, durcies, qu'elles semblaient sales quoiqu'elles fussent rincées d'eau claire; et à force d'avoir servi, elles restaient entrouvertes, comme pour présenter d'elles-mêmes l'humble témoignage de tant de souffrances subies. Quelque chose d'une rigidité monacale relevait l'expression de sa figure. Rien de triste ou d'attendri n'amollissait ce regard pâle. Dans la fréquentation des animaux, elle avait pris leur mutisme et leur placidité. C'était la première fois qu'elle se voyait au milieu d'une compagnie si nombreuse; et, intérieurement effarouchée par les drapeaux, par les tambours, par les messieurs en habit noir et par la croix d'honneur du Conseiller, elle demeurait tout immobile, ne sachant s'il fallait s'avancer ou s'enfuir, ni pourquoi la foule la poussait et pourquoi les examinateurs lui souriaient. Ainsi se tenait, devant ces bourgeois épanouis, ce demi-siècle de servitude.

— Approchez, vénérable Catherine-Nicaise-Elisabeth Leroux! dit M. le Conseiller, qui avait pris des mains du président la liste des lauréats.

Et tour à tour examinant la feuille de papier, puis la vieille femme, il répétait d'un ton paternel:

— Approchez, approchez!

— Êtes-vous sourde? dit Tuvache, en bondissant sur son fauteuil.

Et il se mit à lui crier dans l'oreille:

— Cinquante-quatre ans de service! Une médaille d'argent! Vingt-cinq francs! C'est pour vous.

Puis, quand elle eut sa médaille, elle la considéra. Alors un sourire de béatitude se répandit sur sa figure, et on l'entendit qui marmonnait en s'en allant:

— Je la donnerai au curé de chez nous, pour qu'il me dise des messes.

— Quel fanatisme! exclama le pharmacien, en se penchant vers le notaire.

La séance était finie; la foule se dispersa; et, maintenant que les discours étaient lus, chacun reprenait son rang et tout rentrait dans la coutume; les maîtres rudoyaient les domestiques et ceux-ci frappaient les animaux, triomphateurs indolents qui s'en retournaient à l'étable, une couronne verte entre les cornes.

Этой сценой заканчивается эпизод сельскохозяйственной выставки. Ее стилистическая структура отличается от предыдущего текста — большая часть сцены посвящена своеобразному описанию старухи Леру. В романе Флобера мало описаний, мало портретов — это дало основание исследователю заметить, что «смысл его (Флобера) работы над стилем, пожалуй, можно было бы определить как борьбу с описанием». ¹ Действительно, описания Флобера проникнуты действием, органически с ним связаны. Рассмотрим, как построено описание Катрин Леру.

Начало эпизода — ожидание крестьянки, имя которой уже провозглашено. Это ожидание, выраженное в нескольких репликах зрителей, толпящихся перед эстрадой, искусственно затягивает действие, сосредоточивает внимание читателя (поставленного в положение зрителя!) на еще не известном ему персонаже и как бы укрупняет план этого персонажа. «Укрупнение плана» в данном случае очень важно: образ старой труженицы должен резко выделиться из всего рассказа, должен приобрести большой композиционный вес, — ведь крестьянка Леру не просто один из персонажей романа, она вырастет в центральную фигуру важнейшего эпизода. Итак, появление крестьянки подготовлено, — и вот, наконец, она выходит. Сначала читатель — вместе с толпой зрителей — воспринимает общий ее облик, для характеристики которого автор не жалеет определений: это и прилагательные (*petite vieille femme*), и предложная конструкция (*de maintien craintif*), и придаточное предложение. Таково общее впечатление. Вторая фраза выделяет две наиболее броских, чисто внешних детали: деревянные башмаки и синий передник. Третья фиксирует самые важные черты: лицо и руки. Лицо дано без излишних подробностей; Бальзак бы, вероятно, описал глаза, рот и нос нового персонажа. Флоберу достаточно прилагательного *maigre* и указания на многочисленные морщинки, выделенные крупным планом: лицо сравнивается с печеным яблоком. Наконец, руки: это в портрете старухи Леру главное. Они выделены и синтаксически, и даже пунктуационно: инверсия фразы мощно подчеркивает «*deux longues mains*». Заметим, что числительное *deux* тоже как бы изолирует руки от всего портрета, укрупняет план (ведь автор вполне мог сказать «*ses mains*»); выделению служит и лаконичная характеристика «*à articulations noueuses*», отъединенная отнюдь не обязательной запятой. Теперь руки даются крупным и даже сверхкрупным планом. До сих пор отдельные черты персонажа определялись кратко — прилагательными или, обстоятельнее, сравнениями. Но рукам посвящена еще одна фраза, развернутая и, главное, стилистически отличная от предшествующего текста. В этой фразе пробивается лирическая авторская оценка — сочувствие, поэтическая взволнованность.

¹ Б. Г. Р е з о в, Творчество Флобера, М., Гослитиздат, 1955, стр. 272.

Это сказывается и в ее ритмической структуре:

La poussière des granges,	5	} 16
la potasse des lessives	6	
et le suint des laines	5	
les avaient si bien	5	} 13
encroûtées,	3	
éraillées,	3	
durcies...	2	

Это сказывается и в особенно выразительной материальности немногих метонимий-существительных, и, прежде всего, удивительных по точности глаголов; обращает на себя внимание синтаксическая структура, благодаря которой руки оказываются не субъектом, а объектом во фразе — не «elles ont été encroûtées... par la poussière», а, наоборот, «la poussière... les avait encroûtées». Здесь синтаксическое построение подчинено социальному смыслу образа: крестьянка была существом страдающим, бесправным, не хозяйкой своей жизни, но пассивной ее жертвой. Руки — это она сама, руки вырастают в поэтический символ ее рабского существования. И Флобер внезапно вырывается за пределы, которые он себе поставил: фиксируя точную деталь — «elles restaient entrouvertes», — он уже от себя, от автора говорит: «comme pour présenter d'elles-mêmes l'humble témoignage de tant de souffrances subies». Взяв слово для анализа и обобщений, автор идет дальше: он возвращается к лицу, о чертах которого уже было сказано выше. Но теперь автор анализирует: в трех отдельных фразах дается характеристика выражения лица и взгляда, констатируется причина этого выражения. Отметим параллельную структуру трех фраз — все они построены на одинаковых инверсиях. В результате как бы выстраиваются в один ряд вторые половины каждой из них: *l'expression de sa figure — ce regard pâle — leur (des animaux) mutisme et leur placidité*. И это построение, и метафорическое «elle avait pris» сближает крестьянку с животными — ведь уход за ними составляет все содержание ее жизни. В контексте это очень важный момент: на выставке премируют лучших животных, а также крестьянку Катрин Леру, опустившуюся под влиянием тупой и подневольной жизни до уровня животного. В следующей фразе интонацию обобщающей авторской речи сменяет иная: «C'était la première fois qu'elle se voyait au milieu d'une compagnie si nombreuse». Это, разумеется, речь автора, вобравшая в себя, однако, речевые элементы, свойственные персонажу; так, слово *compagnie* взято из лексикона Катрин Леру. То же и дальше — «les messieurs en habit noir» звучит как слова, произнесенные крестьянкой. Таким образом, здесь Флобер, вводя в контекст авторской речи стилистические элементы, характеризующие духовный склад персонажа, п о к а з ы в а е т нам убежденность его внутреннего мира. В самом конце абзаца слово опять

берет автор, чтобы на этот раз еще энергичнее и точнее сформулировать социально-символическое значение всего эпизода: «Ainsi se tenait, devant ces bourgeois épanouis, ce demi-siècle de servitude».

Образ крестьянки Катрин Леру служит парадоксальной иллюстрацией к демагогической речи советника Льевена — вот каковы они, эти «сельские труженики», надежда и оплот французской монархии, эти носители «практического разума»: «...cette intelligence profonde et modérée, qui s'applique par-dessus toute chose à poursuivre des buts utiles...» — да ведь эта лживая декламация советника относится именно к Катрин Леру! «Глубокий, трезвый ум земледельцев», который советник, представитель буржуазной «партии порядка», противопоставляет «поверхностному уму — пустой побрякушке празднословов» («cette intelligence superficielle, vain ornement des esprits oisifs»), то есть просветителям, сторонникам республики и революции, — этот «ум» оказывается животной тупостью, почти кретинизмом. Таков идеал «благоденствующих буржуа» («bourgeois épanouis»): рабы должны быть животными. Всего этого Флобер не говорит, он не опровергает логическими аргументами утверждений оратора. Демагогическому фразерству он противопоставляет живой и обобщенный до символа человеческий образ. На основе новой, реалистической эстетики Флобер словно продолжает линию, начатую столетие назад в философских повестях Вольтера (например, в «Кандиде»). Образ Катрин Леру — тоже «показ», заменяющий авторский вывод.

Мы привели один из примеров флюберовского описательного искусства: внешность дается с изменением планов, которое мотивировано взглядом на персонаж с точки зрения конкретного наблюдателя; выделяются яркие детали, бросающиеся зрителю в глаза, а важнейшая деталь вырастает в символ; затем описание переходит в лаконично-обобщенную характеристику внутреннего мира персонажа. Да и весь портрет приобретает символический смысл — недаром им завершается вся столь важная для романа сцена сельскохозяйственной выставки. Дальнейший диалог и концовка существенно нового нам не дадут. Отметим лишь, что авторское описание, окрашенное в основном тонами высокой эпичности, сменяется тривиальным, почти комедийным диалогом; причем и здесь — уже привычное для нас отсутствие авторских комментариев, даже к нелепому восклицанию Омэ о фанатизме, даже к идиотски-блаженной улыбке старухи, награжденной за полувековое рабство медалью в двадцать пять франков.

Анализируя всю сцену, мы обнаружили сложное сплетение, взаимопроникновение и контрастное противопоставление стилистических тем, борьба которых заменяет вмешательство комментирующего автора и образует тот с и м ф о н и ч е с к и й эффект, к которому сознательно стремился Флобер. Он не раз указывал, что именно с т и л ь — главное в его романе, главное средство общения автора с читателем: «Ce livre qui n'est qu'en style, a pour

danger continuel le style même», ¹ — писал он Луизе Коле, а в другом письме так обобщал свой художественный замысел: «Si jamais les effets d'une symphonie ont été reportés dans un livre, ce sera là. Il faut que ça hurle par l'ensemble, qu'on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour et des phrases d'administrateurs; il y a du soleil sur tout cela et des coups de vent qui font remuer les grands bonnets... J'arrive au dramatique rien que par l'entrelacement du dialogue et les oppositions du caractère». (Разрядка Флобера — Е. Э.) ²

Основным средством достижения симфонического эффекта является противопоставление тривиального и лживого диалога (развивающегося на фоне демагогической речи советника и не менее пошлых и фальшивых высказываний и возгласов председателя жюри), с одной стороны, и с другой — эпически высокого стиля сдержанно-взволнованных авторских описаний. «Il faut écrire les dialogues dans le style de la comédie et les narrations avec le style de l'épopée», — указывал Флобер. ³ Сочетание этих противоположных начал — его важнейшая забота, главная его идея, к формулированию которой он возвращается все снова и снова: «Toute la valeur de mon livre, s'il y en a une, sera d'avoir su marcher droit sur un cheveu, suspendu entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire (que je veux fondre dans une analyse narrative)». ⁴ Как Флобер шел по этому волоску, натянутому над «двойной бездной», мы и постарались показать на приведенном тексте.

В завершение предложим для самостоятельного анализа самый конец VIII главы, где Флобер, верный своим эстетическим принципам, подводит сцене сельскохозяйственной выставки и р о н и ч е с к и й и т о г: он цитирует статью аптекаря Омэ, опубликованную в газете «Руанский фонарь» и представляющую собой еще один вариант буржуазно-провинциальной пошлости и демагогии.

Заметим, что автор в одном из писем так говорил об этой статье, сопоставляя ее с речью советника: «J'ai de plus au milieu le discours solennel d'un conseiller de préfecture, et à la fin (tout terminé), un article de journal fait par mon pharmacien, qui rend compte de la fête en bon style philosophique, poétique et progressif». ⁵

Статья Омэ, как и образ Катрин Леру, является обобщением всей сцены и представляет собой иной вариант п о к а з а, заменяющего авторский рассказ. Следует обратить внимание на соотношение речи автора и цитируемых им высказываний аптекаря Омэ.

¹ G. Flaubert, Correspondance, Deuxième série, P., Charpentier, 1889, p. 367.

² Там же, стр. 335.

³ Там же, стр. 330.

⁴ Там же, стр. 84.

⁵ Там же, стр. 278—279.

Deux jours après, dans le F a n a l d e R o u e n, il y avait un grand article sur les comices. Homais l'avait composé, de verve, dès le lendemain:

«Pourquoi ces festons, ces fleurs, ces guirlandes? où courait cette foule, comme les flots d'une mer en furie, sous les torrents d'un soleil tropical qui répandait sa chaleur sur nos guérets?»

Ensuite, il parlait de la condition des paysans.

Certes, le gouvernement faisait beaucoup, mais pas assez! «Du courage! lui criait-il; mille réformes sont indispensables, accomplissons-les.» Puis, abordant l'entrée du Conseiller, il n'oubliait point «l'air martial de notre milice», ni «nos plus sémillantes villageoises», ni les vieillards à tête chauve, sorte de patriarches qui étaient là, et dont quelques-uns, «débris de nos immortelles phalanges, sentaient encore battre leurs cœurs au son mâle des tambours». Il se citait des premiers parmi les membres du jury, et même il rappelait, dans une note, que M. Homais, pharmacien, avait envoyé un Mémoire sur le cidre à la Société d'agriculture. Quand il arrivait à la distribution des récompenses, il dépeignait la joie des lauréats en traits dithyrambiques. «Le père embrassait son fils, le frère le frère, l'époux l'épouse. Plus d'un montrait avec orgueil son humble médaille, et sans doute, revenu chez lui, près de sa bonne ménagère, il l'aura suspendue en pleurant aux murs discrets de sa chaumine.

«Vers six heures, un banquet, dressé dans l'herbage de M. Liegeard, a réuni les principaux assistants de la fête. La plus grande cordialité n'a cessé d'y régner. Divers toasts ont été portés: M. Lieuvain, au monarque! M. Tuvache, au préfet! M. Derozerays, à l'agriculture! M. Homais, à l'industrie et aux beaux-arts, ces deux sœurs! M. Leplichey, aux améliorations! Le soir, un brillant feu d'artifice a tout à coup illuminé les airs. On eût dit un véritable kaléidoscope, un vrai décor d'opéra, et un moment notre petite localité a pu se croire transportée au milieu d'un rêve des Mille et une nuits.

«Constatons qu'aucun événement fâcheux n'est venu troubler cette réunion de famille.»

Et il ajoutait:

«On y a seulement remarqué l'absence du clergé. Sans doute les sacristies entendent le progrès d'une autre manière. Libre à vous, messieurs de Loyola!»

Роман «Саламбо» вышел в свет через пять лет после «Госпожи Бовари». Это историческое повествование, посвященное древнему Карфагену, в известной степени противоположно роману о «провинциальных нравах» (таков подзаголовок предшествующей книги). Там шла речь о серых буднях буржуазной повседневности, здесь — об экзотическом древнем Востоке. В разгаре работы над «Госпожой Бовари», в 1853 году, Флобер сообщал Луизе Коле, что его мутит от буржуазной пошлости и что в его душе зреют новые замыслы — «des romans dans un milieu grandiose où l'action soit forcément féconde et les détails riches d'eux-mêmes, luxueux et tragiques tout à la fois». ¹ «Саламбо» — осуществление такого замысла. Но Флобер и здесь остался верен своим эстетическим принципам, выработанной им стилистической системе.

Некоторые критики называют «Саламбо» произведением романтическим. Мы постараемся показать, что это — заблуждение, на стилистическом анализе заключительной сцены XIII главы «Moloch» (Молох — верховный бог финикийской мифологии, то же, что Ваал).

Карфаген осажден врагами, и жрецы решают умиловить бога жертвоприношением. Колоссальную статую Молоха выкатывают на городскую площадь, вокруг нее толпятся карфагеняне; у ног ее — группа детей, накрытых черными покрывалами.

Les hiérodoules, avec un long crochet, ouvrirent les sept compartiments étagés sur le corps du Baal. Dans le plus haut, on introduisit de la farine; dans le second, deux tourterelles; dans le troisième, un singe; dans le quatrième, un bélier; dans le cinquième, une brebis; et, comme on n'avait pas de bœuf pour le sixième, on

¹ G. Flaubert, Correspondance, Deuxième série, P., Charpentier, 1889, pp. 314—315.

y jeta une peau tannée prise au sanctuaire. La septième case restait béante.

Avant de rien entreprendre, il était bon d'essayer les bras du Dieu. De minces chaînettes partant de ses doigts gagnaient ses épaules et redescendaient par derrière, où des hommes, tirant dessus, faisaient monter, jusqu'à la hauteur de ses coudes, ses deux mains ouvertes qui, en se rapprochant, arrivaient contre son ventre; elles remuèrent plusieurs fois de suite, à petits coups saccadés. Puis les instruments se turent. Le feu ronflait.

Les pontifes de Moloch se promenaient sur la grande dalle, en examinant la multitude.

Il fallait un sacrifice individuel, une oblation volontaire et qui était considérée comme entraînant les autres. Personne, jusqu'à présent, ne se montra; et les sept allées conduisant des barrières au colosse étaient complètement vides. Pour encourager le peuple, les prêtres tirèrent de leurs ceintures des poinçons et ils se balafrèrent le visage. On fit entrer dans l'enceinte les Dévoués, étendus sur terre, en dehors. On leur jeta un paquet d'horribles ferrailles, et chacun choisit sa torture. Ils se passaient des broches entre les seins, ils se fendaient les joues; ils se mirent des couronnes d'épines sur la tête; puis ils s'enlacèrent par les bras, et, entourant les enfants, ils formèrent un autre grand cercle qui se contractait et s'élargissait. Ils arrivaient contre la balustrade, se rejetaient en arrière et recommençaient toujours, attirant à eux la foule par le vertige de ce mouvement, tout plein de sang et de cris.

Peu à peu, des gens entrèrent jusqu'au fond des allées; ils lançaient dans la flamme des perles, des vases d'or, des coupes, des flambeaux, toutes leurs richesses; les offrandes, de plus en plus, devenaient splendides et multipliées. Enfin un homme qui chancelait, un homme pâle et hideux de terreur, poussa un enfant; puis on aperçut entre les mains du colosse une petite masse noire; elle s'enfonça dans l'ouverture ténébreuse. Les prêtres se penchèrent au bord de la grande dalle, et un chant nouveau éclata, célébrant les joies de la mort et les renaissances de l'éternité.

Ils montaient lentement, et, comme la fumée en s'envolant faisait de hauts tourbillons, ils semblaient de loin disparaître dans un nuage. Pas un ne bougeait. Ils étaient liés aux poignets et aux chevilles, et la sombre draperie les empêchait de rien voir et d'être reconnus.

Hamilcar, en manteau rouge comme les prêtres de Moloch, se tenait auprès du Baal, debout devant l'orteil de son pied droit. Quand on amena le quatorzième enfant, tout le monde put s'apercevoir qu'il eut un grand geste d'horreur. Mais bientôt, reprenant son attitude, il croisa ses bras et il regardait par terre. De l'autre côté de la statue, le grand pontife restait immobile comme lui; baissant sa tête chargée d'une mitre assyrienne, il observait sur sa poitrine la plaque d'or couverte de pierres fatidiques, et où la flamme se mirant faisait des lueurs irisées; il pâlisait, éperdu. Hamilcar

inclinaut son front; et ils étaient tous les deux si près du bûcher que le bas de leurs manteaux, se soulevant, de temps à autre l'effleurait.

Les bras d'airain allaient plus vite. Ils ne s'arrêtaient plus. Chaque fois que l'on y posait un enfant, les prêtres de Moloch étendaient la main sur lui, pour le charger des crimes du peuple, en vociférant: «Ce ne sont pas des hommes, mais des bœufs!» et la multitude à l'entour répétait: «Des bœufs! des bœufs!» Les dévots criaient: «Seigneur! mange!» et les prêtres de Proserpine, se conformant par la terreur au besoin de Carthage, marmottaient la formule éléusienne: «Verse la pluie, enfant!»

Les victimes, à peine au bord de l'ouverture, disparaissaient comme une goutte d'eau sur une plaque rougie; et une fumée blanche montait dans la grande couleur écarlate.

Cependant l'appétit du Dieu ne s'apaisait pas. Il en voulait toujours. Afin de lui en fournir davantage, on les empila sur ses mains avec une grosse chaîne par-dessus, qui les retenait. Des dévots, au commencement, avaient voulu les compter, pour voir si leur nombre correspondait aux jours de l'année solaire; mais on en mit d'autres, et il était impossible de les distinguer dans le mouvement vertigineux des horribles bras. Cela dura longtemps, indéfiniment, jusqu'au soir. Puis les parois intérieures prirent un éclat plus sombre. Alors on aperçut des chairs qui brûlaient. Quelques-uns même croyaient reconnaître des cheveux, des membres, des corps entiers.

Le jour tomba; des nuages s'amoncelèrent au-dessus du Baal. Le bûcher, sans flammes à présent, faisait une pyramide de charbons jusqu'à ses genoux; complètement rouge comme un géant tout couvert de sang, il semblait, avec sa tête qui se renversait, chanceler sous le poids de son ivresse.

A mesure que les prêtres se hâtaient, la frénésie du peuple augmentait; le nombre des victimes diminuant, les uns criaient de les épargner, les autres qu'il en fallait encore. On aurait dit que les murs chargés de monde s'écroulaient sous les hurlements d'épouvante et de volupté mystique. Des fidèles arrivèrent dans les allées, traînant leurs enfants qui s'accrochaient à eux; et ils les battaient pour leur faire lâcher prise et les remettre aux hommes rouges. Les joueurs d'instruments quelquefois s'arrêtaient épuisés; alors on entendait les cris des mères et le grésillement de la graisse qui tombait sur les charbons. Les buveurs de jusquiame, marchant à quatre pattes, tournaient autour du colosse et rugissaient comme des tigres; les Yidonim vaticinaient, des Dévoués chantaient avec leurs lèvres fendues; on avait rompu les grillages, tous voulaient leur part du sacrifice; et les pères dont les enfants étaient morts autrefois, jetaient dans le feu leurs effigies, leurs jouets, leurs ossements conservés. Quelques-uns, qui avaient des couteaux, se précipitèrent sur les autres. On s'entr'égorgea. Avec des vases de bronze, les hiérodoules prirent au bord de la dalle des cendres tombées, et ils les lançaient dans l'air, afin que le sacrifice s'éparpillât sur la ville et jusqu'à la région des étoiles.

Ce grand bruit et cette grande lumière avaient attiré les Barbares au pied des murs; se cramponnant pour mieux voir sur les débris de l'hélepole, ils regardaient, béants d'horreur.

Страшный рассказ о фанатизме идолопоклонников и сожжении детей дан Флобером без внешних стилистических аксессуаров, без прямой авторской оценки. В тексте почти нет эмоциональной образности, метафор и оценочных эпитетов.¹ Правда, через всю сцену проходят слова *horreur*, *horrible* и *terreur*, но они выражают не переживания автора, а душевное состояние свидетелей и участников жертвоприношения. Вызвать ужас — такова цель чудовищного обряда; народ, собравшийся вокруг идола, жаждет ужаса. Несколько выше (за пределами нашего отрывка) Флобер об этом сказал: «...le peuple de Carthage haletait, absorbé dans le désir de sa terreur». Поэтому использование этих эпитетов мотивировано реальной ситуацией: «un paquet d'horribles ferrailles», «le mouvement vertigineux des horribles bras» (точка зрения толпы), «un homme pâle et hideux de terreur» (объективная характеристика душевного состояния), «Hamilcar... eut un grand geste d'horreur», «le grand pontife... pâlisait, éperdu», «les Barbares... regardaient, béants d'horreur» (все это — отнюдь не лирика, но элементы внешней характеристики).

Повествование ведется строго последовательно. Фактическая, информационная сторона решительно преобладает над описательной. Так, читателю детально рассказано о семи отделениях на теле Ваала и их содержимом: «Dans le plus haut, on introduisit de la farine; dans le second, deux tourterelles; dans le troisième, un singe...» Мы в точных подробностях узнаем, как двигались руки идола, как истязали себя священнослужители, как сгорали тела.

А все-таки главное в этой сцене — ужас, внушить который стремятся жрецы, испытать который стремится толпа карфагенин. Потому Флобер и ставит перед собой эстетическую задачу — донести до читателя то чувство, которое испытывают его персонажи, чувство ужаса.

Прежде всего, Флобер объективно-стилистическими средствами добивается того, чтобы читатель ощутил ужас ожидания чудовищного зрелища. В первом абзаце (оговоримся: для Флобера абзац — не случайный элемент членения текста, а законченное художественно-повествовательное единство), в одном шестичленном периоде — обстоятельное перечисление всего, что жрецы отдают божеству: мука, две горлицы, обезьяна и т. д.; причем глагол

¹ В письме к Сент-Бёву Флобер в 1862 г., после выхода в свет «Саламбо», писал: «... J'ai moins sacrifié dans ce livre-là que dans l'autre à la rondeur de la phrase et à la période. Les méthaphores y sont rares et les épithètes positives. Si je mets bleues après pierres, c'est que bleues est le mot juste, croyez-moi...» (G. Flaubert, Correspondance, Troisième série, P., Charpentier, 1909, p. 249.)

introduire дается в перфектной форме. Этот период сменяется заключительным кратким предложением: «*La septième case restait béante*». Оно противоположно предшествующему периоду и своей краткостью, и растянутостью действия (имперфектная форма глагола), и, главное, метафорическим *béante* (вместо, например, *vide*), производящим особенно сильное впечатление на фоне деловитости предшествующего рассказа. Имперфект глагола *restait* (вместо вполне возможного и естественного здесь *resta*) как бы ставит читателя в положение зрителей-карфагенян, которые не могут оторвать взгляда от жуткой зияющей пустоты.

То же и во втором абзаце. Длинный, усложненный период повествует о том, как служители приводят в движение руки Ваала; перфектный глагол — «*elles remuèrent plusieurs fois de suite...*» И в заключении абзаца — два кратких, контрастных предложения: «*Puis les instruments se turent. Le feu ronflait*». Снова в конце — метафора, и снова — имперфектная форма глагола. Прежде читатель смотрел. Теперь он слышит. Так скупыми, лаконичнейшими средствами — краткими предложениями, краткость и образность которых особенно выразительны на фоне предыдущей затянутости и деловитой фактичности, — Флобер передает зреющие в толпе чувства: напряжение и ужас. Этому способствует и то, что в повествовательный текст введена спокойная, деловитая речь священнослужителей; ведь именно с их восприятием происходящего связана разговорная интонация фразы: «*Avant de rien entreprendre, il était bon d'essayer les bras du Dieu*». Таким образом, в одном абзаце мы видим два субъектных плана, две точки зрения — жрецов и народа — и потому две стилистических стихии.

Следующий абзац дает аналогичную картину. Он начинается с трезво-условной авторской речи, передающей мысли и намерения жрецов: «*Il fallait un sacrifice individuel...*» Жрецы методично, с профессиональным знанием дела разжигают страсти толпы. Спокойно и словно с точки зрения жрецов автор ведет повествование о самоистязаниях фанатиков, чтобы в конце абзаца снова подняться до впечатляющей образности, передающей чувства зрителей: «*...par le vertige de ce mouvement, tout plein de sang et de cris*».

Затем следует абзац, фиксирующий начало страшного обряда. Постепенно толпа расшевелилась, и вдруг — начинается. Постепенность передана Флобером с изумительным искусством: он чередует похожие *peu à peu, de plus en plus*, сменяет перфект имперфектом (*des gens entrèrent; ils lançaient; les offrandes... devenaient splendides*). Внезапно это замедленное действие сменяется *m g n o в е н н ы м*, и ощущение мгновенности усилено тем, что слова *poussa un enfant* контрастируют с затянутым началом фразы, осложненным определениями разного типа: «*Enfin un homme qui chancelait, un homme pâle et hideux de terreur, poussa un enfant*». Дальше действие развивается стремительно, отмечены лишь главные его моменты, глаголы даны в перфекте. Мы видим гибель

ребенка с точки зрения толпы — никаких прямых оценок, лишь точная внешняя характеристика: «...on aperçut entre les mains du colosse une petite masse noire; elle s'enfonça dans l'ouverture ténébreuse». И в заключении абзаца уже знакомый нам прием: в последней строке — метафорическое возвышение, эмоциональное обобщение события с точки зрения зрителей-карфагенян.

Так Флобер доносит до читателя ощущение психологического перелома в настроении толпы. Об этом переломе прямо не сказано ничего, но мы видим его в синтаксическом движении, в ритмах, в лексических сдвигах. Иначе говоря, он дается чисто стилистическими средствами.

Не только о переломе ничего не сказано, автор умолчал и о гибели детей. Описание жертвоприношения нет. Оно заменено внешними признаками зрелища: «une petite masse noire» и т. д. и несколько дальше — «les victimes, à peine au bord de l'ouverture, disparaissaient comme une goutte d'eau sur une plaque rougie».

После исчезновения первого ребенка новый абзац начинается с местоимения во множественном числе: «Ils montaient lentement...» Несоответствие местоимения предшествующему тексту — признак того, что в повествовании сознательный провал, пропуск. Дело в том, что, поскольку рассказ здесь ведется с позиции зрителей, излишнее подлежащее внесло бы повествовательную информационность, ослабило бы драматизм.

Теперь, когда наступает самое страшное, автор как бы отворачивается — объектив его направляется на Гамилькара, вождя карфагенян, и верховного жреца, стоящих по обе стороны колосса. Ужас охватывает даже их. Внутренняя тревога Гамилькара лучше всего передается двумя соседними глаголами в разных временных формах: «il croisa ses bras et il regardait par terre». О неподвижном жреце сказано: «il pâlisait, éperdu». Имперфект придает глаголу динамическую яркость.¹

Но пока мы смотрели на Гамилькара и верховного жреца, действие продолжалось. Теперь автор возвращает нас к страшной

¹ В использовании стилистических ресурсов имперфекта Флобер следует по пути, указанному Вольтером (см. анализ главы из «Кандида»). Однако он значительно глубже Вольтера понял возможности этого времени, постипе безгранично богатого повествовательными и живописными возможностями. Известный лингвист Лебидуа указывает, что широкое использование имперфекта вместо *Passé simple* — одно из стилистических завоеваний прозы XIX века. «... il peint comme au ralenti», — говорит Лебидуа, и дальше: «l'imparfait... marque une sorte de repos, ou du moins un ralentissement de l'allure narrative». (G. Lebidou, *Observations sur la langue française au XIX^e siècle*, в кн.: *Histoire de la littérature française, publiée sous la direction de J. Calvet, IX, Le Réalisme, P., 1936, p. 575—576.*)

Очень точно определяет такую функцию имперфекта Р. Г. Пиотровский, рассматривая его «в качестве стиливого приема наглядно-пластического изображения действительности» (Р. Г. Пиотровский, *Очерки по стилистике французского языка*, Л., 1960, стр. 153). См. также отличную статью: E. Lersch, *Das Imperfektum als Ausdruck der lebhaften Vorstellung*, *Zeitschrift für romanische Philologie*, XLII, 1922.

картине: «Les bras d'airain allaient plus vite. Ils ne s'arrêtaient plus». Мы видим движение рук, гибель жертв, слышим возгласы жрецов и крики толпы. Ужас нарастает — и в дальнейшем описании стилистический состав текста упрощается. Господствующей интонацией становится деловито-информационная, фраза становится логически-повествовательной. И эмоциональное воздействие тем сильнее, чем больше форма контрастирует с трагическим содержанием. В абзаце, заканчивающем рассказ о жутком обряде, преобладают логически построенные сложноподчиненные предложения, не выражающие и тени авторского волнения (оно klokoчeт в глубине, не вырываясь на поверхность). Тем страшнее звучат эти фразы с рациональными союзами *afin de, pour, mais*, фразы, в которых слово *enfants* всюду заменено местоимениями: *il en voulait, afin de lui en fournir, on les empila, les compter, leur nombre, on en mit d'autres, les distinguer...* И особенно характерна для Флобера концовка — две фразы, которые объективно фиксируют происходящее, без авторской эмоции: «Alors on aperçut des chairs qui brûlaient. Quelques-uns même croyaient reconnaître des cheveux, des membres, des corps entiers». (Снова обратим внимание на смену *Passé simple — Imparfait*.) Особенность Флобера как художника слова не в том, что он избегал давать какие бы то ни было оценки, а в том, что он умел давать их к о с в е н н ы м и с р е д с т в а м и. Например, подходя к концу рассказа о жертвоприношении, он не пускается в патетические тирады по этому поводу, но дает пластический образ колосса, символическое зрелище, комментирующее всю сцену в целом, обобщающее ее: «complètement rouge comme un géant tout couvert de sang, il semblait, avec sa tête qui se renversait, chanceler sous le poids de son ivresse».

Мы видим, что одна из самых драматических сцен «Саламбо» выдержана Флобером в объективном тоне. Преобладают прямые слова в логическом, основном значении. Описаний как таковых нет — они растворены в действии.¹ И все-таки эта проза носит напряженный и поэтический характер, достигнутый скупыми и строгими средствами. Первое из них — ритм фразы и всего повествования в целом. «Фраза Флобера, — писал Мопассан о романе «Саламбо», — поет, кричит, звучит яростно и звонко, как труба, шепчет, как гобой, переливается, как виолончель, нежит, как скрипка, ласкает, как флейта».² Искусство построения фразы видно хотя бы на указанных выше совмещениях глагольных времен, перфекта и имперфекта. Обратим внимание и на инверсии, — они не только ритмизируют текст, но и служат эмоционально-

¹ В уже цитированном письме к Сент-Бёву Флобер справедливо замечал: «Il n'y a point dans mon livre une description isolée, gratuite; toutes se re-vent à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action». (G. Flaubert, Correspondance, Troisième série, P., Charpentier, 1909, p. 243.)

² Гл. де Мопассан, Полн. собр. соч., т. XIII, М., Гослитиздат, 1950, стр. 175.

логическому выделению и усилению пластической выразительности, например: «ils étaient tous les deux si près du bûcher que le bas de leurs manteaux, se soulevant, de temps à autre l'effleurait».

Флобер и в «Саламбо» заменяет рассказ прямым показом. Здесь это было для него особенно трудной, но и благодарной задачей — ведь ему надо было воскресить давно ушедшую и никому неизвестную древнюю культуру, сделать ее зримой и близкой современнику. Задача, которую ставил перед собой Флобер, не имела прецедента: ему надлежало облечь плотью несуществующий, давно ушедший мир. Именно «облечь плотью», сделать зримым, конкретным и реальным — а не рассказать о нем, не выдумать его, не лирически воссоздать его как иллюстрацию к каким-нибудь идеям о судьбе человека и человечества вообще. В этом главное различие между Флобером и, например, Шатобрианом, автором романа «Мученики», материал которого — древний мир. Сам Флобер противопоставлял себя романтикам. «Le système de Chateaubriand, — писал он Сент-Бёву, ничего не появившему в его книге, — me semble diamétralement opposé au mien. Il parlait d'un point de vue tout idéal; il rêvait des martyrs typiques (здесь в смысле «общечеловеческие». — Е. Э.). Moi, j'ai voulu fixer un mirage en appliquant à l'antiquité les procédés du roman moderne, et j'ai tâché d'être simple».¹ Техника современного романа для Флобера — это в первую очередь техника объективного искусства, техника п о к а з а.

Мы видели, что в «Госпоже Бовари» одним из важнейших средств показа был монтаж сюжетно-стилистических планов, причем основой этого монтажа служили типические стили живого современного языка: например, в сцене выставки — ходульно-романтический стиль Родольфа, официально-риторический стиль советника Льевена, либерально-философический декламационный стиль пошляка Омэ, поэтический стиль редких авторских характеристик и обобщений. Этот прием в «Саламбо» исключался: речевые стили древнего Карфагена никому не известны, и на французском языке их, понятно, нет. Флобер мог создавать только условные реконструкции: использовать поэтическую фразеологию и ритм библии, стилизованный «восточный» слог, у с л о в н ы е и потому сглаженные разговорные обороты (в нашем тексте это, например, отдельные фразы, как бы воспроизводящие профессиональную речевую манеру жрецов Ваала). Основным материалом в руках художника осталось слово как таковое — слово литературного языка, все пластические резервы которого должны были быть широко использованы. Наш анализ показал, как Флобер работал над словом. В отличие от Сент-Бёва, другой романтик понял Флобера; правда, этим романтиком был Гюго, который в письме к автору «Саламбо» от 6 декабря 1862 г. так сформулиро-

¹ G. Flaubert, Correspondance, Troisième série, P., Charpentier, 1909, p. 239.

вал его важнейшее завоевание: «Vous avez ressuscité un monde évanoui, et à cette resurrection surprenante vous avez mêlé un drame poignant. Toutes les fois que je rencontre dans un écrivain le double sentiment du réel, qui montre de la vie, et de l'idéal, qui fait voir l'âme, je suis ému, je suis heureux, et j'applaudis».

•

Для самостоятельной работы предлагаются заключительные абзацы XII главы, а также отрывок из XIV главы «Le défilé de la Hache». Войска восставших наемников осаждены в ущелье. Когда они уже истощены осадой, карфагеняне начинают наступление, бросая в атаку мощный отряд слонов. (См. ч. II.)

LA PARTIE DE BILLARD

1873

«Партия на бильярде» появилась в сборнике новелл Доде «Рассказы по понедельникам» («Contes du lundi»). В этой книге Доде обрел художественную зрелость — его юмор, до тех пор казавшийся лишь веселым, социально безобидным, обернулся горькой иронией и злой сатирой. Образцом повествовательного искусства Доде, отличающегося тонкостью рисунка, блеском остроумия, удивительным лаконизмом, может служить приведенная новелла, часть которой мы подвергнем разбору, предоставив вторую половину для самостоятельного анализа.

Comme on se bat depuis deux jours et qu'ils ont passé la nuit sac au dos sous une pluie torrentielle, les soldats sont exténués. Pourtant voilà trois mortelles heures qu'on les laisse se morfondre, l'arme au pied, dans les flaques des grandes routes, dans la boue des champs détrempés.

Alourdis par la fatigue, les nuits passées, les uniformes pleins d'eau, ils se serrent les uns contre les autres pour se réchauffer, pour se soutenir. Il y en a qui dorment tout debout, appuyés au sac d'un voisin, et la lassitude, les privations se voient mieux sur ces visages détendus, abandonnés dans le sommeil. La pluie, la boue, pas de feu, pas de soupe, un ciel bas et noir, l'ennemi qu'on sent tout autour. C'est lugubre...

Qu'est-ce qu'on fait là? Qu'est-ce qui se passe?

Les canons, la gueule tournée vers le bois, ont l'air de guetter quelque chose. Les mitrailleuses embusquées regardent fixement l'horizon. Tout semble prêt pour une attaque. Pourquoi n'attaque-t-on? Qu'est-ce qu'on attend?..

On attend des ordres, et le quartier général n'en envoie pas.

Il n'est pas loin cependant, le quartier général. C'est ce beau château Louis XIII dont les briques rouges, lavées par la pluie, luisent

à mi-côte entre les massifs. Vraie demeure princière, bien digne de porter le fanion d'un maréchal de France. Derrière un grand fossé et une rampe de pierre qui les séparent de la route, les pelouses montent tout droit, jusqu'au perron, unies et vertes, bordées de vases fleuris. De l'autre côté, du côté intime de la maison, les charmilles font des trouées lumineuses, la pièce d'eau où nagent des cygnes s'étale comme un miroir, et sous le toit en pagode d'une immense volière, lançant des cris aigus dans le feuillage, des paons, des faisans dorés battent des ailes et font la roue. Quoique les maîtres soient partis, on ne sent pas là l'abandon, le grand lâchez-tout de la guerre. L'oriflamme du chef de l'armée a préservé jusqu'aux moindres fleurettes des pelouses, et c'est quelque chose de saisissant de trouver, si près du champ de bataille, ce calme opulent qui vient de l'ordre des choses, de l'alignement correct des massifs, de la profondeur silencieuse des avenues.

La pluie, qui tasse là-bas de si vilaine boue sur les chemins et creuse des ornières si profondes, n'est plus ici qu'une ondée élégante, aristocratique, avivant la rougeur des briques, le vert des pelouses, lustrant les feuilles des orangers, les plumes blanches des cygnes. Tout reluit, tout est paisible. Vraiment, sans le drapeau qui flotte à la crête du toit, sans les deux soldats en faction devant la grille, jamais on ne se croirait au quartier général. Les chevaux reposent dans les écuries. Ça et là on rencontre des brosseurs, des ordonnances en petite tenue flânant aux abords des cuisines, ou quelque jardinier en pantalon rouge promenant tranquillement son râteau dans le sable des grandes cours.

La salle à manger, dont les fenêtres donnent sur le perron, laisse voir une table à moitié desservie, des bouteilles débouchées, des verres ternis et vides, blafards sur la nappe froissée, toute une fin de repas, les convives partis. Dans la pièce à côté, on entend des éclats de voix, des rires, des billes qui roulent, des verres qui se choquent. Le maréchal est en train de faire sa partie, et voilà pourquoi l'armée attend des ordres. Quand le maréchal a commencé sa partie, le ciel peut bien crouler, rien au monde ne saurait l'empêcher de la finir.

Le billard!

C'est sa faiblesse, à ce grand homme de guerre. Il est là, sérieux comme à la bataille, en grande tenue, la poitrine couverte de plaques, l'œil brillant, les pommettes enflammées, dans l'animation du repas, du jeu, des grogs. Ses aides de camp l'entourent, empressés, respectueux, se pâmant d'admiration à chacun de ses coups. Quand le maréchal fait un point, tous se précipitent vers la marque; quand le maréchal a soif, tous veulent lui préparer son grog. C'est un froissement d'épaulettes et de panaches, un cliquetis de croix et d'aiguillettes, et de voir tous ces jolis sourires, ces fines révérences de courtisans, tant de broderies et d'uniformes neufs, dans cette haute salle à boiseries de chêne, ouverte sur des parcs, sur des cours d'honneur, cela rappelle les automnes de Compiègne et repose un peu des capotes

souillées qui se morfondent là-bas au long des routes et font des groupes si sombres sous la pluie.

Сюжетно-композиционная основа «Партии на бильярде» — противопоставление солдат французской армии, разгромленной в 1870 году прусскими войсками, и ее генералитета, забывшего о своем патриотическом долге, эгоистического, бездарного, предавшего страну и армию. Стилистически новелла построена так, что нарисованная автором картина становится символом: перед нами не только конфликт между войсками и командованием, но и — шире! — конфликт между народом Франции и его правителями. Символичность новеллы усилена ее «фольклорной» обобщенностью, которая придает произведению характер сказки или притчи: перед читателем — безликая масса солдат и некий безымянный маршал. Символическому характеру сюжета способствует и его гиперболичность, сказочность: последний шар загнан маршалом в лузу в тот самый миг, когда прогремел последний выстрел прусской артиллерии, обратившей в бегство французскую императорскую армию. Разумеется, символичен и центральный образ — бильярд, миниатюрное, игрушечное поле боя. Аналогия подчеркивается и совпадением терминов: *le coup* — «выстрел» и в то же время «удар кием», *gagner* — «выиграть битву» и в то же время «выиграть бильярдную партию». Маршал отступает не только на поле битвы, но и на бильярдном поле: «*il est en train de combiner un magnifique effet de recul; c'est son fort, à lui, les effets de recul!..*»

Главная мысль новеллы — полная отчужденность между армией и командованием, солдатами и маршалом. Мысль эта легла в основу композиции. В новелле — две сюжетные линии, и им соответствуют две резко различные стилистические манеры, которые развиваются независимо одна от другой, переплетаясь, но сохраняя контрастную противоположность. Одна из этих линий — судьба французских солдат, ожидающих приказов командования. Другая — игра на бильярде, которой поглощен маршал.

Наконец, анализу следует предпослать еще одно соображение. В этой новелле, как и в большинстве новелл Доде, есть рассказчик. Время от времени, особенно во второй половине новеллы, он выступает со своими комментирующими замечаниями. Он задает вопросы, отвечает на них, оценивает обстановку («*C'est une partie vraiment intéressante*»), размышляет вслух («*Ce que c'est pourtant que d'être jeune!*»), настаивает на своих суждениях («*Quand je vous disais que rien ne pouvait l'empêcher d'achever sa partie*») и даже произносит целый монолог, обращенный к партнеру маршала, молодому капитану («*Attention, jeune homme, tenons-nous bien*»). Присутствие его несомненно. Каков же он, однако? Какова его речевая манера? Ответить на этот вопрос значит охарактеризовать стилистическую систему новеллы.

Первая особенность рассказчика в том, что он не отделен от описываемых им событий временной дистанцией: повествование с и н х р о н н о событию. Обычно, как правило, рассказчик повествует о том, что он когда-то прежде видел или испытывал. Такая форма изложения у Мериме (скажем, в новелле «Взятие редута») позволяла создать более или менее конкретный образ рассказчика, обладающего своей стилистической манерой, и это обеспечивало интонационное единство повествования. У Доде рассказчик говорит о том, что он с е й ч а с в и д и т и и с п ы т ы в а е т. Он как бы ведет читателя за собою, показывая ему одну сцену за другой, позволяя ему самому услышать разговоры в штабе и грохот битвы. Настоящее время, в котором выдержан рассказ, драматизирует, дает повествователю возможность до известной степени уйти в тень и ставит читателя лицом к лицу с предметом изображения.¹ А это значит, что рассказ о событиях уступает место показу. Изложение, не становясь, как у Флобера, вполне безразличным (потому что рассказчик нигде не исчезает совсем, оценивающий и комментирующий его голос неизменно продолжает звучать), все же приобретает черты объективности. Мы видели, что чем меньше в прозе эпического начала, чем меньше в ней субъективно-авторских характеристик, чем она, другими словами, более драматична, тем большую роль играют в ней элементы стиля как такового. Эта мысль, развитая выше в связи с анализом «Госпожи Бовари», приложима и к прозе Доде, который многому научился у своего современника, великого новатора французской прозы Флобера.

Установка на синхронность рассказа событию влечет за собой особый композиционный строй новеллы. Она распадается на отдельные картины, сцены, которые точнее всего можно обозначить, воспользовавшись кинематографическим термином «кадры». При этом разные кадры по-разному оформлены стилистически. Всего их в новелле Доде примерно двадцать. Рассмотрим некоторые из них.

1. Н о ч ь. С о л д а т ы п о д д о ж д е м. Рассказчик показывает нам сначала общий план измученной армии, мокнувшей под ливнем, в лужах и грязи. Затем он как бы подходит к солдатам ближе, план укрупняется. Прежде мы видели армию в целом — «dans les flaques des grandes routes, dans la boue des champs détrempés». Теперь, когда план стал крупнее, мы различаем отдельных солдат, их мундиры, их позы: «...les uniformes pleins d'eau, ils se serrent les uns contre les autres pour se réchauffer, pour se soutenir. Il y en a qui dorment tout debout...» Рассказчик в очень точных словах дает объективную картину; таковы, например, преобладающие здесь причастные определения: «champs détrempés», «alourdis

¹ См. статью Н. В. Елисейевой «О стилевом использовании категории настоящего времени во французской художественной прозе» (Ученые записки Лен. гос. пед. института им. А. И. Герцена, т. 127, Л., 1958, стр. 65—84).

par la fatigue», «visages *détendus, abandonnés* dans le sommeil». Однако мы оказываемся не только свидетелями объективного зрелища: в рассказе звучат нотки лирической взволнованности. Она выражается прежде всего в синтаксисе — в эмоциональном нагнетении однородных членов, не связанных логически-повествовательными союзами: *dans les flaques...*, *dans la boue; ces visages détendus, abandonnés; la pluie, la boue, pas de feu, pas de soupe...* Достаточно в качестве эксперимента попытаться вставить союз *et*, чтобы убедиться в лирической напряженности текста, — его характер тотчас изменится (например — *la lassitude et les privations*). Но дело не только в синтаксисе, о том же говорят и некоторые чисто эмоциональные лексические элементы: *trois mortelles heures; un ciel bas et noir; c'est lugubre*. Давая картину объективную, рассказчик отчасти усваивает точку зрения самих солдат и позволяет нам взглянуть на них их же глазами. Отсюда в тексте военные фразеологизмы *sac au dos, l'arme au pied*, отсюда в одном ряду оказываются такие, казалось бы, различные вещи, как суп, небо и противник, — различные, но для солдата в одинаковой мере важные. Отсюда же и разговорные неопределенно-личные обороты: *on se bat; on les laisse se morfondre; l'ennemi qu'on sent tout autour*.

2. Смена точки зрения — в з г л я д н а б л ю д а т е л я, недоуменные вопросы которого отражают недоумение солдат. Вопросы эти задает рассказчик, но при этом он как бы предоставляет слово читателю. Звучат они примерно так: «[Vous allez demander:] Qu'est-ce qu'on fait là? Qu'est-ce qui se passe?»

Здесь появляется новый кадр: крупным планом даны же р л а п у ш е к и с т в о л ы п у л е м е т о в. Укрупнение плана достигается и выделением детали, и развернутостью фраз, и их параллелизмом, и метафоричностью глаголов (*ont l'air de guetter, regardent fixement*).

Ответ рассказчика вводит главную тему новеллы; эти слова лейтмотивом пройдут через весь ее текст: «On attend des ordres...»

3. П а н о р а м а з а м к а и п а р к а. Рассказчик превращается в г и д а — он ведет нас за собой и словно подкрепляет свои слова жестом: «C'est ce beau château...» Роскошь и покой, царящие здесь, противоположны смертельной усталости, грязи, тревоге — там. И стилистически речь рассказчика противоположна прежней. Сложные, описательные, ритмизованные фразы, поэтические инверсии, эстетизирующие метафоры и сравнения (*la rièze d'eau... s'étale comme un miroir*), высокая лексика (*des trouées lumineuses*). Этими приемами создается возвышенность поэтического слога. Ее поддерживают и ряды высоких, отвлеченных существительных, уравновешенных живописными эпитетами: «*ce calme opulent qui vient de l'ordre des choses, de l'alignement correct des massifs, de la profondeur silencieuse des avenues*». Еще два момента важны для этого описания. Прежде всего — живописность. Автор концентрирует внимание на яркости красок, выделяя цветовые пятна: *la rougeur des briques, le vert des pelouses;*

les plumes blanches des cygnes. И еще: quelque jardinier en pantalon rouge. Затем — мотив безмятежного покоя, основной мотив всего описания: *ce calme opulent; tout est paisible; tranquillement.* Стилистической формулой этого контраста является противопоставление синонимов: там — *la pluie*, здесь — *une ondée élégante, aristocratique.* Контрасту способствует и то, что там преобладают причастные определения, здесь — прилагательные. Причастие фиксирует временное, преходящее, мимолетное состояние. Прилагательное — некие постоянные, устойчивые свойства. В этой устойчивости постоянных свойств (*trouée lumineuse, immense volière, des faisans dorés, l'alignement correct, la profondeur silencieuse, les plumes blanches, pantalon rouge*) стилистически выражено иллюзорное ощущение покоя и уверенности. Кстати, заметим, что указанная выше субстантивация прилагательных (*la rougeur, le vert, la profondeur*) еще увеличивает эту атмосферу незыблемого покоя.

Интонация рассказчика здесь резко изменилась. Там она была проникнута лирическим сочувствием к солдатской массе, вбирала в себя ее речевую манеру. Здесь она исполнена восхищения перед красотой и покоем, царящими в этом старинном парке (*«vraie demeure princière», «c'est quelque chose de saisissant de trouver, si près du champ de bataille, ce calme opulent»*), в нее проникают безглаголиво-аристократические оценки (*«vilaine boue»*). Пока авторская ирония проскальзывает только в этом интонационном изменении, оно и является стилистическим средством, которым выражается отношение рассказчика к предмету повествования, или точнее — показа.

4. В н у т р и з а м к а. С т о л о в а я. Повествователь-гид ведет нас дальше; теперь перед нами новый кадр — столовая в замке. Крупный план: стол после трапезы. При этом план укрупняется за счет выделения отдельных предметов: *«une table à moitié desservie, des bouteilles débouchées, des verres ternis et vides, blafards sur la nappe froissée»*. Для манеры Доде характерно, что он не пишет, например, так: *«une table... avec des bouteilles»*; в этом случае он дал бы общий план стола, уставленного бутылками. Верный своей системе постоянно менять зрительные планы, он, показав стол, как бы подходит ближе и отдельно дает крупный план: бутылки, затем — бокалы, затем — скатерть. Заметим, что фиксирование внимания на скатерти достигнуто, в частности, подчеркиванием слова при помощи определенного артикля и прилагательного *froissée*. Мы пока остаемся в столовой: сюда доносятся звуки из соседней комнаты. Бессоюзное нагнетение однородных членов (*des éclats de voix, des rires, des billes qui roulent, des verres qui se choquent*) параллельно аналогичному приему в первом кадре (*la pluie, la boue, pas de feu, pas de soupe...*). Здесь обе повествовательные линии впервые перекрещиваются: *«Le maréchal est en train de faire sa partie, et voilà pourquoi l'armée attend des ordres»*. Это — уточняющий ответ на давно поставленный вопрос: *«Qu'est-ce*

qu'on attend?...», по поводу которого прежде было сказано просто: «On attend des ordres». Фраза эта иронична благодаря ее логической обстоятельности, выражающей — без всяких эмоций — связь несоизмеримых причины и следствия. Последняя фраза абзаца выдержана в разговорном, почти фамильярном тоне («le ciel peut bien crouler»), в ней можно прочесть и негодование, и восхищение. Дальнейшее развитие повествования идет в тоне иронического восхищения.

5. В б и л ь я р д н о й. М а р ш а л. Переход в соседнюю комнату, из которой до сих пор только доносились звуки, осуществлен мгновенно, он дан восклицанием: «Le billard!» Новый крупный план — маршал. «Il est là, sérieux comme à la bataille, en grande tenue, la poitrine couverte de plaques, l'œil brillant, les pommettes enflammées, dans l'animation du repas, du jeu, des grogs». Ироническая торжественность — и в лексике (например, l'œil brillant), и в уже знакомом нам эмоциональном перечислении, и в субстантивной конструкции (dans l'animation...). Речь рассказчика проникается все большим комическим восхищением, словно отражающим настроение адъютантов, восторг которых сатирически выражен и в нагнетении определений (empressés, respectueux, se râmant d'admiration), и в риторическом параллелизме фраз с развернутой анафорой (quand le maréchal...). Кадр заканчивается пышной, развернутой фразой, в которой объединены обе повествовательные линии, причем первая дается в тоне восторженного перечисления слуховых и зрительных образов в субстантивной форме (un froissement, un cliquetis, sourires, révérences, broderies, uniformes), а вторая — в стилистическом плане, отражающем восприятие штабных офицеров: «cela rappelle les automnes de Compiègne et repose un peu des capotes souillées qui se morfondent là-bas...» Ироническую эмоциональность подкрепляет форма неопределенного артикля: sur des parcs, sur des cours d'honneur — это придает всей фразе большую обобщенность.

Проблема рассказчика здесь решена по-новому: образ его и конкретен, и весьма обобщен, даже условен. Условность эта прежде всего определяется синхронностью повествования и событий, превращением рассказчика в своеобразного гида. Условность связана и с многочисленными интонационными изменениями, в основе которых — важнейшее художественное средство Доде, и р о н и я. Эмиль Золя, перу которого принадлежит отличная статья о Доде, писал об этом свойстве его искусства: «S'il n'a pas de fureur révolutionnaire qui brise ce qu'elle touche, il a l'ironie, une ironie fine et acérée comme une épée. C'est l'arme naturelle de son tempérament contre la sottise et la scélérateuse. Il ne se fâche jamais, cela détonnerait. Il rit, il sourit même, et rien n'est plus aigu, plus meurtrier que ce sourire». ¹

¹ E. Z o l a, Les romanciers naturalistes, P., Charpentier, 1906, p. 260.

Итак, перед нами новый этап развития образа рассказчика во французской литературе, развития, которому способствовали Прево и Руссо, Шатобриан и Мюссе, Бальзак и Мериме. Доде усвоил уроки Мериме, объективировавшего образ повествователя, но придал этому образу иную форму: идя от французского фольклора, от традиций сказки и поэтической легенды, он сообщал своему рассказчику при всей его национально-исторической конкретности широту и условность сказочного персонажа.

Важным свойством искусства Доде является также отмеченная выше своеобразная сценарийность: Доде мыслит отдельными «кинематографическими» планами, монтируя их и постоянно меняя их масштабы. В этом смысле он развивает открытие, сделанное Флобером в «Госпоже Бовари». ¹

Вторая половина новеллы предназначается для самостоятельного анализа. Читатель обратит внимание на дальнейшую смену планов, убыстряющуюся в соответствии с изменением темпа повествования, на сюжетно-стилистическое сплетение противоположных линий и, в особенности, на появление в конце патетических интонаций («le sang généreux de la France»). Функцию этой интонации в тексте новеллы необходимо объяснить, показав ее связь с другими элементами стилистической структуры. (См. ч. II.)

¹ Интереснейшие мысли о предвосхищении писателями XIX века художественных принципов кино высказаны режиссером М. Роммом в статье «Литература и кино» (Вопросы кинодраматургии, вып. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 46—69).

Благодаря «Западне» — одному из центральных романов серии «Ругон-Маккары» — Золя выдвинулся в число классиков французской литературы. В этой книге были впервые реалистически изображены рабочие Франции, они вошли в литературу вместе со свойственной им жаргонной речью, стоявшей до сих пор за пределами художественной прозы. По изобразительной силе, по социально-обличительной энергии, по беспощадности своего трагизма «Западня» стоит в одном ряду с шедеврами реалистического искусства XIX века.

В приводимом отрывке из VII главы рассказывается о пире в честь дня рождения прачки Жервезы Купо, героини романа «Западня». На стол, за которым теснятся гости Жервезы и ее мужа, жестянщика Купо, подан огромный жареный гусь.

...L'oise était découpée. Le sergent de ville, après avoir laissé la société admirer le bonnet d'évêque pendant quelques minutes, venait d'abattre les morceaux et de les ranger autour du plat. On pouvait se servir. Mais les dames, qui dégrafaient leur robe, se plaignaient de la chaleur. Coupeau cria qu'on était chez soi, qu'il emmiellait les voisins; et il ouvrit toute grande la porte de la rue; la noce continua au milieu du roulement des fiacres et de la bousculade des passants sur les trottoirs. Alors, les mâchoires reposées, un nouveau trou dans l'estomac, on recommença à dîner, on tomba sur l'oise furieusement. Rien qu'à attendre et à regarder découper la bête, disait ce farceur de Boche, ça lui avait fait descendre la blanquette et l'épinée dans les mollets.

Par exemple, il y eut là un fameux coup de fourchette; c'est-à-dire que personne de la société ne se souvenait de s'être jamais collé une pareille indigestion sur la conscience. Gervaise, énorme, tassée sur les coudes, mangeait de gros morceaux de blanc, ne parlant pas,

de peur de perdre une bouchée; et elle était seulement un peu honteuse devant Goujet, ennuyée de se montrer ainsi, gloutonne comme une chatte. Goujet, d'ailleurs, s'emplissait trop lui-même, à la voir toute rose de nourriture. Puis, dans sa gourmandise, elle restait si gentille et si bonne! Elle ne parlait pas, mais elle se dérangeait à chaque instant, pour soigner le père Bru et lui passer quelque chose de délicat sur son assiette. C'était même touchant de regarder cette gourmande s'enlever un bout d'aile de la bouche, pour le donner au vieux, qui ne semblait pas connaisseur et qui avalait tout, la tête basse, abêti de tant bâfrer, lui dont le gésier avait perdu le goût du pain. Les Lorilleux passaient leur rage sur le rôti; ils en prenaient pour trois jours, ils auraient englouti le plat, la table et la boutique, afin de ruiner la Banban du coup. Toutes les dames avaient voulu de la carcasse; la carcasse, c'est le morceau des dames. Madame Lerat, madame Boche, madame Putois grattaient des os, tandis que maman Coupeau, qui adorait le cou, en arrachait la viande avec ses deux dernières dents. Virginie, elle, aimait la peau, quand elle était ris-solée, et chaque convive lui passait sa peau, par galanterie; si bien que Poisson jetait à sa femme des regards sévères, en lui ordonnant de s'arrêter, parce qu'elle en avait assez comme ça: une fois déjà, pour avoir trop mangé d'oie rôtie, elle était restée quinze jours au lit, le ventre enflé. Mais Coupeau se fâcha et servit un haut de cuisse à Virginie, criant que, tonnerre de Dieu! si elle ne le décroûtait pas, elle n'était pas une femme. Est-ce que l'oie avait jamais fait du mal à quelqu'un? Au contraire, l'oie guérissait les maladies de rate. On croquait ça sans pain, comme un dessert. Lui, en aurait bouffé toute la nuit, sans être incommodé; et, pour crâner, il s'enfonçait un pilon entier dans la bouche. Cependant, Clémence achevait son croupion, le suçait avec un gloussement des lèvres, en se tordant de rire sur sa chaise, à cause de Boche qui lui disait tout bas des indécentes. Ah! nom de Dieu! oui, on s'en flanqua une bosse! Quand on y est, on y est, n'est-ce pas? et si l'on ne se paie qu'un gueuleton par-ci par-là, on serait joliment godiche de ne pas s'en fourrer jusqu'aux oreilles. Vrai, on voyait les bedons se gonfler à mesure. Les dames étaient grosses. Ils pétaient dans leur peau, les sacrés goinfres! La bouche ouverte, le menton barbouillé de graisse, ils avaient des faces pareilles à des derrières, et si rouges, qu'on aurait dit des derrières de gens riches, crevant de prospérité.

Et le vin donc, mes enfants! ça coulait autour de la table comme l'eau coule à la Seine. Un vrai ruisseau, lorsqu'il a plu et que la terre a soif. Coupeau versait de haut, pour voir le jet rouge écumer; et quand un litre était vide, il faisait la blague de retourner le goulot et de le presser, du geste familier aux femmes qui traient les vaches. Encore une négresse qui avait la gueule cassée! Dans un coin de la boutique, le tas des négresses mortes grandissait, un cimetière de bouteilles sur lequel on poussait les ordures de la nappe. Madame Putois ayant demandé de l'eau, le zingueur indigné venait d'enlever lui-même les carafes. Est-ce que les honnêtes gens buvaient de l'eau?

Elle voulait donc avoir des grenouilles dans l'estomac? Et les verres se vidaient d'une lampée, on entendait le liquide jeté d'un trait tomber dans la gorge, avec le bruit des eaux de pluie le long des tuyaux de descente, les jours d'orage. Il pleuvait du piqueton, quoi! un piqueton qui avait d'abord un goût de vieux tonneau, mais auquel on s'habituaient joliment, à ce point qu'il finissait par sentir la noisette. Ah! Dieu de Dieu! les jésuites avaient beau dire, le jus de la treille était tout de même une fameuse invention! La société riait, approuvait; car, enfin, l'ouvrier n'aurait pas pu vivre sans le vin, le papa Noé devait avoir planté la vigne pour les zingueurs, les tailleurs et les forgerons. Le vin dégrasait et reposait du travail, mettait le feu au ventre des fainéants; puis, lorsque le farceur vous jouait des tours, et bien! le roi n'était pas votre oncle, Paris vous appartenait. Avec ça que l'ouvrier, échiné, sans le sou, méprisé par les bourgeois, avait tant de sujets de gaieté, et qu'on était bien venu de lui reprocher une cocarde de temps à autre, prise à la seule fin de voir la vie en rose! Hein! à cette heure, justement, est-ce qu'on ne se fichait pas de l'empereur? Peut-être bien que l'empereur lui aussi était rond, mais ça n'empêchait pas, on se fichait de lui, on le défiait bien d'être plus rond et de rigoler davantage. Zut pour les aristos! Coupeau envoyait le monde à la balançoire. Il trouvait les femmes chouettes, il tapait sur sa poche où trois sous se battaient, en riant comme s'il avait remué des pièces de cent sous à la pelle. Goujet lui-même, si sobre d'habitude, se piquait le nez. Les yeux de Boche se rapetissaient, ceux de Lorilleux devenaient pâles, tandis que Poisson roulait des regards de plus en plus sévères dans sa face bronzée d'ancien soldat. Ils étaient déjà soûls comme des toques. Et les dames avaient leur pointe, oh! une culotte encore légère, le vin pur aux joues, avec un besoin de se déshabiller qui leur faisait enlever leur fichu; seule, Clémence commençait à n'être plus convenable. Mais, brusquement, Gervaise se souvint des six bouteilles de vin cacheté; elle avait oublié de les servir avec l'oie; elle les apporta, on emplit les verres. Alors, Poisson se souleva et dit, son verre à la main:

— Je bois à la santé de la patronne.

Toute la société, avec un fracas de chaises remuées, se mit debout; les bras se tendirent, les verres se choquèrent, au milieu d'une clameur.

— Dans cinquante ans d'ici! cria Virginie.

— Non, non, répondit Gervaise émue et souriante, je serais trop vieille. Allez, il vient un jour où l'on est content de partir.

Cependant, par la porte grande ouverte, le quartier regardait et était de la noce. Des passants s'arrêtaient dans le coup de lumière élargi sur les pavés, et riaient d'aise, à voir ces gens avaler de si bon cœur. Les cochers, penchés sur leurs sièges, fouettant leurs rosses, jetaient un regard, lâchaient une rigolade: «Dis donc, tu ne paies rien?... Ohé! la grosse mère, je vas chercher l'accoucheuse!...» Et l'odeur de l'oie réjouissait et épanouissait la rue; les garçons de l'épicier croyaient manger de la bête, sur le trottoir d'en face;

la fruitière et la tripière, à chaque instant, venaient se planter devant leur boutique, pour renifler l'air, en se léchant les lèvres. Positivement, la rue crevait d'indigestion. Mesdames Cudorge, la mère et la fille, les marchandes de parapluies d'à côté, qu'on n'apercevait jamais, traversèrent la chaussée l'une derrière l'autre, les yeux en coulisse, rouges comme si elles avaient fait des crêpes. Le petit bijoutier, assis à son établi, ne pouvait plus travailler, soûl d'avoir compté les litres, très-excité au milieu de ses coucous joyeux. Oui, les voisins en fumaient! criait Coupeau. Pourquoi donc se serait-on caché? La société, lancée, n'avait plus honte de se montrer à table; au contraire, ça la flattait et l'échauffait, ce monde attroupe, béant de gourmandise: elle aurait voulu enfoncer la devanture, pousser le couvert jusqu'à la chaussée, se payer là le dessert, sous le nez du public, dans le branle du pavé. On n'était pas dégoûtant à voir, n'est-ce pas? Alors, on n'avait pas besoin de s'enfermer comme des égoïstes. Coupeau, voyant le petit horloger cracher là-bas des pièces de dix sous, lui montra de loin une bouteille; et, l'autre ayant accepté de la tête, il lui porta la bouteille et un verre. Une fraternité s'établissait avec la rue. On trinquait à ceux qui passaient. On appelait les camarades qui avaient l'air bon zig. Le gueuleton s'égalait, gagnait de proche en proche, tellement que le quartier de la Goutte-d'Or entier sentait la boustifaille et se tenait le ventre, dans un bacchanal de tous les diables.

В этом эпизоде — сплошное авторское повествование, лишь в одном месте в него вклинивается прямая речь: на три страницы текста — каких-нибудь три реплики, занимающих лишь четыре строки. Это тем более интересно отметить, что сцена посвящена описанию шумного пира: гости и хозяева непрерывно разговаривают и кричат, перебивая друг друга. Все эти разговоры, возгласы, пьяные крики в тексте содержатся, но в форме прямой речи они не даны. Они органически соединены, слиты с речью автора. Присмотримся к тому, как осуществлено это соединение.

Анализируя образцы повествовательной прозы XVIII века (см. главу из «Жиль Бласа» Лесажа), мы констатировали, что внутренний закон этой прозы — растворение прямой речи персонажей в повествовательном потоке, нивелирующем особенности индивидуальных речевых стилей, подчиняющем их единому иронически-эпическому стилю авторской речи. В прозе Золя наблюдается тенденция прямо противоположная. Хотя рассказ постоянно ведется как авторский, сама авторская речь исчезает, почти без остатка растворившись в речи персонажей. Автор как бы сошел со своего пьедестала, смешался с толпой изображаемых им людей, заговорил их языком. Эту стилистическую форму — внедрение речевых особенностей персонажей в речь автора — мы условно обозначаем термином **н е с о б с т в е н н о п р я м а я р е ч ь**. Однако термин этот слишком узок, чтобы покрыть большую массу явлений,

связанных с сочетанием речи автора и персонажей. Какие формы приобретает это сочетание в нашем тексте?

1. Авторская речь передает прямую речь персонажа.

Madame Putois ayant demandé de l'eau, le zingueur indigné venait d'enlever lui-même les carafes. Est-ce que les honnêtes gens buvaient de l'eau? Elle voulait donc avoir des grenouilles dans l'estomac?

Это — классический случай несобственно прямой речи, «style indirect libre». Реплика Купо включена в поток авторского повествования, она утратила автономию, но зато речь автора сохраняет все лексические особенности этой реплики. Вопрос Купо «Vous voulez donc avoir des grenouilles dans l'estomac?» преобразен синтаксически, изменены местоимения и глагольные времена, настоящее время уступило место имперфекту, так называемому «Imparfait des dires».

2. Авторская речь передает внутреннюю, невысказанную речь персонажа.

Goujet, d'ailleurs, s'emplissait trop lui-même, à la voir toute rose de nourriture. Puis, dans sa gourmandise, elle restait si gentille et si bonne!

Вторая фраза словно формулирует мысль Гуже. Она могла бы быть введена и глаголом, например: «il pensait...». Однако Золя не обособляет размышлений своего персонажа, он включает их в единый поток рассказа. Так ли подумал Гуже? Да, так. Может быть, не в таких словах, а, может быть, и вообще он думал без слов. Во всяком случае, автор отчетливо сформулировал его неотчетливую мысль, не уступив при этом даже своей излюбленной «субстантивной» формы (см. ниже, стр. 211) — «dans sa gourmandise» вместо, скажем, «quoiqu'elle soit gourmande...». Этот второй тип несобственно прямой речи сложнее и условней.

3. Авторская речь передает речь персонажа, сочетая прямую речь с несобственно прямой.

Rien qu'à attendre et à regarder découper la bête, disait ce farceur de Boche, ça lui avait fait descendre la blanquette et l'épinée dans les mollets.

Первая часть фразы — прямая речь, даже введенная глаголом disait; вторая — классическая форма несобственно прямой речи, с характерной транспозицией местоимений и времен (вместо ça m'a fait descendre — ça lui avait fait descendre). Однако заметим, что и прямая речь здесь не выделена графически, тире и абзацем, а, подобно несобственно прямой, слита с авторской.

4. Прямая речь, внедряясь в авторскую, приобретает грамматические черты несобственно прямой.

Oui, les voisins en fumaient! criait Coupeau. Pourquoi donc se serait-on caché?

Казалось бы, глагол *criait* вводит прямую речь — на самом деле и здесь ее преобразование, или, другими словами, авторская речь, вобравшая в себя лексику персонажа. Автор мог бы сказать: «*Oui, les voisins en fument*», предоставив слово Купо. Почему он этого не сделал? Чтобы сохранить единство и целостность интонационного движения своего рассказа.

5. Косвенная речь тоже приобретает черты несобственно прямой.

...*Coupeau se fâcha et servit un haut de cuisse à Virginie, criant que, tonnerre de Dieu! si elle ne le décrotrait pas, elle n'était pas une femme.*

Известно, что косвенная речь отличается от прямой общенностью, абстрактностью: она, как правило, не воспроизводит индивидуальные особенности высказывания — лексику и синтаксический строй, — она лишь информирует о его содержании. Здесь, как видим, несмотря на форму косвенной речи (*criant que...*), сохранено и восклицание *tonnerre de Dieu!*, и просторечный глагол *décrotter*. В сущности, это — слегка видоизмененная форма несобственно прямой речи: видимо, Золя было необходимо ввести глагол-причастие *criant*.

6. Авторская речь передает речь или мысли не отдельного персонажа, но группы людей, некоего социального коллектива.

Ah! nom de Dieu! oui, on s'en flanqua une bosse! Quand on y est, on y est, n'est-ce pas? [...] Vrai, on voyait les bedons se gonfler à mesure. Les dames étaient grosses. Ils pétaient dans leur peau, les sacrés goinfres!

Кому принадлежат эти восклицания? Разумеется, они включены в авторскую речь, но, видимо, воспроизводят и типизируют возгласы гостей, раздававшиеся за столом. Впрочем, может быть, этих возгласов и не было. Автор на этом не настаивает. Если их не было, они могли быть, потому что условно выражают настроение толпы, ее эмоции. Именно этот тип «несобственно прямой речи» преобладает в нашем тексте. Мы ставим теперь термин в кавычки, потому что он уже и вовсе не соответствует тому сложному и необычному стилистическому явлению, которое мы рассматриваем. Эта последняя категория включает в себя различные варианты. Приведем некоторые из них.

а) Передача произнесенных или предположительных высказываний.

Ah! Dieu de Dieu! les jésuites avaient beau dire, le jus de la treille était tout de même une fameuse invention!

Или вторая половина такой фразы:

Toutes les dames avaient voulu de la carcasse; la carcasse, c'est le morceau des dames.

Как и в предыдущем случае, эти слова могли быть произнесены кем-нибудь из гостей, но, может быть, их никто и не сказал: они могут просто выражать настроение гостей или обычно свойственную им реакцию. Заметим, что гости Жервезы являются «дамами» лишь в собственном представлении. Если бы стояло нейтральное «femmes», это существенно изменило бы интонацию.

б) Передача общих эмоций толпы.

On n'était pas dégoûtant à voir, n'est-ce pas? Alors, on n'avait pas besoin de s'enfermer comme des égoïstes.

Этих слов наверняка никто не произносил. Они служат лишь средством для передачи настроения.

в) Автор, пользуясь речевым стилем своих героев, берет на себя обобщение их жизненных выводов. Таково, например, рассуждение о вине, которое позволяет рабочему человеку забытья.

La société riait, approuvait; car, enfin, l'ouvrier n'aurait pas pu vivre sans le vin, le papa Noé devait avoir planté la vigne pour les zingueurs, les tailleurs et les forgerons.

Может быть, никто из присутствовавших на пире не развивал именно этих мыслей, но таковы обычные мысли и аргументы среднего парижского рабочего, и потому автор формулирует их за него: ведь это мысли не только о вине, но и о политике — об отношении к императору, к дворянам, к буржуа.

7. Речь автора выражает его собственные мысли, но строй авторской речи преобразен под влиянием речевой манеры персонажей. Автор, глядя на события глазами своих героев, как бы усвоил их просторечный стиль выражения.

Et le vin donc, mes enfants! ça coulait autour de la table comme l'eau coule à la Seine.

Итак, в небольшом тексте мы обнаруживаем не менее десяти вариантов использования несобственно прямой речи. Какова ее функция в системе стиля Золя?

Идя по стопам Флобера, Золя стремился заменить рассказ (narration) прямым показом (représentation). Первое условие показа, как мы видели на анализе флюберовской прозы, — устранение автора. Повествователь не должен быть посредником, он не должен стоять между изображаемыми людьми и событиями — и читателем. Флобер, стремясь к тому, чтобы «говорили сами факты», широко пользовался стилистическим монтажом. Раскрывая читателю внутренний мир своих героев, например Эммы Бовари,

он нередко прибегал и к несобственно прямой речи. Для Золя последний прием стал одним из центральных принципов его повествовательной техники, но, по сравнению с прозой Флобера, прием этот значительно видоизменился. В каком же направлении?

Флобер, как правило, пользуется классической несобственно прямой речью: авторская речь передает прямую речь персонажа или его размышления. Мы видели, что и у Золя нередко встречается такая форма. Но значительно важнее в системе его стиля та форма несобственно прямой речи, которую мы рассмотрели в пункте шестом: авторская речь передает речь или мысли целого социального коллектива.¹

В системе флоберовского мировоззрения человек, хотя он и зависит от окружающей социальной и материальной среды, сравнительно свободен: он не раб этой среды, не функция ее. Флобер сохраняет веру в известную свободу человеческой воли. Поэтому в центре его произведений — личность. Пусть эта личность, как Эмма Бовари, обречена на трагическую гибель, пусть ее сопротивляемость губительным и мертвящим силам среды мала, но человек со свойственными ему прекрасными задатками существует.

Автор «Западни» иначе смотрит на человека. Он склонен придавать чрезмерное значение среде — как социальной, так и материальной. Для Золя человеческая личность не свободна, воля ее и развитие до конца определены, детерминированы внешними обстоятельствами. Именно поэтому в прозе Золя вещи и людские коллективы играют гораздо большую роль, чем у Флобера.

В нашем тексте речь идет не столько об отдельных персонежах, сколько о скоплении людей, образовавших случайный, временный «социальный коллектив» — застольное общество. Золя так и называет его — «la société». Он пишет: «*La société riait, approuvait...*» и дальше передает мысли, свойственные всему этому сообществу, которое приобретает черты как бы самостоятельного живого существа. Или, ниже: «*La société, lancée, n'avait plus honte de se montrer à table; au contraire, ça la flattait et l'échauffait, ce monde attroupe, béant de gourmandise: elle aurait voulu enfoncer la devanture...*»

Рядом с этим «существом» возникает и другое — квартал, улица. Недаром автор так настойчиво пользуется метонимией, в которой «улица» приобретает свою отдельную, самостоятельную жизнь: «le quartier regardait et était de la noce», «l'odeur de l'oie réjouissait et épanouissait la rue», «positivement, la rue crevait d'indigestion», «une fraternité s'établissait avec la rue», «le quartier de la Goutte d'Or entier sentait la boustifaille et se tenait le ventre». Перед нами два одушевленных автором коллективных существа — «la société» и «la rue»; они общаются друг с другом, братаются.

¹ Подробнее об этом см.: Е. Г. Эткннд, О стиле романа Э. Золя «Западня» (Ученые записки Лен. гос. пед. института им. А. И. Герцена, т. 127, Л., 1958).

Реальность их существования автор подчеркивает преимущественно тем, что придает каждому из них мысли и чувства, выраженные в форме, условно говоря, несобственно прямой речи.

Текст романа Золя приобретает стилистическое единство — но не за счет преобладания индивидуальной авторской интонации, а за счет безраздельного господства речевого стиля парижских рабочих, которым посвящен роман. Говорят ли персонажи или автор, лексика и синтаксический строй повсюду одни и те же. Повсюду — просторечный словарь, черпающий свои ресурсы в парижском арго. Авторская речь начинена такими явными вульгаризмами и арготизмами, как *la négresse* в смысле *la bouteille*, *faire la blague*, *se ficher de...*, *être rond*, *envoyer à la balance*, *être soûls comme des tiques*, *une rigolade*, *sous le nez de...*, *l'air bon zig*, *la boustifaille*, *un bacchanal de tous les diables*. То же относится и к синтаксису. Авторская речь и там, где она не переходит в несобственно прямую, интонационно и синтаксически близка к речи персонажей: она постоянно сохраняет строй живой разговорности. Разговорные инверсии, способствующие интонационному выделению различных элементов фразы, можно обнаружить, пожалуй, в любом месте текста. Например: «*Toute la société, avec un fracas de chaises remuées, se mit debout; les bras se tendirent, les verres se choquèrent, au milieu d'une clameur*». Чтобы отдать себе отчет в интонационном и живописном эффекте этих предложений, достаточно восстановить прямой порядок слов: «*Toute la société se mit debout avec un fracas de chaises remuées...*» и т. д. Фраза утратила наглядность, эмоциональную энергию и стала информационно-повествовательной. Смысл конструкции у Золя, в частности, в том, что построение фразы словно воспроизводит впечатление, испытываемое зрителем, восстанавливает реальную последовательность: сперва мы слышим грохот отодвигаемых стульев, а потом уже видим, как гости встали. Разговорный синтаксис в принципе тоже тяготеет к тому, чтобы последовательность фразы совпала с реальной последовательностью действий (пусть в ущерб грамматической норме).

Золя, как видим, верен принципу безличного, «безавторского» показа, показа (как не раз говорил Флобер) стилистическими средствами — то есть не прямого, а косвенного. Однако подлинно великий художник не может ограничиться бесстрастным показом — он стремится передавать читателю и свое отношение к изображенному им миру, и свои выводы. Флобер использовал монтаж и заставлял читателя понять оценку, которую он, автор, дает и советнику Льевену, и Родольфу, и крестьянке Катрин Леру, и аптекарю Омэ. Но монтаж — прием драматический, Золя же постоянно оставался в пределах эпоса. Его замыслом было создать грандиозное эпическое обобщение современной ему Франции. Элементов драмы в его романах мало: например, мало диалогов, нет стилистического монтажа (в основе которого тоже лежит диалог). Один из существенных приемов Золя, позволяющих ему вы-

разить свое отношение к изображаемому, — гиперболы, благодаря которой образ нередко приобретает грандиозный масштаб и становится символическим. Обычно такая гипербололизация создается посредством последовательного развертывания метафоры. В нашем тексте большую роль играет образ вина (этот образ важен и для всего романа в целом). Вот звенья развития метафоры «вино — поток»: 1) «le vin ... coulait autour de la table comme l'eau coule à la Seine», 2) «un vrai ruisseau, lorsqu'il a plu et que la terre a soif», 3) «on entendait le liquide jeté d'un trait tomber dans la gorge, avec le bruit des eaux de pluie le long des tuyaux de descente, les jours d'orage», 4) «il pleuvait du piqueton». Итак, вначале — традиционное сравнение (ср. по-русски «вино лилось рекой»), которое переходит в метафору «ручей после дождя»; эта метафора приобретает самостоятельную жизнь, разрастается и гиперболизируется — появляются дождевые потоки, водосточные трубы, грозы и бури; и, наконец, вино, как дождь, струится на землю. Благодаря такой гиперболизации понятие «вино» приобретает в глазах читателя большую вескость, своеобразный «крупный план». Этому укрупнению образа способствует и синонимическая разработка понятия. Так, слову *vin* в тексте — на нескольких строках — соответствуют синонимы лексические, метонимические, перифрастические: *le jet rouge, le liquide, le piqueton, le jus de la treille, le farceur*; слову *la bouteille* — *le litre, la négresse*. Последний синоним — арготическая метафора, которая в авторской речи развернута в большой метафорический образ. Купо отбивает у бутылки горлышко: 1) «encore une négresse qui avait la gueule cassée». Метафора развивается дальше: 2) «dans un coin de la boutique, un tas de négresses mortes grandissait» и, наконец, 3) «un cimetière de bouteilles». Гиперболический образ вина поддерживается другим укрупненным образом — бутылки.

Неотъемлемой характерной чертой стилистики Золя является его пристрастие к субстантивным оборотам. Вот несколько примеров: «la noce continua au milieu de *roulement* des fiacres et de la *bousculade* des passants sur les trottoirs», «...avec un *fracas* de chaises remuées», «...dans le *branle* du pavé». Функция этой «субстантивности» становится понятной, как только мы пытаемся заменить эти обороты привычными глагольными конструкциями. Возьмем первый пример и преобразуем его: «la noce continua tandis que les fiacres *roulaient* dans la rue et les passants *se bousculaient* sur les trottoirs». Фраза стала повествовательной, она утратила яркую живописную наглядность, физическую ощутимость: «le roulement» ведь не только «движение» экипажей, но еще и грохот; «la bousculade» — не только «толкотня» прохожих, но еще и образ хаотического движения людских толп. В субстантивации глаголов (прежде всего именно глаголов!) обнаруживается та же тенденция Золя к материализации повествования, к устранению автор-рассказчика, к замене рассказа — конкретным, ярким, впечатляющим показом; та же тенденция, которая обусловила возник-

новение всей системы анализируемого стиля с характерным для него господством «несобственно прямой речи» и разговорных синтаксических инверсий.

•

Для самостоятельного анализа предлагается отрывок из XII главы романа «Западня». Жервеза Купо, уже измученная нуждой и бедствиями, надеется встретить мужа у выхода с предполагаемого места его работы и отобрать у него получку, пока он не успел ее пропить. (См. ч. II.)

Роман Золя «Разгром» по существу завершает двадцатитомный цикл «Ругон-Маккаров». Предшествующие романы раскрывают читателю минувшую эпоху царствования Наполеона III, которую Золя назвал «эпохой безумия и позора». В «Разгроме» повествуется о поражении французской армии под Седаном. Золя воспринимал эту национальную катастрофу как закономерный итог позорного владычества лавочников, спекулянтов, фариисеев, погубивших Францию.

В приводимом эпизоде (часть третья, глава VIII) читатель вместе с героями романа, солдатами Жаном Маккаром и Морисом Левассером, видит пожар Парижа, вспыхнувший после седанского разгрома.

— Si nous passions la nuit dans cette baraque? demanda Maurice en montrant un bureau en planches de la navigation.

— Ah! ouiche! pour être pincés demain matin!

Jean avait toujours son idée. Il venait bien de trouver là toute une flottille de petites barques. Mais elles étaient enchaînées, comment en détacher une, dégager les rames? Enfin, il découvrit une vieille paire de rames, il put forcer un cadenas, mal fermé sans doute; et, tout de suite, lorsqu'il eut couché Maurice à l'avant du canot, il s'abandonna avec prudence au fil du courant, longeant le bord, dans l'ombre des bains froids et des péniches. Ni l'un ni l'autre ne parlaient plus, épouvantés de l'exécration spectacle qui se déroulait. A mesure qu'ils descendaient la rivière, l'horreur semblait grandir, dans le recul de l'horizon. Quand ils furent au pont de Solférino, ils virent d'un regard les deux quais en flammes.

A gauche, c'étaient les Tuileries qui brûlaient. Dès la tombée de la nuit, les communards avaient mis le feu aux deux bouts du palais, au pavillon de Flore et au pavillon de Marsan; et, rapidement, le feu gagnait le pavillon de l'Horloge, au centre, où était

préparée toute une mine, des tonneaux de poudre entassés dans la salle des Maréchaux. En ce moment, les bâtiments intermédiaires jetaient, par leurs fenêtres crevées, des tourbillons de fumée rousse que traversaient de longues flammèches bleues. Les toits s'embrasaient, gercés de lézardes ardentes, s'entr'ouvrant, comme une terre volcanique, sous la poussée du brasier intérieur. Mais, surtout, le pavillon de Flore, allumé le premier, flambait, du rez-de-chaussée aux vastes combles, dans un ronflement formidable. Le pétrole, dont on avait enduit le parquet et les tentures, donnait aux flammes une intensité telle, qu'on voyait les fers des balcons se tordre et que les hautes cheminées monumentales éclataient, avec leurs grands soleils sculptés, d'un rouge de braise.

Puis, à droite, c'était d'abord le palais de la Légion d'honneur, incendié à cinq heures du soir, qui brûlait depuis près de sept heures, et qui se consumait en une large flambée de bûcher dont tout le bois s'achèverait d'un coup. Ensuite, c'était le palais du Conseil d'Etat, l'incendie immense, le plus énorme, le plus effroyable, le cube de pierre géant aux deux étages de portiques, vomissant des flammes. Les quatre bâtiments, qui entouraient la grande cour intérieure, avaient pris feu à la fois; et, là, le pétrole, versé à pleines tonnes dans les quatre escaliers, aux quatre angles, avait ruiselé, roulant le long des marches des torrents de l'enfer. Sur la façade du bord de l'eau, la ligne nette de l'attique se détachait en une rampe noircie, au milieu des langues rouges qui en léchaient les bords; tandis que les colonnades, les entablements, les frises, les sculptures apparaissaient avec une puissance du relief extraordinaire, dans un aveuglant reflet de fournaise. Il y avait surtout là un branle, une force du feu si terrible, que le colossal monument en était comme soulevé, tremblant et grondant sur ses fondations, ne gardant que la carcasse de ses murs épais, sous cette violence d'éruption qui projetait au ciel le zinc de ses toitures. Ensuite, c'était, à côté, la caserne d'Orsay dont tout un pan brûlait, en une colonne haute et blanche, pareille à une tour de lumière. Et c'était enfin, derrière, d'autres incendies encore, les sept maisons de la rue du Bac, les vingt-deux maisons de la rue de Lille, embrasant l'horizon, détachant les flammes sur d'autres flammes, en une mer sanglante et sans fin.

Jean, étranglé, murmura :

— Ce n'est pas Dieu possible! la rivière va prendre feu.

La barque, en effet, semblait portée par un fleuve de braise. Sous les reflets dansants de ces foyers immenses, on aurait cru que la Seine roulait des charbons ardents. De brusques éclairs rouges y couraient, dans un grand froissement de tisons jaunes. Et ils descendaient toujours lentement, au fil de cette eau incendiée, entre les palais en flammes, ainsi que dans une rue démesurée de ville maudite, brûlant aux deux bords d'une chaussée de lave en fusion.

— Ah! dit à son tour Maurice, repris de folie devant cette destruction qu'il avait voulue, que tout flambe donc et que tout saute!

Mais, d'un geste terrifié, Jean le fit taire, comme s'il avait craint qu'un tel blasphème ne leur portât malheur. Était-ce possible qu'un garçon qu'il aimait tant, si instruit, si délicat, en fût arrivé à des idées pareilles? Et il ramait plus fort, car il avait dépassé le pont de Solférino, il se trouvait maintenant dans un large espace découvert. La clarté devenait telle, que la rivière était éclairée comme par le soleil de midi, tombant d'aplomb, sans une ombre. On distinguait les moindres détails avec une précision singulière, les moires du courant, les tas de graviers des berges, les petits arbres des quais. Sur-tout, les ponts apparaissaient, d'une blancheur éclatante, si nets, qu'on en aurait compté les pierres; et l'on aurait dit, d'un incendie à l'autre, de minces passerelles intactes, au-dessus de cette eau braisillante. Par moments, au milieu de la clameur grondante et continue, de brusques craquements se faisaient entendre. Des rafales de suie tombaient, le vent apportait des odeurs empestées. Et l'épouvantement, c'était que Paris, les autres quartiers lointains, là-bas, au fond de la trouée de la Seine, n'existaient plus. A droite, à gauche, la violence des incendies éblouissait, creusait au delà un abîme noir. On ne voyait plus qu'une énormité ténébreuse, un néant, comme si Paris tout entier, gagné par le feu, fût dévoré, eût déjà disparu dans une éternelle nuit. Et le ciel aussi était mort, les flammes montaient si haut, qu'elles éteignaient les étoiles.

Maurice, que le délire de la fièvre soulevait, eut un rire de fou.

— Une belle fête au Conseil d'Etat et aux Tuileries... On a illuminé les façades, les lustres étincellent, les femmes dansent... Ah! dansez, dansez donc, dans vos cotillons qui fument, avec vos chignons qui flamboient...

De son bras valide, il évoquait les galas de Gomorrhe et de Sodome, les musiques, les fleurs, les jouissances monstrueuses, les palais crevant de telles débauches, éclairant l'abomination des nudités d'un tel luxe de bougies, qu'ils s'étaient incendiés eux-mêmes. Soudain, il y eut un fracas épouvantable. C'était, aux Tuileries, le feu, venu des deux bouts, qui atteignait la salle des Maréchaux. Les tonneaux de poudre s'enflammaient, le pavillon de l'Horloge sautait, avec une violence de poudrière. Une gerbe immense monta, un panache qui emplit le ciel noir, le bouquet flamboyant de l'effroyable fête.

— Bravo, la danse! cria Maurice, comme à une fin de spectacle, lorsque tout retombe aux ténèbres.

Композиция описания парижского пожара такова, что читатель видит пожар глазами Жана и Мориса, героев романа. Сначала все вокруг кажется спокойным; постепенно перед обоими солдатами, плывущими по Сене, разворачивается страшное зрелище, «l'exécration spectacle»; ужас возрастает — «l'horreur semblait grandir». И, наконец, зрителям вдруг открывается панорама горящего города. Постепенность нарастания ужаса выражена глаголами в Imparfait: «se déroulait»; «à mesure qu'ils descendaient la rivière,

l'horreur semblait grandir»; внезапно его сменяет *Passé simple*: «Quand ils furent au pont de Solférino, il virent d'un regard les deux quais en flammes». Теперь мы вместе с Жаном и Морисом смотрим на пожар. Автор фиксирует движение их взглядов: «à gauche, c'étaient...»; «à droite, c'était...»; «on voyait...»; «c'était, à côté...»; «c'était, enfin, derrière...»; «on distinguait...» Однако, само описание дается без всякого использования несобственно прямой речи. В тексте встречается слияние авторского повествования с внутренней речью Жана, но этим и ограничивается использование того приема, который был господствующим в стиле «Западни»: «Mais elles étaient enchaînées, comment en détacher une, dégager les rames?» или: «Etait-ce possible qu'un garçon qu'il aimait tant, si instruit, si délicat, en fût arrivé à des idées pareilles?» Само описание дано непосредственно от автора, хотя и через сознание героев. Точка зрения последних проявляется в оценочных эпитетах и в синтаксических конструкциях.

Оценочные эпитеты проходят через все описание. Они характеризуют эмоции зрителей. Тема ужаса звучит в самом начале нашего текста, еще до картины пожара: «Ni l'un ni l'autre ne parlaient plus, épouvantés de l'exécrable spectacle qui se déroulait». А дальше мы видим: *ronflement formidable*; *l'incendie immense*, *le plus énorme*, *le plus effroyable*, *le cube de pierre géant*; *une puissance du relief extraordinaire*; *un aveuglant reflet de fournaise*; *une force de feu... terrible*; *le colossal monument*; *une mer sanglante et sans fin*; *une rue démesurée*; *une blancheur éclatante*; *un fracas épouvantable*; *une gerbe immense*; *l'effroyable fête*. Все эти эпитеты выполняют двойную функцию: выражая реакцию потрясенных очевидцев, они дают читателю масштаб грандиозного и трагического события.

Что касается синтаксиса, то он, как всегда у Золя, сохраняет интонацию живого голоса, устного разговора. Фраза не фиксирует итог того или иного события, но как бы ведет читателя за собой, последовательно отмечая отдельные элементы зрелища или звенья переживания. «Par moments, au milieu de la clameur grondante et continue, de brusques craquements se faisaient entendre». В этой фразе сначала внимание читателя задерживается на постоянном и грозном гуле, на общем «шумовом фоне», причем «гул» выделен двумя эпитетами и, таким образом, как бы продлен во времени, интонационно затянут; затем читатель слышит внезапный грохот рушащихся зданий — и фразу завершает глаголь-сказуемое, который в сущности играет здесь роль формально-синтаксическую и ритмическую. А если вернуть этой фразе прямой порядок слов (подлежащее — сказуемое — дополнение), эффект непосредственного переживания и в то же время звучания живого, взволнованного голоса будет утрачен: «De brusques craquements se faisaient entendre par moments au milieu de la clameur grondante et continue». Фраза приобрела спокойно-повествовательный, деловито-информационный характер. Или другой случай синтаксического усложнения: «Et l'épouvantement, c'était

que Paris, les autres quartiers lointains, là-bas, au fond de la trouée de la Seine, n'existaient plus». Здесь в синтаксическом движении, в последовательном расположении элементов фразы, в ее расчлененности, в репризе отражено нарастающее чувство ужаса, которое охватывает свидетелей пожара. Фраза как бы формулирует их переживания не в итоговом выражении, но воспроизводит динамику этих переживаний. Общее понятие — Paris, более конкретное указание — les autres quartiers lointains, еще более точное, определяющее угол зрения наблюдателя — là-bas (это уже почти внутренняя речь героев) и, наконец, зловещая концовка — au fond de la trouée de la Seine. А в заключение — глагол, страшный своей обыкновенностью и простой: n'existaient plus. Пример этот — типический. Фраза Золя своим синтаксическим построением всегда тяготеет к тому, чтобы воспроизвести динамику переживаний.

Заметим в этой же связи: конструкция других чисто описательных фраз такова, что и они не подводят итог событию, но воспроизводят либо его протекание, либо процесс его восприятия зрителями. Показать это можно на любом, наудачу взятом примере: «Sur la façade du bord de l'eau, la ligne nette de l'attique se détachait en une rampe noireie, au milieu des langues rouges qui en léchaient les bords...» Это — последовательность восприятия. А вот — динамика самого процесса: «des bâtiments intermédiaires jetaient, par leurs fenêtres crevés, des tourbillons de fumée rousse que traversaient de longues flammèches bleues». (Мы вернемся к этой проблеме при анализе фразы, заключающей описание пожара.)

Говоря о синтаксисе, следует отметить одну из его особенностей. Наиболее распространенный вид связи между частями сложной соподчиненной фразы — причастные обороты, в особенности активные причастия настоящего времени: «les toits s'embrasaient... s'entr'ouvrant», «le pétrole... avait ruisselé, roulant le long des marches», «le colossal monument en était comme soulevé, tremblant et grondant sur ses fondations, ne gardant que la carcasse de ses murs épais», «c'était enfin... les vingt-deux maisons de la rue de Lille, embrasant l'horizon, détachant les flammes sur d'autres flammes». Как видим, нередко и нанизывание причастных оборотов друг на друга. Это стилистическое явление способствует той же цели — непосредственной передаче динамики события. Причастия позволяют показать одновременно разность действий, многообразие и единство жизненных процессов. С наибольшей наглядностью выражают эту одновременность ряды причастий, как в наших примерах — tremblant et grondant, ne gardant que... и т. д. ¹

Итак, внутренний мир персонажей, глазами которых мы видим пожар Парижа, воссоздается оценочными эпитетами и синтакси-

¹ О функции причастных форм у Золя отлично пишет А. В. Чернин в статье «Разгром» Эмиля Золя как роман-эпопея» (в кн.: Возникновение романа-эпопеи, М., «Советский писатель», 1958, стр. 237).

ческими средствами. Но лексическое наполнение фразы принадлежит автору. В «Западне» было иначе: там вся лексика заимствовалась автором у его персонажей.

Автор дает документально точную, почти протокольную картину страшного бедствия. Он педантично указывает, в котором часу какое здание было подожжено и сколько часов оно уже горит, он называет число домов на горящих улицах (*les sept maisons de la rue du Bac, les vingt-deux maisons de la rue de Lille*), он перечисляет, не чуждаясь специальных терминов, архитектурные детали пылающих зданий (*la ligne nette de l'attique, les colonnades, les entablements, les frises, les sculptures*), вводит названия улиц, зданий, дворцовых павильонов и зал. Эта материальная конкретность — одна из особенностей описания, причем трезвая деловитость авторских перечислений усиливает его трагизм. Гигантский масштаб пожара дается читателю не только патетичностью этого перечисления, но и нагромождением синонимических слов и оборотов, рисующих различные формы, оттенки, стороны пожара. Так, на двух страницах текста мы обнаружим, вероятно, все возможные языковые и индивидуально-образные синонимические наименования для понятий «огонь», «гореть», «поджигать». Например, «огонь»: *le feu, les flammes, le brasier, la braise, la flambée, le bûcher, l'incendie, les langues rouges, les foyers, une mer sanglante* и т. д. «Гореть»: *les Tuileries brûlaient; le feu gagnait; les toits s'embrasaient; le pavillon de Flore... flambait; le Palais de la Légion d'honneur... se consumait; le palais du Conseil d'Etat... vomissait des flammes; il y avait surtout là un branle, une force de feu si terrible...; les tonneaux de poudre s'enflammaient*. Читатель без труда обнаружит в тексте и другие синонимические ряды; в данном случае нагнетение синонимов — одно из художественных средств создания зрительного эффекта. Впрочем, само по себе оно значит немного. Громоздя синоними, Золя как бы говорит: это был не просто пожар — здесь сосредоточились все известные человеку формы и виды огня, горения. Впечатление неистовой, бесконечно многообразной стихии усилено простыми и развернутыми метафорами, которые тоже нагромождены друг на друга («*les bâtiments intermédiaires jetaient, par leurs fenêtres crevées, des tourbillons de fumée rousse...*»), и в особенности многочисленными сравнениями («*les toits s'embrasaient... s'entr'ouvrant, comme une terre volcanique, sous la poussée du brasier intérieur*»; «*le palais de la Légion d'honneur... se consumait en une large flambée de bûcher dont tout le bois s'achèverait d'un coup*»; «*la caserne d'Orsay dont tout un pan brûlait, en une colonne haute et blanche, pareille à une tour de lumière*»; «*la rivière était éclairée comme par le soleil de midi*»). Характер этих метафор и сравнений подводит нас к тому, что составляет основную экспрессивную атмосферу текста.

Наиболее впечатляющие образы парижского пожара связаны с библейской стилистикой. Так, пылающий керосин, льющийся

по ступеням дворцовых лестниц, метафорически отождествлен с «потоками ада» — «des torrents de l'enfer». Вода в Сене кажется потоком огня, она представляется бесконечной улицей некоего «проклятого города»: «Et ils descendaient toujours lentement, au fil de cette eau incendiée, entre les palais en flammes, ainsi que dans une rue démesurée de ville maudite, brûlant aux deux bords d'une chaussée de lave en fusion». По образности и ритму эта фраза напоминает апокалиптические пророчества или библейское описание гибели Содома и Гоморры — «проклятых городов», которые, по преданию, бог наказал за чудовищные грехи, разврат и преступления, разрушив их. Об этом же говорится в гневной тираде (принадлежащей не то Морису, не то автору): «il évoquait les galas de Gomorrhe et de Sodome, les musiques, les fleurs, les jouissances monstrueuses, les palais crevant de telles débauches, éclairant l'abomination des nudités d'un tel luxe de bougies, qu'ils s'étaient incendiés eux-mêmes». Обратим внимание на библейско-апокалиптическую фразеологию приведенной фразы: и эпитет *monstrueuses*, и метафорическое причастие *crevant*, и «*épiphrase biblique*» в сочетании *l'abomination des nudités* и т. п. — все здесь напоминает стиль ветхозаветных пророков. Гибель Парижа от стихии огня — это гибель «проклятого города», современного Содома, это кара за все те преступления Второй империи, которые описаны Золя в восемнадцати предшествующих романах: в «Добыче» и в «Эжене Ругоне», в «Нана» и в «Накипи», в «Завоевании Плассана» и в «Жерминале». Таким образом, пожар Парижа приобретает значение символической сцены, завершающей целый исторический период в существовании французского государства. Символическим завершением является и замечательное описание последнего взрыва: «*Soudain, il y eut un fracas éprouvable*». Этот эпизод резко выделен в тексте — выделению способствует использование имперфекта, замедляющего рассказ: «*C'était, aux Tuileries, le feu, venu des deux bouts, qui atteignait la salle des Maréchaux*» (в этом контексте естественно было бы сказать: «*qui avait atteint*»). И дальше: «*Les tonneaux de poudre s'enflammaient, le pavillon de l'Horloge sautait, avec une violence de poudrière*». Имперфект задерживает наше внимание на самом процессе взрыва, тогда как простой перфект подвел бы его итоги. Сопоставим пристрастие к имперфекту, проявляющееся во всем эпизоде, с особенностью синтаксических конструкций (см. выше), которые тоже дают не итог переживания или события, но их протекание во времени. Символическую картину венчает фраза с глаголами в *Passé simple* (потому что на этот раз подводится итог всему описанию, а перфект способствует такому подытоживанию): «*Une gerbe immense monta, un panache qui emplît le ciel noir, le bouquet flamboyant de l'effroyable fête*». Заключительный характер этой фразы подчеркивается и риторическим нагнетением синонимических метафор (*gerbe, panache, bouquet*), и парадоксально-символическим образом праздничного букета.

Итак, описание парижского пожара в романе Золя «Разгром» перерастает в символическую сцену возмездия за преступления Второй империи, в эмоциональный и философский итог целой эпохи и в то же время всей многотомной эпопеи Золя. Символичность достигается использованием библейского стиля с его образностью и лексикой, сложной системы метафор и сравнений, нагнетением многочисленных синонимических рядов. Золя и здесь остается верен своему эстетическому принципу: устранению из повествования автора с его размышлениями и выводами, навязываемыми читателю. Пожар увиден глазами героев романа, а не глазами автора, хотя, разумеется, автор здесь, не выходя на сцену, явно сообщает читателю сведения и факты, неизвестные его героям. Техника показа решительно преобладает над рассказом, или, скажем, рассуждением; создание максимальной наглядности обеспечивается своеобразным «динамическим» синтаксисом, воспроизводящим не итог событий, но самый процесс их протекания или процесс их восприятия зрителем. Такова же роль имперфектных глагольных форм. Роль авторских выводов играют образы — таков, например, последний взрыв Тюильри и завершающая его описание метафора «пылающего праздничного букета».

•

Для самостоятельного анализа предлагается эпизод из VI главы третьей части «Разгрома». Наполеон III, остановившийся на квартире у фабриканта Делаэрша, только что получил от генералов Дуэ и Дюкро известие о том, что армия под Седаном окружена прусскими войсками и что ее ожидает неминуемая катастрофа. (См. ч. II.)

Стиль мопассановской прозы исключительно труден для анализа. Он отличается внешней простотой и скупостью средств. Писалось о нем мало, к тому же иногда и поверхностно. «Язык его сжат, пластичен, колоритен, а в лирических новеллах и дневниковых записях и письмах ярко эмоционален», — замечает один из советских знатоков творчества Мопассана, Ю. И. Данилин.¹ Это справедливо, но абстрактно. Что касается французских исследователей, то они не поднимались до высоких обобщений. Они отмечали тот факт, что Мопассан мобилизует незначительные языковые ресурсы (примерно одну десятую современного ему словаря!²), что в целом его лексика состоит из простых слов, обычных и употребленных в прямом смысле.³ Между тем, несмотря на видимость простоты, мопассановский стиль сложен и многолоен. Попробуем показать методику его анализа на примере.

Стилистическое искусство Мопассана — блестящего мастера новеллы — раскрывается достаточно полно только при анализе целостного произведения. Поэтому читателю предлагается текст одной из самых известных лирических новелл, который мы приводим без сокращений.

Il portait bien son nom de bataille, l'abbé Marignan. C'était un grand prêtre maigre, fanatique, d'âme toujours exaltée, mais droite. Toutes ses croyances étaient fixes, sans jamais d'oscillations. Il s'imaginait sincèrement connaître son Dieu, pénétrer ses desseins, ses volontés, ses intentions.

¹ Ю. Д а н и л и н, Предисловие к кн.: Guy de Maupassant, Nouvelles choisies, Moscou, Editions en langues étrangères, 1959, p. 8.

² А. S c h i n z, Le vocabulaire de Maupassant et de Mérimée, «Revue des langues romanes», 6^e série, II, 1909, pp. 504—531.

³ А. V i a l, Guy de Maupassant et l'Art du roman, P., 1954.

Quand il se promenait à grands pas dans l'allée de son petit presbytère de campagne, quelquefois une interrogation se dressait dans son esprit: «Pourquoi Dieu a-t-il fait cela?» Et il cherchait obstinément prenant en sa pensée la place de Dieu, et il trouvait presque toujours. Ce n'est pas lui qui eût murmuré dans un élan de pieuse humilité: «Seigneur, vos desseins sont impénétrables!» Il se disait: «Je suis le serviteur de Dieu, je dois connaître ses raisons d'agir, et les deviner si je ne les connais pas.»

Tout lui paraissait créé dans la nature avec une logique absolue et admirable. Les «Pourquoi» et les «Parce que» se balançaient toujours. Les aurores étaient faites pour rendre joyeux les réveils, les jours pour mûrir les moissons, les pluies pour les arroser, les soirs pour préparer au sommeil et les nuits sombres pour dormir.

Les quatre saisons correspondaient parfaitement à tous les besoins de l'agriculture; et jamais le soupçon n'aurait pu venir au prêtre que la nature n'a point d'intentions et que tout ce qui vit s'est plié, au contraire, aux dures nécessités des époques, des climats et de la matière.

Mais il haïssait la femme, il la haïssait inconsciemment, et la méprisait par instinct. Il répétait souvent la parole du Christ: «Femme, qu'y a-t-il de commun entre vous et moi?» et il ajoutait: «On disait que Dieu lui-même se sentait mécontent de cette œuvre-là.» La femme était bien pour lui l'enfant douze fois impure dont parle le poète. Elle était le tentateur qui avait entraîné le premier homme et qui continuait toujours son œuvre de damnation, l'être faible, dangereux, mystérieusement troublant. Et plus encore que leur corps de perdition, il haïssait leur âme aimante.

Souvent il avait senti leur tendresse attachée à lui et, bien qu'il se sût inattaquable, il s'exaspérait de ce besoin d'aimer qui frémissait toujours en elles.

Dieu, à son avis, n'avait créé la femme que pour tenter l'homme et l'éprouver. Il ne fallait approcher d'elle qu'avec des précautions défensives, et les craintes qu'on a des pièges. Elle était, en effet, toute pareille à un piège avec ses bras tendus et ses lèvres ouvertes vers l'homme.

Il n'avait d'indulgence que pour les religieuses que leur vœu rendait inoffensives; mais il les traitait durement quand même, parce qu'il la sentait toujours vivante au fond de leur cœur enchaîné, de leur cœur humilié, cette éternelle tendresse qui venait encore à lui, bien qu'il fût un prêtre.

Il la sentait dans leurs regards plus mouillés de piété que les regards des moines, dans leurs extases où leur sexe se mêlait, dans leurs élans d'amour vers le Christ, qui l'indignaient parce que c'était de l'amour de femme, de l'amour charnel; il la sentait, cette tendresse maudite, dans leur docilité même, dans la douceur de leur voix en lui parlant, dans leurs yeux baissés, et dans leurs larmes résignées quand il les reprenait avec rudesse.

Et il secouait sa soutane en sortant des portes du couvent, et il s'en allait en allongeant les jambes comme s'il avait fui devant un danger.

Il avait une nièce qui vivait avec sa mère dans une petite maison voisine. Il s'acharnait à en faire une sœur de charité.

Elle était jolie, écervelée et moqueuse. Quand l'abbé sermonnait, elle riait; et quand il se fâchait contre elle, elle l'embrassait avec véhémence, le serrant contre son cœur, tandis qu'il cherchait involontairement à se dégager de cette étreinte qui lui faisait goûter cependant une joie douce, éveillant au fond de lui cette sensation de paternité qui sommeille en tout homme.

Souvent il lui parlait de Dieu, de son Dieu, en marchant à côté d'elle par les chemins des champs. Elle ne l'écoutait guère et regardait le ciel, les herbes, les fleurs, avec un bonheur de vivre qui se voyait dans ses yeux. Quelquefois elle s'élançait pour attraper une bête volante, et s'écriait en la rapportant: «Regarde, mon oncle, comme elle est jolie; j'ai envie de l'embrasser.» Et ce besoin d'«embrasser» des mouches ou des grains de lilas inquiétait, irritait, soulevait le prêtre, qui retrouvait encore là cette indéterminable tendresse qui germe toujours au cœur des femmes.

Puis, voilà qu'un jour l'épouse du sacristain, qui faisait le ménage de l'abbé Marignan, lui apprit avec précaution que sa nièce avait un amoureux.

Il en ressentit une émotion effroyable, et il demeura suffoqué, avec du savon plein la figure, car il était en train de se raser.

Quand il se retrouva en état de réfléchir et de parler, il s'écria: «Ce n'est pas vrai, vous mentez, Mélanie!»

Mais la paysanne posa la main sur son cœur: «Que Notre Seigneur me juge si je mens, monsieur le curé. J'vous dis qu'elle y va tous les soirs sitôt qu'votre sœur est couchée. Ils se r'trouvent le long de la rivière. Vous n'avez qu'à y aller voir entre dix heures et minuit.»

Il cessa de se gratter le menton, et il se mit à marcher violemment, comme il faisait toujours en ses heures de grave méditation. Quand il voulut recommencer à se barbifier, il se coupa trois fois depuis le nez jusqu'à l'oreille.

Tout le jour, il demeura muet, gonflé d'indignation et de colère. A sa fureur de prêtre, devant l'invincible amour, s'ajoutait une exaspération de père moral, de tuteur, de chargé d'âme, trompé, volé, joué par une enfant; cette suffocation égoïste des parents à qui leur fille annonce qu'elle a fait, sans eux et malgré eux, choix d'un époux.

Après son dîner, il essaya de lire un peu, mais il ne put y parvenir; et il s'exaspérait de plus en plus. Quand dix heures sonnèrent, il prit sa canne, un formidable bâton de chêne dont il se servait toujours en ses courses nocturnes, quand il allait voir quelque malade. Et il regarda en souriant l'énorme gourdin qu'il faisait tourner, dans sa poigne solide de campagnard, en des moulinets menaçants. Puis,

soudain, il le leva et, grinçant des dents, l'abattit sur une chaise dont le dossier fendu tomba sur le plancher.

Il ouvrit la porte pour sortir; mais il s'arrêta sur le seuil, surpris par une splendeur de clair de lune telle qu'on n'en voyait presque jamais.

Et comme il était doué d'un esprit exalté, un de ces esprits que devaient avoir les Pères de l'Eglise, ces poètes rêveurs, il se sentit soudain distrait, ému par la grandiose et sereine beauté de la nuit pâle.

Dans son petit jardin, tout baigné de douce lumière, ses arbres fruitiers, rangés en ligne, dessinaient en ombre sur l'allée leurs grêles membres de bois à peine vêtus de verdure; tandis que le chèvrefeuille géant, grimpé sur le mur de sa maison, exhalait des souffles délicieux et comme sucrés, faisait flotter dans le soir tiède et clair une espèce d'âme parfumée.

Il se mit à respirer longuement, buvant de l'air comme les ivrognes boivent du vin, et il allait à pas lents, ravi, émerveillé; oubliant presque sa nièce.

Dès qu'il fut dans la campagne, il s'arrêta pour contempler toute la plaine inondée de cette lueur caressante, noyée dans ce charme tendre et languissant des nuits sereines. Les crapauds à tout instant jetaient par l'espace leur note courte et métallique, et des rosignols lointains mêlaient leur musique égrenée qui fait rêver sans faire penser, leur musique légère et vibrante, faite pour les baisers, à la séduction du clair de lune.

L'abbé se remit à marcher, le cœur défaillant, sans qu'il sût pourquoi. Il se sentait comme affaibli, épuisé, tout à coup; il avait envie de s'asseoir, de rester là, de contempler, d'admirer Dieu dans son œuvre.

Là-bas, suivant les ondulations de la petite rivière, une grande ligne de peupliers serpentait. Une buée fine, une vapeur blanche que les rayons de lune traversaient, argentaient, rendaient luisante, restait suspendue autour et au-dessus des berges, enveloppait tout le cours tortueux de l'eau d'une sorte de ouate légère et transparente.

Le prêtre encore une fois s'arrêta, pénétré jusqu'au fond de l'âme par un attendrissement grandissant, irrésistible.

Et un doute, une inquiétude vague l'envahissait; il sentait naître en lui une de ces interrogations qu'il se posait parfois.

Pourquoi Dieu avait-il fait cela? Puisque la nuit est destinée au sommeil, à l'inconscience, au repos, à l'oubli de tout, pourquoi la rendre plus charmante que le jour, plus douce que les aurores et que les soirs, et pourquoi cet astre lent et séduisant, plus poétique que le soleil et qui semble destiné, tant il est discret, à éclairer des choses trop délicates et mystérieuses pour la grande lumière, s'en venait-il faire si transparentes les ténèbres?

Pourquoi le plus habile des oiseaux chanteurs ne se reposait-il pas comme les autres et se mettait-il à vocaliser dans l'ombre troublante?

Pourquoi ce demi-voile jeté sur le monde? Pourquoi ces frissons de cœur, cette émotion de l'âme, cet alanguissement de la chair?

Pourquoi ce déploiement de séductions que les hommes ne voyaient point, puisqu'ils étaient couchés en leurs lits? A qui étaient destinés ce spectacle sublime, cette abondance de poésie jetée du ciel sur la terre?

Et l'abbé ne comprenait point.

Mais voilà que là-bas, sur le bord de la prairie, sous la voûte des arbres trempés de brume luisante, deux ombres apparurent qui marchaient côte à côte.

L'homme était plus grand et tenait par le cou son amie, et, de temps en temps, l'embrassait sur le front. Ils animèrent tout à coup ce paysage immobile qui les enveloppait comme un cadre divin fait pour eux. Ils semblaient, tous deux, un seul être, l'être à qui était destinée cette nuit calme et silencieuse; et ils s'en venaient vers le prêtre comme une réponse vivante, la réponse que son Maître jetait à son interrogation.

Il restait debout, le cœur battant, bouleversé; et il croyait voir quelque chose de biblique, comme les amours de Ruth et de Booz, l'accomplissement d'une volonté du Seigneur dans un de ces grands décors dont parlent les livres saints. En sa tête se mirent à bourdonner les versets du Cantique des Cantiques, les cris d'ardeur, les appels des corps, toute la chaude poésie de ce poème brûlant de tendresse.

Et il se dit: «Dieu peut-être a fait ces nuits-là pour voiler d'idéal les amours des hommes.»

Il reculait devant ce couple embrassé qui marchait toujours. C'était sa nièce pourtant: mais il se demandait maintenant s'il n'allait pas désobéir à Dieu. Et Dieu ne permet-il point l'amour, puisqu'il l'entoure visiblement d'une splendeur pareille?

Et il s'enfuit, éperdu, presque honteux, comme s'il eût pénétré dans un temple où il n'avait pas le droit d'entrer.

В основе повеллы «Лунный свет» — конфликт между священником с его предвзятым, искусственным представлением о реальности и племянницей — бесхитростной девушкой, олицетворяющей жизнь; иначе говоря, конфликт между ложной, уродливо-догматической идеологией религии и живой жизнью. Повелла распадается на две части. В первой, несколько меньшей половине автор дает общую психологическую характеристику священника, а затем его племянницы. Во второй описывается один решающий день из жизни героя, тот самый, когда он, столкнувшись лицом к лицу с любовью, терпит поражение. Это поражение закономерно и неизбежно, несмотря на то, что священник, казалось бы, гораздо сильнее своей противницы: на его стороне религиозные догмы, фанатическая убежденность, физическая сила, жизненный опыт пожилого человека, и к тому же он вооружен дубиной. Зато

на стороне его племянницы природа — живая, бессмертная и прекрасная природа, с которой вступает в конфликт аббат Мариньян. Тема борьбы и поражения аббата становится особенно выразительной благодаря значимому имени, которое Мопассан избрал для своего героя: Мариньян (или по-итальянски Меленьяно) — название городка близ Милана, известного благодаря победам, одержанным здесь французскими войсками над швейцарцами (1515 г.) и австрийцами (1859 г.). Имя это, собственно говоря, звучит как «воинственный» или даже «победоносный». Так что, образно говоря, на стороне священника даже его имя.

Вся новелла, за исключением нескольких реплик, представляет собой авторское повествование. Но мы бы тщетно старались на основе этого повествования восстановить авторский образ. Его стилистическая структура очень сложна. Прежде всего, в авторском тексте встречаются элементы разговорные. Таковы фразы, которые вводят читателя в рассказ. Например, первая: «Il portait bien son nom de bataille, l'abbé Marignan». Прием антиципации сообщает предложению живую, разговорную интонацию. Ведь автор мог начать повеллу и так: «L'abbé Marignan portait bien son nom de bataille». В этом варианте вступительная фраза носила бы нейтрально-повествовательный, книжно-эпический характер. Мопассан предпочел энергичную интонацию устного рассказа, звучащую несколько иронически — в этой первой фразе автор стоит над своим героем и с чуть снисходительной усмешкой оценивает его характер. Та же ироническая снисходительность звучит и в словах: «Il s'imaginait sincèrement connaître son Dieu...»; каждым из этих слов автор отделяет себя от героя, противопоставляет себя ему. Наивно-телеологическое мировоззрение аббата получает ироническую оценку и дальше в таком, например, обобщении, по синтаксической форме представляющем собою несобственно прямую речь священника: «Les quatre saisons correspondaient parfaitement à tous les besoins de l'agriculture». Наречие *parfaitement*, как и трезво-деловитое *agriculture*, вносит во все предложение элемент иронии. То же можно сказать о наивно-категорическом утверждении предыдущей фразы: «Les augures étaient faites pour rendre joyeux...»

Однако этот отчетливый и насмешливо звучащий голос автора постоянно сочетается с голосом персонажа. Так, если первая половина фразы «Il s'imaginait...» принадлежит автору, то во второй воспроизведена речевая манера, лексика, интонация персонажа: «...pénétrer ses voisins, ses volontés, ses intentions». По сути дела, эта вторая половина тавтологична: она повторяет то, что уже сказано в первой, но переводит рассказ в иной, и даже противоположный, стилистический план; отметим здесь высокую лексику и обладающее риторической торжественностью проповеди бессоюзное перечисление. Библейская патетика продолжает звучать и дальше, своеобразно сочетаясь и контрастируя с отмеченной выше прямой авторской иронией. Таково, например, характерное для

стиля библии анафорическое *et* (так называемое «*et biblique*»): «*Et il cherchait obstinément... et il trouvait presque toujours*», «*Et il secouait sa soutane... et il s'en allait...*» Заметим, как эта церковная патетика противоречиво сочетается с авторской иронией: «*et il s'en allait en allongeant les jambes*». Разговорный фразеологический оборот *allonger les jambes* стилистически резко контрастирует с риторически повышенной интонацией фразы.

Через всю первую часть новеллы, дающую психологическую характеристику аббата, проходит эта библейски-патетическая интонация. Она образуется и синтаксическими параллелизмами, вроде «*il haïssait la femme, il la haïssait inconsciemment*», «*il répétait... il ajoutait...*», «*il la sentait dans leurs regards... dans leurs extases... dans leurs élans...; il la sentait, cette tendresse maudite, dans leur docilité même, dans la douceur de leur voix... dans leurs yeux... et dans leurs larmes...*» Последняя фраза-период особенно типична: она завершает характеристику аббата и вместе с тем концентрированно выражает всю стилистическую тему; поэтому в ней так развернуты синтаксические параллелизмы: дважды повторяется группа *il la sentait*, семь раз — *dans leur(s)*, дважды — *de l'amour*. Благодаря повышенной сложности этого торжественного периода особенно выразительно звучит подытоживающее всю характеристику иронически-разговорное «*il s'en allait en allongeant les jambes*». Патетическая интонация образуется, далее, и речениями, звучащими как цитаты из священного писания: «*l'enfant douze fois impure*»,¹ «*Dieu... n'avait créé la femme que pour tenter l'homme*», «*elle était... toute pareille à un piège*». Отметим, наконец, специфические элементы библейского стиля: например, предложную форму определений — уже встречавшийся нам «*épithète biblique*»: «*œuvre de damnation*», «*corps de perdition*».

Однако, кроме библейской патетики, связанной с мировоззрением аббата, и иронической разговорности, являющейся авторской оценкой, в этой первой части новеллы намечается и третья стилистическая тема: это тема высокой лирической поэзии, возникающая тогда, когда речь заходит о женщине и любви, и тоже контрастирующая с фальшивой риторикой церковной проповеди. Тема эта здесь выражена синонимами: *ce besoin d'aimer, cette éternelle tendresse, cette tendresse maudite*. Заметим, что синонимическая разработка этой темы продолжается и дальше. В последующем тексте мы увидим *cette indéracinable tendresse, l'invincible amour*. Лирическая тема любви находит выражение в метафорах и напряженном поэтическом ритме, совсем ином, чем ритмические повторения проповеди: «*ce besoin d'aimer qui frémissait toujours en elles*», «*il la sentait toujours vivante au fond de leur cœur enchaîné, de leur cœur humilié, cette éternelle tendresse qui*

¹ Эти слова — цитата из поэмы Альфреда де Виньи, который, в свою очередь, цитирует Библию.

venait encore à lui, bien qu'il fût un prêtre». Метафоры этой лирической темы подчеркивают, что нежность, любовь — проявление живой жизни, в противоположность абстрактному догматизму религии: таковы метафорические слова *frémissait, vivante*, относящиеся к существительному *tendresse*. Последнее прилагательное, имеющее огромное значение для идейного смысла новеллы, выделено синтаксическими средствами — энергичной антиципацией: «il la sentait toujours *vivante* au fond de leur cœur enchaîné, de leur cœur humilié, cette éternelle tendresse...» Благодаря такому выделению эпитет *vivante* оказывается в центре всей этой части новеллы, а ведь он несет в себе ее тему, ее содержание: живое побеждает мертвое.

С появлением образа племянницы возникает еще одна, четвертая стилистическая манера, вполне адекватная характеру нового персонажа. Девушка отличается от своего дяди простотой нрава, бесхитростностью, естественностью. В соответствии с этими ее свойствами и речевая манера рассказчика становится предельно простой и естественной. Появляются простые предложения, простая, точная и стилистически нейтральная лексика: «Elle était jolie, écervelée et moqueuse. [...] elle riait... Elle ne l'écoutait guère et regardait le ciel, les herbes, les fleurs...» и т. д.

Первая часть новеллы содержит два психологических обобщения, весьма характерных для Мопассана (который всегда стремится во всяком человеке, независимо от его социального бытия, вскрыть его общечеловеческую сущность) и подытоживающих содержание этой первой части.

О мужчине: «...cette sensation de paternité qui sommeille en tout homme».

О женщине: «...cette indéradicable tendresse qui germe toujours au cœur des femmes».

Эти обобщения, поставленные в конец двух соседних абзацев, носят философский характер, и они добавляют в авторский текст еще одну стилистическую линию — план философского раздумья.

Таким образом, в авторском тексте первой части новеллы мы вскрыли следующие стилистические пласты:

- 1) иронически-разговорную авторскую речь;
- 2) библейски-патетический стиль проповеди;
- 3) романтически-взволнованный стиль высокой лирической поэзии;
- 4) подчеркнута естественную, простую, почти нейтральную речь;
- 5) интонацию философского раздумья.

Как видим, структура авторского текста очень сложна. Речевая манера постоянно меняется в зависимости от объекта повествования и от намерений автора. Создается стилистический сплав, в состав которого входят самые разнородные, порою и противоречивые элементы, объединенные в единое художественное целое ритмическим движением прозы.

Вторая часть, как и первая, вводится разговорной фразой: «Puis, voilà qu'un jour...» Автор возвращает читателя к ведущей интонации повествования, напоминает ему о том, что в новелле есть рассказчик, и, главное, таким образом устанавливает начало новой главы.

После этой вводящей фразы мы возвращаемся к сложной стилистической структуре, которую уже видели в начале новеллы. Например, во фразе: «Il en ressentit une émotion effroyable, et il demeura suffoqué, avec du savon plein la figure, car il était en train de se raser» наблюдаем противоречие между ритмизованной синтаксической структурой сложноподчиненного предложения и подчеркнуто книжным *car* — и разговорным фразеологизмом *avec du savon plein la figure*. Ритм фразы, разбитой на симметричные отрезки, передает напыщенно-негодующую интонацию аббата. То же противоречие наблюдается и дальше — торжественная поступь рассказа сталкивается с ироническими фразеологизмами и бытовыми деталями: «il cessa de se gratter le menton», «il se coupa trois fois depuis le nez jusqu'à l'oreille». Герой выступает в двойном облике: он и священник, и просто бреющийся человек. Отсюда и двоение стиля.

Вторая часть начинается с отрывка, посвященного гнев у священника. Выше, когда речь шла о племяннице, автор в соответствии с принятой там упрощенной стилистической манерой сказал: «*quand il se fâchait contre elle...*» Глагол этот подвергся дальнейшей синонимической разработке: «...ce besoin d'«embrasser» les mouches ou des grains de lilas (это — метонимическое развитие понятия *cette tendresse*) *inquiétait, irritait, soulevait le prêtre*». Во второй части синонимическая разработка продолжается. На четырех строках автор наращивает ряд: *indignation, colère, fureur, exaspération, suffocation*. В пределах того же маленького абзаца содержится еще два синонимических ряда: 1) *père moral, tuteur, chargé d'âme* и 2) *trompé, volé, joué*. Нагромождение синонимов (11 — на четырех строках) выражает внутреннюю взволнованность аббата и в то же время стремление автора аналитически раскрыть его душевное состояние. Вообще, в этом кульминационном месте рассказа речь автора и речь персонажа сочетаются особенно тесно, хотя они и отчетливо отделимы друг от друга. Возьмем для примера одну фразу и подчеркнем нейтральную речь повествователя сплошной чертой, речь автора, вторгающегося со своими оценками — двойной, а внутреннюю речь персонажа — пунктирной:

A sa fureur de prêtre, devant l'invincible amour, s'ajoutait une exaspération de père moral, de tuteur, de chargé d'âme, trompé, volé, joué par une enfant; cette suffocation égoïste des parents à qui leur fille annonce qu'elle a fait, sans eux et malgré eux, choix d'un époux.

В пределах одной этой повествовательной фразы трижды меняется интонация — в нее, помимо авторской оценки, словно включена цитата из негодующего внутреннего монолога священника. Это не несобственно прямая речь в ее классической форме. Например, Золя мог бы написать так: «A sa fureur de prêtre, devant l'invincible amour, s'ajoutait une exaspération. Lui, son père moral, son tuteur, son chargé d'âme, trompé, volé, joué par une enfant! C'était cette suffocation égoïste...» Повествовательный текст был бы разбит на разноголосые отрезки (Золя к этому и стремился), между тем как Мопассан, объединяя противоположные интонации, создает своеобразное единство противоположностей, фразу, в которой наблюдается органическое синтезирование разнородных элементов. Так, слово *exaspération* можно с равным основанием приписать и автору, и его герою.

Тема гнева «материализуется» в образе палки, которой посвящен целый абзац. Причем понятие «палка», как и «гнев», разрабатывается в синонимическом ряду, организованном по принципу градации, то есть усиления: *canne, bâton de chêne, gourdin*. Следует отметить в этом абзаце и серию эпитетов, подчеркивающих силу аббата: *un formidable bâton, l'énorme gourdin, sa poigne solide, des moulinets menaçants*. Палка выделена не только синонимикой и эпитетами, но и развернутыми придаточными: «dont il se servait toujours en ses courses nocturnes, quand il allait voir quelque malade», «qu'il faisait tourner, dans sa poigne solide de campagnard, en des moulinets menaçants». Мопассан не такой уж любитель сложноподчиненной конструкции, но в данном случае именно она ему необходима: при ее помощи палка оказывается не только сюжетно, но и синтаксически-интонационно в центре эпизода. В сущности палка — малозначительная деталь, но автор, используя все доступные ему стилистические средства лексики и синтаксиса, дает эту деталь крупным планом, выделяет ее, усиливает ее значение. Палка вырастает в символ насилия, грубой физической силы, которой аббат, охваченный слепой яростью, словно хочет подавить всякую жизнь. Он выходит победителем из схватки со стулом, на который он обрушился, скрежеща зубами (в этом «*grinçant des dents*» снова звучит приглушенная авторская ирония). Но вот он оказывается лицом к лицу с природой, с л у н н ы м с в е т о м. С одной стороны — грубая материальная сила, «l'énorme gourdin»; с другой — поэзия жизни, нечто неуловимое, нематериальное, «clair de lune».

Стиль круто меняется. Поэтичное описание весенней ночи выдержано в тоне стихотворения в прозе. Появляются слова и обороты из высокого лексикона романтической поэзии: *une splendeur de clair de lune, la grandiose et sereine beauté* (обратим внимание на то, что эпитеты предшествуют определяемому — это тоже один из признаков высокого слога). Понятие «лунный свет» разрабатывается в серии точных и лирически взволнованных словосочетаний: *douce lumière, leur caressante, ce charme tendre et languis-*

sant, где синонимичны и существительные, и эпитеты; причем этот ряд обобщается сочетанием *la séduction du clair de lune*. Синонимичен и ряд глаголов-метафор: *baigné, inondée, noyée, flotter*. Вся природа оказывается живой, и это выражено многочисленными одушевляющими метафорами — эпитетами и глаголами, а также активной конструкцией фраз: «*ses arbres fruitiers.., dessinaient en ombre sur l'allée leurs grêles membres de bois à peine vêtus de verdure*»; «*le chèvrefeuille géant, grimpé sur le mur de sa maison, exhalait des souffles...*» Единство живой природы выражено в слиянии зрительных, слуховых образов и ароматов: благоухание цветов сливается с теплым и свежим вечером, пенье соловьев — с лунным светом. Взаимопроникновение цветов, звуков и ароматов — излюбленная тема романтической поэзии. Вспомним стихотворение Бодлера «*Correspondances*» или строку из гораздо более раннего стихотворения В. А. Жуковского:

Как слит с прохладой растений фимиам!

Природа живет, и ее жизнь — не только в цветах и животных, птицах и деревьях, но в каждой ее линии, в каждом изгибе. Поразителен в этом смысле маленький абзац, где преобладают слова, которые говорят о змеящихся линиях пейзажа: «*Là-bas, suivant les ondulations de la petite rivière, une grande ligne de peupliers serpentait. Une buée fine... enveloppait tout le cours tortueux de l'eau...*» Это описание напоминает полотно современника Мопассана — Винсента Ван Гога, художника, в высшей степени близкого Мопассану и по духу, и по биографии, и по творческому пути (например, пейзаж «Дорога с кипарисом и звездой», 1890 г.).

Создавая поэтическую картину природы, Мопассан стремится показать не только пленительную красоту весенней лунной ночи, но и свойственную ей зыбкость форм и красок, волнующую слитность очертаний. Появляются неопределенные обобщающие существительные — они передают не столько самое явление, сколько ощущение от него: «*une splendeur de clair de lune*», «*la plaine... noyée dans ce charme tendre et languissant des nuits sereines*», «*des rossignols lointains mêlaient leur musique... à la séduction du clair de lune*». В этой зыбкости, в этом преобладании настроения над очертаниями мы узнаем живописные полотна художников-импрессионистов. Более того, можно смело утверждать, что этот мопассановский лирический пейзаж последовательно импрессионистичен. Живописцы-импрессионисты воссоздавали на полотнах не линию и не абстрактно понятую, условную окраску, но освещенность предметов; их интересовали в первую очередь не форма и не цвет, а свет. Именно это мы наблюдаем в мопассановском пейзаже лунной ночи. Недаром и новелла называется «Лунный свет». Трудно представить себе более близкую передачу пейзажа Клода Моне или Сислея средствами словесного искусства, чем это: «*toute la plaine inondée de cette lueur caressante, noyée dans ce charme tendre et languissant des nuits sereines*», или чем фраза несколько ниже:

«Une buée fine, une vapeur blanche que les rayons de lune traversaient, argentaient, rendaient luisante, restait suspendue autour et au-dessus des berges, enveloppait tout le cours tortueux de l'eau d'une sorte de ouate légère et transparente». Выше указывалось, что змеящиеся линии реки напоминают картины Ван Гога. Но живописные метафоры — *buée fine, vapeur blanche, ouate légère et transparente*, точные глагольные образы — *traversaient, argentaient, rendaient luisante* — кажутся звуковым словесным бытием зрительных образов Клода Моне.

Наконец, все описание обобщено ритмом почти стихотворным, роднящим мопассановскую прозу чуть ли не с Шатобрианом. Ритм этот настолько очевиден, что нет нужды в специальном анализе.

Впрочем, Мопассан не был бы самим собой, если бы даже сквозь это поэтическое описание природы не пробивался и другой голос: чуть иронический голос трезвого повествователя. Ирония звучит и в нарочито грубоватом сравнении «*buvant de l'air comme les ivrognes boivent du vin*» (обратим внимание на особенно выразительный здесь частичный артикль, придающий образу осязаемую материальность), и в определении соловьиного пенья — «*musique... faite pour les baisers*». Это кажущееся несколько странным определение словно пародирует суждения аббата Мариньяна; оно возвращает нас к началу новеллы, где говорилось, что, по его мнению, «*des aurores étaient faites pour rendre joyeux les réveils*». Также и во фразе «*le cœur défaillant, sans qu'il sût pourquoi*» чувствуется отзвук одной из фраз начала: «*Les «Pourquoi» et les «Parce que» se balançaient toujours*». И ведь вот настал момент, когда не для всякого «почему» находится свое «потому». Недаром трагедия аббата — это внезапно нахлынувший на него рои вопросов, на которые он не может дать ответа. Семь «*pourquoi*», набегających друг на друга, остаются без столь привычных для него «*parce que*».

Следует остановиться на стилистической форме этих вопросов, которые выражают смятение героя; это как бы его внутренняя речь. Здесь сохраняются некоторые элементы книжно-риторической манеры, столь характерной для аббата: и нагнетение синонимов (*au sommeil, à l'inconscience, au repos, à l'oubli de tout*), и патетические анафоры (*pourquoi...*), и перифразы, напоминающие библейское велеречие (луна — *cet astre lent et séduisant*, соловей — *le plus habile des oiseaux chanteurs*). Однако с этой речевой стихией библии и проповеди сливается поэтическая фразеология автора. Многие в этих вопросах не связано с речью аббата и непосредственно примыкает к лирическому описанию лунной ночи. Например: «*des choses trop délicates et mystérieuses pour la grande lumière*», «*dans l'ombre troublante*», «*ces frissons de cœur, cette émotion de l'âme, cet alanguissement de la chair*» (впрочем, слова *âme* и *chair* относятся также к лексикону священника). Попытаемся, как мы это уже делали выше, рассмотреть фразу

и определить, что в ней идет от автора (сплошная черта) и что — от речевой манеры аббата (пунктирная черта):

Pourquoi ce déploiement de séductions que les hommes ne voyaient point, puisqu'ils étaient couchés en leurs lits? A qui étaient destinés ce spectacle sublime, cette abondance de poésie jetée du ciel sur la terre?

Здесь, как и прежде, голос автора сливается с голосом его героя, сливается так, что порою их нельзя отличить друг от друга. Это мотивировано еще и тем, что аббату тоже свойственна своеобразная поэзия — поэзия библии, ветхого завета, ибо в нем живет воодушевление ветхозаветных пророков, «отцов церкви», которых автор называет «ces poètes rêveurs». В заключительной сцене, когда появляются влюбленные, поэтическая стихия библии сливается с романтическим лиризмом мопассановской поэзии природы. Эта сцена — вершина, кульминация новеллы. Ее вводит разговорный оборот, аналогичный тому, которым начинается вторая часть новеллы. Там было: «Puis, voilà qu'un jour...», здесь: «Mais voilà que là-bas...» Но этот разговорный зачин переходит в высокаторжественную, поэтическую речь. Ее создают и замедляющая «обратная» синтаксическая конструкция, при которой ряд косвенных дополнений предшествует группе подлежащего и сказуемого; и метафорический образ свода, вызывающего в нашем сознании ассоциацию с храмом: «Mais voilà que là-bas, sur le bord de la prairie, sous la voûte des arbres trempés de brume luisante, deux ombres apparaissent...» Образ свода-храма восходит к идее новеллы: подлинное божество природы — человек, он прекрасен, и прекрасна его пусть грешная, но священная любовь. Стилистический ключ всей заключительной сцены в этом сочетании: «sous la voûte (метафора «природа — храм» связана с сознанием аббата) des arbres trempés de brume luisante» (мопассановская романтическая поэзия природы, возвращающая нас к описанию лунной ночи).

И вот появляются двое. Мопассан намеренно описывает их явление с простой торжественностью, как бы восходя к первоосновам бытия. И теперь в полную силу звучит библейская поэтическая тема, с прямыми воспоминаниями из библии — любовь Руфи и Бооза, «Песнь песней», фразеология которой возвращает нас к началу новеллы, где в многочисленных синонимических перифразах раскрывалось понятие «tendresse»: «les cris d'ardeur, les appels des corps, toute la chaude poésie de ce poème brûlant de tendresse». Таким образом, последние строки новеллы возвращают нас к ее началу. Но дальше замыкается еще одно композиционное кольцо. В размышлении аббата — «Dieu peut-être a fait ces nuits-là pour voiler d'idéal les amours des hommes» — заключен ответ на главное «Почему?» — «Pourquoi Dieu a-t-il fait cela?»

Теперь снова на каждый вопрос есть ответ, но в этом ответе — поражение аббата с воинственно-победоносным именем Мариньян.

Во второй части новеллы мы можем отметить следующие стилистические пласты:

- 1) иронически-разговорную авторскую речь;
- 2) стиль романтической лирики;
- 3) стиль высокой библейской поэзии («Песнь песней»);
- 4) диалектальную прямую речь (служанки).

Все эти пласты в той или иной пропорции сливаются, сочетаются между собой, вызывая яркий стилистический эффект.

Каков же стиль Мопассана? Ответить на этот вопрос бесконечно труднее, чем на вопрос о стиле мадам де Лафайет, Лабрюйера, Шатобриана, и даже Стендаля и Бальзака. Стиль Мопассана с и н т е т и ч е н, он складывается из различных сочетаний традиционно-литературных стилей и стилей речевых. Мопассан, как мы видим, пользуется большим стилистическим богатством, накопленным французской литературой и общенародным языком за века их развития. Синтез художественных средств — такова была программа Мопассана, которую он не раз провозглашал. В письме к неизвестному адресату от 17 января 1877 г. Мопассан писал: «Я пахожу столь же слепыми тех, кто творит только и д е а л ь н о е и отвергает н а т у р а л ь н о е, как и тех, кто является только натуралистом и отвергает все прочее... Я люблю широту неожиданных горизонтов, открывающихся порой перед м е л а н х о л и к а м и, равно как искреннюю, жгучую и зачастую сдавленную рамками страсть чувственников. Зачем ограничивать себя? Натурализм так же ограничен, как и фантастика...» (Разрядка Мопассана. — *Е. Э.*)¹

¹ Ги де Мопассан, Полн. собр. соч., т. XIII, М., Гослитиздат, 1950, стр. 372—374.

В романах Мопассан не прибегает к той стилистической напряженности и сгущению, которыми отличаются новеллы. Однако принцип подхода к слову такой же, как в повеллах, тем более, что отдельные эпизоды, из которых слагается роман, носят сюжетно и композиционно законченный характер.

Ниже приводится сцена из романа «Жизнь», о котором Л. Н. Толстой в 1894 г. справедливо писал: «Une vie — превосходный роман, не только несравненно лучший роман Мопассана, но едва ли не лучший французский роман после Misérables Гюго». Героиня «Жизни» принадлежит к аристократической семье: родители Жанны, барон и его дородная супруга — милые, добрые люди, но беспомощные и обреченные на разорение. Жанна вышла замуж за бессердечного себялюбца, черствого и скупого Жюльена де Ламара. В эпизоде, предлагаемом читателю, Жанна и ее семья впервые видят Жюльена без маски.

...Par mesure d'économie, Julien avait accompli des réformes, qui nécessitaient des modifications nouvelles.

Le vieux cocher était devenu jardinier, le vicomte se chargeant de conduire lui-même et ayant vendu les carrossiers pour n'avoir plus à payer leur nourriture.

Puis, comme il fallait quelqu'un pour tenir les bêtes quand les maîtres seraient descendus, il avait fait un petit domestique d'un jeune vacher nommé Marius.

Enfin, pour se procurer des chevaux, il introduisit, dans le bail des Couillard et des Martin, une clause spéciale contraignant les deux fermiers à fournir chacun un cheval, un jour chaque mois, à la date fixée par lui, moyennant quoi ils demeuraient dispensés des redevances de volailles.

Donc les Couillard ayant amené une grande rosse à poil jauné, et les Martin un petit animal blanc à poil long, les deux bêtes furent attelées côte à côte; et Marius, noyé dans une ancienne livrée du père Simon, amena devant le perron du château cet équipage.

Julien nettoyé, la taille cambrée, avait retrouvé un peu de son élégance passée; mais sa barbe longue lui donnait malgré tout un aspect commun.

Il considéra l'attelage, la voiture et le petit domestique, et les jugea satisfaisants, les armoiries repeintes ayant seules pour lui de l'importance.

La baronne descendue de sa chambre au bras de son mari monta avec peine, et s'assit, le dos soutenu par des coussins. Jeanne à son tour parut. Elle rit d'abord de l'accouplement des chevaux, le blanc, disait-elle, était le petit fils du jaune; puis, quand elle aperçut Marius, la face ensevelie dans son chapeau à cocarde, dont son nez seul limitait la descente, et les mains disparues dans la profondeur des manches, et les deux jambes enjuponnées dans les basques de sa livrée, dont ses pieds, chaussés de souliers énormes, sortaient étrangement par le bas; et quand elle le vit renverser la tête en arrière pour regarder, lever le genou pour faire un pas, comme s'il allait enjamber un fleuve, et s'agiter comme un aveugle pour obéir aux ordres, perdu tout entier, disparu dans l'ampleur de ses vêtements, elle fut saisie d'un rire invincible, d'un rire sans fin.

Le baron se retourna, considéra le petit homme abasourdi, et cédant aussitôt à la contagion, il éclata, appelant sa femme, ne pouvant plus parler. — «Re-re-garde Ma-Ma-Ma-rius! Est-il drôle! Mon Dieu est-il drô-drôle.»

Alors la baronne, s'étant penchée par la portière et l'ayant considéré, fut secouée d'une telle crise de gaieté que toute la calèche dansait sur ses ressorts, comme soulevée par des cahots.

Mais Julien, la face pâle, demanda: «Qu'est-ce que vous avez à rire comme ça; il faut que vous soyez fous!»

Jeanne, malade, convulsée, impuissante à se calmer, s'assit sur une marche du perron. Le baron en fit autant; et, dans la calèche, des étournements convulsifs, une sorte de gloussement continu, disaient que la baronne étouffait. Et soudain la redingote de Marius se mit à palpiter. Il avait compris sans doute, car il riait lui-même de toute sa force au fond de sa coiffure.

Alors Julien exaspéré s'élança. D'une gifle il sépara la tête du gamin et le chapeau géant qui s'envola sur le gazon; puis, s'étant retourné vers son beau-père, il balbutia d'une voix tremblante de colère: «Il me semble que ce n'est pas à vous de rire. Nous n'en serions pas là si vous n'aviez gaspillé votre fortune et mangé votre avoir. A qui la faute si vous êtes ruinés?»

Toute la gaieté fut glacée, cessa net. Et personne ne dit un mot. Jeanne, prête à pleurer maintenant, monta sans bruit près de sa

mère. Le baron, surpris et muet, s'assit en face des deux femmes; et Julièn s'installa sur le siège, après avoir hissé près de lui l'enfant larmoyant et dont la joue enflait.

В этом эпизоде действуют основные персонажи романа: с одной стороны — Жюльен, с другой — Жанна и ее родители. Автор не раскрывает их внутреннего мира, не дает им оценки. Он ограничивается внешним описанием событий.

Вступительная часть эпизода — информация о мероприятиях, осуществленных Жюльеном в целях экономии. Автор не говорит о том, что скупость Жюльена вызывает у него неприязнь или отвращение. Он стилистическими средствами характеризует его действия и косвенно свое к ним отношение. Говоря о Жюльене, Мопассан использует лексику и синтаксис бюрократических официальных документов. Таковы обороты «des réformes, qui nécessitaient des modifications nouvelles», «il introduisit... une clause spéciale contraignant les deux fermiers à fournir chacun un cheval..., moyennant quoi ils demeuraient dispensés des redevances de volailles». Эти глаголы — nécessiter, introduire, contraindre, moyenner, demeurer dispensé, эти существительные — modifications, redevances носят в контексте весьма специфический характер, равно как и нагромождение нарочито прозаических причастных оборотов — se chargeant, ayant vendu, moyennant. Все эти стилистические элементы являются характеристикой Жюльена. Мопассан использует их как художник вместо того, чтобы пускаться в пространные рассуждения и сообщать читателю: Жюльен думает только о своих материальных интересах, ему чуждо человеческое отношение к людям, ему свойственно бюрократическое мышление, в фермерах он видит только поставщиков и плательщиков податей, в мальчишке-пастухе — только бессловесного слугу, которым он может распоряжаться по своему усмотрению. Все это выражено косвенным путем, при помощи официальной фразеологии казенных бумаг. Стилистическая линия Жюльена подчеркнута и тем, как автор начинает каждый из трех абзацев: puis, enfin, donc.

У Жюльена нет чувства юмора. Для его казенно-бюрократического мышления имеет значение только лстящий его самолюбию герб на дверцах кареты. Автор не дает никаких оценок от себя, но использует лексику и обороты, характерные для души его склада Жюльена: «Il considéra l'attelage, la voiture et le petit domestique, et les jugea satisfaisants, les armoiries repeintes ayant seules pour lui de l'importance». Подчеркнутые слова и по отбору, и по форме дают оценку Жюльену.

Вступительная часть эпизода связана с типом мышления Жюльена — именно с его бюрократическим типом мышления, а не с его речевой манерой; таким образом, Мопассан дает здесь косвенными стилистическими средствами психологическую харак-

терпесту персонажа, а не просто воспроизводит его речевой стиль в форме, скажем, несобственно прямой речи.

Но вот появляется другая точка зрения на ту же карету и на того же маленького слугу: точка зрения Жанны. Она видит то, чего не видел и не мог увидеть ее муж: что слуга Мариус, одетый из соображений экономии в старую, слишком большую ливрею, необыкновенно смешон. Вслед за ней это видят и барон, и баронесса, которые разражаются хохотом. Хохоchet и сам Мариус.

«Образ смеха» дан крупным планом. Это достигается прежде всего синтаксическими средствами: автор строит огромный период, в котором главное предложение — «elle fut saisie d'un rire invincible» — оттянуто на самый конец. Сама по себе сложная структура фразы, замедленной именно благодаря синтаксической инверсии, очень резко выделяет комическую фигуру Мариуса и тему смеха. Остановимся на синтаксисе этой фразы:

quand elle aperçut Marius,
↓
la face ensevelie dans son
chapeau à cocarde,
↓
dont son nez seul limitait
la descente,
↓
et les mains disparues
↓
dans les profondeurs des manches,
et les deux jambes
enjuponnées dans les basques de sa
livrée,
↓
dont ses pieds, chaussés
de souliers énormes,
sortaient étrangement
par le bas;

et quand elle le vit
renverser la tête en arrière
и т. д.

Этот грандиозный период, насчитывающий около семидесяти слов, множество придаточных предложений и причастных оборотов 1-й, 2-й и 3-й степени, совершенно, казалось бы, нехарактерен для повествовательной манеры Мопассана. Ведь Мопассану, по мнению всех критиков, свойственен стиль простой, прозрачный, изящный... Нет, в том-то и дело, что Мопассану свойственен в с я к и й стиль, он, синтезируя стилистические богатства французского языка, использует все то, что ему необходимо для построения образа. В данном случае период звучит как пародийное, иронически-эпическое описание, он служит выделению детали, имеющей центральное идейно-сюжетное и композиционное

значение для системы образов всего романа: комическая фигура Мариуса, по-разному воспринимаемая Жюльеном и Жанной, дает возможность без всякой авторской оценки показать читателю, насколько чужды и даже враждебны друг другу муж и жена.

Выделению «образа смеха» крупным планом способствует и синонимическая разработка этого понятия. На одной странице текста видим:

- Ж а н н а : ..elle fut saisie d'un rire invincible, d'un rire sans fin.
Б а р о н : ..il éclata, appelant sa femme, ne pouvant plus parler.
Б а р о н е с с а : ..fut secouée d'une telle crise de gaieté que toute la calèche dansait sur ses ressorts, comme soulevée par des cahots.
М а р и у с : ..il riait lui-même de toute sa force au fond de sa coiffure.

Все это (и многие другие, не указанные нами детали) гиперболизирует событие, казалось бы незначительное, и позволяет читателю понять его идейно-композиционное значение.

Сюжетная концовка эпизода стремительна. Краткое предложение — «Alors Julien exaspéré s'élança» — как бы противопоставлено предшествующему огромному периоду, посвященному впечатлениям Жанны от Мариуса. Описание удара дано в необычной форме: «D'une gifle il sépara la tête du gamin et le chapeau géant qui s'envola sur le gazou». Сила и неожиданность затрепанных подчеркнуты инверсией, а также глаголом séparer, фиксирующим не нанесение удара, а уже его результат. Отметим и непривычное у Мопассана ироническое сопоставление la tête du gamin — le chapeau géant, которое в контексте приобретает серьезный смысл. Самая концовка тоже дана в кратких предложениях: «Toute la gaieté fut glacée, cessa net». Ритм рассказа изменился. На смену замедленному, пародийно тягучему ритму повествования о смехе пришел ритм противоположный — стремительный, отрывистый, торопливый. Психологический образ грубого, примитивного себялюбца Жюльена оказывается и ритмически противопоставленным живому, лирическому характеру Жанны и всей ее семьи, и Мариусу, которые способны на безудержное естественное веселье, на очаровательное чувство юмора. В заключительном абзаце дана синонимическая разработка глагола s'asseoir, причем выпяченный синоним, избранный для Жюльена, тоже является косвенной стилистической характеристикой:

- Jeanne... monta sans bruit près de sa mère.
Le baron... s'assit en face des deux femmes.
Julien... s'installa sur le siège.

Не вмешиваясь в повествование, автор дал четкое разграничение двух психологических миров. Один из них представлен бюрократически-формальным, грубо-бесчеловечным Жюльеном де Ламаром. Другой — человеческой, живой, чувствительной, доброй Жанной, ее родителями, Мариусом. К этому миру примыкает и автор. Из чего это видно? Об этом говорит малая, но значительная деталь. Вспомним: как только Мариус появляется, автор представляет его, используя метафорический глагол, в комизме которого уже заключено все то, что увидит в Мариусе Жанна — «Marius, *poûé* dans une ancienne livrée du père Simon...»

Мы раскрыли смысл одного из важнейших эпизодов романа «Жизнь», анализируя его стилистическую структуру. Сложность стилистики Мопассана связана именно с тем, что он, подобно своему учителю Флоберу, избегал прямого авторского вмешательства в повествование. Образы, слова, фразы должны сами говорить читателю, как краски на полотне живописца — зрителю. В замечательной статье «Эволюция романа в XIX веке» (1889) Мопассан очень точно определил свою эстетическую позицию: «...уменьше скрыть личность писателя составляет ценность каждого произведения и называется искусством или талантом». ¹

•

Для самостоятельного анализа предлагается еще один эпизод из романа «Жизнь». Жанна и ее отец накануне разлуки совершают последнюю совместную прогулку по окрестностям их родового замка. (См. ч. II.)

¹ Ги де Мопассан, Полн. собр. соч., т. XIII, М., Гослитиздат, 1950, стр. 286.

Рассказ Анатоля Франса «Кренкебиль» вышел в свет в «Социалистической библиотеке» вместе с избранными речами Франса: они свидетельствовали о сближении писателя с демократическими кругами. Рассказ этот принадлежит к числу его лучших произведений. Посвященный незначительному происшествию — делу о мнимом оскорблении, напесенном уличным торговцем Кренкебилем полицейскому, — он поднимается до больших социально-философских обобщений. Для суда, который чинит расправу над Кренкебилем, никакого значения не имеет, в какой мере разносчик, человек из низов, в самом деле повинен в преступлении; обвиняемый такого рода для этого суда — бесконечно малая величина. «Правосудие есть освящение установившихся несправедливостей», — утверждает председатель суда Бурриш, который заканчивает свое рассуждение так: «Все дело в форме: преступление отделяется от невинности одним тонким листом гербовой бумаги». Все существо фарисейского «правосудия» в царстве буржуазных законов отлично выражено в характерной для Франса пронически-афористической формуле: «Когда человек, дающий показания, вооружен саблей, надо слушать саблю, а не человека. Человек достоин презрения и может быть неправ. Саблю нельзя презирать — она всегда права».

CRAINQUEBILLE DEVANT LA JUSTICE

Le président Bourriche consacra six minutes pleines à l'interrogatoire de Crainquebille. Cet interrogatoire aurait apporté plus de lumière si l'accusé avait répondu aux questions qui lui étaient posées. Mais Crainquebille n'avait pas l'habitude de la discussion, et dans une telle compagnie le respect et l'effroi lui fermaient la

bouche. Aussi gardait-il le silence, et le président faisait lui-même les réponses; elles étaient accablantes. Il conclut:

— Enfin, vous reconnaissez avoir dit: «Mort aux vaches!»

— J'ai dit: «Mort aux vaches!» parce que monsieur l'agent a dit: «Mort aux vaches!» Alors j'ai dit: «Mort aux vaches!»

Il voulait faire entendre qu'étonné par l'imputation la plus imprévue, il avait, dans sa stupeur, répété les paroles étranges qu'on lui prêtait faussement et qu'il n'avait certes point prononcées. Il avait dit: «Mort aux vaches!» comme il eût dit: «Moi! tenir des propos injurieux, l'avez-vous pu croire?»

M. le président Bourriche ne le prit pas ainsi.

— Prétendez-vous, dit-il, que l'agent a proféré ce cri le premier?

Crainquebille renonça à s'expliquer. C'était trop difficile.

— Vous n'insistez pas. Vous avez raison, dit le président.

Et il fit appeler les témoins.

L'agent 64, de son nom Bastien Matra, jura de dire la vérité et de ne rien dire que la vérité. Puis il déposa en ces termes:

— Etant de service le 20 octobre, à l'heure de midi, je remarquai, dans la rue Montmartre, un individu qui me sembla être un vendeur ambulante et qui tenait sa charrette indûment arrêtée à la hauteur du numéro 328, ce qui occasionnait un encombrement de voitures. Je lui intimai par trois fois l'ordre de circuler, auquel il refusa d'obtempérer. Et sur ce que je l'avertis que j'allais verbaliser, il me répondit en criant: «Mort aux vaches!», ce qui me sembla être injurieux.

Cette déposition, ferme et mesurée, fut écoutée avec une évidente faveur par le Tribunal. La défense avait cité madame Bayard, cordonnière, et M. David Matthieu, médecin en chef de l'hôpital Ambroise-Paré, officier de la Légion d'honneur. Madame Bayard n'avait rien vu ni entendu. Le docteur Matthieu se trouvait dans la foule assemblée autour de l'agent qui sommait le marchand de circuler. Sa déposition amena un incident.

— J'ai été témoin de la scène, dit-il. J'ai remarqué que l'agent s'était mépris: il n'avait pas été insulté. Je m'approchai et lui en fis l'observation. L'agent maintint le marchand en état d'arrestation et m'invita à le suivre au commissariat. Ce que je fis. Je réitérai ma déclaration devant le commissaire.

— Vous pouvez vous asseoir, dit le président. Huissier, rappelez le témoin Matra.— Matra, quand vous avez procédé à l'arrestation de l'accusé, monsieur le docteur Matthieu ne vous a-t-il pas fait observer que vous vous mépreniez?

— C'est-à-dire, monsieur le président, qu'il m'a insulté.

— Que vous a-t-il dit?

— Il m'a dit: «Mort aux vaches!»

Une rumeur et des rires s'élevèrent dans l'auditoire.

— Vous pouvez vous retirer, dit le président avec précipitation.

Et il avertit le public que si ces manifestations indécentes se reproduisaient, il ferait évacuer la salle. Cependant la défense agitait triomphalement les manches de sa robe, et l'on pensait en ce moment que Crainquebille serait acquitté.

Le calme s'étant rétabli, maître Lemerle se leva. Il commença sa plaidoirie par l'éloge des agents de la Préfecture, «ces modestes serviteurs de la société, qui, moyennant un salaire dérisoire, endurent des fatigues et affrontent des périls incessants, et qui pratiquent l'héroïsme quotidien. Ce sont d'anciens soldats, et qui restent soldats. Soldats, ce mot dit tout...»

Et maître Lemerle s'éleva, sans effort, à des considérations très hautes sur les vertus militaires. Il était de ceux, dit-il, «qui ne permettent pas qu'on touche à l'armée, à cette armée nationale à laquelle il était fier d'appartenir».

Le président inclina la tête.

Maître Lemerle, en effet, était lieutenant dans la réserve. Il était aussi candidat nationaliste dans le quartier des Vieilles-Haudriettes.

Il poursuivit :

— Non certes, je ne méconnaiss pas les services modestes et précieux que rendent journellement les gardiens de la paix à la vaillante population de Paris. Et je n'aurais pas consenti à vous présenter, messieurs, la défense de Crainquebille si j'avais vu en lui l'insulteur d'un ancien soldat. On accuse mon client d'avoir dit : «Mort aux vaches!» Le sens de cette phrase n'est pas douteux. Si vous feuillotez le *Dictionnaire de la langue verte*, vous y lirez : «*V a c h a r d*, paresseux, fainéant; qui s'étend paresseusement comme une vache, au lieu de travailler.— *V a c h e*, qui se vend à la police; mouchard. *M o r t a u x v a c h e s*! se dit dans un certain monde». Mais toute la question est celle-ci : Comment Crainquebille l'a-t-il dit? Et même, l'a-t-il dit? Permettez-moi, messieurs, d'en douter.

«Je ne soupçonne l'agent Matra d'aucune mauvaise pensée. Mais il accomplit, comme nous l'avons dit, une tâche pénible. Il est parfois fatigué, excédé, surmené. Dans ces conditions il peut avoir été la victime d'une sorte d'hallucination de l'ouïe. Et quand il vient vous dire, messieurs, que le docteur David Matthieu, officier de la Légion d'honneur, médecin en chef de l'hôpital Ambroise-Paré, un prince de la science et un homme du monde, a crié : «Mort aux vaches!» nous sommes bien forcés de reconnaître que Matra est en proie à la maladie de l'obsession, et, si le terme n'est pas trop fort, au délire de la persécution.

«Et alors même que Crainquebille aurait crié : «Mort aux vaches!» il resterait à savoir si ce mot a, dans sa bouche, le caractère d'un délit. Crainquebille est l'enfant naturel d'une marchande ambulante, perdue d'inconduite et de boisson, il est né alcoolique. Vous le voyez ici abruti par soixante ans de misère. Messieurs, vous direz qu'il est irresponsable.»

Maître Lemerle s'assit et M. le président Bourriche lut entre ses dents un jugement qui condamnait Jérôme Crainquebille à quinze jours de prison et cinquante francs d'amende. Le Tribunal avait fondé sa conviction sur le témoignage de l'agent Matra.

Mené par les longs couloirs sombres du Palais, Crainquebille ressentit un immense besoin de sympathie. Il se tourna vers le garde de Paris qui le conduisait et l'appela trois fois:

— Cipal!... Cipal!... Hein? cipal!...

Et il soupira:

— Il y a seulement quinze jours, si on m'avait dit qu'il m'arriverait ce qu'il m'arrive!...

Puis il fit cette réflexion:

— Ils parlent trop vite, ces messieurs. Ils parlent bien, mais ils parlent trop vite. On peut pas s'expliquer avec eux... Cipal, vous trouvez pas qu'ils parlent trop vite?

Mais le soldat marchait sans répondre ni tourner la tête.

Crainquebille lui demanda:

— Pourquoi que vous me répondez pas?

Et le soldat garda le silence. Et Crainquebille lui dit avec amertume:

— On parle bien à un chien. Pourquoi que vous me parlez pas? Vous ouvrez jamais la bouche: vous avez donc pas peur qu'elle pue?

Перед нами — сцена суда над стариком-разносчиком Крепкебилем, обвиняемым в том, что он якобы оскорбил полицейского Бастьена Матра, крикнув «Смерть коровам!» Сцена приобретает гротескный характер прежде всего благодаря нелепости ситуации: суд со всей свойственной этому учреждению помпезностью разбирается в обстоятельствах, при которых был или не был произнесен весьма комичный арготический «лозунг». Комизм ситуации усилен стилистическим столкновением: само звучание «Mort aux vaches!» в многократном сопоставлении с торжественной обстановкой суда и с официальными речами, например с патетической речью адвоката, производит смешное впечатление.

В эпизоде суда участвуют различные персонажи, и каждый из них говорит в свойственной ему манере. Эти персонажи читателю неизвестны, они являются не столько индивидуальностями, сколько социальными типами. Таковы председатель суда Буррин, полицейский агент, адвокат Лемебль, свидетель доктор Матье. Речевая манера каждого из этих персонажей социально типизирована до предела. Комедия суда приобретает особенно гротескный характер именно благодаря этой социальной типизации речей участников судебного разбирательства.

Так, полицейский агент Бастьен Матра выступает не как личность, но как «агент № 64». Его показания выдержаны в так называемом «административном стиле» с характерной для последнего

специфической (часто даже непонятной, а потому особенно экспрессивной) лексикой: *un individu, un vendeur ambulant, indûment, occasionner, intimer, circuler, obtempérer, verbaliser*. Конструкции, используемые свидетелем, словно противоположны обыкновенной человеческой речи как средству повседневного общения: это подчеркнута логические конструкции казенных документов, приказов, протоколов. Ср.: *«ce qui occasionnait un encombrement de voitures», «je lui intimai par trois fois l'ordre de circuler, auquel il refusa d'obtempérer», «sur ce que je l'avertis... il me répondit ... ce qui me sembla être...»*. «Административный стиль» здесь дан как бы в виде сгустка, химически очищенного образца, своеобразной формулы — черты языка официальных документов, противостоящего языку общения, здесь гиперболизированы. По замыслу Франса агент № 64 — представитель государственной власти; речь его носит потому устрашающе безличный характер казенно-официальной бумаги.¹

Адвокат мэтр Лемерль тоже неведом читателю как личность. Он социальный тип адвоката и только; это маска условного театра. Недаром автор, вводя адвоката на сцену, первоначально именует его не по фамилии, но иронически-абстрактно: *«la défense agitait triomphalement les manches de sa robe»*. Речь мэтра Лемерля тоже предельно типизирована. Она цветиста, полна эвфемизмов, пышных, тавтологических и потому бессодержательных перифраз, украшена многочисленными эффектными, но пустыми эпитетами. Об агентах полиции он говорит, называя их то *«ces modestes serviteurs de la société»*, то *«d'anciens soldats»*, то *«les gardiens de la paix»*... Свидетель доктор Матье — это в его речи *«un prince de la science»*, *«un homme du monde»*. Ошибку, которую допустил агент, услышав слова «Смерть коровам!» (подсудимый их не признал), адвокат пытается объяснить научными, медицинскими терминами — *hallucination de l'ouïe, maladie de l'obsession, délire de la persécution*.

Весьма характерны синтаксические конструкции ораторских тирад адвоката: нагнетение придаточных, вводных предложений, обращений, риторических вопросов и восклицаний.

Подобно тому как в показаниях агента № 64 царит, как мы видели, преувеличенная логика, оказывающаяся на самом деле чистой иллюзией или сознательной ложью, так и в речи адвоката логика аргументации выдвинута на передний план. Логика эта вполне справедлива, но речь адвоката, тем не менее, демагогична — именно потому, что она выдержана в социально типизиро-

¹ «La langue administrative sert essentiellement à notifier des ordres ou des défenses, à nous menacer de châtements, ou tout au moins à nous annoncer sèchement des choses qui nous touchent de très près. De là de perpétuels froissements; et il n'est pas étonnant que la littérature fasse appel à ce levier d'émotion». (Ch. Bally, *Traité de stylistique française*, I, Heidelberg, 1909, pp. 240—241.) См. в этой связи: R. Cathérine, *Le style administratif*, P., 1947.

ванном стиле лживо напыщенной адвокатской речи. Даже истинные положения здесь высказываются лживо — такова мысль Франса.

Третий участник судебного разбирательства — свидетель Матье, пытающийся с точки зрения здравого смысла оправдать подсудимого. Ему свойственна речевая манера простая, четкая, действительно логичная; лишь в строго необходимой степени этот интеллигент поддается под «административный стиль», используя отдельные официальные фразеологизмы — *en état d'arrestation, je réitérai ma déclaration*.

Наконец, четвертый участник — председатель суда Бурриш. Для этого государственного чиновника совершенно безразличны как логика свидетеля, так и пышные цветы адвокатского красноречия: он решает в пользу полицейского, вполне независимо от хода процесса — недаром автор никак не мотивирует решение суда, включая сообщение о нем в одну фразу с заключительной авторской репликой после речи адвоката: «*Maître Lemerle s'assit et M. le président Bourriche lut entre ses dents un jugement qui condamnait Jérôme Crainquebille à quinze jours de prison et cinquante francs d'amende*». Для председателя приговор предрешен — он мыслит схематично, для него истец не какой-нибудь частный человек, а «агент № 64», то есть носитель государственной власти.

Так стилистическими средствами Франс раскрывает перед читателем комедию суда; участники комедии — своеобразные «маски», комедийные ампулы. В этом смысле сцена суда у Франса похожа на комедию классицизма — вспомним знаменитую пьесу Расина «Сутяги» и речь Интимэ, играющего в этой комедии роль адвоката. Можно привести и еще одну литературную параллель: цветистая речь Лемерля живо напоминает демагогическое выступление советника Льевена на открытии сельскохозяйственной выставки («Госпожа Бовари» Флобера).

От названных участников судебного фарса резко отличается подсудимый. В сущности, сцена суда дана через его восприятие, причем Кренкебиль ничего не понимает из всего, что высказывается против него или в его пользу. Сам он говорит бессвязно, нелепо, с лексическими элементами парижского арго (*ciral*) и с просторечным синтаксисом — все это диаметрально противоположно сугубо книжной манере его обвинителей и защитников.

Наконец, в нашем эпизоде играет значительную роль стилистическая структура авторской речи. Она до предела насыщена элементами речевой манеры персонажей, — и все же особая, специфическая интонация мудро-насмешливого автора-повествователя и комментатора в тексте сохраняется. Разберем с этой точки зрения первый абзац.

«*Le président Bourriche consacra six minutes pleines à l'interrogatoire de Crainquebille*». Это точное фиксирование времени, ушед-

шего на допрос, да еще солидное «*six minutes pleines*» принадлежат самому председателю Бурришу. В то же время фраза принадлежит автору, который как бы иронически цитирует мысли судьи.

«*Cet interrogatoire aurait apporté plus de lumière si l'accusé avait répondu aux questions qui lui étaient posées*». Здесь наблюдается явление, аналогичное тому, которое мы видели выше. Эта мысль, видимо, принадлежит судье — автор формулирует ее, выделяя свойственную ей фантастическую нелепость, абсурдность: что значит «*plus de lumière*», если подсудимый не отвечал на вопросы? Да и как может вообще иметь место односторонний допрос?

«*Mais Crainquebille n'avait pas l'habitude de la discussion, et dans une telle compagnie le respect et l'effroi lui fermaient la bouche*». Первая часть фразы — «*n'avait pas l'habitude de la discussion*» — ироническая авторская характеристика, дальнейшие слова — «*dans une telle compagnie*» — кажутся цитатой из Кренкебиля, наконец, заключительные — «*le respect et l'effroi lui fermaient la bouche*» — звучат вполне серьезно. Как видим, речь автора здесь весьма сложна, многосоставна, полифонична. Заметим, что в наиболее драматических моментах повествования слог автора теряет ироничность, рассказчик как бы перестает «передразнивать» своих героев, пользоваться их словарем и интонациями, и говорит от себя. Тогда его речь звучит не только серьезно, но даже порою с торжественным драматизмом. Например, автор так пересказывает слова Кренкебиля, пытаясь за своего косноязычного героя выразить мысли, которые он сам формулировать не в силах: «*Il voulait faire entendre qu'étonné par l'imputation la plus imprévue, il avait, dans sa stupeur, répété les paroles étranges qu'on lui prêtait faussement et qu'il n'avait certes point prononcées*». Или ниже, когда Кренкебиль, уже после суда и приговора, испытывает сложное и невыразимое на его убогом языке чувство томительной тоски: «*Crainquebille ressentit un immense besoin de sympathie*».

Стилистическая система эпизода сводится, таким образом, к тому, что Франс доводит до абсурда картину классового суда над бедняком, изображая эту картину в фарсовых традициях; в соответствии с этим персонажи оказываются социальными типажам, крайняя обобщенность которых лишает их индивидуальных черт и превращает в своеобразные маски. Франс разоблачает многочисленные наслоения условностей цивилизации — под ними он стремится обнаружить простую истину человеческой жизни.

Для стилистической системы франсовой прозы характерно широкое использование самых многообразных речевых и, главным образом, традиционно-литературных стилей, экспрессивность которых усиливается благодаря столкновению их с повседневной живой разговорной речью или с просторечием (ср. возглас «*Mort*

aux vaches!» в заключительной части речи адвоката). Но особенно важно многообразие авторской речи, повествующей, комментирующей события и приобретающей то иронический, то «передразнивающий», то лирический, то чуть ли не патетический характер.

•

Для самостоятельного анализа предлагается одна из последующих глав рассказа. Читатель обратит внимание в особенности на внутренние противоречия авторской речи, а также на противопоставление прямой речи Крепебиля тому, как формулирует его мысли и чувства автор. (См. ч. II.)

L'ÎLE DES PINGOUINS

1908

Роман Франса «Остров Пингвинов» — в известной степени итоговое произведение, открывающее последний, самый блистательный период творчества великого сатирика, который в этой книге пародирует историю Франции, более того — историю всего человечества. Создавая прозрачную ироническую аллегорию Пингвинии, Франс развенчивает и высмеивает легенды буржуазной историографии. Глупые и пошлые птицы пингвины проходят те же этапы, которые прошло человеческое общество: книга Франса распадается на разделы, соответствующие традиционному делению учебников истории — древние времена, средние века и Возрождение, новое время. Только автор еще прибавляет раздел «Будущие времена» — в грядущем он видит крах современной цивилизации. Идея «круговорота истории», заколдованного круга характерна и для других книг позднего Франса. Обреченность буржуазной цивилизации для Франса несомненна, но ее гибель представляется ему в виде катастрофы, после которой все начинается сызнова.

Приводим главу II 4-й книги романа (раздел «Новое время») — «Тринко». Здесь в аллегорической и пародийной форме дается история наполеоновской империи.

TRINCO

La Nation souveraine avait repris les terres de la noblesse et du clergé pour les vendre à vil prix aux bourgeois et aux paysans. Les bourgeois et les paysans jugèrent que la révolution était bonne pour y acquérir des terres et mauvaise pour les y conserver.

Les législateurs de la République firent des lois terribles pour la défense de la propriété et édictèrent la mort contre quiconque proposerait le partage des biens. Mais cela ne servit de rien à la

république. Les paysans, devenus propriétaires, s'avisèrent qu'elle avait, en les enrichissant, porté le trouble dans les fortunes et ils souhaitaient l'avènement d'un régime plus respectueux du bien des particuliers et plus capable d'assurer la stabilité des institutions nouvelles.

Ils ne devaient pas l'attendre longtemps. La république, comme Agrippine, portait dans ses flancs son meurtrier.

Ayant de grandes guerres à soutenir, elle créa les forces militaires qui devaient la sauver et la détruire. Ses législateurs pensaient contenir les généraux par la terreur des supplices: mais s'ils tranchèrent quelquefois la tête aux soldats malheureux, ils n'en pouvaient faire autant aux soldats heureux qui se donnaient sur elle l'avantage de la sauver.

Dans l'enthousiasme de la victoire, les Pingouins régénérés se livrèrent à un dragon plus terrible que celui de leurs fables qui, comme une cigogne au milieu des grenouilles, durant quatorze années, d'un bec insatiable les dévora.

Un demi-siècle après le règne du nouveau dragon, un jeune maharajah de Malaisie, nommé Djambi, désireux de s'instruire en voyageant, comme le scythe Anacharsis, visita la Pingouinie et fit de son séjour une intéressante relation, dont voici la première page:

Voyage du jeune Djambi en Pingouinie

Après quatre-vingt-dix jours de navigation j'abordai dans le port vaste et désert des Pingouins philomaques et me rendis à travers des campagnes incultes jusqu'à la capitale en ruines. Ceinte de remparts, pleine de casernes et d'arsenaux, elle avait l'air martial et désolé. Dans les rues des hommes rachitiques et bistournés traînaient avec fierté de vieux uniformes et des ferrailles rouillées.

— Qu'est-ce que vous voulez? me demanda rudement, sous la porte de la ville, un militaire dont les moustaches menaçaient le ciel.

— Monsieur, répondis-je, je viens, en curieux, visiter cette île.

— Ce n'est pas une île, répliqua le soldat.

— Quoi! m'écriai-je, l'île des Pingouins n'est point une île?

— Non, monsieur, c'est une insule. On l'appelait autrefois île, mais depuis un siècle, elle porta par décret le nom d'insule. C'est la seule insule de tout l'univers. Vous avez un passeport?

— Le voici.

— Allez le faire viser au ministère des relations extérieures.

Un guide boiteux, qui me conduisait, s'arrêta sur une vaste place.

— L'insule, dit-il, a donné le jour, vous ne l'ignorez pas, au plus grand génie de l'univers, Trinco, dont vous voyez la statue devant vous; cet obélisque, dressé à votre droite, commémore la naissance de Trinco; la colonne qui s'élève à votre gauche porte à son faite Trinco, ceint du diadème. Vous découvrez d'ici l'arc de triomphe dédié à la gloire de Trinco et de sa famille.

— Qu'a-t-il fait de si extraordinaire, Trinco? demandai-je.

— La guerre.

— Ce n'est pas une chose extraordinaire. Nous la faisons constamment, nous autres Malais.

— C'est possible, mais Trinco est le plus grand homme de guerre de tous les pays et de tous les temps. Il n'a jamais existé d'aussi grand conquérant que lui. En venant mouiller dans notre port, vous avez vu, à l'est, une île volcanique, en forme de cône, de médiocre étendue, mais renommée pour ses vins, Ampélophore, et, à l'ouest, une île plus spacieuse, qui dresse sous le ciel une longue rangée de dents aiguës; aussi l'appelle-t-on la Mâchoire-du-Chien. Elle est riche en mines de cuivre. Nous les possédions toutes deux avant le règne de Trinco; là se bornait notre empire. Trinco étendit la domination pingouine sur l'archipel des Turquoises et le Continent Vert, soumit la sombre Marsouinie, planta ses drapeaux dans les glaces du pôle et dans les sables brûlants du désert africain. Il levait des troupes dans tous les pays qu'il avait conquis et, quand défilaient ses armées, à la suite de nos voltigeurs philomaques et de nos grenadiers insulaires, de nos hussards et de nos dragons, de nos artilleurs et de nos tringlots, on voyait des guerriers jaunes, pareils, dans leurs armures bleues, à des écrevisses dressées sur leurs queues; des hommes rouges coiffés de plumes de perroquets, tatoués de figures solaires et génésiques, faisant sonner sur leur dos un carquois de flèches empoisonnées; des noirs tout nus, armés de leurs dents et de leurs ongles; des pygmées montés sur des grues; des gorilles, se soutenant d'un tronc d'arbre, conduits par un vieux mâle qui portait à sa poitrine velue la croix de la Légion d'honneur. Et toutes ces troupes, emportées sous les étendards de Trinco par le souffle d'un patriotisme ardent, volaient de victoire en victoire. Durant trente ans de guerres Trinco conquiert la moitié du monde connu.

— Quoi, m'écriai-je, vous possédez la moitié du monde!

— Trinco nous l'a conquis et nous l'a perdu. Aussi grand dans ses défaites que dans ses victoires, il a rendu tout ce qu'il avait conquis. Il s'est fait prendre même ces deux îles que nous possédions avant lui, Ampélophore et la Mâchoire-du-Chien. Il a laissé la Pingouinie appauvrie et dépeuplée. La fleur de l'insule a péri dans ses guerres. Lors de sa chute, il ne restait dans notre patrie que les bossus et les boiteux dont nous descendons. Mais il nous a donné la gloire.

— Il vous l'a fait payer cher!

— La gloire ne se paye jamais trop cher, répliqua mon guide.

Глава открывается общей «политико-экономической» характеристикой послереволюционной эпохи, после чего пародийный герой Франса, повествователь-историк, включает в свой текст — полностью в духе академического исследования — фрагмент из исторического документа: путевые заметки некоего малайского

магараджи, посетившего Пингвинию. Таким образом, глава «Триго» содержит две совершенно различные стилистические манеры.

Повествователь-историк отличается аналитическим и парадоксальным умом. Он сжато, лаконично и, по сути дела, без комментариев вскрывает внутреннюю противоречивость буржуазной революции, которая несет в себе собственную гибель. Мысль Франса развита с предельной логичностью: революция освящает частную собственность, поэтому обогащенные ею крестьяне и буржуа сразу после ее окончания становятся монархистами; революция создает могучую армию — в этом и ее спасение, и ее гибель; наконец, победоносный генерал — он же дракон, — опираясь на эту армию, становится убийцей республики и захватывает государственную власть. Противоречивость революции выражена повествователем в таких парадоксальных фразах, как: «Les bourgeois et les paysans jugèrent que la révolution était bonne pour y acquérir des terres et mauvaise pour les y conserver», или: «...s'ils tranchèrent quelquefois la tête aux soldats malheureux, ils n'en pouvaient faire autant aux soldats heureux qui se donnaient sur elle l'avantage de la sauver». Повествователь излагает эти удивительные и, казалось бы, противоестественные истины без всякой улыбки, без удивления. Он отдает себе отчет в противоречивости исторического процесса, в ходе которого революция создает почву для реакции; спасение республики чревато ее гибелью, победа несет в себе поражение. Победоносное шествие революции рождает высокий стиль, выраженный и в таких сочетаниях, как «la Nation souveraine», и в архаических формулах юридических документов — таких, как «édictèrent la mort contre quiconque proposerait le partage des biens». Ироничность употребления этих сочетаний и формул связана с тем, что старания республики всем авторитетом революционного закона охранить собственность ни к чему повести не могут, кроме как к гибели республики. Поэтому ироничным оказывается и эпитет в сочетании «des lois *terribles*». Тот же эпитет носит совсем иной характер ниже: «les Pingouins régénérés se livrèrent à un dragon plus *terrible* que celui de leurs fables». Это слово, хотя и в субстантивной форме, появляется еще раз в сочетании «la *terreur* des supplices» — ужасы казней, угрожающих властолюбивым генералам; здесь тот же, что и в первом случае, иронический оттенок.

Слог повествователя-историка полон всевозможных, условно говоря, «заимствований», точнее — историко-культурных и литературных ассоциаций, углубляющих стилистическую перспективу рассказа. Нам встречаются то сочетания, кажущиеся цитатами из юридических документов («ils souhaitaient l'avènement d'un régime plus respectueux du bien des particuliers et plus capable d'assurer la stabilité des institutions nouvelles»), то пышно-риторическое сравнение из области древней истории («La république, comme Agrippine, portait dans ses flancs son meurtrier» — имеется в виду мать римского императора Нерона, убитая собственным

сыном), то литературные реминисценции совсем иного плана, связанные с баснями Лафонтена («comme une cigogne au milieu des grenouilles...») или с сочинением известного эрудита и нумизмата XVIII века аббата Жан-Жака Бартеlemi «Путешествие юного Анахарсиса в Грецию» («comme le scythe Anacharsis...»).

Итак, слог повествователя-историка многослоен, он словно впитал в себя самые различные культурные традиции, которые в тексте повести сплавлены иронией, определяющей единство повествовательной интонации и обладающей социально-разоблачительной функцией.

Введенный в текст «исторический документ» — прямая параллель к названной выше книге Бартеlemi (ср. заглавие: «Voyage du jeune Djambi en Pingouinie» — «Voyage du jeune Anacharsis en Grèce»). У Бартеlemi — Греция, увиденная глазами чужака, скифа; у Франса — Пингвиния, то есть Франция, увиденная глазами малайца. Франс опирается на богатую просветительскую традицию, получившую наиболее яркое выражение в «Персидских письмах» Монтескье и в «Простаке» Вольтера.

Путевые заметки Джамби включают краткий рассказ путешественника, непредвзято, в простых и точных словах констатирующего бедственное положение страны: *le port vaste et désert, des campagnes incultes, la capitale en ruines, l'air martial et désolé, des hommes rachitiques et bistournés, des ferrailles rouillées*. Обилие конкретных определений отражает желание рассказчика объективно сообщить свои наблюдения. Впрочем, и в его «докладе» иронически звучит эпитет в сочетании *Pingouins philomaques* — он, по всей вероятности, принадлежит самим пингвинам и словно процитирован благожелательным малайцем.

В диалогах с двумя жителями Пингвинии появляются иные стилистические элементы. Солдат сообщает путешественнику, что Пингвиния называется не «île», а «insule»: «C'est la seule insule de tout l'univers». Второе название отличается от первого тем, что оно прямо восходит к латинскому *insula* и потому носит весьма ученый характер. Франс пародирует пристрастие империи к латинизации, ее стремление рядиться в древнеримскую тогу. Заметим, что ведь малаец посещает Пингвинию через полстолетия после падения Тринко, то есть, в переводе на язык французской истории, около 1865 года, в пору Второй империи, когда культ Наполеона I раздувался с особой силой.

Большой интерес представляет речевая манера другого собеседника Джамби, хромого гида. В его сложных, вычурно-пышных фразах звучит казенно-помпезная, «ампирная» фразеология. Отметим некоторые примеры таких штампов: «L'insule... a donné le jour... au plus grand génie de l'univers»; «Trinco... planta ses drapeaux dans les glaces du pôle et dans les sables brûlants du désert africain»; «toutes ces troupes, emportées sous les étendards de Trinco par le souffle d'un patriotisme ardent, volaient de victoire en victoire» и т. д. Франс развенчивает не только кровавую воинствен-

ность властителей, но и ту стилистическую форму, которую принимает официальная пропаганда их подвигов.

В небольшой главе романа мы наблюдаем значительное разнообразие стилистических форм и манер, объединенных в системе сатирического повествования и отвергаемых автором как различные формы существования лжи. В нашем случае это относится, прежде всего, к повествовательному стилю официального историка, к слогу юридического документа, к помпезной фразеологии казенной пропаганды.

В ненависти к различным формам лжи Франс близок Стендалю. Однако, в отличие от последнего, он необычайно широко использует в своей прозе все отрицаемые им, враждебные ему фальшивые стилистические системы, обнаруживая их внутреннюю абсурдность и лживость, утверждая простую правду прямого и точного слова. Исследователь стиля Франса К. А. Долинин справедливо устанавливает связь этого стиля с традицией философского романа XVIII века и констатирует (быть может, с излишней категоричностью): «Не будет преувеличением сказать, что Анатоль Франс создал совершенно новый жанр философского романа, основным художественным средством которого является стиль. И этому новому философскому роману, вдохновленному прогрессивным, гуманистическим мировоззрением, Анатоль Франс обязан своим бессмертием».¹

Образ повествователя у Франса качественно отличается от того, который создавали его предшественники, классики французской прозы XIX века. До сих пор — например у Мериме, Доде, Мопассана — автор перевоплощался в рассказчика и стремился создать у читателя иллюзию достоверности этого образа. Франс сознательно и постоянно разрушает иллюзию. Иронический, скептический автор то и дело выглядывает из-за спины придуманного им историка: никакая иллюзия не возникает, или, вернее, она систематически снимается автором. Франс достигает этого эффекта и тем, что вкладывает в уста повествователя-историка несвойственные ему мысли, парадоксы, иронические обобщения, и тем, что самый образ рассказчика постоянно двойится (ср., напр., цитированную выше фразу: «*Dans l'enthousiasme de la victoire...*»). В этом смысле Франс выступает как продолжатель традиции просветителей. Но в его прозе, такой же, как у Вольтера, обнаженно-интеллектуальной, еще сильнее элемент условности.

Франс во многих отношениях оказался подлинным родоначальником искусства XX века, в котором устанавливаются иные, незнакомые прошлому веку отношения между художественностью и научностью, между образом и понятием. Оставаясь реалистом по творческому методу, Франс создает новую стилистическую

¹ К. А. Долинин, О стиле романа А. Франса «Остров Пингвинов», Ученые записки Лен. гос. пед. института им. А. И. Герцена, т. 212, Л., 1959, стр. 151.

систему, в которой он разрушает внешнюю достоверность иллюзорно-правдоподобного повествования, иронически обнажая философскую и социальную сущность действительности.

•

Для самостоятельного анализа предлагается глава II 6-й книги романа, посвященная делу о краже восьмидесяти тысяч охапок сена, в которой обвиняется офицер еврей Пиро (под этим именем в сатире Франса фигурирует Дрейфус). (См. ч. II.)

1902 — 1912

Свой десяти томный роман о Жан-Кристофе, один из самых обширных во всей французской литературе, Ромен Роллан называл «героической поэмой». И в самом деле, это — поэма о величии творческих сил человека. Ее герой — композитор, и автор шаг за шагом прослеживает формирование его творческого дара. Книга Роллана проникнута пафосом реабилитации человеческого духа. Она создавалась в эпоху, когда натуралистическая проза, казалось бы, развенчала человека, провозгласив рабскую зависимость его психики от материальной среды, физиологии, наследственных задатков. С другой стороны, это годы наиболее пышного цветения поэзии, в основе которой лежала трагическая идея глубокого и безнадежного одиночества человека в мире. Образ Жан-Кристофа, побеждающего силой свободного творческого духа и убогую, косную среду окружающих его мечтан, и бурные порывы собственных неукротимых страстей, полемически направлен против предшественников и современников Роллана, «могильщиков человечества». Его героическая поэма дышит верой в жизнь.

Предлагаемый отрывок взят из девятой книги «Жан-Кристофа» — «Неопалимая купина» («Le buisson ardent»). Кристоф потерял своего друга, Оливье. Угнетенный горем, преследуемый полицией за участие в восстании парижан, он возвратился в Германию и обрел приют в доме старого товарища, доктора Брауна. Но здесь он встретил Анну Браун, жену своего хозяина и друга, и не смог противостоять внезапно вспыхнувшей страсти. Любovníки неудачно пытались покончить с собой. Наконец, Жан-Кристоф бежит в Швейцарию. Раздавленный, он, кажется, обречен на творческое бесплодие. И вот к нему внезапно возвращается жизнь. Он еще раз выходит победителем из схватки с самим собой. Приводимый эпизод и посвящен этому духовному возрождению Кристофа.

Et Christophe entendit, comme un murmure de source, le chant de la vie qui revenait en lui. Penché sur le bord de sa fenêtre, il vit la forêt, morte hier, qui dans le soleil et le vent bouillonnait, soulevée comme l'Océan. Sur l'échine des arbres, tels des frissons de joie, des vagues de vent passaient; et les branches ployées tendaient leurs bras d'extase vers le ciel éclatant. Et le torrent sonnait comme une cloche riuse. Le même paysage, hier dans le tombeau, était ressuscité; la vie venait d'y rentrer, en même temps que l'amour dans le cœur de Christophe. Miracle de l'âme que la grâce a touchée, qui se réveille à la vie! Tout revit autour d'elle. Le cœur se remet à battre. L'œil de l'esprit s'est rouvert. Les fontaines taries recommencent à couler.

Et Christophe rentra dans la bataille divine... Comme ses propres combats, comme les combats humains se perdaient au milieu de cette mêlée gigantesque, où pleuvent les soleils comme des flocons de neige que balaye l'ouragan!.. Il avait dépouillé son âme. Ainsi que dans ces rêves où l'on est suspendu dans l'espace, il se sentait planer au-dessus de lui-même, il se voyait d'en haut, dans l'ensemble des choses; et le sens de ses efforts, le prix de ses souffrances, d'un regard, lui apparurent. Ses luttes faisaient partie du grand combat des mondes. Sa déroute était l'épisode d'un instant, aussitôt réparé. Comme il luttait pour tous, tous luttaient pour lui. Ils avaient part à ses épreuves, il avait part à leur gloire.

— «Compagnons, ennemis, marchez sur moi, écrasez-moi, que je sente sur mon corps passer les roues des canons qui vaincront! Je ne pense pas au fer qui me laboure la chair, je ne pense pas au pied qui me foule la tête, je pense à mon Vengeur, au Maître, au Chef de l'innombrable armée. Mon sang sera le ciment de sa victoire future...»

Dieu n'était pas pour lui le Créateur impassible, le Néron qui contemple, du haut de sa tour d'airain, l'incendie de la Ville que lui-même alluma. Dieu luttait. Dieu souffrait. Avec tous ceux qui luttent et pour tous ceux qui souffrent. Car il était la Vie, la goutte de lumière tombée dans les ténèbres, qui s'élargit, s'étend, par qui la nuit est bue. Mais la nuit est sans bornes, et le combat divin ne s'arrête jamais; et nul ne peut savoir quelle en sera l'issue. Symphonie héroïque, où les dissonances mêmes qui se heurtent et se mêlent forment un concert serein! Comme la forêt de hêtres qui livre dans le silence des combats furieux, ainsi guerroyait la Vie dans l'éternelle paix.

Ces combats, cette paix, résonnaient dans Christophe. Il était comme un coquillage où l'océan bruit. Des cris épiques passaient, des appels de trompettes, des rafales de sons, que menaient des rythmes souverains. Car tout se muait en sons dans cette âme sonore. Elle chantait la lumière. Elle chantait pour ceux qui étaient vainqueurs dans la bataille. Elle chantait pour lui-même, vaincu et terrassé. Elle chantait. Tout était chant. Elle n'était plus que chant.

Son ivresse était telle qu'elle ne s'entendait pas chanter. Comme les pluies de printemps, les torrents de musique s'engouffraient dans ce sol crevassé par l'hiver. Hontes, chagrins, amertumes, révélaient à présent leur mystérieuse mission: elles avaient décomposé la terre, et elles l'avaient fertilisée; le soc de la douleur, en déchirant le cœur, avait ouvert de nouvelles sources de vie. La lande reflleurissait. Mais ce n'étaient plus les fleurs de l'autre printemps. Une autre âme était née.

Ромен Роллан приобщает читателя к процессу творческого возрождения художника. Он не фиксирует конечный результат (как это сделал бы, вероятно, Мериме), не подвергает логическому анализу душевные движения героя (как Стендаль), не рисует его внешние черты и поступки, позволяя по пластическому образу восстановить внутреннюю жизнь персонажа (как, скажем, поступил бы Флобер или Мопассан). Он стремится ввести читателя непосредственно в духовный мир Жан-Кристофа, заставить нас пережить все то, что переживает герой. Новаторство Роллана — именно в этом непосредственном изображении духовной жизни человека, достигающей наивысшей интенсивности в творческом вдохновении художника.

Автор начинает с того, что показывает природу, увиденную Кристофом. Это отнюдь не зарисовка пейзажа, который, как нередко бывает (например, у Флобера), сопровождая действие, превращается в метафору душевных переживаний. Это и не символический пейзаж Золя, который (как, например, в «Странице любви») становится пластическим образом внутренней жизни. Это особый, субъективный пейзаж, составляющий единое целое с душой человека. Автор создает сложную образную систему, которая сливает образ героя с образом окружающей его природы. Поэтому в первой же фразе пробуждающаяся в герое жизнь сравнивается с журчаньем ручья. Этот «*murmure de source*» в душе Кристофа сменяется картиной возрождающейся природы. Но если образы природы вводятся для определения душевного состояния человека, то, напротив, природа метафорически очеловечена: «...*les branches plouées tendaient leurs bras d'extase vers le ciel éclatant*». Слияние достигает такой полноты, что постепенно мы видим прямое отождествление природы и человека. Заключительные фразы абзаца относятся и к ней, и к нему одновременно: «*Le cœur se remet à battre*». В каком смысле здесь «*cœur*», в прямом или метафорическом? «*L'œil de l'esprit s'est rouvert. Les fontaines taries recommencent à couler*». К чему относятся эти образы? Первый — казалось бы, к человеку. Второй — к природе. Между тем оба они употреблены также и в метафорическом смысле: первый можно отнести к природе, второй — к человеку. Эту своеобразную путаницу автор использует как художественный прием: она выражает единство человека и природы.

Через весь этот «субъективный пейзаж» проходит в высшей степени характерный для Роллана образ водной стихии, который тоже имеет двоякую отнесенность: «un murmure de source», la forêt... soulevée comme l'Océan», «des vagues de vent», «le torrent sonnait», «les fontaines taries». Для Роллана этот образ имеет символическое значение — он объединяет оба его важнейших романа, «Жан-Кристофа» и «Очарованную душу», самый жанр которых был определен как «roman-fleuve». Советский исследователь Роллана справедливо видит в этом образе «лейтмотив», указывая: «Река, поток, море, ручьи, озеро, волны — таков тот основной круг символов, при помощи которых создается действительно очень впечатляющее ощущение бесконечно развивающегося бытия».¹

Отметим, что логическое содержание всего этого абзаца весьма небогато. В сущности, почти все фразы, составляющие его, тавтологичны. Мысль топчется на месте, и автор на разные лады повторяет одно и то же: жизнь возрождается в человеке и в природе.

«...la forêt, morte hier, ...soulevée comme l'Océan» — эта фраза совершенно тождественна по содержанию другой: «Le même paysage, hier dans le tombeau, était ressuscité». Произошла только подстановка синонимов: la forêt = le paysage; morte = dans le tombeau; soulevée = ressuscité. Или — другой пример: «la vie venait d'y rentrer» = «tout revit autour d'elle». Идея возрождения к тому же настойчиво подчеркивается однопрефиксными и в контексте синонимичными глаголами: revenait, ressuscité, rentrer, se réveille, revit, se remet, s'est rouvert, recommencent.

Игнорирование логики прозаического повествования, требующей экономии словесных средств, настолько очевидно, что носит не только сознательный, но даже и программный характер. К этому мы вернемся ниже. А пока отметим, что совершенно то же наблюдается и дальше, в следующем абзаце. Он посвящен иной теме: возродившись, Кристоф возвращается к борьбе. Для Роллана борьба — содержание и форма жизни как отдельного индивида, так и космоса. Роллан всячески варьирует понятие «борьба», нагнетая синонимы — bataille, combat, mêlée, lutte — и снова тавтологически повторяя: «Comme ses propres combats... se perdaient dans cette mêlée gigantesque» = «Ses luttes faisaient partie du grand combat des mondes».

Итак, если в первом абзаце Роллан говорил о единстве Кристофа и окружающей его природы, то теперь мысль автора поднимается на ступень выше: он говорит о единстве героя и космоса. Понятие «космос» выражено в синонимических сочетаниях la bataille divine, cette mêlée gigantesque, le grand combat des mondes. Понятие «борьба человека» — в сочетаниях ses propres combats, les combats humains, ses luttes. Сменяя друг друга, набегая друг

¹ А. Л. Андреев, Ромен Роллан против декаданса (проблема стиля), МГПИ им. Ленина, 1946, стр. 56.

на друга, как волны, эти синонимические сочетания логически ничем не обогащают текста. Они имеют только эмоциональный смысл. Так же чисто эмоционально и описание космического хаоса, которое состоит из нагроможденных друг на друга, логически нереализуемых метафор и сравнений: «où pleuvent les soleils comme des flocons de neige que balaye l'ouragan». С рациональной точки зрения здесь нелепо все: и парадоксальное сравнение солнц — с хлопьями снега, и сочетание тех же хлопьев снега с глаголом *pleuvoir*, и сочетание с этим глаголом — солнц, которым отнюдь не свойственно литься, как дождю или, тем более, падать, как снегу. Но именно это отсутствие логики и нужно Роллану.

Нет логического перехода и к следующему абзацу, представляющему собой внутренний монолог Кристофа: он взят в кавычки, будучи как бы цитатой из совсем другого текста. По форме это — патетическое обращение к друзьям и врагам, нечто вроде манифеста самопожертвования. Индивидуум гибнет во имя общего дела человечества — и в этой гибели, способствующей победе будущего, находит отраду. Если руководствоваться чисто логическими законами, здесь тоже ничего понять нельзя. С точки зрения логики непонятно, кому принадлежат эти слова, каков их прямой смысл. Осознать их можно лишь как развернутую поэтическую метафору, в которой «колеса пушек, которые победят» (*des roues des canons qui vaincront*), метонимическое «железо» (*«fer»*), то есть те же пушки, и нога, попирающая павшего, — все это образ шагающего вперед человечества. А аллегорический Мститель (с большой буквы — *«Vengeur»*), командующий бесчисленной армией (*«Chef de l'innombrable armée»*), — торжествующий человеческий дух.

Новый абзац — новая тема. Теперь речь идет о своеобразной религии Кристофа: его бог противоположен библейскому, которого автор называет *«Créateur impassible»* и отождествляет с римским императором Нероном, поджегшим Рим и бесстрастно взиравшим на пожар великого города. Его бог — это сама жизнь, ведущая вечную борьбу против смерти, жизнь, подобная лучу света, который побеждает тьму космоса. Здесь мы сталкиваемся с еще одним излюбленным образом-лейтмотивом Роллана — образом «героической симфонии», символизирующей жизнь. Итак, содержание этого абзаца — вечная космическая борьба жизни и смерти, света и тьмы. Присмотримся к системе образов, в которой воплощена эта философская мысль. С одной стороны — жизнь. Это понятие разработано в такой синонимической серии: *Dieu, la Vie, la goutte de lumière, la forêt de hêtres*. Последние два образа даны в виде развернутых метафор. С другой стороны — смерть. Это понятие выражено в синонимах *les ténèbres, la nuit*. Наконец, подробно разработано в синонимах и понятие борьбы: *le combat divin, des combats furieux, lutter, архаически-торжественное guerroyer*. Сюда же примыкают и метафорические глаголы, отнесенные к «капле света» — *«la goutte de lumière... qui s'élargit,*

s'étend, par qui la nuit est bue» (трехчленный синонимический ряд). Продолжается та же, что и выше, линия нагромождения нереализуемых метафор (например, «la goutte de lumière» и т. д.).

Исследователи Роллана нередко указывали на связь его стиля со стилем Гюго.¹ В этом абзаце (как и несколько выше) мы видим традиции Гюго с особой отчетливостью. Они сказываются в поэтике контрастов: *la goutte de lumière — la nuit sans bornes; symphonie — les dissonances; ainsi guerroye la Vie — dans l'éternelle paix*. Они сказываются и в риторике параллельных конструкций («Dieu luttait. Dieu souffrait. Avec tous ceux qui luttent et pour tous ceux qui souffrent»), и в пристрастии к эмоциональным эпитетам (*des combats furieux*), и вообще в декламационно-патетическом тоне авторской речи. (Ср. выше: «Comme il luttait pour tous, tous luttait pour lui. Ils avaient part à ses épreuves, il avait part à leur gloire.») Отметим и аллегорические образы, графически выделенные большой буквой: *Vengeur, Maître, Chef, Vie, Ville* (а выше — *Océan*).

В пятом абзаце автор говорит о том, что вечная борьба космоса отражается в душе художника, композитора, преобразуясь в искусство — в музыку. Художник сравнивается с раковиной, в которой, если поднести ее к уху, слышен гул океана. Этот гул становится музыкой. Рождение музыки выражено в метафорической фразе: «*Des cris épiques passaient, des appels de trompettes, des rafales de sons, que menaient des rythmes souverains*». Для стилистики Роллана характерно, что в центре всего этого абзаца стоит понятие «душа» — «*cette âme sonore*», которое затем шесть раз повторяется в местоимении *elle*. И снова — конструкции, напоминающие риторику Гюго.

Последний абзац, замыкая композиционное кольцо, возвращает нас к началу. Снова появляются образы природы, с которыми сопоставлен художник, снова образ водной стихии: «*Comme les pluies de printemps, les torrents de musique...*» Теперь композитор в развернутой метафоре отождествлен с землей, с почвой — «*ce sol crevassé par l'hiver*», «*la terre*», «*la lande*». Мысль этого абзаца такова: всякая жизнь, и прежде всего страдание («*hontes, chagrins, amertumes, ...le soc de la douleur*»), возвышает дух человека и, обновляя его, пробуждает творческое вдохновение.

Перед нами — опоэтизированный философский трактат о сущности искусства и процессе его рождения. Жизнь и борьба художника — часть общей борьбы, составляющей содержание бытия вселенной, и эта космическая борьба, отражаясь в душе человека-творца, преобразуется в бессознательно творимое искусство. При этом личные страдания, усиливая восприимчивость художника, дают ему творческий импульс. Как видим, концепция эта вполне

¹ Например, А. В. Чичерин в уже упоминавшейся книге «Возникновение романа-эпоса» (М., «Советский писатель», 1958, глава VI «Новаторство и традиции в эпосе Романа Роллана» («Жан-Кристоф»)).

романтическая: человек, художник рассматривается на фоне космоса, лицом к лицу с вечными проблемами жизни и смерти, света и мрака. А ведь именно такая концепция искусства как средства интуитивного проникновения в вечные тайны мира и составляет сущность романтической философии и эстетики во Франции — от Шатобриана до Гюго, от Ламартина до Бодлера. Недаром Роллан так широко использует романтическую фразеологию и образность: *Créateur, Dieu, la lumière, les ténèbres, la Vie*.

Одно из важнейших положений роллановской романтической философии искусства заключается в том, что рождение искусства (как, впрочем, и вообще душевная жизнь человека) — процесс, не поддающийся логическому анализу и объяснению. Именно поэтому приведенный текст строится не по законам логической прозы, а, скорее, по законам поэзии. В сущности, здесь абзац представляет собой как бы строфу.

К поэтической традиции восходят своеобразные синтаксические конструкции текста, с характерными для них многочисленными инверсиями типа: «...et le sens de ses efforts, le prix de ses souffrances, d'un regard, lui apparurent». Подобный синтаксический строй может иметь целью усилить динамизм рассказа или его живописность (см. выше, в анализе «Саламбо»). У Роллана его функция — преимущественно ритмическая, благодаря чему романтически-поэтическая настроенность становится еще более выразительной.

Организирующим началом роллановской поэтической прозы оказывается начало музыкальное. Даже смысловые темы развиваются и сочетаются между собой как темы музыкальные. С этим связана констатированная выше тавтологичность фраз, развивающих одну и ту же тему в пределах ритмической единицы — абзаца. С этим связана и система подхватов, соединяющих абзацы между собой. Музыкально-поэтический характер несут начальные строки каждого абзаца, которые либо анафоричны («Et Christophe entendit...», «Et Christophe rentra...»), либо подхватывают заключительные слова или образы предыдущего абзаца: «...dans l'éternelle paix». — «Ces combats, cette paix...» Или: «Elle n'était plus que chant». — «...elle ne s'entendait pas chanter».

Наконец, текст проникнут все нарастающей, все усиливающейся ритмичностью. В начале она лишь пробивается сквозь прозаическое повествование, хотя и здесь достаточно сильна:

Et Christophe entendit,	6
comme un murmure de source,	6
le chant de la vie,	5
qui revenait en lui.	6

Ритмически выделено «le chant de la vie» — главное в этой фразе, выделено именно благодаря тому, что выпадает из ритма шестисложника, александрийского полустишия.

И дальше:

Sur l'échine des arbres,	6
tels des frissons de joie,	6
des vagues de vent passaient;	6
et les branches ployées	6
tendaient leurs bras d'extase	6
vers le ciel éclatant.	6
Et le torrent sonnait	6
comme une cloche rieuse.	6

Дальше ритмическое движение нарушается. Оно крепнет в третьем абзаце, во внутреннем монологе Кристофа:

Je ne pense pas au fer qui me laboure la chair,
je ne pense pas au pied qui me foule la tête...

Особенно четкий характер ритм приобретает в нижеследующей «строфе», где он звучит почти назойливо, где музыкально-поэтическая форма полностью подчиняет себе живую интонацию речи:

Car il était la Vie,	6
la goutte de lumière	6
tombée dans les ténèbres,	6
qui s'élargit, s'étend,	6
par qui la nuit est bue.	6
Mais la nuit est sans bornes,	6
et le combat divin	6
ne s'arrête jamais;	6
et nul ne peut savoir	6
quelle en sera l'issue.	6

То же наблюдается и в следующих абзацах. Но мы ограничимся приведенными примерами. Нарастание ритмичности связано с тем, что сюжет эпизода — возникновение музыкальных образов в сознании композитора и что образы эти рождаются из «величественных ритмов» («des rythmes souverains»).

Текст Роллана — философско-эстетическая программа, и в то же время он направлен на раскрытие читателю внутренних процессов, протекающих в сознании героя, художника. Процессы эти не поддаются логическому познанию, а потому слово выступает здесь не только как носитель смысла, но и в большой степени как носитель эмоциональных ассоциаций, растворенных в музыкальном движении ритма. Это отношение к слову сближает прозу Роллана с современной ему символистской поэзией. Однако в системе его стиля принцип музыки имеет иное значение, чем у поэтов-символистов. У последних слово бессильно выразить мистическую сущность мира, которая может быть пере-

дана лишь в очищенных от логической предметности музыкальных звучаниях. Роллану чужда всякая мистика. Он не отбрасывает и не затушевывает логического смысла слова, он использует музыкальный язык лишь там, где слово, как ему кажется, не в силах непосредственно передать всю иррациональную сложность душевной жизни человека, ибо, с его точки зрения, человеческий внутренний мир богаче, сложнее языка слов, и он полнее всего может выразиться на языке искусства и, прежде всего, на языке музыки; для Роллана и музыка — особая форма языка, форма общения между людьми. Недаром даже анализированный нами эпизод, как мы отметили, представляет собой развитие философско-эстетической теории, которая, однако, воплощена в форме романтического, почти стихотворного текста. Пути этого синтеза были неизведанными, и Роллану не всегда удавалось достичь полного, органического единства философского содержания и поэтической формы.

Именно таковы основные, ведущие места в тексте «героической поэмы» о Жан-Кристофе. Разумеется, Роллан не ограничивается подобной стилистической формой — он прибегает и к простому, «ускоренному» повествованию о внешних событиях. Но не эта последняя линия господствует в его романе. Едва ли прав А. В. Чичерин, утверждающий в своей, в целом очень хорошей работе о «Жан-Кристофе»: «Основной состав «Жан-Кристофа» в смысле языка и стиля — это точное и ясное выражение остро отточенной образной мысли, свободной от романтических прикрас и причуд». ¹ Вернее, на наш взгляд, говорит об этой второй стихии роллановского стиля А. Л. Андрес, которая, вслед за С. Цвейгом, называет ее «авторским речитативом» и определяет так: «Это объективное, всегда ведущееся от третьего лица, повествование, торопливое изложение внешних событий, являющихся фоном для «внутреннего путешествия» героя, спешная экспозиция необходимых сведений для перехода к анализу внутренних переживаний, вызванных этими событиями». ²

Сочетание обеих стилистических линий читатель увидит в эпизоде из 5-й книги романа — «Ярмарка на площади» («La Foire sur la Place»), предлагаемом для самостоятельного анализа. Кристоф, недавно приехавший в Париж, бедствует: ему пришлось взять частный урок — обучать игре на рояле дочку мясника. (См. ч. II.)

¹ А. В. Чичерин, ук. соч., стр. 271.

² А. Л. Андрес, ук. соч., стр. 130.

1914

«Галльская повесть» — так называл свою книгу сам Роллан. Написанная вслед за «Жан-Кристофом», в 1914 году, она увидела свет только после окончания мировой войны, в 1919 году. Героем предыдущего романа был композитор-немец, теперь Роллан создал образ народного художника-француза. Кола Брюньон — не современник автора, он скульптор эпохи Ренессанса. Роллан уходит в прошлое, чтобы найти среди своих предков-бургундцев гармонического человека, всей своей жизнью, образом мысли, речью, своим искусством тесно связанного с бытием народа. Кола — живое воплощение французского национального характера: как ни тяжелы испытания, выпадающие на его долю, он сохраняет оптимизм, грубоватый юмор, любовь к людям и веру в них. Поэт и балагур, книголюб и весельчак, воин и мечтатель — таков герой этой народной поэмы, в которой талант Роллана проявился с особой и, казалось бы, неожиданной стороны.

Приводим отрывок из V главы, озаглавленной «Belette» («Ласочка»). Кола вспоминает о хорошенькой садовнице по прозвищу Ласочка, которую он любил в далекие юные годы, тридцать пять лет назад.

Je me revois, bouche bée, appuyé des deux bras, les coudes écartés, sur le mur mitoyen de maître Médard Lagneau, mon patron qui m'apprit le noble art de sculpter. Et de l'autre côté, dans un grand potager contigu à la cour qui servait d'atelier, parmi les plates-bandes de laitues et de fraises, de radis roses, de verts concombres et de melons dorés, allait pieds nus, bras nus, et gorge à demi nue, n'ayant pour tout bagage que ses lourds cheveux roux, une chemise en toile écrue où pointaient ses seins durs, et une courte cotte qui s'arrêtait aux genoux, une belle fille alerte, balançant des deux mains brunes et vigoureuses deux arrosoirs pleins d'eau sur les têtes feuillues des

plantes qui ouvraient leur petit bec, pour boire... Et moi, j'ouvrais le mien, qui n'était point petit, ébahi, pour mieux voir. Elle allait, elle venait, versant ses arrosoirs, retournant les emplier ensuite à la citerne, des deux bras à la fois, se relevant comme un jonc, et revenant poser avec précaution, dans les minces allées, sur la terre mouillée, ses pieds intelligents au doigts longs, qui semblaient tâter au passage les fraises mûres et les caprons. Elle avait des genoux ronds et robustes de jeune garçon. Je la mangeais des yeux. Elle n'avait point l'air de voir que je la regardais. Mais elle s'approchait, versant sa petite pluie; et quand elle fut tout près, soudain elle me décocha le trait de sa prunelle... Aïe! je sens l'hameçon et le réseau serré des lacs qui m'entortillent. Qu'il est bien vrai de dire que «l'œil de la femelle une araignée est tel!» A peine fus-je touché, je me débattis... Trop tard! Je restai, sotté mouche, collé contre mon mur, les ailes engluées... Elle ne s'occupait plus de ce que je faisais. Sur ses talons assise, elle repiquait ses choux. De temps en temps seulement, d'un clin d'œil de côté, l'astucieuse bête s'assurait que la proie au piège restait prise. Je la voyais ricasser, et j'avais beau me dire: «Mon pauvre ami, va-t'en, elle se gausse de toi», de la voir ricasser, je ricassais aussi. Que je devais donc avoir la face d'un abruti!... Brusquement, la voilà qui fait un bond de côté! Elle enjambe une plate-bande, une autre, une autre encore, elle court, elle saute, attrape au vol une graine de pissenlit qui voguait mollement sur les ruisseaux de l'air, et, agitant le bras, elle crie, me regardant:

— Encore un amoureux de pris!

Ce disant, elle fourrait la barque duvetée, dedans l'entrebâillure de sa gorgeronnette, entre ses deux tétins. Moi, qui pour être un sot, ne suis pas de l'espèce des galants morfondus, je lui dis:

— Mettez-m'y aussi!

Lors, elle se mit à rire, et, les mains à ses hanches, droit en face, sur ses jambes écartées, elle me répartit:

— Ardez ce gros goulu! Ce n'est pas pour tes babines que mes pommes mûrissent...

C'est ainsi que je fis, un soir de la fin d'août, connaissance avec elle, la Belotte, la Belette, la belle jardinière. Belette on la nommait, pour ce que comme l'autre, la dame au museau pointu, elle avait le corps long, et la tête menue, nez rusé de Picarde, bouche avançant un peu et bien fendue en fourche, pour rire et pour ronger les cœurs et les noisettes. Mais de ses yeux bleu-dur, noyés dans la buée d'un beau temps orageux, et du coin de ses lèvres de faunesse mignarde au sourire mordant, se dévidait le fil dont la rousse araignée tissait sa toile autour des gens.

Je passais maintenant la moitié de mon temps, au lieu de travailler, à béer sur mon mur, jusqu'à ce qu'entre mes fesses le pied de maître Médard vigoureusement planté vînt me faire redescendre sur la réalité. Quelquefois, la Belette criait, impatentée:

— M'as-tu assez regardée, par devant, par derrière. Qu'en veux-tu voir de plus? Tu dois pourtant me connaître!

Et moi, clignant de l'œil finement, je disais:

— «Femme et melon, à peine les cognoist-on.»

Que j'en eusse volontiers découpé une tranche!.. Peut-être un autre fruit eût-il aussi fait l'affaire. J'étais jeune, le sang chaud, épris des onze mille vierges; était-ce elle que j'aimais? Il y a des heures dans la vie où l'on serait amoureux d'une chèvre coiffée. Mais non, Breugnon, tu blasphèmes, tu n'en crois pas un mot. La première qu'on aime, c'est la vraie, c'est la bonne, c'est celle qu'on devait aimer; les astres l'avaient fait naître, pour vous désaltérer. Et c'est probablement parce que je ne l'ai pas vue, que j'ai soif, toujours soif, et l'aurai toute ma vie.

Comme nous nous entendions! Nous passions notre temps à nous asticoter. Nous avions tous les deux la langue bien pendue. Elle me disait des injures; et moi, pour un boisseau, j'en rendais un setier. Tous deux, l'œil et la dent prompts à mordre le morceau. Nous en riions parfois, jusqu'à nous étrangler. Et elle, pour rire, après une méchanceté, se laissait choir à terre, assise à croupeton, comme si elle voulait couvrir ses raves et ses oignons.

Le soir, elle venait causer, près de mon mur. Je la vois, une fois, tout en parlant et riant, avec ses yeux hardis qui cherchaient dans mes yeux le défaut de mon cœur, pour le faire crier, je la vois, bras levés, attirant une branche de cerisier chargée de rouges pendeloques qui formaient une guirlande autour des cheveux roux; et, sans cueillir les fruits, les becquetant à l'arbre, gorge tendue, bec en l'air, en laissant les noyaux. Image d'un instant, éternelle et parfaite, jeunesse, jeunesse avide qui tète les mamelles du ciel! Que de fois j'ai gravé la ligne de ces beaux bras, de ce cou, de ces seins, de cette bouche gourmande, de cette tête renversée, sur les panneaux de meubles, en un rinceau fleuri!... Et penché sur mon mur, tendant le bras, je pris violemment, j'arrachai la branche qu'elle broutait, j'y appliquai ma bouche, je suçai goulûment les humides noyaux.

Nous nous retrouvions aussi, le dimanche, à la promenade, ou à la Cave de Beauty. Nous dansions; j'avais la grâce de maître Martin Bâton; amour me donnait des ailes: amour apprend, dit-on, aux ânes à danser. Je crois qu'à aucun instant, nous ne cessions de batailler... Qu'elle était agaçante! M'en a-t-elle dégoisé, des malices mordantes, sur mon long nez de travers, ma grande gueule bâillante où l'on eût pu, dit-elle, faire cuire un pâté, ma barbe de savetier, et toute cette mienne figure que monsieur mon curé prétend faite à l'image du Dieu qui m'a créé! (Quelle pinte de rire, alors, quand je le verrai!) Elle ne me laissait pas une minute de repos. Et je n'étais non plus ni bégue, ni manchot.

A ce jeu prolongé, nous commencions tous deux, vrai Dieu, à nous échauffer... Te souviens-tu, Colas, des vendanges en la vigne

de maître Médard Lagneau? Belette était conviée. Nous étions côte à côte courbés dans les perchées. Nos têtes se touchaient presque, et ma main quelquefois, en dépouillant un cep, rencontrait par mégarde sa croupe ou son mollet. Alors elle relevait sa face enluminée: comme une jeune pouliche, elle m'appliquait une ruade, ou me barbouillait le nez avec le jus d'une grappe: et moi, je lui en écrasais une, juteuse et noire, sur sa gorge dorée que le soleil brûlait... Elle se défendait, ainsi qu'une diablesse. J'avais beau la presser, jamais je ne réussis une fois à la prendre. Chacun de nous guettait l'autre. Elle attisait le feu et me regardait brûler, en me faisant la nique: — Tu ne m'auras pas, Colas...

Et moi, l'air innocent et tapi sur mon mur, gros chat ramassé en boule qui fait celui qui dort et, par l'étroite raie des paupières entr'ouvertes, épie la souris qui danse, je me pourléchais d'avance: — Rira bien le dernier.

Повествование ведется от имени Кола Брюньона: книга Роллана написана в форме дневника героя. Доминирующая интонация — расешник со всеми характерными для этого лубочного жанра чертами: простонародной лексикой, специфическими фразеологическими оборотами, поговорками и пословицами, с ритмом и то здесь, то там появляющимися рифмами. Кола любит прямое, смачное, терпкое словцо. Непринужденно беседуя с читателем и самим собой, он, говоря о себе, не стесняется в выборе слов: «mes fesses», «mon long nez de travers», «ma grande gueule bâillante». О своей возлюбленной он говорит, не отбирая высокопоэтические или эвфемистические слова: *bes* вместо *bouche*, *sa croupe*, *son mollet*. Для любви, о которой вспоминает Кола, характерна ренессансная плотская жизнерадостность, напоминающая и полотна фламандских живописцев (например, Рубенса), и страницы «Гаргантюа и Пантагрюэля», и «Озорные сказки» Бальзака.

Чтобы понять стилистический строй эпизода, нужно обратить внимание на эстетический идеал Брюньона. Героиня его романа — девушка из народа. Руки у нее загорелые и сильные («*deux mains brunes et vigoureuses*»), круглые и крепкие колени мальчишки («*des genoux ronds et robustes de jeune garçon*»), крепкая, высокая грудь. Идеал Кола — это идеал трудового человека, крестьянина.

Недаром портрет девушки дан в единстве с окружающей ее природой, отнюдь не романтической и не просто декоративной. Это природа зрелых плодов; с точки зрения эстета они могут показаться и прозаическими: ведь это не розы или тюльпаны, даже не яблоки или персики — это редиска, огурцы, дыни. Но для народного художника эти овощи и фрукты прекрасны, они блистают полнотой жизненных соков и яркостью красок: «... *parmi les plates-bandes de laitues et de fraises, de radis roses, de verts concombres et de melons dorés, allait pieds nus, bras nus, et gorge à demi nue, n'ayant pour tout bagage que ses lourds cheveux roux, une chemise*

en toile écrue où pointaient ses seins durs, et une courte cotte qui s'arrêtait aux genoux, une belle fille alerte, balançant des deux mains brunes et vigoureuses deux arrosoirs pleins d'eau sur les têtes feuillues des plantes qui ouvraient leur petit bec, pour boire...» Эта длинная, сложная фраза синтаксически организована так, что подлежащее *une belle fille* поставлено почти посередине, оно отделено от сказуемого *allait* пятью определениями с зависящими от них двумя придаточными предложениями («où pointaient...», «qui s'arrêtait...») и причастным оборотом; выделению подлежащего способствует и стоящее перед ним развернутое обстоятельство места, и еще один причастный оборот с зависящим от него придаточным. К тому же фраза построена так, что структура ее как бы отражает слияние девушки с природой; характерны в этом смысле многочисленные эпитеты, которые относятся и к плодам (*roses, verts, dorés*), и к волосам девушки (*lourds, roux*), к ее груди (*durs*), к ее рукам (*brunes et vigoureuses*). Все эти прилагательные подчеркивают постоянные свойства явлений физического мира, мира ярких красок, зрелых форм, четких очертаний. Если вся структура фразы, вся система определений способствует тому, что образ девушки отождествляется со зрелыми плодами земли, то, с другой стороны, растения метафорически отождествлены с живыми существами — птицами: «*les têtes feuillues des plantes qui ouvraient leur petit bec*». Отождествление девушки и плодов идет и дальше: несколько позднее слово «*bec*» будет отнесено уже к Ласочке — «*je la vois, bras levés, ...bec en l'air...*» Девушка выступает перед читателем в таком слиянии с природой, какое характерно для фольклора — для сказки или песни. Приведем в качестве примера две строфы известной народной песни:

— La belle, on dit partout, que vous avez des pommes,
Des pommes de reinette qui sont dans vot' jardin.
Permettez-moi, la belle, que j'y porte la main.

— Non, je ne permets pas que l'on touche à mes pommes.
Apportez-moi la lune, le soleil à la main,
Vous toucherez les pommes qui sont dans mon jardin.

(«*Rosignolet sauvage*»)

Столь же традиционно-фольклорный характер носит и вообще образ Ласочки, и ее отождествление со зверьком, от которого она получила свое прозвище, и даже то, что она появляется с двумя полными лейками: девушка у колодца, девушка, несущая воду — один из распространеннейших мотивов народных песен.

Да и вся история отношений юного Кола с Ласочкой пронизана народным, фольклорным духом: обмен грубыми шутками, перерастающий в любовную дуэль, напоминает народные игры («*се jeu prolongé*», как говорит сам Кола). Это — своеобразный

ритуал знакомства деревенского парня с девушкой. Можно привести множество примеров такой словесной игры из французских народных песен. Кола не смягчает выражений ни в портрете своей возлюбленной, ни в рассказе о своих и ее действиях. Так появляются, например, просторечные глаголы *ricasser*, *se gausser*, *béer*, *s'asticoter*, *dégoiser* и фразеологизмы типа *la langue bien pendue*, *mordre le morceau*, *assise à croupeton*, *bes en l'air*.

Народный характер рассказчика проявляется в многочисленных сравнениях и метафорах, рождающихся под его лихим и озорным пером. Они заимствованы из жизни природы; растения, животные, птицы, насекомые — все это близко душе Кола, все это входит в текст повести. Некоторые из них более фразеологичны, как, скажем, «*comme un jonc*», или, тем более, «*elle se défendait, ainsi qu'une diablesse*». Другие — яркие, красочные, — опираясь на традиционные речения, обладают, однако, живой образностью. Таков, например, образ паука в старинной пословице «*L'œil de la femelle une araignée est tel*», широко развернутый в тексте: «*Je me débattis*», «*je restai, sotté mouche, collé contre mon mur, les ailes engluées*», «*l'astucieuse bête s'assurait que la proie au piège restait prise*», «*du coin de ses lèvres... se dévidait le fil dont la rousse araignée tissait sa toile autour des gens*». Образ дыни, как и первый, вырастает из народной пословицы: «*Femme et melon, à peine les cognoist-on*». Этот образ развит и в замечании: «*Que j'en eusse volontiers découpé une tranche!...*», и во фразе: «*Peut-être un autre fruit eût-il aussi fait l'affaire*». Интересно заметить, что образ дыни здесь продолжает отмеченное в начале описания отождествление девушки и огородных плодов (см. выше «*melons dorés*»).

Итак, пословицы, приводимые в повествовании, служат оправданной точкой для широко развернутой образности.¹ Однако другие образы, не опирающиеся прямо на пословицы, тоже органически связаны с народными представлениями и просторечными

¹ Об источниках пословиц и поговорок у Роллана см. интересное исследование: G. Schuler, *Studien zu R. Rolland's «Colas Breugnon»* («*Romanische Forschungen*», Band XL, 3. Heft, 1927). Здесь установлено, что почти все пословицы Роллан заимствовал в кн. Leroix de Linsy, *Le livre des proverbes français*, Deuxième édition, 1859. Подробнее этот материал разработан в статье М. А. Тахо-Годи «Кола Брюньон в СССР» (Ученые записки Лен. гос. пед. института им. А. И. Герцена, т. 158, Л., 1958, стр. 241—260). Содержащиеся в нашем отрывке пословицы в сборнике Ленси звучат так (слева — источник, справа — текст Роллана):

L'œil de la femme est une araignée.	L'œil de la femelle une araignée est tel.
Femme et melon à peine les cognoist-on.	Femme et melon, à peine les cognoist-on.
Martin baston.	J'avais la grâce de maître Martin Bâton.
Cet homme n'est pas manchot.	Et je n'étais non plus ni bègue, ni manchot.

фразеологизмами. Таков, например, образ кота, наблюдающего за пляшущей мышью: «Et moi, l'air innocent et tapi sur mon mur, gros chat ramassé en boule fait celui qui fait et, par l'étroite raie des paupières entr'ouvertes, épie la souris qui danse, je me pourléchais d'avance». У Роллана не приведена поговорка «le chat parti, les souris dansent», однако именно этот народный образ положен в основу образа, создаваемого Брюньоном. Нельзя не заметить, что фольклорный образ кота и мышки здесь соотносится с образом паука и мухи; автор как бы говорит о двойной игре, каждый из участников которой одновременно охотник и добыча: юнона — и муха, и кот, девушка — и паук, и мышка. Такая противоречивая, замысловатая игра тоже вполне в традициях французского песенного фольклора.

Другие образы могут быть и вовсе не связаны с фольклорным источником — они все равно по содержанию и духу глубоко народны; например: «comme une jeune pouliche, elle m'appliquait une ruade», «comme si elle voulait couvrir ses raves et ses oignons» и т. д. Мы видим, что вместе с фольклорными и индивидуальными сравнениями в одну небольшую сценку повести проникли паук, муха, курица, кот, мыши, кобылица. Роллан раскрывает внутренний мир своего народного героя, создавая круг образов, близко ему знакомых, милых его сердцу.

Народность Брюньона определяет и звуковую организацию его повествования: оно проникнуто четким ритмом, который, однако, решительно отличается от ритма в «Жан-Кристофе». Там Роллан прибегал к ритмическому движению, стремясь передать творческий процесс, который протекает в сознании композитора и не может быть выражен логическим словом, а также для того, чтобы эмоционально приобщить читателя к этому процессу. Здесь в большинстве случаев — ритм народного раешника. Например (для наглядности разбиваем текст на соизмеримые строки):

Comme nous nous entendions!	6
Nous passions notre temps	6
à nous asticoter.	6
Nous avons tous les deux	6
la langue bien pendue...	6

Синтаксический строй способствует усилению ритмизации. Брюньон любит параллельные конструкции самого разного типа: иногда — простые («c'est la vraie, c'est la bonne, c'est celle qu'on devait aimer»), иногда более развернутые и сложные («pour rire et pour ronger les cœurs et les noisettes»). Иногда ритм подчеркнут повторением слов, своеобразной эпифорой («pieds nus, bras nus et gorge à demi nue»).

Ритмическая структура подчеркнута и усилена также рифмами, которые вспыхивают в тексте, как огоньки: «dans les minces allées, sur la terre mouillée» (строки пятисложные), «elle avait des

genoux ronds et robustes de jeune garçon» (строки семисложные); или вот рифма иного типа — через двенадцать слогов:

...à béer sur mon mur, jusqu'à ce qu'entre mes fesses	12
le pied de maître Médard vigoureusement planté	12
vînt me faire redescendre sur la réalité.	12
Quelquefois, la Belette criait, impatientée...	12

Иногда рифма или созвучие возникает вследствие нагромождения одинаковых форм глаголов или причастий (прием, характерный для прозы Рабле): en parlant et riant, attirant une branche, en laissant les nouaux. Или дальше: j'arrachai, j'appliquai, je suçai...¹

Наконец, просторечная манера Кола Брюньона усиливается еще обращениями — преимущественно к самому себе, автору дневника («Te souviens-tu, Colas, des vendanges!...»). Эти обращения придают всему рассказу характер лирической или иронической непринужденной беседы, позволяющей вводить в текст любые, казалось бы нелитературные элементы.

Но все сказанное — лишь одна сторона стилистического строя нашего эпизода. Кола Брюньон не только простолюдин из Кламси. Он еще и народный художник — скульптор, поэт. Обе эти стороны его натуры составляют единство; вот почему Кола так привлекает Роллана: натуре этого художника Ренессанса свойственна неповторимая в наше время цельность.

Брюньон — художник и поэт находит высокие слова, индивидуальные художественные образы для выражения своих чувств и мыслей, для картин внешнего мира. Он пользуется изысканными метафорами, порою взятыми из арсенала новейшего романтизма: «elle ... attrape au vol une graine de pissenlit qui voguait mollement sur les ruisseaux de l'air», или «ses yeux bleu-dur, noyés dans la buée d'un beau temps orageux». А нередко тон балагура совсем затихает, уступая место высокой, торжественной поэзии, где тоже возникает четкий ритмический импульс, но уже иного, не «раешного» склада — этот ритм скорее напоминает поэтические размышления в «Жан-Кристофе»:

Image d'un instant,
éternelle et parfaite,
jeunesse, jeunesse avide
qui tète les mamelles
du ciel!

¹ Интересные наблюдения над ритмом Роллана — в статье П. Ю. Саровой-Татариновой «Вопросы эвфонии прозы Ромен Роллана по повести «Кола Брюньон» (Ученые записки Тамбовского гос. пед. института, вып. XIX, 1958, стр. 73—93). Однако автор статьи неправ, считая повесть Роллана «повестью в стихах». Как бы сильна ни была в «Кола Брюньоне» ритмическая струя, сколько бы ни было в ней рифм, аллитераций и ассонансов, книга Роллана не перестает быть прозой.

Que de fois j'ai gravé
la ligne de ces beaux bras,
de ce cou,
de ces seins,
de cette bouche gourmande,
de cette tête renversée,
sur les panneaux de meubles,
en un rinceau fleuri!...

Или, несколько выше, такое же изменение тона наблюдается в абзаце, следующем за поговоркой «Femme et melon...». Здесь начало выдержано в духе веселого балагурства, появляются комические образы: «J'étais... épris des onze mille vierges», «l'on serait amoureux d'une chèvre coiffée». Но автор дневника обрывает самого себя, он себя опровергает: «Mais non, Breugnon, tu blasphèmes, tu n'en crois pas un mot». И затем стиль круто меняется, поднимаясь до высокого поэтического пафоса: «les astres l'avaient fait naître, pour vous désaltérer».

Иногда наблюдается сочетание обеих стилистических тенденций в одной и той же фразе, где они, хоть и объединенные, противоречат друг другу и, существуя, все же приводят к стилистическому «взрыву» — именно это входит в намерения автора. Вот пример (здесь сплошной чертой подчеркнуты элементы более или менее просторечные, а пунктирной — торжественно-поэтические):

Alors elle relevait sa face enlumivée; comme une jeune pouliche, elle m'appliquait une ruade, ou me barbouillait le nez avec le jus d'une grappe; et moi, je lui en écrasais une, juteuse et noire, sur sa gorge dorée¹ que le soleil brûlait...

По замыслу Роллана, обе эти тенденции стиля должны, сливаясь, образовать синтез, выражающий единство сложной природы человека Ренессанса — сложной, но отнюдь не противоречивой. В различных пропорциях и сочетаниях они проходят через всю повесть о народном скульпторе Кола Брюньоне. Впрочем, не всегда Роллану удается достичь органического синтеза обеих стилистических линий. Иногда вторая, возвышенно-поэтическая, оказывается слишком изысканной, слишком «неоромантической». Такова, например, и перифрастическая разработка метонимии «сердце» во фразе: «avec ses yeux hardis qui cherchaient dans mes yeux le défaut de mon cœur, pour le faire crier», где автору несколько изменяет чувство меры и стилистический вкус. Слишком уж модернизированные, эстетически утонченные образы проти-

¹ Ср. с этим эпитетом цитированное выше «melons dorés» (по той же линии отождествления девушки со зрелыми плодами земли).

воречиво сочетаются с многочисленными архаизированными конструкциями, придающими повествованию Кола налет простонародной старинности («*toute cette mienne figure*», «*gros chat... qui fait celui qui dort*», «*amour me donnait des ailes*» и т. п.). Так в некоторых случаях стиль Роллана носит отпечаток более естественной для него «жан-кристовской» манеры, которая редко, но все же проникает в искусную стилизацию брюньоновской прозы.

•

Читатель отметит важнейшие из охарактеризованных здесь черты стиля «галльской повести» Роллана, и в первую очередь сочетание противоположных стилистических тенденций, в тексте, предлагаемом для самостоятельного анализа — это конец повести, заключительный монолог Кола из XIV главы «Король пьет» («*Le roi boit*»). (См. ч. II.)

1916

Появившаяся в разгар мировой войны книга А. Барбюса, созданная известным к тому времени писателем, участником боев, произвела огромное впечатление на современников беспощадной правдивостью, развенчавшей ложноромантический ореол войны. В предисловии к русскому переводу книги «В огне» М. Горький в 1919 году так характеризовал ее: «Барбюс написал будни войны, он изобразил войну как работу, тяжелую и грязную. работу взаимного истребления ни в чем не повинных людей, не повинных ни в чем, кроме глупости... Барбюс глубже, чем кто-либо до него, заглянул в сущность войны и показал людям бездну их заблуждения».¹

Анализируемый отрывок из главы XX, названной, как и вся книга, «Le feu», — один из центральных эпизодов произведения Барбюса. Здесь идет речь об атаке, предпринятой французским батальоном на позиции немцев.

Bertrand est debout sur le champ en pente. D'un coup d'œil rapide, il nous embrasse. Quand nous sommes tous là, il dit:

— Allons, en avant!

Les voix ont une drôle de résonance. Ce départ s'est passé très vite, inopinément, on dirait, comme dans un songe. Pas de sifflements dans l'air. Parmi l'énorme rumeur du canon, on distingue très bien ce silence extraordinaire des balles autour de nous.

On descend sur le terrain glissant et inégal, avec des gestes automatiques, en s'aidant parfois du fusil agrandi de la baïonnette. L'œil s'accroche machinalement à quelque détail de la pente, à ses terres détruites qui gisent, à ses rares piquets décharnés qui pointent, à ses épaves dans des trous. C'est incroyable de se trouver

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, М., Гослитиздат, 1953, стр. 199.

debout en plein jour sur cette descente où quelques survivants se rappellent s'être coulés dans l'ombre avec tant de précautions, où les autres n'ont hasardé que des coups d'œil furtifs à travers les créneaux. Non, il n'y a pas de fusillade contre nous. La large sortie du bataillon hors de la terre a l'air de passer inaperçue! Cette trêve est pleine d'une menace grandissante, grandissante. La clarté pâle nous éblouit.

Le talus, de tous côtés, s'est couvert d'hommes qui se mettent à dévaler en même temps que nous. A droite se dessine la silhouette d'une compagnie qui gagne le ravin par le boyau 97, un ancien ouvrage allemand en ruines.

Nous traversons nos fils de fer par les passages. On ne tire encore pas sur nous. Des maladroits font des faux pas et se relèvent. On se reforme de l'autre côté du réseau, puis on se met à dégringoler la pente un peu plus vite: une accélération instinctive s'est produite dans le mouvement. Quelques balles arrivent alors entre nous. Bertrand nous crie d'économiser nos grenades, d'attendre au dernier moment.

Mais le son de sa voix est emporté: brusquement, devant nous, sur toute la largeur de la descente, de sombres flammes s'élancent en frappant l'air de détonations épouvantables. En ligne, de gauche à droite, des fusants sortent du ciel, des explosifs sortent de la terre. C'est un effroyable rideau qui nous sépare du monde, nous sépare du passé et de l'avenir. On s'arrête, plantés au sol, stupéfiés par la nuée soudaine qui tonne de toutes parts; puis un effort simultané soulève notre masse et la rejette en avant, très vite. On trébuche, on se retient les uns aux autres, dans de grands flots de fumée. On voit, avec de stridents fracas et des cyclones de terre pulvérisée, vers le fond où nous nous précipitons pêle-mêle, s'ouvrir des cratères, çà et là, à côté les uns des autres, les uns dans les autres. Puis on ne sait plus où tombent les décharges. Des rafales se déchaînent si monstrueusement retentissantes qu'on se sent annihilé par le seul bruit de ces averses de tonnerre, de ces grandes étoiles de débris qui se forment en l'air. On voit, on sent passer près de sa tête des éclats avec leur cri de fer rouge dans l'eau. A un coup, je lâche mon fusil, tellement le souffle d'une explosion m'a brûlé les mains. Je le ramasse en chancelant et repars tête baissée dans la tempête à lueurs fauves, dans la pluie écrasante des laves, cinglé par des jets de poussier et de suie. Les stridences des éclats qui passent vous font mal aux oreilles, vous frappent sur la nuque, vous traversent les tempes, et on ne peut retenir un cri lorsqu'on les subit. On a le cœur soulevé, tordu par l'odeur soufrée. Les souffles de la mort nous poussent, nous soulèvent, nous balancent. On bondit; on ne sait pas où on marche. Les yeux clignent, s'aveuglent et pleurent. Devant nous, la vue est obstruée par une avalanche fulgurante, qui tient toute la place.

C'est le barrage. Il faut passer dans ce tourbillon de flammes et ces horribles nuées verticales. On passe. On est passé, au hasard;

j'ai vu, çà et là, des formes tourner, s'enlever et se coucher, éclairées d'un brusque reflet d'au-delà. J'ai entrevu des faces étranges qui poussaient des espèces de cris, qu'on apercevait sans les entendre dans l'anéantissement du vacarme. Un brasier avec d'immenses et furieuses masses rouges et noires tombait autour de moi, creusant la terre, l'ôtant de dessous mes pieds, et me jetant de côté comme un jouet rebondissant. Je me rappelle avoir enjambé un cadavre qui brûlait, tout noir, avec une nappe de sang vermeil qui grésillait sur lui, et je me souviens aussi que les pans de la capote qui se déplaçait près de moi avaient pris feu et laissaient un sillon de fumée. A notre droite, tout au long du boyau 97, on avait le regard attiré et ébloui par une file d'illuminations affreuses, serrées l'une contre l'autre comme des hommes.

— En avant!

Maintenant, on court presque. On en voit qui tombent tout d'une pièce, la tête en avant, d'autres qui échouent, humblement, comme s'ils s'asseyaient par terre. On fait de brusques écarts pour éviter les morts allongés, sages et raides, ou bien cambrés, et aussi, pièges plus dangereux, les blessés qui se débattent et qui s'accrochent.

Le Boyau International!

On y est. Les fils de fer ont été déterrés avec leurs longues racines en vrille, jetés ailleurs et enroulés, balayés, poussés en vastes monceaux par le canon. Entre ces grands buissons de fer humides de pluie, la terre est ouverte, libre.

Le boyau n'est pas défendu. Les Allemands l'ont abandonné, ou bien une première vague est déjà passée... L'intérieur est hérissé de fusils posés le long du talus. Au fond, des cadavres éparpillés. Du fouillis de la longue fosse émergent d'immobiles mains tendues hors de manches grises à parements rouges et des jambes bottées. Par places, le talus est renversé, la boiserie hachée; tout le flanc de la tranchée crevé, submergé d'un indescriptible mélange. En d'autres endroits, béent des puits ronds. J'ai gardé surtout de ce moment-là la vision d'une tranchée bizarrement en guenilles, recouverte de loques multicolores: pour confectionner leurs sacs de terre, les Allemands s'étaient servis de draps, de cotonnades, de lainages à dessins bariolés, pillés dans quelque magasin de tissus d'ameublement. Tout ce méli-mélo de lambeaux de couleurs, déchiquetés, effilochés, pend, claque, flotte et danse aux yeux.

On s'est répandu dans le boyau. Le lieutenant, qui a sauté de l'autre côté, se penche et nous appelle en criant et en faisant des signes:

— Ne restons pas là. En avant! Toujours en avant!

On escalade le talus du boyau en s'aidant des sacs, des armes, des dos qui y sont entassés. Dans le fond du ravin, le sol est labouré de coups, comblé d'épaves, fourmillant de corps couchés. Les uns ont l'immobilité des choses; les autres sont agités de remuements doux ou convulsifs. Le tir de barrage continue à accumuler ses infernales décharges en arrière de nous, à l'endroit où nous l'avons

franchi. Mais là où nous sommes, au pied de la butte, c'est un point mort pour l'artillerie.

Vague et brève accalmie. On cesse un peu d'être sourds. On se regarde. Il y a de la fièvre aux yeux, du sang aux pommettes. Les souffles ronflent et les cœurs tapent dans les poitrines.

On se reconnaît confusément, à la hâte, comme si dans un cauchemar on se retrouvait un jour face à face, au fond des rivages de la mort. On se jette, dans cette éclaircie d'enfer, quelques paroles précipitées:

— C'est toi!

— Oh! là là! qu'est-ce qu'on prend!

— Où est Cocon?

— J' sais pas.

— T' as vu l' capitaine?

— Non...

— Ça va?

— Oui...

Le fond du ravin est traversé. L'autre versant se dresse. On l'escalade à la file indienne, par un escalier ébauché dans la terre.

— Attention!

C'est un soldat qui, arrivé à la moitié de l'escalier, frappé aux reins par un éclat d'obus venu de là-bas, tombe, comme un nageur, décoiffé, les deux bras en avant. On distingue la silhouette informe de cette masse qui plonge dans le trou; j'entrevois le détail de ses cheveux épars au-dessus du profil noir de sa figure.

On débouche sur la hauteur.

Un grand vide incolore s'étend devant nous. On ne voit rien d'abord qu'une steppe crayeuse et pierreuse, jaune et grise, à perte de vue. Aucun flot humain ne précède le nôtre; en avant de nous, personne de vivant, mais le sol est peuplé de morts: des cadavres récents qui imitent encore la souffrance ou le sommeil, des débris anciens déjà décolorés et dispersés au vent, presque digérés par la terre.

Dès que notre file lancée, cahotée, émerge, je sens que deux hommes près de moi sont frappés, deux ombres sont précipitées à terre, roulent sous nos pieds, l'une avec un cri aigu, l'autre en silence comme un bœuf. Un autre disparaît dans un geste de fou, comme s'il avait été emporté. On se resserre instinctivement en se bousculant en avant, toujours en avant; la plaie, dans notre foule, se referme toute seule. L'adjudant s'arrête, lève son sabre, le lâche, et s'agenouille; son corps agenouillé se penche en arrière par saccades, son casque lui tombe sur les talons, et il reste là, la tête nue, face au ciel. La file s'est fendue précipitamment dans son élan, pour respecter cette immobilité.

Mais on ne voit plus le lieutenant. Plus de chefs, alors... Une hésitation retient la vague humaine qui bat le commencement du plateau. On entend dans le piétinement le souffle rauque des poumons.

— En avant! crie un soldat quelconque.

Alors tous reprennent en avant, avec une hâte croissante, la course à l'abîme.

Повествование ведется в настоящем времени, и только в редких случаях автор отступает в прошедшее, используя *Passé composé*. Создается, таким образом, иллюзия синхронности рассказа и события; авторский монолог не сообщает о делах минувших, а, будучи одновременен этим делам, отождествляется с ними. Слово оказывается не повествующим и не обобщающим, а изображающим; ставится знак равенства между словом и событием. Автор этого своеобразного репортажа не стоит между предметом повествования и читателем, и последний втянут в событие; как зритель панорамного фильма со стереофоническим звуком, он испытывает ощущения непосредственного участника атаки. Вместе с рассказчиком и всеми солдатами батальона читатель переживает будни войны. Он спускается по скользкому склону («*On descend sur le terrain glissant et inégal...*»); он отмечает отсутствие вражеских выстрелов: эта констатация дана условным внутренним монологом—несобственно прямой речью, которая выражает мысль, одновременно владеющую всей солдатской массой («*Pas de sifflements dans l'air.[...] Non, il n'y a pas de fusillade contre nous*»); он, прорвавшись вместе с батальоном сквозь колючую проволоку, встречает первые ружейные пули («*Quelques balles arrivent alors entre nous*»). Вовлечение читателя в события достигается не только использованием настоящего времени, но и всем комплексом словесно-художественных средств, искусно разработанных автором.

Прежде всего, это — настойчивое, небывало широкое употребление неопределенно-личного местоимения *on*, объединяющего разных, несхожих между собой людей в безликую массу, которая приобретает черты некоего коллективного существа, управляемого посторонней волей. Это *on* звучит в самом начале эпизода — во фразеологизме *on dirait*, где местоимение пока лишено предметно-образного смысла. Смысл этот появляется в одной из дальнейших фраз, в сочетании «*on distingue très bien ce silence extraordinaire des balles*». Но здесь еще только подготовка. *On* как полноправный герой эпизода начинает следующий абзац: «*On descend sur le terrain glissant et inégal...*», причем местоимение подчеркнуто непривычным сочетанием *on* с предложным дополнением: «*avec des gestes automatiques, en s'aidant parfois du fusil...*» Разумеется, соединение «*on descend... avec des gestes...*» звучит весьма странно, но к этой странности автор и стремится, в дальнейшем он еще усиливает ее: «*On s'arrête, plantés au sol, stupéfiés par la nuée soudaine... On trébuche, on se retient les uns aux autres... On bondit; on ne sait pas où on marche...*» И дальше: «*On passe. On est passé, au hasard... Maintenant, on court presque. On en voit qui tombent tout d'une pièce... On fait de brusques écarts. On y est... On s'est répandu dans le boyau*» и т. д. Иногда Барбюс пользуется другими местоимениями — *vous*, *nous*, — но, по функции, они близки к *on*. Как известно, последнее может выступать только в роли подлежащего; на месте дополнения естественно вместо него *vous* во фразе: «*Les stridences des éclats*

qui passent *vous* font mal aux oreilles, *vous* frappent sur la nuque, *vous* traversent les tempes, et *on* ne peut retenir un cri lorsqu'*on* les subit». И, в одном из соседних предложений, *nous*: «Les souffles de la mort *nous* poussent, *nous* soulèvent, *nous* balancent». Но, сразу же после этого: «*On* bondit; *on* ne sait pas où *on* marche». Только в самом конце эпизода *on* заменяется эквивалентной ему по образности метафорой *le flot humain, la vague humaine*, которая превращает отдельных людей, составляющих воинскую часть, в скопление страшных своей бездуховностью и безликостью молекул. Этот стилистический принцип, последовательно проведенный через весь эпизод, несет большую художественно-идеологическую нагрузку: войне не нужны люди, командование нуждается только в пушечном мясе (если воспользоваться старым, трагически живописным фразеологизмом). Люди как личности возникают лишь на краткий миг затишья — из бесформенной массы *on* внезапно выделяются человеческие лица и голоса. Барбюс с тонким искусством показал внезапность этого перехода: «*Vague et brève accalmie. On cesse un peu d'être sourds. On se regarde. Il y a de la fièvre aux yeux, du sang aux pommettes. Les souffles ronflent et les cœurs tapent dans les poitrines. On se reconnaît confusément, à la hâte... On se jette, dans cette éclaircie d'enfer, quelques paroles précipitées...*» Далее идет стремительный обмен краткими, незначащими репликами, с подчеркнутым воспроизведением фонетических особенностей солдатского просторечия (*J' sais pas... T' as vu l' capitaine?*). В стилистической системе Барбюса живой человек и человек-солдат становятся противоположностями. Война лишает человека индивидуальности. Впрочем, у обобщающего *on* есть и второй план: в условиях боя рождается объединяющее, сливающее людей в коллектив чувство солдатской солидарности, которое всего мощнее противостоит войне. Стоит отметить, что в русских переводах эта важнейшая стилистическая особенность прозы Барбюса не воспроизведена ни в какой степени; *on* почти всюду передается как «мы»: «Мы выходим за наши проволочные заграждения... Мы перестраиваемся и спускаемся немного быстрее... Мы останавливаемся... Мы шатаемся... Мы больше не видим, куда падают залпы» и т. п.¹ Таким образом, центральный образно-смысловой, идейно-художественный элемент книги оказывается утраченным. Надо полагать, что, несмотря на фатальное расхождение между языками, воспроизведение если не самого элемента, то его функции все же возможно.

Стилистическая тема войны тоже очень отчетлива. Связанные с ней метафоры говорят о разрушении и смерти: «*L'œil s'accroche machinalement à quelque détail de la pente, à ses terres détruites qui gisent, à ses rares piquets décharnés qui pointent...*» Описание заградительного артогня выдержано в особом ключе, казалось бы

¹ Анри Барбюс, Огонь, в кн.: Избранные произведения, М., Гослитиздат, 1950, стр. 239 (перевод В. Парнаха).

и не характерном для прозы Барбюса: данное с точки зрения солдатской массы, оно напоминает максималистский стиль Гюго. Автор не только не чурается эмоциональных эпитетов, но даже явно их нагнетает: *détonations épouvantables; un effroyable rideau; des rafales... monstrueusement retentissantes; horribles nuées verticales; une file d'illuminations affreuses*. «Апокалиптические» метафоры сменяют друг друга: *des fusants sortent du ciel, des explosifs sortent de la terre; des cyclones de terre pulvérisée; on voit... s'ouvrir des cratères; averse de tonnerre; la pluie écrasante des laves; tourbillon de flammes*. Чудовищный алогизм войны вызывает парадоксальные, странные образы. Так, удивительна по алогизму фраза: «on distingue très bien ce silence extraordinaire des balles autour de nous» — «отчетливо слышно (различно) небывалое молчание пуль вокруг нас»: на войне естественно все неестественное, «молчание пуль» становится чудом. Или — сочетание «l'anéantissement du vacarme». Или, в той же фразе — «J'ai entrevu des faces étranges qui poussaient des espèces de cris, qu'on apercevait sans les entendre...» Риторическое повторение параллельных синтаксических групп передает душевную потрясенность рассказчика-свидетеля: «un effroyable rideau qui nous sépare du monde, nous sépare du passé et de l'avenir»; «On trébuche, on se retient les uns aux autres... On voit... s'ouvrir des cratères, çà et là, à côté les uns des autres, les uns dans les autres»; «Les souffles de la mort nous poussent, nous soulèvent, nous balancent».

Это — тема войны.

И есть еще тема смерти, совсем другая. Гибнущие люди, убитые люди странны, о них говорится без ужаса или патетики, но с еще более страшным наивным удивлением, с эпитетами или глаголами, заимствованными из далекого смыслового ряда — или же как о неодушевленных предметах: «On en voit qui tombent tout d'une pièce, la tête en avant, d'autres qui échouent, humblement, comme s'ils s'asseyaient par terre»; «les morts allongés, sages et raides, ou bien cambrés»; «un soldat... tombe, comme un nageur, décoiffé, les deux bras en avant»; «des cadavres récents qui imitent encore la souffrance ou le sommeil» и т. д.

Эти стилистические темы — война, смерть — сливаются в новой, прорывающейся неожиданной торжественностью в самых поэтически напряженных местах рассказа теме, — когда автор, не таясь, раскрывает в традиционно символической образной форме свою эмоциональную и философскую оценку происходящего. Так звучит и уже приведенная в другой связи фраза — «C'est un effroyable rideau qui nous sépare du monde, nous sépare du passé et de l'avenir»; или сочетания «les souffles de la mort», «au fond des rivages de la mort»; или иная метафора — «le sol est peuplé de morts»; такова же, наконец, и последняя фраза анализируемого эпизода, с особой силой подчеркивающая бессмысленность кровавой резни: «Alors tous reprennent en avant, avec une hâte croissante, la course à l'abîme». Интересен изобразительный синтаксис этой

фразы, структура которой воспроизводит движение солдатской массы, так же устремленной к метафорической пропасти — к гибели, — как сама фраза устремлена к завершающему ее слову *l'abîme*.

Выше говорилось о том, что стоящее в центре повествования коллективное существо *on* — солдатская масса — лишено собственной воли, им движет чужая воля, выраженная в словах лаконичной команды. Эти командные выкрики — основное средство композиционного построения эпизода. Возглас капрала Бертрана «*Allons, en avant!*» служит зачином первой части — солдаты, еще не встречая сопротивления, спускаются по склону холма и преодолевают проволочные заграждения. Отрывок начинается и завершается командой Бертрана: «*Bertrand nous crie d'économiser nos grenades, d'attendre au dernier moment*». Вторая часть — заградительный артогонь — противопоставлена первой: там было непривычное и потому жуткое безмолвие, здесь — оглушительный грохот. Его внезапность показана снова через Бертрана — в грохоте теряются слова команды: «*Mais le son de sa voix est emporté...*» Третий этап атаки, и, соответственно, третья часть эпизода начинается повторением команды: «*En avant!*» Солдаты врываются в траншею противника. Четвертый момент атаки — подъем по другому склону оврага, и он вводится командой, поданной лейтенантом: «*Ne restons pas là. En avant! Toujours en avant!*» Подъем окончен, лейтенант убит, и теперь все ту же команду подает безымянный солдат: «— *En avant! crie un soldat quelconque*». Слова команды теперь подхватывает автор-повествователь, который своим комментарием внезапно вскрывает их глубочайшую бессмысленность и, вместе с тем, бессмысленность как этой атаки, так и всей кровавой трагедии войны в целом: «*Alors tous repentent en avant, avec une hâte croissante, la course à l'abîme*».

Как видим, эпизод атаки построен Барбюсом необыкновенно искусно, с большой архитектонической точностью. Слова команды членят его на соизмеримые части, и само по себе это построение оказывается значимым, к о м п о з и ц и я приобретает характер м е т а ф о р ы: солдатской массой движет бессмысленная чужая воля, и при этом неведомо чья, — ведь ни Бертран, ни лейтенант, которого убивают немцы, ни, тем более, некий солдат (*un soldat quelconque*) не заинтересованы в непрерывном движении вперед — навстречу смерти, к бездне (*à l'abîme*). Противопоставление *on* — и команды «*en avant!*» становится движущей пружиной повествования, в котором сложно и в высшей степени целесообразно, всегда мотивированно сплетаются различные речевые стили и манеры: солдатское просторечие, торжественная философско-символическая речь, насыщенная метафорами, «апокалиптическая» проза, приближающаяся к поэтическому слогу, по-военному деловая немногословная информация.

О книге Барбюса пишут много и часто, ограничиваясь, как правило, общими замечаниями о ее беспощадной правдивости

и сообщением о том, какое впечатление она произвела на современников. Но при этом книга Барбюса — произведение высокого словесного искусства. Сказать беспощадную правду так, чтобы она впечатлила читателей, — нелегко: для этого нужно быть мастером своего дела. Барбюс им был, и в наивысшей степени. «Огонь» — одно из наиболее сложных и художественно совершенных произведений новейшей литературы, впитавшее в себя эстетический опыт различнейших направлений французской прозы и поэзии начала XX века. ¹

•

Для самостоятельного анализа — другой отрывок из той же главы «Le feu», в котором продолжается рассказ об атаке. (См. ч. II.)

¹ См.: Vladimir B r e t t, Henri Barbusse, sa marche vers la clarté, son mouvement Clarté, Prague, éd. de l'Académie Tchécoslovaque des Sciences, 1963.

A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

1913 — 1922

«Du côté de chez Swann» — первая книга пятнадцатитомного романа М. Пруста «A la Recherche du Temps perdu», появившаяся в 1913 году (1-я редакция). Произведение не закончено — работа над ним прервана в 1922 году смертью Пруста.

Название романа определяет задачу, которую автор ставил перед собой: возродить ушедшую в прошлое жизнь, вернуть утраченное время, — вернуть его при помощи художественного воображения и, главное, психологического анализа. Под микроскопом огромной увеличительной силы Пруст рассматривает мельчайшие душевные и интеллектуальные движения человека. Его повествование похоже на замедленный кинофильм, когда движение на экране во много раз медленнее реального движения; у Пруста ощущение, мысль, чувство занимают гораздо больше времени, чем в действительности; доля секунды может растянуться до нескольких минут или даже десятков минут повествования.

Роман Пруста создавался почти одновременно с эпопеей Р. Роллана «Жан-Кристоф» (1902—1912). Оба эти произведения продолжают традиции Льва Толстого, но выражают противоположные направления во французской литературе XX века. Пруст довел толстовский психологический анализ до крайней степени утонченности, стремясь раскрыть перед читателем «диалектику душевной жизни» во всех едва уловимых тонкостях. Его проза рассыпается на бесчисленные большие анализы малых причин, причем, по верному замечанию А. В. Чичерина, «эти мельчайшие мотивы воздвигнуты Прустом на некий пьедестал. И вот у него кухарка Франсуаза отправляется на рынок, чтобы выбрать кусок мяса для парадного обеда, как Микельанджело выбирал глыбу мрамора в горах Каррар для своих статуй». ¹ Поэтому у Пруста

¹ А. В. Чичерин, Возникновение романа-эпопеи, М., «Советский писатель», 1958, стр. 301.

ослабляется психологическая цельность и социальная достоверность характеров. Р. Роллан, в противоположность Прусту, создает в те же годы социальную эпопею, где в крупном масштабе воспроизводит общественную жизнь Европы — Германии, Франции, разных слоев общества.

В приводимом отрывке мальчик, герой автобиографического романа Пруста, в первый раз видит госпожу де Германт, даму из старинного аристократического рода, о которой он много слышал и до этой встречи.

Un jour ma mère me dit: «Puisque tu parles toujours de M^{me} de Guermantes, comme le docteur Percepied l'a très bien soignée il y a quatre ans, elle doit venir à Combray pour assister au mariage de sa fille. Tu pourras l'apercevoir à la cérémonie.» C'était du reste par le docteur Percepied que j'avais le plus entendu parler de M^{me} de Guermantes, et il nous avait même montré le numéro d'une revue illustrée où elle était représentée dans le costume qu'elle portait à un bal travesti chez la princesse de Léon.

Tout d'un coup, pendant la messe de mariage, un mouvement que fit le suisse en se déplaçant me permit de voir assise dans une chapelle une dame blonde avec un grand nez, des yeux bleus et perçants, une cravate bouffante en soie mauve, lisse, neuve et brillante, et un petit bouton au coin du nez. Et parce que dans la surface de son visage rouge, comme si elle eût eu très chaud, je distinguais, diluées et à peine perceptibles, des parcelles d'analogie avec le portrait qu'on m'avait montré, parce que surtout les traits particuliers que je relevais en elle, si j'essayais de les énoncer, se formulaient précisément dans les mêmes termes: un grand nez, des yeux bleus, dont s'était servi le docteur Percepied quand il avait décrit devant moi la duchesse de Guermantes, je me dis: Cette dame ressemble à M^{me} de Guermantes; or, la chapelle où elle suivait la messe était celle de Gilbert le Mauvais, sous les plates tombes de laquelle, dorées et distendues comme des alvéoles de miel, reposaient les anciens comtes de Brabant, et que je me rappelais être, à ce qu'on m'avait dit, réservée à la famille de Guermantes quand quelqu'un de ses membres venait pour une cérémonie à Combray; il ne pouvait vraisemblablement y avoir qu'une seule femme ressemblant au portrait de M^{me} de Guermantes, qui fût ce jour-là, jour où elle devait justement venir dans cette chapelle: c'était elle! Ma déception était grande. Elle provenait de ce que je n'avais jamais pris garde, quand je pensais à M^{me} de Guermantes, que je me la représentais avec les couleurs d'une tapisserie ou d'un vitrail, dans un autre siècle, d'une autre matière que le reste des personnes vivantes. Jamais je ne m'étais avisé qu'elle pouvait avoir une figure rouge, une cravate mauve comme M^{me} Sazerat, et l'ovale de ses joues me fit tellement souvenir de personnes que j'avais vues à la maison que le soupçon m'effleura, pour se dissiper d'ailleurs aussitôt, que cette

dame, en son principe générateur, en toutes ses molécules, n'était peut-être pas substantiellement la duchesse de Guermantes, mais que son corps, ignorant du nom qu'on lui appliquait, appartenait à un certain type féminin qui comprenait aussi des femmes de médecins et de commerçants. «C'est cela, ce n'est que cela, M^{me} de Guermantes!», disait la mine attentive et étonnée avec laquelle je contemplais cette image qui naturellement n'avait aucun rapport avec celles qui, sous le même nom de M^{me} de Guermantes, étaient apparues tant de fois dans mes songes, puisque, elle, elle n'avait pas été comme les autres arbitrairement formée par moi, mais qu'elle m'avait sauté aux yeux pour la première fois, il y a un moment seulement, dans l'église; qui n'était pas de la même nature, n'était pas colorable à volonté comme elles qui se laissaient imbiber de la teinte orangée d'une syllabe, mais était si réelle que tout, jusqu'à ce petit bouton qui s'enflammait au coin du nez, certifiait son assujettissement aux lois de la vie comme, dans une apothéose de théâtre, un plissement de la robe de la fée, un tremblement de son petit doigt, dénoncent la présence matérielle d'une actrice vivante, là où nous étions incertains si nous n'avions pas devant les yeux une simple projection lumineuse.

Mais en même temps, sur cette image que le nez proéminent, les yeux perçants épinglaient dans ma vision (peut-être parce que c'était eux qui l'avaient d'abord atteinte, qui y avaient fait la première encoche, au moment où je n'avais pas encore le temps de songer que la femme qui apparaissait devant moi pouvait être M^{me} de Guermantes), sur cette image toute récente, interchangeable, j'essayais d'appliquer l'idée: «C'est M^{me} de Guermantes», sans parvenir qu'à la faire manœuvrer en face de l'image, comme deux disques séparés par un intervalle. Mais cette M^{me} de Guermantes à laquelle j'avais si souvent rêvé, maintenant que je voyais qu'elle existait effectivement en dehors de moi, en prit plus de puissance encore sur mon imagination qui, un moment paralysée au contact d'une réalité si différente de ce qu'elle attendait, se mit à réagir et à me dire: «Glorieux dès avant Charlemagne, les Guermantes avaient le droit de vie et de mort sur leurs vassaux; la duchesse de Guermantes descend de Geneviève de Brabant. Elle ne connaît, ni ne consentirait à connaître aucune des personnes qui sont ici.»

Et — ô merveilleuse indépendance des regards humains, retenus au visage par une corde si lâche, si longue, si extensible qu'ils peuvent se promener seuls loin de lui! — pendant que M^{me} de Guermantes était assise dans la chapelle au-dessus des tombes de ses morts, ses regards flânaient çà et là, montaient le long des piliers, s'arrêtaient même sur moi comme un rayon de soleil errant dans la nef, mais un rayon de soleil qui, au moment où je reçus sa caresse, me sembla conscient. Quant à M^{me} de Guermantes elle-même, comme elle restait immobile, assise comme une mère qui semble ne pas voir les audaces espiègles et les entreprises indiscretes de ses enfants qui jouent et interpellent des personnes qu'elle ne connaît pas, il me fut

impossible de savoir si elle approuvait ou blâmait, dans le désœuvrement de son âme, le vagabondage de ses regards.

Je trouvais important qu'elle ne partît pas avant que j'eusse pu la regarder suffisamment, car je me rappelais que depuis des années je considérais sa vue comme éminemment désirable, et je ne détachais pas mes yeux d'elle, comme si chacun de mes regards eût pu matériellement emporter et mettre en réserve en moi le souvenir du nez proéminent, des joues rouges, de toutes ces particularités qui me semblaient autant de renseignements précieux, authentiques et singuliers sur son visage. Maintenant que me le faisaient trouver beau toutes les pensées que j'y rapportais — et peut-être surtout, forme de l'instinct de conservation des meilleures parties de nous-mêmes, ce désir qu'on a toujours de ne pas avoir été déçu — la remplaçant (puisque c'était une seule personne qu'elle et cette duchesse de Guermantes que j'avais évoquée jusque-là) hors du reste de l'humanité dans laquelle la vue pure et simple de son corps me l'avait fait un instant confondre, je m'irritais en entendant dire autour de moi: «Elle est mieux que M^{me} Sazerat, que M^{lle} Vinteuil», comme si elle leur eût été comparable. Et mes regards s'arrêtant à ses cheveux blonds, à ses yeux bleus, à l'attache de son cou et omettant les traits qui eussent pu me rappeler d'autres visages, je m'écriais devant ce croquis volontairement incomplet: «Qu'elle est belle! Quelle noblesse! Comme c'est bien une fière Guermantes, la descendante de Geneviève de Brabant, que j'ai devant moi!» Et l'attention avec laquelle j'éclairais son visage l'isolait tellement qu'aujourd'hui, si je repense à cette cérémonie, il m'est impossible de revoir une seule des personnes qui y assistaient sauf elle et le suisse qui répondit affirmativement quand je lui demandai si cette dame était bien M^{me} de Guermantes. Mais elle, je la revois, surtout au moment du défilé dans la sacristie qu'éclairait le soleil intermittent et chaud d'un jour de vent et d'orage, et dans laquelle M^{me} de Guermantes se trouvait au milieu de tous ces gens de Combray dont elle ne savait même pas les noms, mais dont l'infériorité proclamait trop sa suprématie pour qu'elle ne ressentît pas pour eux une sincère bienveillance, et auxquels du reste elle espérait imposer davantage encore à force de bonne grâce et de simplicité. Aussi, ne pouvant émettre ces regards volontaires, chargés d'une signification précise, qu'on adresse à quelqu'un qu'on connaît, mais seulement laisser ses pensées distraites s'échapper incessamment devant elle en un flot de lumière bleue qu'elle ne pouvait contenir, elle ne voulait pas qu'il pût gêner, paraître dédaigner ces petites gens qu'il rencontrait au passage, qu'il atteignait à tous moments. Je revois encore, au-dessus de sa cravate mauve, soyeuse et gonflée, le doux étonnement de ses yeux auxquels elle avait ajouté, sans oser le destiner à personne, mais pour que tous pussent en prendre leur part, un sourire un peu timide de suzeraine qui a l'air de s'excuser auprès de ses vassaux et de les aimer. Ce sourire tomba sur moi qui ne la quittais pas des yeux. Alors me rappelant ce regard qu'elle avait laissé

s'arrêter sur moi, pendant la messe, bleu comme un rayon de soleil qui aurait traversé le vitrail de Gilbert le Mauvais, je me dis: «Mais sans doute elle fait attention à moi.» Je crus que je lui plaisais, qu'elle penserait encore à moi quand elle aurait quitté l'église, qu'à cause de moi elle serait peut-être triste le soir à Guermantes. Et aussitôt je l'aimai, car s'il peut quelquefois suffire pour que nous aimions une femme qu'elle nous regarde avec mépris, comme j'avais cru qu'avait fait M^{lle} Swann, et que nous pensions qu'elle ne pourra jamais nous appartenir, quelquefois aussi il peut suffire qu'elle nous regarde avec bonté comme faisait M^{me} de Guermantes et que nous pensions qu'elle pourra nous appartenir. Ses yeux bleuissaient comme une pervenche impossible à cueillir et que pourtant elle m'eût dédiée; et le soleil, menacé par un nuage mais dardant encore de toute sa force sur la place et dans la sacristie, donnait une carnation de géranium aux tapis rouges qu'on y avait étendus par terre pour la solennité et sur lesquels s'avancait en souriant M^{me} de Guermantes, et ajoutait à leur lainage un velouté rose, un épiderme de lumière, cette sorte de tendresse, de sérieuse douceur dans la pompe et dans la joie qui caractérisent certaines pages de Lohengrin, certaines peintures de Carpaccio, et qui font comprendre que Baudelaire ait pu appliquer au son de la trompette l'épithète de délicieux.

На трех с половиной страницах текста рассказано лишь о том, как мальчик посмотрел на пришедшую в собор даму, а она скользнула по нему взглядом. Стендалю подобного рода эпизод дал бы пищу для трех строк, не более. Пруст же производит «рапидную съемку» неуловимых оттенков переживаний, он анализирует тончайшие психологические повороты.

Мальчик, взглянув на г-жу Германт (почти мгновенный процесс узнавания растянут на много строк), испытывает разочарование — она обыкновенней и современней, чем он полагал: «Ma déception était grande». После этой фразы-ремарки идет тщательный анализ психологического ощущения *déception*. Далее — расхождение между мечтой о г-же де Германт и ее реальным обликом; следует обстоятельный анализ этого расхождения. Далее — анализ ощущения, вызванного первым взглядом на г-жу де Германт («la première epcoche»), с последующим, не менее детальным анализом расхождения между этой первоначальной «зарубкой» в памяти и появившейся перед героем женщиной. Новый момент повествования — взгляд, обращенный г-жой де Германт на мальчика; идет анализ соотношения преднамеренного и бессознательного в человеческом взгляде, который может обладать известной независимостью («*ô merveilleuse indépendance des regards humains...*») от воли человека. Подвергнут дальнейшему анализу взгляд мальчика, который в разных ракурсах и аспектах фиксирует одни и те же детали: «le nez proéminent», «les joues rouges», «les yeux bleus»...

Строя повествование как углубленный психологический анализ, Пруст придает своему слогу подчеркнуто научный облик. Он непринужденно употребляет слова-термины из разных наук: физики, психологии, механики и, в особенности, философии. Таковы, например, в одной только фразе выделенные курсивом слова и обороты:

«Jamais je ne m'étais avisé qu'elle pouvait avoir une figure rouge, une cravate mauve comme M^{me} Sazerat, et l'ovale de ses joues me fit tellement souvenir de personnes que j'avais vues à la maison que le soupçon m'effleura, pour se dissiper d'ailleurs aussitôt, que cette dame, en son *principe générateur*, en toutes ses *molécules*, n'était peut-être pas *substantiellement* la duchesse de Guermantes, mais que son corps, ignorant du nom qu'on lui appliquait, appartenait à un *certain type féminin* qui comprenait aussi des femmes de médecins et de commerçants.»

Научно-аналитический строй авторской речи носит подчас преувеличенный характер, который можно назвать беспощадным. Так, рассказывая о зарождении чувства, Пруст не останавливается перед тем, чтобы сказать о женщине, вызвавшей в герое любовь: «эта дама... всеми составляющими ее молекулами...» (*cette dame... en toutes ses molécules*). С такой же внешне безжалостной, подчеркнуто бесстрастной научностью автор изучает ощущения мальчика, в сознании которого не без труда совмещаются поэтический портрет, созданный детским воображением, и реальный, весьма прозаический облик увиденной им живой женщины. В одном разветвленном, необычно сложном синтаксическом периоде, единство которого выражает единство и даже мгновенность противоречивого и многослойного переживания, дается вся работа мысли, отождествляющая воображаемое и реальное: «Et parce que dans la surface de son visage rouge, comme si elle eût eu très chaud, je distinguais, diluées et à peine perceptibles, des parcelles d'analogie avec le portrait qu'on m'avait montré, parce que surtout les traits particuliers que je relevais en elle, si j'essayais de les énoncer, se formulaient précisément dans les mêmes termes: un grand nez, des yeux bleus, dont s'était servi le docteur Percepied quand il avait décrit devant moi la duchesse de Guermantes, je me dis: Cette dame ressemble à M^{me} de Guermantes; or, la chapelle où elle suivait la messe était celle de Gilbert le Mauvais, sous les plates tombes de laquelle, dorées et distendues comme des alvéoles de miel, reposaient les anciens comtes de Brabant, et que je me rappelais être, à ce qu'on m'avait dit, réservée à la famille de Guermantes quand quelqu'un de ses membres venait pour une cérémonie à Combray; il ne pouvait vraisemblablement y avoir qu'une seule femme ressemblant au portrait de M^{me} de Guermantes, qui fût ce jour-là, jour où elle devait justement venir dans cette chapelle: c'était elle!» Повествователь школы Вольтера — Стендаля вероятно ограничился бы последним завершающим восклицанием: «То была она!» Для Пруста же важна не констатация фактов, конечных

состояний, позволяющая читателю воображением угадывать психологические мотивы, которые ведут к этим конечным состояниям, — для него важен прежде всего процесс формирования мысли или ощущения. В этом (но и только в этом!) смысле Пруст принадлежит к иной школе художественного повествования — к школе Льва Толстого. Приведем пример. После первой беседы Анны и Вронского в свете Каренин приходит в спальню жены (часть 2-я, глава IX):

«— Анна, я должен предостеречь тебя, — сказал он.

— Предостеречь? — сказала она. — В чем?

... — Я хочу предостеречь тебя в том, — сказал он тихим голосом, — что по неосмотрительности и легкомыслию ты можешь подать в свете повод говорить о тебе».

Однако у Толстого между ответом Анны и второй репликой Каренина лежит большой абзац, где подробно рассмотрены невысказанные и даже, быть может, не вполне осознанные мысли и переживания мужа: «Она смотрела так просто, так весело, что кто не знал ее, как знал муж, не мог бы заметить ничего неестественного ни в звуках, ни в смысле ее слов. Но для него, знавшего ее, знавшего, что, когда он ложился пятью минутами позже, она замечала и спрашивала о причине, для него, знавшего, что всякие свои радости, веселье, горе она тотчас сообщала ему, — для него теперь видеть, что она не хотела замечать его состояние, что не хотела ни слова сказать о себе, означало многое. Он видел, что глубина ее души, всегда прежде открытая пред ним, была закрыта от него. Мало того, по тону ее он видел, что она и не смущалась этим, а прямо как бы говорила ему: да, закрыта, и это так должно быть и будет вперед. Теперь он испытывал чувство, подобное тому, какое испытал бы человек, возвратившийся домой и находящий дом свой запертый...»

Толстой заполняет промежутки между фактами и событиями подробным изучением психологических мотивировок, обусловивших событие или даже произнесение какой-либо фразы тем, а не иным тоном. М. Пруст идет по стопам Толстого, тоже лишая читательское воображение свободы, но доводит художественное открытие русского реалиста до крайности. Анализ Толстого обращен на существенные, поворотные движения психики его героев; анализ Пруста обращен на все без исключения толчки, изгибы, сдвиги, — он стремится к интегральному анализу, к тому, чтобы изученными и объясненными оказались все до конца оттенки мыслей и чувств. В результате за бесконечно малыми деталями исчезает цельное, общественно-значимое. Глаз, рассматривающий сквозь окуляр микроскопа строение эпидермы, не видит ни лица, ни фигуры изучаемого человека. Прав новейший исследователь Пруста Гаэтан Пикон, утверждающий: «*Les plus nettement particularisés, les plus présents des personnages n'échappent pas à votre vision (dépersonnalisante et désincarnante) qui les tra-*

verse et qui les annule», ¹ — и неправ рецензент этой книги, пытающийся опровергнуть тезис Пикона о том, что в романе Пруста по сути дела нет персонажей. ²

Вернемся к анализируемой фразе. Она характерна для стилистической системы Пруста и преобладанием научно-терминологической лексики (*la surface de son visage; des parcelles d'analogie... diluées et à peine perceptibles; les traits particuliers; énoncer; se formulaient... dans les mêmes termes*), и научно-логической структурой синтаксиса (*parce que, or*), и обилием вводных предложений (*comme si elle eût eu très chaud, à ce qu'on m'avait dit*). Стремясь к интегральному анализу, Пруст, в общем тонкий стилист, весьма беззаботен к внешним чертам слога — он может, не обинюясь, нарушить элементарные правила благозвучия, повторив стоящие совсем близко сходные слова. В разбираемой фразе это: *vraisemblablement — ressemblant*; на следующих страницах: *comme elle restait immobile, assise comme une mère...* или, немного ниже: *pour qu'elle ne ressentît pas pour eux une sincère bienveillance...* Он и в этой внешней небрежности — продолжатель толстовской прозы, главной пружиной которой является наглядное, на глазах читателя осуществляющееся развитие и становление мысли, динамика этой мысли. Пруст, как и Толстой, втягивает читателя в процесс своего размышления, а не поступает как, скажем, Флобер, который преподносит конечный итог, мысль, уже кристаллизовавшуюся в совершенной, до конца отточенной и потому непременно статичной словесной форме.

Итак, анализ психологических движений. Каков же главный объект этого анализа? Та подсознательная область психики, которая, по мысли Пруста и его философского союзника, интуитивиста Бергсона, в конечном счете определяет интеллектуальную жизнь человека. Продолжая Льва Толстого в смысле метода психологических мотивировок поступков и слов, Пруст далек от автора «Анны Карениной» в понимании того, что такое психология: Пруст уходит во внесоциальную сферу подсознательных процессов, тогда как Толстой, сколь бы ни было точно и тонко его исследование душевной диалектики, в каждой фразе своего повествования неизменно остается в социальной сфере человеческого бытия.

Устремленностью в подсознание объясняется тот факт, что у Пруста проявления душевной жизни человека подчас отделяются от их субъекта и приобретают бесконтрольную автономию. Происходит постепенное отделение и изоляция метафоры, развивающейся по собственным внутренним законам. В анализируемом тексте такую эволюцию претерпевает «взгляд» героини. Сначала Пруст констатирует независимость взгляда от его субъекта: «ô

¹ Gaëtan Picon, Lecture de Proust, P., Mercure de France, 1963.

² Anne Villelaur, Le Rayonnement et le squelette, «Lettres françaises», 1963, № 993. Как однажды остроумно заметил известный онколог С. А. Холдин, химический анализ синагоги и церкви не обнаружил бы никакой разницы между этими культовыми сооружениями.

merveilleuse indépendance des regards humains...» Смелая и странная метафора подтверждает этот психологический тезис: «...retenus au visage par une corde si lâche, si longue, si extensible qu'ils peuvent se promener seuls loin de lui!» Для Пруста характерно это сопоставление очень, казалось бы, далеких понятий: взгляд, привязанный к лицу его обладателя длинной, бесконечно вытягивающейся веревкой. Далее в той же фразе слово, означающее «взгляд», становится подлежащим, и к нему относится цепь глаголов-сказуемых: «...pendant que M^{me} de Guermantes était assise dans la chapelle au-dessus des tombes de ses morts, ses regards flânaient çà et là, montaient le long des piliers, s'arrêtaient même sur moi comme un rayon de soleil errant dans la nef, mais un rayon de soleil qui, au moment où je reçus sa caresse, me sembla conscient». Самостоятельность и даже сознательность взгляда подчеркнута тем, что он, взгляд, не только отделен от субъекта, но даже и противопоставлен ему: пока г-жа де Германт сидела на своем месте, ее взгляд «блуждал», «поднимался», «останавливался». Это усилено в следующей фразе: «Quant à M^{me} de Guermantes elle-même, comme elle restait immobile (в противоположность ее взгляду!)... il me fut impossible de savoir si elle approuvait ou blâmait, dans le désœuvrement de son âme, le vagabondage de ses regards». В структуре фразы человек и его взгляд приобретают равноправие: человек может одобрять или осуждать «бродяжничество» (le vagabondage) собственного взгляда, ставшего как бы живым существом. Тема развивается и углубляется, вступает в игру взгляд героя-повествователя: «...je ne détachais pas mes yeux d'elle, comme si chacun de mes regards eût pu matériellement emporter et mettre en réserve en moi le souvenir du nez proéminent, des joues rouges...» И этот взгляд тоже подобен самостоятельному, живому существу, способному унести и сберечь некую материальную частицу — воспоминание о чертах лица, на которые он был устремлен. Фразеологическое сочетание détacher les yeux перекликается с метафорой одной из предыдущих фраз: des regards... retenus au visage par une corde.

Взгляд героини продолжает оставаться субъектом повествования, и значение этого нового «персонажа» все возрастает. Идет речь об отношении госпожи Германт к ниже ее стоящим людям, — даже этот общественный план характеристики дан через «образ взгляда»: «...ne pouvant émettre ces regards volontaires, chargés d'une signification précise, qu'on adresse à quel'qu'un qu'on connaît, mais seulement laisser ses pensées distraites s'échapper incessamment devant elle en un flot de lumière bleue qu'elle ne pouvait contenir, elle ne voulait pas qu'il pût gêner, paraître dédaigner ces petites gens qu'il rencontrait au passage, qu'il atteignait à tous moments». Взгляд превращается в поток голубого света, и новая метафора тоже становится самостоятельной — герцогиня не хочет, чтобы этот поток смущал людей, которых он встречает на своем пути, которых он настигает каждый миг. Наконец, последняя фраза

эпизода, которая говорит о вспыхнувшей в душе героя влюбленности, соединяет два мотива, проникающих весь текст, — мотивы синего взгляда и солнца, и в этом соединении рождается победно-торжественная симфония красок — и, что самое главное, логически необъяснимые ассоциации с творениями разных искусств: музыкой Вагнера, живописью Карпаччо, поэзией Бодлера, которые, как кажется рассказчику, несут в себе редкое и волнующее сочетание строгой нежности с пышностью и радостностью (*cette sorte de tendresse, de sérieuse douceur dans la pompe et dans la joie*).

Текст Пруста оказывается объединением двух противоположных и, казалось бы, непримиримых стилистических тенденций: крайне рационального, научного (естественно-научного) и философского анализа — и усложненно-метафорической манеры, возрождающей шатобриановскую традицию поэтической прозы. Полуфантастическая область подсознательной психологии, в которую хочет проникнуть Пруст, не поддается чисто логическому раскрытию — для его системы логика отнюдь не всепильна. Один из исследователей Пруста, Леон Пьер-Кен, по этому поводу писал: «*Ainsi des images multiples, abstraites ou concrètes, brèves ou développées, alternées ou entrecoupées, se fauillent dans les phrases, courent avec elles, de près ou de loin et les paillettent de leurs reflets. Elles donnent aux livres de Marcel Proust une poésie étrange (peu lyrique). Elle forment un voile de sensibilité autour de ces études merveilleuses d'intelligence*». ¹ Однако еще выразительнее определил соотношение в своей прозе научного и художественного начал, анализа и развернутой, приобретающей самостоятельность метафоры сам Марсель Пруст, перу которого принадлежит следующее замечательное признание: «*La vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, ou même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre, pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots*». ² Трудно точнее и полнее объяснить единство противоречий, сталкивающихся в прозе автора «Утраченного времени», чем это сделано в приведенной автохарактеристике Пруста.

Стремясь воспроизвести единство и непрерывность жизненного потока, того, что он сам не раз называл «*jaillement continu*», «*écoulement ininterrompu*», «*évolution perpétuelle*» («*notre vie consciente et inconsciente est en évolution perpétuelle*»), Пруст искал

¹ L. Pierre-Quint, Marcel Proust. Sa vie, son œuvre, P., éd. Simon Kra, 1925, p. 138—139.

² M. Proust, A la Recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé, P., Gallimard, 1947, p. 588. См. также: René G e o r g i n, La Prose d'aujourd'hui, P., éd. André Bonne, 1956, pp. 332—333.

способы выразить эту непрерывность, целостность, эволюционность, это движение жизненных и духовных противоречий в сложном единстве синтаксических конструкций. Нередко его фразы соединяют в себе разнородные элементы и, строясь по сложнейшим внутренним законам, приобретают форму трудно осмысляемых периодов, усложненных вводными предложениями разных типов, скобками и иными средствами замедления. Вот пример подобной ветвистой фразы: «Maintenant que me le faisaient trouver beau toutes les pensées que j'y rapportais — et peut-être surtout, forme de l'instinct de conservation des meilleures parties de nous-mêmes, ce désir qu'on a toujours de ne pas avoir été déçu — la remplaçant (puisque c'était une seule personne qu'elle et cette duchesse de Guermantes que j'avais évoquée jusque-là) hors du reste de l'humanité dans laquelle la vue pure et simple de son corps me l'avait fait un instant confondre, je m'irritais en entendant dire autour de moi: «Elle est mieux que M^{me} Sazerat, que M^{lle} Vinteuil», comme si elle leur eût été comparable». Здесь даже прямая речь служит замедлению и усложнению, являясь не конкретным воспроизведением чужих слов, но только весьма условной формой передачи их общего смысла. Пруст, стремившийся отразить непрерывность движения времени, отрицавший поэтому какие бы то ни было деления внутри своих книг, искал таких повествовательных форм, при которых прямая речь без остатка растворялась бы в авторской речи рассказчика; отсутствие глав и абзацев — на пользу произведению, утверждал он («Cela fait entrer davantage les propos dans la continuité du texte»¹).

Исследуя художественную функцию грамматических форм и, в частности, сложного периода, А. В. Чичерин замечает: «Синтаксические формы имеют стилистическое назначение в том смысле, что для того или другого автора лаконическое или усложненное строение речи, те или другие синтаксические явления органически связаны со строем художественного мышления, познания мира и прояснения мысли».² Сама по себе констатация преобладания простых или сложных форм ничего не разъясняет — в каждой художественной системе синтаксис выполняет свою функцию. А. В. Чичерин, систематизируя свои наблюдения, пишет: «Сложное синтаксическое строение образной речи может служить: а) обозначению временного единства многообразного события, б) раскрытию теснящих друг друга, друг в друга вторгающихся противоречий, в) композиционному единству большого романа, когда в придаточном предложении, причастном или деипричастном обороте появляется связующее звено с более ранними эпизодами этого романа, г) обнаружению роли автора в оценке изображае-

¹ L. Pierre-Quint, ук. соч., стр. 92.

² А. В. Чичерин, О литературоведческом понимании грамматических форм, «Научные доклады высшей школы» (Филологические науки), 1963, № 2, стр. 69.

мых событий». ¹ На самом деле у сложного синтаксиса еще больше функций, чем перечисленные А. В. Чичериным (ср. ниже анализ прозы М. Бютора), но намеченный им путь исследований плодотворен. Чтобы понять сходство и различие в использовании разветвленных синтаксических конструкций, достаточно сопоставить сложные (по-разному сложные!) фразы таких прозаиков, как Гоголь, Толстой, Томас Манн, Пруст. Анализ всякий раз покажет соотношенность синтаксиса с художественно-философским мировоззрением писателя.

Пруст создал индивидуальную систему повествовательного стиля, оказавшую влияние на дальнейшее развитие французской прозы. Он воскресил давние традиции рационалистической прозы французского классицизма, многому научившись у таких ее мастеров, как мадам де Лафайет и Лабрюйер. Он объединил эту линию с другой, идущей от родоначальника французского романтизма Шатобриана через Гюго, Жорж Санд и Бальзака к Роллану.

Для самостоятельной работы предлагается другой, более ранний отрывок из первого тома романа. Вместе с семьей мальчик, от имени которого ведется рассказ, гуляет вблизи парка, окружающего дом соседа, и внезапно за оградой видит Жильберту, его дочь. Читатель обратит внимание на анализ зарождающегося детского чувства и, в то же время, на поэзию детства, которой проникнут текст. (См. ч. II.)

¹ Там же, стр. 70. См. также: А. В. Чичерин, Возникновение романа-эпопеи, М., «Советский писатель», 1958, стр. 156—170, 283—290.

LES THIBAULT

1922 — 1940

Многотомный роман «Семья Тибо» Роже Мартен дю Гар писал на протяжении почти двадцати лет. Сохраняя верность реалистическому методу своих великих предшественников — Флобера, Золя, Льва Толстого — дю Гар создал историю нескольких поколений одной семьи и, в то же время, историю буржуазного общества своего времени. Его хроника стоит в ряду таких произведений XX века, как «Будденброки» Томаса Манна, «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси, «Дело Артамоновых» М. Горького. Замечательная по глубине и точности социально-психологического анализа, по цельности характеров и яркости общественного фона, «Семья Тибо» противостоит модернистской литературе, утратившей героя и даже, зачастую, смысл бытия. Дю Гар с полным основанием мог утверждать, что он «из школы Толстого, а не из школы Пруста».

Ниже предлагается отрывок из VII главы 2-й книги «Le Répitancier». («Исправительная колония» — 1922). Молодой врач Антуан Тибо, сын крупного буржуа Оскара Тибо, решил взять к себе на воспитание младшего брата Жака, которого — после того, как он пытался убежать из дома, — разъяренный отец отдал в исправительную колонию. Готовясь встретить брата, Антуан устраивает свою новую квартиру, расставляет мебель и книги.

D'un pas léger, presque dansant, il faisait la navette de l'antichambre au cartonnier. Tout à coup il eut un rire puéril, vraiment inattendu. «*Le Docteur Antoine Thibault*», annonça-t-il, s'arrêtant une seconde et redressant la tête. «*Le Docteur Thibault... Thibault, vous savez bien, le spécialiste d'enfants...*» Il fit de côté un petit pas furtif, accompagné d'un bref salut, et reprit gravement ses allées et venues. «*Passons à la malle d'osier... Dans deux ans je décroche la médaille d'or; chef de clinique... Et le concours des hôpitaux...*

Je m'installe donc ici pour trois ou quatre ans, pas davantage. Il me faudra alors un appartement convenable, comme celui du patron.» Il reprit sa voix flûtée: «*Thibault, un de nos plus jeunes médecins des hôpitaux... Le bras droit de Philip...*» J'ai eu du nez de me spécialiser tout de suite dans les maladies d'enfants... Quand je pense à Louiset, à Touron... Les imbéciles...»

«*Les im-bé-ciles...*» répéta-t-il sans avoir l'air de songer à ce qu'il disait. Il avait les bras chargés des objets les plus divers, pour chacun desquels il cherchait, d'un œil perplexe, une place appropriée. «Si Jacques voulait être médecin, je l'aiderais, je le guiderais... Deux Thibault médecins... Pourquoi pas? C'est bien une carrière pour des Thibault! Dure, mais quelles satisfactions quand on a un peu le goût de la lutte, un peu d'orgueil! Quels efforts d'attention, de mémoire, de volonté! Et jamais au bout! Et puis, quand on est arrivé! Un grand médecin... Un Philip, par exemple... Pouvoir prendre cet air doux, assuré... Très courtois, mais distant... M. le Professeur... Ah, être quelqu'un, être appelé en consultation par les confrères qui vous jalourent le plus!

«Et moi, j'ai choisi la plus difficile des spécialités, les enfants: ils ne savent pas dire, et quand ils disent, ils vous trompent. C'est bien là, vraiment, qu'on est seul, en tête à tête avec le mal à dénicher... Heureusement, la radio... Un médecin complet, aujourd'hui, devrait être un radiographe, et opérer lui-même. Dès mon doctorat, stage de radio. Et plus tard, à côté de mon cabinet, un atelier de radio... Avec une infirmière... Ou plutôt un aide, en blouse... Les jours de consultations, chaque cas un peu sérieux, hop, cliché...

«*Ce qui me donne confiance en Thibault, c'est qu'il commence toujours par un examen radiographique...*»

Il sourit au son de sa propre voix et cligna de l'œil vers la glace: «Eh bien, oui, je le sais bien, l'orgueil, songea-t-il avec un rire cynique. «L'abbé Vécard dit: «L'orgueil des Thibault.» Mon père, lui... Soit. Mais moi, eh bien oui, l'orgueil. Pourquoi non? L'orgueil, c'est mon levier, le levier de toutes mes forces. Je m'en sers. J'ai bien le droit. Est-ce qu'il ne s'agit pas avant tout d'utiliser ses forces? Et quelles sont-elles mes forces?» Un sourire découvrit ses dents. «Je les connais bien. D'abord, je comprends vite et je retiens; ça reste. Ensuite, faculté de travail. *Thibault travaille comme un bœuf!* Tant mieux; laisse-les dire! Ils voudraient tous pouvoir en faire autant. Et puis, quoi encore? Energie. Ça, oui. *Une énergie ex-traor-di-naire*», prononça-t-il lentement, en se cherchant de nouveau dans la glace. «C'est comme un potentiel... Un accumulateur bien chargé, toujours prêt, et qui me permet n'importe quel effort! Mais que vaudraient toutes ces forces, sans un levier pour m'en servir, M. l'abbé?» Il tenait à la main une trousse plate, en nickel, qui brillait sous la lumière du plafonnier, et qu'il ne savait trop où mettre; il finit par la glisser sur le dessus de la bibliothèque. «*Et tant mieux*», lança-t-il, à pleine voix, avec cet

accent gouaillieur, normand, que prenait quelquefois son père. *«Et tra la la, et vive l'orgueil, M. l'abbé!»*

La malle se vidait. Antoine retira du fond deux petits cadres de peluche, qu'il regarda distraitement. C'étaient les photographies de son grand-père maternel et de sa mère: un beau vieillard, debout, en frac, la main sur un guéridon chargé de livres; une jeune femme, aux traits fins, au regard insignifiant, plutôt doux, avec un corsage ouvert en carré et deux boucles molles tombant sur l'épaule. Il avait tellement l'habitude d'avoir sous les yeux cette image de sa mère, que c'est ainsi qu'il la revoyait, bien que ce portrait datât des fiançailles de M^{me} Thibault, et qu'il n'eût jamais connu sa mère avec cette coiffure. Il avait neuf ans à la naissance de Jacques, lorsqu'elle était morte. Il se rappelait mieux le grand-père Couturier, l'économiste, l'ami de Mac-Mahon, qui avait failli être Préfet de la Seine à la chute de M. Thiers, qui avait été quelques années le doyen de l'Institut, et dont Antoine n'avait jamais oublié l'aimable figure, les cravates de mousseline blanche, ni le semainier de rasoirs à manches de nacre dans leur étui de galuchat.

Il plaça les deux cadres sur la cheminée, parmi des échantillons de roches et des fossilles. Restait à ranger le bureau, encombré d'objets divers, de paperasses. Il s'y mit gaiement. La pièce se transformait à vue d'œil. Lorsqu'il eut fini, il promena autour de lui un regard satisfait. «Quant au linge et aux vêtements, c'est l'affaire de la maman Frühling», songea-t-il paresseusement. (Afin d'échapper sans réserves à la tutelle de Mademoiselle, il avait obtenu que la concierge assumât seule le ménage et le service du rez-de-chaussée.) Il prit une cigarette et s'allongea dans un des fauteuils de cuir. Il était rare qu'il eût ainsi une soirée entière à lui, sans tâche précise; et il s'en trouvait presque gêné. L'heure n'était pas avancée; qu'allait-il faire? Resterait-il là, à rêvasser en fumant? Il avait bien quelques lettres à écrire, mais baste!

«Tiens», songea-t-il tout à coup en se levant, «je voulais regarder dans Hémon ce qu'il dit du diabète infantile...» Il prit un gros volume broché et le feuilleta sur ses genoux. «Oui... J'aurais dû savoir ça, c'est évident», fit-il en fronçant les sourcils. «Je me suis bien trompé... Sans Philip, ce pauvre gosse était perdu, — par ma faute... C'est-à-dire, par ma faute, non; mais tout de même...» Il referma le livre et le jeta sur la table. «Comme il est sec, le patron, dans ces cas-là! Il est tellement vaniteux, jaloux de sa situation! «Le régime que vous aviez prescrit ne pouvait qu'aggraver son état, mon pauvre Thibault!» Devant les externes, les infirmières, c'est malin!»

Il enfonça les mains dans ses poches, et fit quelques pas. «J'aurais bien dû lui répondre. J'aurais dû lui dire: «D'abord si vous faisiez votre devoir, vous!...» Parfaitement. Il me répond: «M. Thibault, je crois qu'à ce point de vue-là, personne...» Mais je lui rive son clou: «Pardon! Si vous arriviez à l'heure, le matin, et si vous attendiez la fin de la consultation, au lieu de filer à onze heures et demie pour soigner votre clientèle payante, je n'aurais pas besoin de faire

vosre besogne, moi, et je ne risquerais pas de me tromper!» Vlan! Devant tout le monde! Il me fera la tête pendant quinze jours, mais je m'en fiche. A la fin!»

Son visage avait pris une subite expression de méchanceté. Il haussa les épaules, et commença, sans y songer, à remonter la pendule; mais il eut un frisson, remit sa veste et vint se rasseoir à la place qu'il venait de quitter. Sa joie de tout à l'heure s'était évaporée; il lui restait au cœur une impression de froid. «L'imbécile», murmura-t-il, avec un sourire rancunier. Il croisa nerveusement les jambes et alluma une nouvelle cigarette. Mais tout en disant: «L'imbécile», il pensait à la sûreté de l'œil, à l'expérience, à l'instinct surprenant du Docteur Philip; et, en cet instant, le génie du patron lui semblait former un ensemble écrasant.

«Et moi, moi?» se demanda-t-il avec une sensation d'étouffement. «Saurai-je jamais voir clair comme lui? Cette perspicacité presque infaillible, qui, seule, fait les grands cliniciens, est-ce que je...? Oui, la mémoire, l'application, la persévérance... Mais ai-je autre chose, moi, que ces qualités de subordonné? Ce n'est pas la première fois que je bute devant un diagnostic... facile, — oui, c'était un diagnostic très facile, en somme, un cas classique, nettement caractérisé... Ah», fit-il en tendant brusquement le bras, «ça ne viendra pas tout seul: travailler, acquérir, acquérir!» Il pâlit: «Et demain, Jacques!» songea-t-il. «Demain soir, Jacques, sera là, dans la chambre qui est là, et moi je... je...»

Il s'était levé d'un bond. Soudain le projet qu'il avait fait de vivre avec son frère, lui apparut sous son véritable jour: la plus irréparable des folies! Il ne pensait plus à la responsabilité qu'il avait acceptée; il ne pensait qu'à l'entrave qui dorénavant, quoi qu'il fût, paralyserait sa marche. Il ne comprenait plus par quelle aberration il avait pu prendre ce sauvetage à sa charge. Avait-il du temps à gaspiller? Avait-il seulement une heure par semaine à détourner de son but? Imbécile! C'était lui qui s'était attaché cette pierre au cou! Et plus moyen de reculer!

Il traversa machinalement le vestibule, ouvrit la porte de la chambre préparée pour Jacques, et resta sur le seuil, pétrifié, cherchant à plonger son regard dans la pièce obscure. Le découragement s'emparait de lui. «Où fuir pour être tranquille, nom de Dieu? Pour travailler, pour n'avoir à penser qu'à soi! Toujours des concessions! La famille, les amis, Jacques! Tous conspirent à m'empêcher de travailler, à me faire rater ma vie!» Il avait le sang à la tête, la gorge sèche. Il fut à la cuisine, but deux verres d'eau glacée, et revint dans son bureau.

Il était sans courage et commença à se déshabiller. Dépayse dans cette chambre où il n'avait pas encore d'habitudes, où les objets usuels avaient pris un air insolite, tout brusquement lui semblait hostile.

Il mit une heure à se coucher, et fut plus long encore à s'endormir. Il n'était pas accoutumé au bruit si proche de la rue; chaque passant

dont la marche sonnait sur le trottoir le faisait tressaillir. Il pensait à des riens: à faire réparer son réveil; à la difficulté qu'il avait eue l'autre nuit, en rentrant d'une soirée chez Philip, pour trouver une voiture... Par moments la pensée du retour de Jacques lui revenait avec une pénétration lancinante, et il se retournait avec désespoir dans son lit étroit.

«Après tout», songeait-il rageusement, «j'ai ma vie à faire, moi! Qu'ils se débrouillent! Je l'installerai là, puisque c'est décidé. J'organiserai son travail, soit. Et puis, fais ce que tu veux! J'ai consenti à m'occuper de lui, oui. Mais halte-là! Que ça ne m'empêche pas d'arriver! J'ai ma vie à faire, moi! Et tout le reste...» De son affection pour l'enfant, ce soir, il ne restait pas trace. Il se souvint de la visite à Crouy. Il revit son frère, amaigri, usé par la solitude; qui sait, tuberculeux peut-être? Si cela était, il déciderait son père à envoyer Jacques dans un bon sanatorium: en Auvergne, ou dans les Pyrénées, plutôt qu'en Suisse; et lui, Antoine, il resterait seul, libre de son temps, libre de travailler tout à sa guise... Il se surprit même à songer: «Je prendrais sa chambre, j'en ferais ma chambre à coucher...»

В приведенном эпизоде почти нет действия — только размышления Антуана Тибо, про себя или вслух, о своей врачебной карьере, о своих способностях и своем будущем. Дю Гар не дает Антуану авторской оценки, он ограничивается прямым показом его размышлений, складывающихся в объективную характеристику персонажа. Речь автора сводится к деловитым ремаркам, точно определяющим движения, жесты или состояние Антуана: «Il fit de côté un petit pas furtif, accompagné d'un bref salut»; «Il sourit au son de sa propre voix et cligna de l'œil vers la glace»; «Un sourire découvrit ses dents»; «Il plaça les deux cadres sur la cheminée»; «Il enfonça les mains dans ses poches, et fit quelques pas» и т. д. В авторской речи содержится множество определений — прилагательных, существительных в определительной функции, наречий, — но все они лишены эмоционально-оценочного элемента и обозначают лишь внешние признаки явлений или действий: «il cherchait, d'un œil *perplexe*, une place *appropriée*»; «il regarda *distrainment*»; «une jeune femme, aux traits *fins*, au regard *insignifiant*, plutôt *doux*»; «il s'y mit *gaiement*»; «un regard *satisfait*» и т. д. Автор придает большое значение наглядности этих внешних характеристик: в подавляющем большинстве случаев он стремится к уточнению зримого образа. Ему мало сказать: «...murmura-t-il avec un sourire», — он добавляет *rancunier*; «il croisa les jambes» уточняется наречием *nerveusement*; во фразе: «il se retournait avec désespoir dans son lit» слово *lit* требует, оказывается, наглядного эпитета *étroit*.

Внешние черты перерастают в психологическую характеристику. Впрочем, характеристика персонажа наиболее полно

дана в его размышлениях. Антуан эгоист — в его внутренних монологах преобладает местоимение первого лица: «Je m'en sers. J'ai bien le droit»; «Je les connais bien... je comprends vite et je retiens». Много раз он повторяет свое имя, мысленно передразнивая воображаемых лиц, восхищенных его талантами, проникнутых к нему трепетным почтением: «Le Docteur Antoine Thibault... Le Docteur Thibault... Thibault, vous savez bien, le spécialiste d'enfants... Thibault, un de nos plus jeunes médecins... Thibault travaille comme un bœuf!» Более десятка раз он называет себя — в различных сочетаниях, с различной интонацией. Этому почти торжественному уважению Антуана к собственной персоне противоположно презрение к другим, — оно проступает в фамильярных или даже вульгарных оборотах, которые Антуан мысленно относит к своим коллегам: «les imbéciles»; «je lui rive son clou»; «au lieu de filer à onze heures...»; «Vlan!»; «Il me fera la tête..., mais je m'en fiche». С такой же пренебрежительной фамильярностью Антуан высказывается и о собственной врачебной работе, интересной для него явно лишь постольку, поскольку она может обеспечить ему возвышение.

Мечты Антуана о будущем не только по содержанию, но и по словесной форме носят обывательский характер. В сочетании «il me faudra alors un appartement *convenable*» прилагательное отобрано из большого ряда возможных синонимов-определений (*vaste, confortable, commode...*) — оно принадлежит к лексикону мещан, оценивающих явления быта с точки зрения внешней респектабельности; а все, что касается профессии, Антуан рассматривает в плане материальной, карьерной выгоды, формулируя свои оценки с вульгарной циничностью: «J'ai eu du nez de me spécialiser tout de suite dans les maladies d'enfants... Ah, être quelqu'un!..» Вообще, сам с собой Антуан предельно откровенен, — свой главный побудительный мотив он прямо называет честолюбием (*l'orgueil*). Прежде чем самому себе сказать об этом, он, видимо, несколько колеблется, и его колебания запечатлены в построении фраз: «Mon père, lui... Soit. Mais moi, eh bien oui, l'orgueil. Pourquoi non? L'orgueil, c'est mon levier, le levier de toutes mes forces. Je m'en sers. J'ai bien le droit». Вся эта тирада обнаруживает внутреннюю полемику, в которой Антуан утверждает свое право на демонстративный цинизм.

Здесь надо сказать об особом понимании психической жизни, свойственном дю Гару: речь человека отнюдь не отождествляется с его мыслями или ощущениями. Внутренний монолог Антуана распадается на монолог словесный и бессловесный, не достигающий порога сознания. Словесный монолог передан прямой речью, введенной самыми различными глаголами: *annonça-t-il, il reprit, répéta-t-il, songea-t-il, prononça-t-il, lança-t-il, fit-il, murmura-t-il, se demanda-t-il*. Глаголы эти отобраны и сопоставлены так, что теряется граница между подуманным про себя и произнесенным вслух. Есть, однако, другой поток внутреннего монолога, текущий

глубже первого и не формулированный, а может быть и не формулируемый в словах. «L'imbécile», murmura-t-il, avec un sourire gaspilleur», — так, казалось бы, Антуан определил презрительное отношение к своему шефу, профессору Филину; одновременно он переживает и думает совсем иное, и автор так комментирует этот параллельный процесс: «Mais tout en disant: «L'imbécile», il pensait à la sûreté de l'œil, à l'expérience, à l'instinct surprenant du docteur Philip...» Именно для выражения этого подспудного психического процесса дю Гар использует несобственно прямую речь, соединяющую словесное и внесловесное в мысли: ¹ «Avait-il du temps à gaspiller? Avait-il seulement une heure par semaine à détourner de son but?» Это внесловесное оказывается и подсознательным, возникающим в мыслях Антуана помимо и даже вопреки его воле, — думая о Жаке, который будет ему обузой и которого, может быть, удастся отправить в туберкулезный санаторий (в несобственно прямой речи — «qui sait, tuberculeux peut-être?»), он внезапно ловит себя на жестоком и даже подлом намерении захватить комнату брата: «Il se surprit même à songer: «Je prendrais sa chambre, j'en ferais ma chambre à coucher...» Словесная мысль перебивается внесловесной и наоборот — подсознательное перекрывается речью внутренней или произнесенной. Однако тому, что в человеке существует этой второй, подспудный и ему самому непонятный мир, он обязан способностью быть внутренне противоречивым и, при определенных обстоятельствах, перерождаться. Только что Антуан ругал своего шефа дураком, — через минуту он признает его великим клиницистом и понимает недостижимость для себя такого идеала, как умение безошибочно ставить диагноз («Cette perspicacité presque infaillible, qui, seule, fait les grands cliniciens...»). В конце романа, написанном спустя полтора десятилетия, мы увидим нового Антуана, который, пройдя через горнило тяжких исторических испытаний и сблизившись с Жаком, преодолевает индивидуалистическую ограниченность и перед самой смертью обретает новую истину. В глубинах его существа, различаемых и в мыслях совсем еще молодого врача, таилась возможность психологического перелома, которому суждено было произойти через много лет.

Важнейшая черта метода дю Гар — объективная характеристика персонажей при помощи их поступков, речей или мыслей, непосредственно показанных читателю, причем роль автора ограничивается тем, что он, повествователь, бесстрастно демонстри-

¹ Марсель Коэн предложил термин «style pensé-parlé» и в связи с языковой структурой несобственно прямой речи и внутреннего монолога говорит: «Dans les deux aspects «intérieurs», il s'introduit forcément, tant pour le vocabulaire que pour la grammaire une allure familière, qui exclut les formes réservées à l'esprit». (M. C o h e n, Conscience de langue, «Europe», mai 1954, p. 113.) См. об этом в интересной книге: Albrecht N e u b e r t, Die Stilformen der «Erlebten Rede» im neueren englischen Roman, Halle (Saale), VEB Max Niemeyer Verlag, 1957, S. 156 ff.

руст читателю своих героев и их действия. Тщетно искали бы мы в авторской речи дю Гара словесных украшений, открытого лиризма или даже так называемых художественных тропов: на сотнях страниц его прозы можно не обнаружить ни одной метафоры, ни одного эмоционально-оценочного эпитета. Но он не аналитик, не исследователь человеческой психологии, как Пруст. Ему не свойственна и прямая публицистика, какую мы видим у Барбюса. Дю Гар — по кажущейся безличности, внешней антилиричности своего творчества — ближе всего к линии Флобер — Мопассан — Золя. Безжалостно обнажая противоречия и скрытые пружины как внешнего, так и внутреннего поведения персонажей, он достигает своей цели путем сопоставления их мыслей и речей, их поступков — и объективированных писателем мотивов. Писатель и критик-марксист Пьер Декс, автор интересного исследования об искусстве дю Гара, справедливо говорит о том, что автору «Семьи Тибо» свойственно не «прилаживание» (raccord) эпизодов и характеров, а их столкновение, сопоставление, рождающее ясность выводов: «Ce n'est pas affaire de raccord, d'ailleurs, mais de confrontation. La «superclarté» de *La Sorellina* naît d'un ensemble de confrontations...»¹ Поиски объективного метода, включающего из повествования личность автора, толкнули в свое время дю Гара в сторону необыкновенного романа-драмы, каким явился «Жан Баруа» (1913) — роман в диалогах, перемежаемых краткими авторскими ремарками (а еще до того — «Житие святого», 1906). Однако жесткая условная форма слишком ограничивала возможности писателя, мешала ему достичь той главной цели, которую он издавна поставил перед собой, — «смотреть в глубину вещей», открывать скрытое за явным. Форма «Семьи Тибо» сохраняет многое из того, что было найдено автором «Жана Баруа», и в то же время является большим шагом вперед. Дю Гар, редко говоривший о своих художественных принципах, в «Дневнике» сороковых годов несколько раз возвращается к апологии объективного письма, раскрывающего сущность персонажей через действия и превосходящего по своим реалистическим возможностям повествование, которое ограничено субъективным планом автора или кого-либо из персонажей (например, запись от апреля 1943 г.).

Дю Гара укоряли за старомодность. Даже Андре Жид, его близкий друг, бывший в то же время его литературным антиподом, писал в «Journal des Faux-Moyenneurs»: «Je reprocherais à Martin du Gard l'allure discursive du récit; se promenant ainsi tout le long des années, sa lanterne de romancier éclaire toujours de face les événements qu'il considère...» Андре Жид не мог и не хотел понять метода дю Гара, писателя, который в полемике с модной

¹ P. D a i x, *Réflexions sur la méthode de Roger Martin du Gard*, P., Editeurs français réunis, 1957, p. 25. «*La Sorellina*» — 5-я часть «Семьи Тибо» (1928).

субъективистской прозой отстаивал незыблемые права общественно-критического и психологического реализма школы Льва Толстого.

•

Для самостоятельного анализа предлагается эпизод из XI главы той же книги «Le Pénitencier». Жак Тибо после годового пребывания в исправительной колонии вернулся в Париж и впервые пришел к своему другу Даниэлю де Фонтанену, с которым вместе бежал из дома в Марсель. Мальчики изменились, повзрослели и теперь как бы знакомятся заново. (См. ч. II.)

THÉRÈSE DESQUEYROUX

1927

Героиня романа Франсуа Мориака Тереза Декеру — молодая женщина, вышедшая замуж за нелюбимого человека, богатого землевладельца. Тереза полна ненависти к семье мужа, в которой она чувствует себя словно зверь в клетке, и, борясь против насилия и враждебной ей среды, совершает преступление — пытается отравить мужа. Терезу арестовывают, но, чтобы спасти честь семьи, отец и муж, дав ложные показания суду, вывозят ее из-под стражи. Тереза возвращается к мужу и дочери, — теперь она обречена на домашний арест. По пути домой она готовилась исповедаться мужу, — тот не стал слушать ее объяснений. Мы застаем ее в одиночестве, тотчас по возвращении из тюрьмы. Ниже следует начало главы X.

Au salon, Thérèse était assise dans le noir. Des tisons vivaient encore sous la cendre. Elle ne bougeait pas. Du fond de sa mémoire, surgissaient, maintenant qu'il était trop tard, des lambeaux de cette confession préparée durant le voyage; mais pourquoi se reprocher de ne s'en être pas servie? Au vrai, cette histoire trop bien construite demeurerait sans lien avec la réalité. Cette importance qu'il lui avait plu d'attribuer aux discours du jeune Azévédo, quelle bêtise! Comme si cela avait pu compter le moins du monde! Non, non: elle avait obéi à une profonde loi, à une loi inexorable; elle n'avait pas détruit cette famille, c'était elle qui serait donc détruite; ils avaient raison de la considérer comme un monstre, mais elle aussi les jugeait monstrueux. Sans que rien ne parût au-dehors, ils allaient, avec une lente méthode, l'anéantir. «Contre moi, désormais, cette puissante mécanique familiale sera montée, — faute de n'avoir su ni l'enrayer, ni sortir à temps des rouages. Inutile de chercher d'autres raisons que celle-ci «parce que c'était eux, parce que c'était moi...» Me masquer, sauver la face, donner le change, cet effort que je pus accomplir

moins de deux années, j'imagine que d'autres êtres (qui sont mes semblables) y persévèrent souvent jusqu'à la mort, sauvés par l'accoutumance peut-être, chloroformés par l'habitude, abrutis, endormis contre le sein de la famille maternelle et toute-puissante. Mais moi, mais moi, mais moi...»

Elle se leva, ouvrit la fenêtre, sentit le froid de l'aube. Pourquoi ne pas fuir? Cette fenêtre seulement à enjamber. La poursuivraient-ils? La livreraient-ils de nouveau à la justice? C'était une chance à courir. Tout, plutôt que cette agonie interminable. Déjà Thérèse traîne un fauteuil, l'appuie à la croisée. Mais elle n'a pas d'argent; des milliers de pins lui appartiennent en vain: sans l'entremise de Bernard, elle ne peut toucher un sou. Autant vaudrait s'enfoncer à travers la lande, comme avait fait Daguerre, cet assassin traqué pour qui Thérèse enfant avait éprouvé tant de pitié (elle se souvient des gendarmes auxquels Balionte versait du vin dans la cuisine d'Argelouse) — et c'était le chien des Desqueyroux qui avait découvert la piste du misérable. On l'avait ramassé à demi mort de faim dans la brande. Thérèse l'avait vu ligoté sur une charrette de paille. On disait qu'il était mort sur le bateau avant d'arriver à Cayenne. Un bateau... le bagne... Ne sont-ils pas capables de la livrer comme ils l'ont dit? Cette preuve que Bernard prétendait tenir... mensonge, sans doute; à moins qu'il n'ait découvert, dans la poche de la vieille pèlerine, ce paquet de poisons...

Thérèse en aura le cœur net. Elle s'engage à tâtons dans l'escalier. A mesure qu'elle monte, elle y voit plus clair à cause de l'aube qui, là-haut, éclaire les vitres. Voici, sur le palier du grenier, l'armoire où pendent les vieux vêtements, — ceux qu'on ne donne jamais, parce qu'ils servent durant la chasse. Cette pèlerine délavée a une poche profonde: tante Clara y rangeait son tricot, du temps qu'elle aussi, dans un «jouquet» solitaire, guettait les palombes. Thérèse y glisse la main, en retire le paquet cacheté de cire:

<i>Chloroforme</i>	: 30 grammes.
<i>Aconitine granules</i>	: n° 20.
<i>Digitaline sol.</i>	: 20 grammes.

Elle relit ces mots, ces chiffres. Mourir. Elle a toujours eu la terreur de mourir. L'essentiel est de ne pas regarder la mort en face, — de prévoir seulement les gestes indispensables: verser l'eau, diluer la poudre, boire d'un trait, s'étendre sur le lit, fermer les yeux. Ne chercher à rien voir au-delà. Pourquoi redouter ce sommeil plus que tout autre sommeil? Si elle frissonne, c'est que le petit matin est froid. Elle descend, s'arrête devant la chambre où dort Marie. La bonne y ronfle comme une bête grogne. Thérèse pousse la porte. Les volets filtrent le jour naissant. L'étroit lit de fer est blanc dans l'ombre. Deux poings minuscules sont posés sur le drap. L'oreiller noie un profil encore informe. Thérèse reconnaît cette oreille trop

grande: son oreille. Les gens ont raison; une réplique d'elle-même est là, engourdie, endormie. «Je m'en vais, — mais cette part de moi-même demeure et tout ce destin à remplir jusqu'au bout, dont pas un iota ne sera omis.» Tendances, inclinations, lois du sang, lois inéluctables. Thérèse a lu que des désespérés emportent avec eux leurs enfants dans la mort; les bonnes gens laissent choir le journal: «Comment des choses pareilles sont-elles possibles?» Parce qu'elle est un monstre, Thérèse sent profondément que cela est possible et que pour un rien... Elle s'agenouille, touche à peine de ses lèvres une petite main gisante; elle s'étonne de ce qui sourd du plus profond de son être, monte à ses yeux, brûle ses joues: quelques pauvres larmes, elle qui ne pleure jamais!

Thérèse se lève, regarde encore l'enfant, passe enfin dans sa chambre, emplit d'eau le verre, rompt le cachet de cire, hésite entre les trois boîtes de poison.

La fenêtre était ouverte; les coqs semblaient déchirer le brouillard dont les pins retenaient entre leurs branches des lambeaux diaphanes. Campagne trempée d'aurore. Comment renoncer à tant de lumière? Qu'est-ce que la mort? On ne sait pas ce qu'est la mort. Thérèse n'est pas assurée du néant. Thérèse n'est pas absolument sûre qu'il n'y ait personne. Thérèse se hait de ressentir une telle terreur. Elle, qui n'hésitait pas à y précipiter autrui, se cabre devant le néant. Que sa lâcheté l'humilie! S'il existe cet Être (et elle revoit, en un bref instant, la Fête-Dieu accablante, l'homme solitaire écrasé sous une chape d'or, et cette chose qu'il porte des deux mains, et ces lèvres qui remuent, et cet air de douleur); puisqu'Il existe, qu'Il détourne la main criminelle avant que ce soit trop tard; — et si c'est sa volonté qu'une pauvre âme aveugle franchisse le passage, puisse-t-Il, du moins, accueillir avec amour ce monstre, sa créature. Thérèse verse dans l'eau le chloroforme dont le nom, plus familier, lui fait moins peur parce qu'il suscite des images de sommeil. Qu'elle se hâte! La maison s'éveille: Balionte a rabattu les volets dans la chambre de tante Clara. Que crie-t-elle à la sourde? D'habitude, la servante sait se faire comprendre au mouvement des lèvres. Un bruit de portes et de pas précipités. Thérèse n'a que le temps de jeter un châle sur la table pour cacher les poisons. Balionte entre sans frapper:

«Mamiselle est morte! Je l'ai trouvée morte, sur son lit, tout habillée. Elle est déjà froide.»

В приведенном отрывке своеобразно сплетаются авторская речь и внутренний монолог героини — ее размышления, формулированные с большей или меньшей отчетливостью. Абзацы членят текст на законченные «психологические эпизоды». Тема первого — размышления Терезы о невозможности примирения с мужем и его семьей. Тема второго — мечта о бегстве и понимание его невозможности. Третий абзац — действие: Тереза поднимается на чердак, чтобы разыскать пакетик с ядом, запрятанный ею в карман

старой пелерины. Четвертый — Тереза думает о самоубийстве и пробирается в спальню к спящей маленькой дочери. Пятый — решение о смерти принято, Тереза возвращается к себе в комнату. Наконец, шестой — страх смерти, колебания, сообщение о внезапной смерти старухи-тетушки, предотвращающее самоубийство Терезы.

Все эти абзацы-главки (кроме пятого, стоящего особняком и представляющего собой одну фразу) построены одинаково: начальные фразы — авторское введение, объективная информация, которая сменяется внутренней речью героини. При этом, по мере движения абзаца, автор все больше удаляется, уходит из повествования, и все более изолированно от его речи звучит внутренний монолог героини. В первом абзаце авторское введение «Au salon, Thérèse était assise dans le noir» и т. д. — уступает место вопросу, который задает себе Тереза: «... mais pourquoi se reprocher de ne s'en être pas servie?» Дальше сменяют друг друга произнесенные вопросы и восклицания: «Au vrai...»; «Cette importance..., quelle bêtise! Comme si cela avait pu compter le moins du monde! Non, non...» и т. д. Сливаются самые различные формы передачи внутреннего монолога персонажа: несобственно прямая речь (elle n'avait pas détruit cette famille), графически неоформленная, условная прямая речь (Non, non...), классическая прямая речь, данная в кавычках, как цитата из размышлений Терезы («Contre moi, désormais... Me masquer, sauver la face... Mais moi...»). Аналогичен второй абзац: авторское «Elle se leva, ouvrit la fenêtre...» сменяется вопросом, который задает себе героиня: «Pourquoi ne pas fuir?» А дальше — опять различные формы передачи внутреннего монолога. Эллиптические фразы без сказуемых (Cette fenêtre seulement à enjamber), обрывки мыслей — представлений, воспоминаний, умозаключений (Un bateau... le baigne... mensonge, sans doute). В четвертом абзаце авторская фраза вводит в действие: «Elle relit ces mots, ces chiffres». За нею следует мысль Терезы, концентрированная в одном слове: «Mourir». В шестом — начало: «La fenêtre était ouverte». Но сразу же вслед за тем: «Comment renoncer à tant de lumière?»

Что означает это закономерное чередование авторской речи и внутреннего монолога героини? Господство несобственно прямой речи в прозе такого, например, писателя, как Золя, было следствием авторского стремления смешаться с толпой своих героев, исчезнуть из текста, создать впечатление само собой развивающихся событий и существующих вне автора персонажей. У Мориака — совсем иное. Автор не исчезает. Он сохраняет ведущую роль повествователя и комментатора.¹

¹ Интересно сравнить внутренний монолог у Мориака с монологами в модернистском романе, превосходно описанными в работе Э. Дюжардена (Edouard Dujardin, Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de J. Joyce et dans le roman contemporain, P., 1931). Дюжарден, например, пишет: «... le monologue intérieur ... a pour objet

Дело в том, что произведенный выше анализ не вполне точен, он не учитывает одной важнейшей особенности мориаковского текста. Автор не уходит, не уступает места Терезе — он словно отождествляется с ней. В большинстве случаев оказывается неясным, где граница между автором и его героиней. И это соединение создается тоже многообразными и сложными способами. Конечно, начало главы — авторское: «Au salon, Thérèse était assise dans le noir». Уже в этом последнем существительном (заменяющем, например, l'obscurité) сказывается стремление даже в авторской речи передать переживания персонажа. То же и в метафоре второй фразы: «Des tisons vivaient encore sous la cendre». Третья фраза состоит из двух частей: первая — от автора, вторая — от персонажа. Но замедленный синтаксис авторской части фразы с характерной инверсией не только информирует читателя о душевном состоянии героини, но имеет и изобразительный смысл: обрывки («лохмотья») подготовленной исповеди всплывают в памяти Терезы с такой же медленной постепенностью, как развивается сама фраза: «Du fond de sa mémoire, surgissaient, maintenant qu'il était trop tard, des lambeaux de cette confession préparée durant le voyage...» От этого о б р а з н о г о с и н т а к с и с а один шаг до внутреннего монолога. Так — в авторской речи. Но и в речи Терезы, наряду с тем, что принадлежит ей, есть элементы, идущие прямо от автора. От Терезы — алогичное построение, выражающееся в том, что символическое для нее слово *cette famille* подхватывается местоимением множественного числа *ils*; но от автора — риторические параллелизмы синтаксических конструкций:

elle n'avait pas détruit cette famille,
c'était elle qui serait donc détruite;
ils avaient raison de la considérer comme un monstre,
mais elle aussi les jugeait monstrueux.

Даже в прямой речи Терезы, которая, казалось бы, безраздельно принадлежит ей и только ей, немало элементов, связанных со стилем авторской речи, — они лишь с трудом могут быть приписаны героине. Это прежде всего относится к социально-философской характеристике враждебной Терезе силы — семьи: «cette puissante mécanique familiale»; «d'autres êtres... у persé-

d'évoquer le flux ininterrompu des pensées qui traversent l'âme du personnage, au fur et à mesure qu'elles naissent et dans l'ordre où elles naissent, sans en expliquer l'enchaînement logique, et en donnant l'impression d'un 'tout venant'» (р. 68). Эта характеристика может быть отнесена к таким произведениям прозы, как «La Nausée» Ж.-П. Сартра, но лишь в малой степени относится к Мориаку. См. исследование Э. Р. Курциуса о Джойсе (Ernst Robert Curtius, James Joyce und sein *Ulysses*, Zürich, 1929): задача «нового стиля» — «интегральная передача читателю человеческого переживания (внутреннего и внешнего)» (стр. 30). См. также уже упоминавшуюся книгу: Albrecht Neuberger, Die Stilformen der «Erlebten Rede» in neueren englischen Roman.

вèrent souvent jusqu'à la mort, sauvés par l'accoutumance peut-être, chloroformés par l'habitude, abrutis, endormis contre le sein de la famille maternelle et toute-puissante». Здесь лексика противоречит той, которая свойственна Терезе, и полностью соответствует авторской.

Ниже этот процесс слияния двух монологов, стирания граней между ними приобретает еще большую очевидность. Во втором абзаце потоки сливаются так: «Tout, plutôt que cette agonie interminable (Тереза). Déjà Thérèse traîne un fauteuil, l'appuie à la croisée (автор). Mais elle n'a pas d'argent; des milliers de pins lui appartiennent en vain...» Последняя фраза — и размышление героини, и в то же время авторское заключение, которое, кстати, объединено с предыдущей фразой автора настоящим временем (уже в следующем предложении — Conditionnel несобственно прямой или, возможно, прямой речи: «Autant vaudrait s'enfoncer à travers la lande...»).

Подобная система характерна для текста на всем его протяжении. Это проявляется и в такой, например, фразе: «Parce qu'elle est un monstre, Thérèse sent profondément que cela est possible et que pour un rien...» Здесь идет речь о способности Терезы убить собственного ребенка; так думают про нее окружающие, — и автор, и она сама как бы цитируют их возможное рассуждение. Еще яснее в шестом абзаце: «Campagne trempée d'aurore (кому принадлежит эта поэтическая метафора?). Comment renoncer à tant de lumière? Qu'est-ce que la mort? On ne sait pas ce qu'est la mort (автор). Thérèse n'est pas assurée du néant. Thérèse n'est pas absolument sûre qu'il n'y ait personne. Thérèse se hait de ressentir une telle terreur. Elle, qui n'hésitait pas à y précipiter autrui, se cabre devant le néant». Весь этот пассаж — авторская философско-психологическая характеристика душевного состояния героини. Он сменяется подобием молитвы, обращенной к богу, в которой тоже голоса автора и его героини сливаются в один голос. Автор далее активно вмешивается в ход событий, он как бы торопит Терезу: «Qu'elle se hâte!» Скорее, Тереза, спеши, а то будет поздно — вот что значит эта фраза, а не просто: скорей!

Вернемся к третьему абзацу. Здесь нет внутренней речи — повествует автор. Но рассказ ведется так, что он кажется пропущенным через сознание героини. «Thérèse en aura le cœur net»: будущее время глагола avoir выражает решение, принятое Терезой (она это выяснит!): «A mesure qu'elle monte, elle y voit plus clair à cause de l'aube qui, là-haut, éclaire les vitres»: это là-haut, как и настоящее время рассказа, ставит читателя на место Терезы и говорит о том, что автор смотрит на действие ее глазами. Начало и время следующей фразы говорят о том же: «Voici, sur le palier du grenier, l'armoire où pendent les vieux vêtements...»

Итак, слияние автора и героини — таков главный стилистический закон анализируемого отрывка, определяющий его лексико-

синтаксические особенности. Закон этот, однако, имеет и более общий смысл: он важен для понимания всей прозы Мориака вообще. Тереза Декеру — жертва зловещего мира жадных собственников и хищников, но и сама она плоть от плоти этого мира. Она — убийца, и лишь по случайности преступление ее было предотвращено. С точки зрения писателя-католика Мориака Тереза заслуживает осуждения вместе со всем сформировавшимся ее обществом, как часть этого гнусного мира преступников, и оправдания — как человек, как «заблудшая овца стада господня». В маленьком авторском введении к роману Мориак писал, обращаясь к Терезе: «Que de fois, à travers les barreaux vivants d'une famille, t'ai-je vue tourner en rond, à pas de louve; et de l'œil méchant et triste tu me dévisageais». Живые прутья семейной клетки — таков социальный образ, созданный Мориаком в его романе «Тереза Декеру». Он видит античеловечность общества и противопоставляет ему страдающего, хотя и испорченного обществом человека, — злодея, способного, однако, на преобразование. Диалектика буржуазно-социального — и вечно человеческого: вот главная проблема творчества Мориака. Он отождествляет буржуазное общество со всяким обществом — и в этом его ограниченность. Он видит путь к спасению лишь на пути очищения человека в боге («J'aurais voulu que la douleur, Thérèse, te livre à Dieu» — в том же введении). Но он исполнен ненависти к буржуазному миру и (пусть особой, религиозной, но гуманистической) любви к человеку — в этом его художественная сила. Слияние в тексте автора и его грешной героини, которая сама понимает, что стала чудовищем (*monstre*), — таково стилистическое воплощение сущности художественно-философского мирозерцания Франсуа Мориака. Отождествляя речь автора с внутренней речью преступницы-героини, писатель-христианин словно берет и на себя тяжкое бремя ее грехов. Оценивая гений Бальзака, которого Мориак ставил выше всех французских прозаиков, он однажды написал: «...dans la *Comédie Humaine* tout entière, la forme colle au fond, ainsi qu'il arrive toujours dans les œuvres d'art accomplies».¹ Такое же единство содержания и формы свойственно прозе Мориака.

•

Для самостоятельной работы — отрывок из более ранней, VIII главы романа: автор характеризует отношения Терезы с семьей, в особенности с мужем, Бернаром; в ее душе созревает не вполне осознанное, но твердое решение — убить. (См. ч. II.)

¹ F. M a u r i a c, *Actualité de Balzac*, в кн.: *Hommage à Balzac*, P., *Mercure de France*, 1950, p. 322.

«Земля людей» была опубликована в феврале 1939 года. Автор ее, в то время уже известный всей Франции летчик и далеко не всем известный писатель, удостоился Большого приза Французской академии по разряду «роман». Между тем, эта небольшая книга (около 150 страниц), над которой Сент-Экзюпери работал долгое время (предыдущее его произведение «Ночной полет» — «Vol de nuit» — появилось на восемь лет раньше, в 1931 году), очень далека от традиционной формы романа. Она представляет собой лирический дневник пилота, стремящегося осмыслить жизнь современного человека, место техники в этой жизни, собственную двойную профессию — летчика и поэта. В этой книге нет ни выдуманных происшествий, ни вымышленных персонажей: построенная на реальных автобиографических фактах, она приближается к жанру философского очерка, будучи, в то же время, лирической поэмой в прозе. По влиянию, оказанному «Землей людей» на литературу XX века, книга Экзюпери не уступает самым прославленным многотомным романам и своего времени, и прошлых десятилетий. Экзюпери дает цельную концепцию современности, нравственную и социальную философию, идеи которой развернуты в сложной и многоплановой системе художественных образов.

III глава книги, озаглавленная «L'Avion», в концентрированной форме содержит важнейшие идеи автора.

L'AVION

Qu'importe, Guillaumet, si tes journées et tes nuits de travail s'écoulaient à contrôler des manomètres, à t'équilibrer sur des gyroscopes, à ausculter des souffles de moteurs, à t'épauler contre quinze tonnes de métal: les problèmes qui se posent à toi sont, en fin de

compte, des problèmes d'homme, et tu rejoins, d'emblée, de plain-pied, la noblesse du montagnard. Aussi bien qu'un poète, tu sais savourer l'annonce de l'aube. Du fond de l'abîme des nuits difficiles, tu as souhaité si souvent l'apparition de ce bouquet pâle, de cette clarté qui sourd, à l'Est, des terres noires. Cette fontaine miraculeuse, quelquefois, devant toi, s'est dégelée avec lenteur et t'a guéri, quand tu croyais mourir.

L'usage d'un instrument savant n'a pas fait de toi un technicien sec. Il me semble qu'ils confondent but et moyen, ceux, qui s'effraient par trop de nos progrès techniques. Quiconque lutte dans l'unique espoir de biens matériels, en effet, ne récolte rien qui vaille de vivre. Mais la machine n'est pas un but. L'avion n'est pas un but: c'est un outil. Un outil comme la charrue.

Si nous croyons que la machine abîme l'homme c'est que, peut-être, nous manquons un peu de recul pour juger les effets de transformation aussi rapides que celles que nous avons subies. Que sont les cent années de l'histoire de la machine en regard des deux cent mille années de l'histoire de l'homme? C'est à peine si nous nous installons dans ce paysage de mines et de centrales électriques. C'est à peine si nous commençons d'habiter cette maison nouvelle, que nous n'avons même pas achevé de bâtir. Tout a changé si vite autour de nous: rapports humains, conditions de travail, coutumes. Notre psychologie elle-même a été bousculée dans ses bases les plus intimes. Les notions de séparation, d'absence, de distance, de retour, si les mots sont demeurés les mêmes, ne contiennent plus les mêmes réalités. Pour saisir le monde d'aujourd'hui, nous usons d'un langage qui fut établi pour le monde d'hier. Et la vie du passé nous semble mieux répondre à notre nature, pour la seule raison qu'elle répond mieux à notre langage.

Chaque progrès nous a chassés un peu plus loin hors d'habitudes que nous avions à peine acquises, et nous sommes véritablement des émigrants qui n'ont pas fondé encore leur patrie.

Nous sommes tous de jeunes barbares que nos jouets neufs émerveillent encore. Nos courses d'avions n'ont point d'autre sens. Celui-là monte plus haut, court plus vite. Nous oublions pourquoi nous le faisons courir. La course, provisoirement, l'emporte sur son objet. Et il en est toujours de même. Pour le colonial qui fonde un empire, le sens de la vie est de conquérir. Le soldat méprise le colon. Mais le but de cette conquête n'était-il pas l'établissement de ce colon? Ainsi, dans l'exaltation de nos progrès, nous avons fait servir les hommes à l'établissement des voies ferrées, à l'érection des usines, au forage de puits de pétrole. Nous avons un peu oublié que nous dressions ces constructions pour servir les hommes. Notre morale fut, pendant la durée de la conquête, une morale de soldats. Mais il nous faut, maintenant, coloniser. Il nous faut rendre vivante cette maison neuve qui n'a point encore de visage. La vérité, pour l'un, fut de bâtir, elle est, pour l'autre, d'habiter.

Notre maison se fera sans doute, peu à peu, plus humaine. La machine elle-même, plus elle se perfectionne, plus elle s'efface derrière son rôle. Il semble que tout l'effort industriel de l'homme, tous ses calculs, toutes ses nuits de veille sur les épures, n'aboutissent, comme signes visibles, qu'à la seule simplicité, comme s'il fallait l'expérience de plusieurs générations pour dégager peu à peu la courbe d'une colonne, d'une carène, ou d'un fuselage d'avion, jusqu'à leur rendre la pureté élémentaire de la courbe d'un sein ou d'une épaule. Il semble que le travail des ingénieurs, des dessinateurs, des calculateurs du bureau d'études ne soit ainsi, en apparence, que de polir et d'effacer, d'alléger ce raccord, d'équilibrer cette aile, jusqu'à ce qu'on ne la remarque plus, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus une aile accrochée à un fuselage, mais une forme parfaitement épanouie, enfin dégagée de sa gangue, une sorte d'ensemble spontané, mystérieusement lié, et de la même qualité que celle du poème. Il semble que la perfection soit atteinte non quand il n'y a plus rien à ajouter, mais quand il n'y a plus rien à retrancher. Au terme de son évolution, la machine se dissimule.

La perfection de l'invention confine ainsi à l'absence d'invention. Et, de même que, dans l'instrument, toute mécanique apparente s'est peu à peu effacée, et qu'il nous est livré un objet aussi naturel qu'un galet poli par la mer, il est également admirable que, dans son usage même, la machine peu à peu se fasse oublier.

Nous étions autrefois en contact avec une usine compliquée. Mais aujourd'hui nous oublions qu'un moteur tourne. Il répond enfin à sa fonction, qui est de tourner, comme un cœur bat, et nous ne prêtons point, non plus, attention à notre cœur. Cette attention n'est plus absorbée par l'outil. Au-delà de l'outil, et à travers lui, c'est la vieille nature que nous retrouvons, celle du jardinier, du navigateur ou du poète.

C'est avec l'eau, c'est avec l'air que le pilote qui décolle entre en contact. Lorsque les moteurs sont lancés, lorsque l'appareil déjà creuse la mer, contre un clapotis dur la coque sonne comme un gong, et l'homme peut suivre ce travail à l'ébranlement de ses reins. Il sent l'hydravion, seconde par seconde, à mesure qu'il gagne sa vitesse, se charger de pouvoir. Il sent se préparer dans ces quinze tonnes de matières, cette maturité qui permet le vol. Le pilote ferme les mains sur les commandes et, peu à peu, dans ses paumes creuses, il reçoit ce pouvoir comme un don. Les organes de métal des commandes, à mesure que ce don lui est accordé, se font les messagers de sa puissance. Quand elle est mûre, d'un mouvement plus souple que celui de cueillir, le pilote sépare l'avion d'avec les eaux, et l'établit dans les airs.

Приведенная глава — взволнованный философско-лирический монолог, условно обращенный автором к его другу, летчику Анри Гийоме, которому посвящена и вся книга («Henri Guillaumet,

mon camarade, je te dédie ce livre») и о котором повествуется в предыдущей главе: потерпев аварию над Пиренеями, Гийоме, с отможенными руками и ногами, пять суток шел и полз до ближайшей деревни, движимый чувством ответственности перед людьми, которые верят в его стойкость; полуживой, он сказал Экзюпери фразу, в которой, по мнению рассказчика, сосредоточена человеческая гордость: «Ce que j'ai fait, je te le jure, jamais aucune bête ne l'aurait fait». Экзюпери так оценивает эти слова: «Cette phrase, la plus noble que je connaisse, cette phrase qui situe l'homme, que l'honore, qui rétablit les hiérarchies vraies...» Для Экзюпери эта фраза наиболее полно формулирует его концепцию жизни: нравственная сила человека высоко поднимает его над миром природы и вещей.

Глава «Самолет» полемична: она направлена против ложносовременного взгляда на человека. Люди, преувеличивающие нравственные последствия научного и технического прогресса, боятся превращения человека в придаток науки и техники, в средство для осуществления прогресса и для достижения социальных или научно-технических целей. Экзюпери настойчиво твердит: человек — не средство, а единственная и абсолютная цель всякого движения. Машина — лишь одно из многочисленных орудий достижения далекой, но реальной цели, и цель эта — расцвет духовного богатства личности. В прозе Экзюпери немало новейших технических терминов и оборотов, но автор «Земли людей» не щеголяет ими. Все эти *manomètres, gyroscopes, moteurs, centrales électriques* — не более чем простые орудия на пути к нравственному усовершенствованию человека. В этих словах нет поэзии, которую склонны им приписывать новомодные романтики-техницисты — «L'avion n'est pas un but: c'est un outil. Un outil comme la charrue». В синонимической разработке понятия «самолет» выявлена его бездуховность; в первый раз самолет метонимически назван quinze tonnes de métal, в последний раз — почти так же: quinze tonnes de matières; остальные синонимы — термины, определяющие самолет с различных точек зрения: un instrument savant, un outil, la machine, l'appareil, l'hydravion. Однако мертвая груда металла может стать частью человеческого бытия благодаря духу и интеллекту человека, его нравственному богатству, его искусству, древним традициям его культуры.

В первом же абзаце летчик Гийоме сравнивается с поэтом, который умеет видеть зарю. Образ зари (l'annonce de l'aube) прямолинейно противопоставлен метонимии, снижающей представление о самолете как высшем создании человеческого гения (quinze tonnes de métal). Сложные, алогичные метафоры зари — «ce bouquet pâle»; «cette clarté qui sourd, à l'Est, des terres noires»; «cette fontaine miraculeuse» — ассоциируются в сознании читателя с давно знакомыми образцами романтической поэзии Ламартина и Шатобриана, Гюго и Бодлера. Это — первый противовес мертвой технике.

Второй противовес — настойчиво нагнетенные фразы-сентенции, вызывающие другое воспоминание: о классической прозе французского рационализма XVI—XVII веков, о Монтене, Паскале, Лабрюйере, мадам де Лафайет. Таковы предложения, кажущиеся чуть ли не цитатами из «Мыслей» Паскаля: «*Quiconque lutte dans l'unique espoir de biens matériels, ... ne récolte rien qui vaille de vivre*»; «*L'avion n'est pas un but: c'est un outil*»; «*Que sont les cent années de l'histoire de la machine en regard des deux cent mille années de l'histoire de l'homme?*»; «*Pour saisir le monde d'aujourd'hui, nous usons d'un langage qui fut établi pour le monde d'hier*». Следуя примеру древних рационалистов, Экзюпери концентрирует сложную идею в сжатой максиме, кладет в основу фразы синтаксический параллелизм, усиленный антитезой (l'histoire de la machine — l'histoire de l'homme; le monde d'aujourd'hui — le monde d'hier). Наконец, подобно тому же Паскалю, он одухотворяет цепь максим взволнованно-риторическими анафорами: «*C'est à peine si nous nous installons... C'est à peine si nous commençons d'habiter...*»; «*Il semble que tout l'effort... Il semble que le travail des ingénieurs... Il semble que la perfection...*»

Третий противовес. Экзюпери восстанавливает в правах погрязшие простейшие слова-понятия, выражающие сущность человеческого бытия. Таковы: la maison, l'air, l'eau, la vérité, le visage. Простая разговорная интонация опровергает официальную, лженаучную напыщенность. Наиболее пагальный пример — две соседних фразы, противоположные и по содержанию, и по своим интонационно-стилистическим особенностям. Вот они: «*Ainsi, dans l'exaltation de nos progrès, nous avons fait servir les hommes à l'établissement des voies ferrées, à l'érection des usines, au forage de puits de pétrole. Nous avons un peu oublié que nous dressions ces constructions pour servir les hommes*». Обе фразы сближены параллелизмом конструкций, выражающих противоположные смыслы (nous avons fait servir les hommes — pour servir les hommes). В первой громоздятся специальные существительные, напоминающие стиль казенных документов (l'établissement, l'érection, le forage), в центре второй фразы — наивно-иронический оборот un peu oublié.

У Экзюпери все, что против человека, мимо человека, невзирая на человека — мертвая проза. Все, что ради человека, во имя него — высокая поэзия. Интересны в этой связи его метафоры и сравнения. Облик вещей (la courbe d'une colonne, d'une carène, ou d'un fuselage d'avion) приобретает поэтичность лишь тогда, когда в нем угадываются линии человеческого тела (la pureté élémentaire de la courbe d'un sein ou d'une épaule); несколько ниже говорится о моторе, который входит в жизнь человека лишь когда он теряет автономию и работает с такой же незаметной естественностью, с какой бьется сердце (comme un cœur bat). В постоянных метафорах (и сравнениях) Экзюпери отождествляет эмоционально чуждые или малодоступные чувства человека явления с вещами,

соизмеримыми ему, с привычным для него материальным бытом; так, la terre называется cette maison neuve, cette maison nouvelle, notre maison; l'avion превращается в une charrue.

Техника противоположна поэзии, вряд ли ей. Но и техника может стать поэзией — для этого она должна утратить самодельность и стать частью человека, усовершенствованным органом его тела. Эту важнейшую свою мысль Экзюпери выражает и в прямых формулировках-сентенциях («Au terme de son évolution, la machine se dissimule. La perfection de l'invention confine ainsi à l'absence d'invention»), и косвенно, средствами стиля. Поэтическому возвышению человека — властителя техники посвящен последний абзац главы «Самолет». Здесь, как и в первом абзаце, немало технических терминов и оборотов (le pilote, décolle, les moteurs sont lancés, l'appareil, l'hydravion, les commandes), и — на это уже указывалось — здесь повторяется метонимия первой фразы: quinze tonnes de matières (de métal). Все, однако, изменилось. Там, в начале главы, велась полемика против ложносовременной переоценки машины в ущерб человеку. Здесь — поэтическое возвышение машины, ставшей частью человека, одухотворенной его волей и мастерством. Машина, благодаря летчику, наполняется мощью — «Il sent l'hydravion... se charger de pouvoir... il reçoit ce pouvoir comme un don». Слово pouvoir (мощь) сменяется его синонимом — puissance (могущество), которое относится уже не к машине, а к ее хозяину — «Les organes de métal de commandes, à mesure que ce don lui est accordé, se font les messagers de sa puissance». Архитектонически этот последний абзац построен на параллелизме начальной и заключительной фраз: начальные слова «C'est avec l'eau, c'est avec l'air que le pilote qui décolle entre en contact» подхватываются в конце абзаца — «le pilote sépare l'avion d'avec les eaux, et l'établit dans les airs», причем нейтральное единственное число сменяется возвышенно-поэтическим множественным. В этом абзаце развернута важнейшая для Экзюпери метафора, которую один из его советских исследователей, Т. Хмельницкая, определяет так: «Полет в буквальном смысле слова сочетается у Экзюпери с полетом мысли», и далее: «Осязаемо материальное описание в творчестве Экзюпери по мере развития действия на наших глазах как бы дематериализуется, превращается в обобщенные символы и понятия. Словно Экзюпери теряет земную весомость событий, отрываясь и отталкиваясь от них, набирает высоту: начинается полет мысли. И эти переходы от реальности к символически образным обобщениям и составляют своеобразный ритм прозы Экзюпери».¹ Переход от l'eau, l'air к les eaux, les airs — это и взлет самолета, и подъем человеческого духа от прозы повседневности в сферу поэзии. С этим связана и другая постоянная метафора Экзюпери: летчик — поэт, а также его пристрастие к сопостав-

¹ Т. Хмельницкая, Что сказал людям Экзюпери, в кн.: Голоса времени, М. — Л., «Советский писатель», 1963, стр. 362 и 378.

лениям из области сказки и мифа, к эпитетам «таинственный», «чудесный», «волшебный», «фантастический» («cette fontaine *miraculeuse*» — о заре, увиденной летчиком; «une sorte d'ensemble spontané, *mystérieusement lié*» — о конструкции самолета; «il est... *admirable* que, dans son usage même, la machine peu à peu se fasse oublier»).¹

Критики пишут об Экзюпери, будто он бард современной техники, нашедший новую поэтическую тему в авиации. Стилистический анализ его прозы позволяет видеть, что такая характеристика неверна. Экзюпери — великий гуманист, певец человека. Пафос его творчества — в защите личности от социальных и псевдонаучных догматов XX века, которые человека, смысл и цель всякого движения, пытаются превратить в орудие «прогресса». Экзюпери постоянно говорит о том, что мир для нас изменился, потому что у нас в руках невиданные доселе средства его познания — прежде всего авиация. Но не изменилась и никогда не изменится цель бытия, а значит и цель поэзии — возвышение человека. Во имя этого возвышения Экзюпери летал за штурвалом самолета и воювал с фашизмом, во имя той же цели он создавал свое удивительное искусство.

•

Для самостоятельной работы — заключительные страницы той же книги из главы «Les Hommes». (См. ч. II.)

¹ Об этой стороне поэзии Экзюпери пишет Л. Буткевич в интересной заметке «Le style et la langue de *Terre des hommes*», предпосланной советскому изданию книги на французском языке (Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, Л., Учпедгиз, 1962, стр. 16).

Роман «Посторонний» — одно из ранних произведений Альбера Камю; он создан в период наивысшего духовного подъема писателя, который впоследствии, в конце сороковых годов, метнулся в сторону реакции и довел свою жизненную философию до глубоко пессимистических социальных выводов.

Роман делится на две равные части. В первой части герой книги, мелкий служащий какой-то французской фирмы в Алжире Мерсо (Meursault — от его имени ведется все повествование), рассказывает о событиях нескольких дней: в богадельне умерла его мать, он поехал хоронить ее, потом встретил сослуживицу, машинистку Мари, с которой пошел в кино, потом помог своему приятелю Раймону написать письмо изменившей любовнице и таким образом наказать ее, потом, ослепленный жарким тропическим солнцем, увидев у моря араба, брата оскорбленной любовницы Раймона, решил, что тот хочет напасть и убить его — в руке араба сверкнул нож; Мерсо выхватил из кармана случайно оказавшийся у него револьвер Раймона и застрелил араба. Во второй части романа — следствие, ведущееся по делу об этом убийстве. Читатель видит, как все хорошо ему известные события, превратившись в материал следствия, меняют смысл — иногда даже на противоположный. На похоронах матери Мерсо не лил показных слез, не впадал в театральное горе, — теперь ему инкриминируется бесчеловечное равнодушие. Случайный выстрел перетолковывается в убийство с обдуманным намерением. Честный, недалекий, незлобиво-простодушный человек в глазах суда оказывается чудовищем.

Для анализа предлагается начало главы IV 2-й части романа: сцена суда над Мерсо, выступление прокурора.

Même sur un banc d'accusé, il est toujours intéressant d'entendre parler de soi. Pendant les plaidoiries du procureur et de mon avocat,

je peux dire qu'on a beaucoup parlé de moi et peut-être plus de moi que de mon crime. Étaient-elles si différentes, d'ailleurs, ces plaidoiries? L'avocat levait les bras et plaidait coupable, mais avec excuses. Le procureur tendait ses mains et dénonçait la culpabilité, mais sans excuses. Une chose pourtant me gênait vaguement. Malgré mes préoccupations, j'étais parfois tenté d'intervenir et mon avocat me disait alors: «Taisez-vous, cela vaut mieux pour votre affaire.» En quelque sorte, on avait l'air de traiter cette affaire en dehors de moi. Tout se déroulait sans mon intervention. Mon sort se réglait sans qu'on prenne mon avis. De temps en temps, j'avais envie d'interrompre tout le monde et de dire: «Mais tout de même, qui est l'accusé? C'est important d'être l'accusé. Et j'ai quelque chose à dire.» Mais réflexion faite, je n'avais rien à dire. D'ailleurs, je dois reconnaître que l'intérêt qu'on trouve à occuper les gens ne dure pas longtemps. Par exemple, la plaidoirie du procureur m'a très vite lassé. Ce sont seulement des fragments, des gestes ou des tirades entières, mais détachées de l'ensemble, qui m'ont frappé ou ont éveillé mon intérêt.

Le fond de sa pensée, si j'ai bien compris, c'est que j'avais prémédité mon crime. Du moins, il a essayé de le démontrer. Comme il le disait lui-même: «J'en ferai la preuve, messieurs, et je la ferai doublement. Sous l'aveuglante clarté des faits d'abord et ensuite dans l'éclairage sombre que me fournira la psychologie de cette âme criminelle.» Il a résumé les faits à partir de la mort de maman. Il a rappelé mon insensibilité, l'ignorance où j'étais de l'âge de maman, mon bain du lendemain, avec une femme, le cinéma, Fernandel et enfin la rentrée avec Marie. J'ai mis du temps à le comprendre, à ce moment, parce qu'il disait «sa maîtresse» et pour moi, elle était Marie. Ensuite, il en est venu à l'histoire de Raymond. J'ai trouvé que sa façon de voir les événements ne manquait pas de clarté. Ce qu'il disait était plausible. J'avais écrit la lettre d'accord avec Raymond pour attirer sa maîtresse et la livrer aux mauvais traitements d'un homme «de moralité douteuse». J'avais provoqué sur la plage les adversaires de Raymond. Celui-ci avait été blessé. Je lui avais demandé son revolver. J'étais revenu seul pour m'en servir. J'avais abattu l'Arabe comme je le projetais. J'avais attendu. Et «pour être sûr que la besogne était bien faite», j'avais tiré encore quatre balles, posément, à coup sûr, d'une façon réfléchie en quelque sorte.

«Et voilà, messieurs, a dit l'avocat général. J'ai retracé devant vous le fil d'événements qui a conduit cet homme à tuer en pleine connaissance de cause. J'insiste là-dessus, a-t-il dit. Car il ne s'agit pas d'un assassinat ordinaire, d'un acte irréfléchi que vous pourriez estimer atténué par les circonstances. Cet homme, messieurs, cet homme est intelligent. Vous l'avez entendu, n'est-ce pas? Il sait répondre. Il connaît la valeur des mots. Et l'on ne peut pas dire qu'il a agi sans se rendre compte de ce qu'il faisait.»

Moi, j'écoutais et j'entendais qu'on me jugeait intelligent. Mais je ne comprenais pas bien comment les qualités d'un homme ordi-

naire pouvaient devenir des charges écrasantes contre un coupable. Du moins, c'était cela qui me frappait et je n'ai plus écouté le procureur jusqu'au moment où je l'ai entendu dire: «A-t-il seulement exprimé des regrets? Jamais, messieurs. Pas une seule fois au cours de l'instruction cet homme n'a paru ému de son abominable forfait.» A ce moment, il s'est tourné vers moi et m'a désigné du doigt en continuant à m'accabler sans qu'en réalité je comprenne bien pourquoi. Sans doute, je ne pouvais pas m'empêcher de reconnaître qu'il avait raison. Je ne regrettais pas beaucoup mon acte. Mais tant d'acharnement m'étonnait. J'aurais voulu essayer de lui expliquer cordialement, presque avec affection, que je n'avais jamais pu regretter vraiment quelque chose. J'étais toujours pris par ce qui allait arriver, par aujourd'hui ou par demain. Mais naturellement, dans l'état où l'on m'avait mis, je ne pouvais parler à personne sur ce ton. Je n'avais pas le droit de me montrer affectueux, d'avoir de la bonne volonté. Et j'ai essayé d'écouter encore parce que le procureur s'est mis à parler de mon âme.

Il disait qu'il s'était penché sur elle et qu'il n'avait rien trouvé, messieurs les Jurés. Il disait qu'à la vérité, je n'en avais point, d'âme, et que rien d'humain, et pas un des principes moraux qui gardent le cœur des hommes ne m'était accessible. «Sans doute, ajoutait-il, nous ne saurions le lui reprocher. Ce qu'il ne saurait acquiescer, nous ne pouvons nous plaindre qu'il en manque. Mais quand il s'agit de cette cour, la vertu toute négative de la tolérance doit se muir en celle, moins facile, mais plus élevée, de la justice. Surtout lorsque le vide du cœur tel qu'on le découvre chez cet homme devient un gouffre où la société peut succomber.» C'est alors qu'il a parlé de mon attitude envers maman. Il a répété ce qu'il avait dit pendant les débats. Mais il a été beaucoup plus long que lorsqu'il parlait de mon crime, si long même que, finalement, je n'ai plus senti que la chaleur de cette matinée. Jusqu'au moment, du moins, où l'avocat général s'est arrêté et, après un moment de silence, a repris d'une voix très basse et très pénétrée: «Cette même cour, messieurs, va juger demain le plus abominable des forfaits: le meurtre d'un père.» Selon lui, l'imagination reculait devant cet atroce attentat. Il osait espérer que la justice des hommes punirait sans faiblesse. Mais, il ne craignait pas de le dire, l'horreur que lui inspirait ce crime le cédait presque à celle qu'il ressentait devant mon insensibilité. Toujours selon lui, un homme qui tuait moralement sa mère se retranchait de la société des hommes au même titre que celui qui portait une main meurtrière sur l'auteur de ses jours. Dans tous les cas, le premier préparait les actes du second, il les annonçait en quelque sorte et il les légitimait. «J'en suis persuadé, messieurs, a-t-il ajouté en élevant la voix, vous ne trouverez pas ma pensée trop audacieuse, si je dis que l'homme qui est assis sur ce banc est coupable aussi du meurtre que cette cour devra juger demain. Il doit être puni en conséquence.» Ici, le procureur a essuyé son visage brillant de sueur. Il a dit enfin que son devoir était douloureux, mais qu'il l'accompli-

rait fermement. Il a déclaré que je n'avais rien à faire avec une société dont je méconnaissais les règles les plus essentielles et que je ne pouvais pas en appeler à ce cœur humain dont j'ignorais les réactions élémentaires. «Je vous demande la tête de cet homme, a-t-il dit, et c'est le cœur léger que je vous la demande. Car s'il m'est arrivé au cours de ma déjà longue carrière de réclamer des peines capitales, jamais autant qu'aujourd'hui, je n'ai senti ce pénible devoir compensé, balancé, éclairé par la conscience d'un commandement impérieux et sacré et par l'horreur que je ressens devant un visage d'homme où je ne lis rien que de monstrueux.»

Quand le procureur s'est rassisi, il y a eu un moment de silence assez long. Moi, j'étais étourdi de chaleur et d'étonnement. Le président a toussé un peu et sur un ton très bas, il m'a demandé si je n'avais rien à ajouter. Je me suis levé et comme j'avais envie de parler, j'ai dit, un peu au hasard d'ailleurs, que je n'avais pas eu l'intention de tuer l'Arabe. Le président a répondu que c'était une affirmation, que jusqu'ici il saisissait mal mon système de défense et qu'il serait heureux, avant d'entendre mon avocat, de me faire préciser les motifs qui avaient inspiré mon acte. J'ai dit rapidement, en mêlant un peu les mots et en me rendant compte de mon ridicule, que c'était à cause du soleil. Il y a eu des rires dans la salle. Mon avocat a haussé les épaules et tout de suite après, on lui a donné la parole. Mais il a déclaré qu'il était tard, qu'il en avait pour plusieurs heures et qu'il demandait le renvoi à l'après-midi. La cour y a consenti.

В этом эпизоде противоборствуют две стилистические манеры: линия повествования Мерсо и линия прокурора.¹ Рассказ Мерсо отличается естественностью, простотой, наивной искренностью. Весь он выдержан в разговорном *Passé composé* (с которым сопрягается *Imparfait*), подчеркивающим не книжность примитивного сознания обвиняемого: «on a beaucoup parlé de moi»; «il a essayé de le démontrer»; «a dit l'avocat général»; «il s'est tourné vers moi et m'a désigné du doigt» и т. д. В *Passé composé* ведется повествование от первой до последней страницы книги (во французской литературе это редчайший случай!), — чтобы понять его стилистическую функцию, достаточно любую из цитированных фраз перевести в привычно книжный *Passé simple* (например: «A ce moment, il se tourna vers moi et me désigna du doigt...»). Автор последовательно противопоставляет слог своего героя всякой традиционно литературной форме. Никаких словесных прикрас, метафор, метонимий, эпитетов. Лишь один раз встречается синтаксический параллелизм, напоминающий риторическую фигуру, но здесь сжато формулируется важнейшая мысль автора («L'avocat levait les bras et plaidait coupable, mais avec excuses. Le procureur tendait

¹ В тексте этот персонаж именуется «le procureur» и «l'avocat général».

ses mains et dénonçait la culpabilité, mais sans excuses»): официальный друг и официальный враг в равной степени враги маленького человека; впрочем, эта риторическая фигура принадлежит не столько персонажу-рассказчику, сколько автору, стоящему за его спиной. Для того, что говорит Мерсо от себя, характерен простейший синтаксис и настойчивое повторение на разные лады одной и той же мысли: «En quelque sorte, on avait l'air de traiter cette affaire en dehors de moi. Tout se déroulait sans mon intervention. Mon sort se réglait sans qu'on prenne mon avis». Мысли, высказываемые Мерсо, небогаты по содержанию, но вот что любопытно: он постоянно сам себя опровергает. Сперва он утверждает: «Même sur un banc d'accusé, il est toujours intéressant d'entendre parler de soi»; вскоре, поразмыслив, приходит к противоположному выводу: «D'ailleurs, je dois reconnaître que l'intérêt qu'on trouve à occuper les gens ne dure pas longtemps». Он недоволен тем, что его судьбу решают без его участия, он готов сказать судьям (Мерсо как бы цитирует в прямой речи произнесенные им слова): «Mais tout de même, qui est l'accusé? C'est important d'être l'accusé. Et j'ai quelque chose à dire». Однако тотчас же замечает: «Mais, réflexion faite, je n'avais rien à dire». Этими самоопровержениями героя автор указывает на важнейшую черту, которая отличает подсудимого от прокурора, — на его честность по отношению к самому себе. Простодушная честность выявляется и в тех примитивных словах и оборотах, которыми пользуется Мерсо: «pour moi, elle était Marie», — немного по-детски говорит он, недоумевая, отчего прокурор называет его знакомую — «sa maîtresse». Так же по-детски рассказывает он о матери: «C'est alors qu'il a parlé de mon attitude envers maman». (Кстати, первая фраза романа, которая задает интонацию всему повествованию, звучит так: «Aujourd'hui, maman est morte»; и эта фраза в первом же абзаце сталкивается с противоположной ей по стилю официальной телеграммой: «Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués»). Таким образом, уже в начальных строках книги сформулирован стилистический конфликт между бесхитростью пассивного и чужого окружающей общественной среде героя — и условностью официальной речи. Камю довольно прямолинейно противопоставил друг другу синонимы, являющиеся здесь стилистическими антонимами: *maman — mère, est morte — décédée*, да еще прибавил фальшиво-официальное сочетание «*sentiments distingués*», — сочетание, которое, как всякий официальный штамп, лишено человеческого содержания.)

Рассказчика характеризует и то, что из ряда возможных синонимов он, как правило, выбирает самый скромный. Так, настойчивость и красноречивое озлобление прокурора вызывают у него не возмущение или негодование, и даже не изумление (*stupéfaction*), но просто удивление: «*tant d'acharnement m'étonnait*»; или, ниже: «*j'étais étourdi de chaleur et d'étonnement*». Е. М. Евнина констатирует эту особенность, но по этому поводу восклицает: «...как смят, ограничен, обеднен человеческий интеллект в повести Камю!

Никаких протестов, никаких лирических излияний, никаких выводов и объяснений, кроме сухой и несколько отстраненной констатации и удивления по поводу происходящего».¹ Характеристика верная, а вывод странный. Почему отсутствие лирических излияний, выводов и объяснений — художественный недостаток? Можно ли полагать, что, например, в фильмах Чаплина «смят, ограничен, обеднен человеческий интеллект», не говоря уж о прозе Чехова или Хемингуэя? Е. М. Евнина сравнивает «Постороннего» Камю с «Последним днем приговоренного к смерти» Гюго и, утверждая безусловное превосходство Гюго, восхищается тем, сколько в его повести «эмоций, возмущения и негодования, какая богатая гамма чувств и переживаний осужденного, сама по себе несущая внутренний протест против искусственного пресечения жизни человека». Конечно, герой Камю не мог бы написать, как писал осужденный у Гюго, обращаясь в своем дневнике к трехлетней дочери: «O ma pauvre petite fille!.. Pauvre petite! Ton père qui t'aimait tant, ton père qui baisait ton petit cou blanc et parfumé, qui passait la main sans cesse dans les boucles de tes cheveux comme sur de la soie, qui prenait ton joli visage rond dans sa main, qui te faisait sauter sur ses genoux, et le soir joignait tes deux petites mains pour prier Dieu! Qui est-ce qui te fera tout cela maintenant? Qui est-ce qui t'aimera? Tous les enfants de ton âge auront des pères, excepté toi. Comment te déshabitueras-tu, mon enfant, du jour de l'an, des étrennes, des beaux joujoux, des bonbons et des baisers?..» (V. Hugo, *Le Dernier jour d'un condamné*, Chapitre XXVI). Осужденный у Камю сдержан в своих излияниях, сдержан в избираемых им выражениях, ни на миг он не позволяет себе впасть в истерику. Размышляя, например, о гильотине, он приходит к выводу, что ее недостаток в том, что она не оставляет приговоренному шансов на спасение, и выражает эту мысль так: «...en réfléchissant bien, en considérant les choses avec calme, je constatais que ce qui était défec-tueux avec le couperet, c'est qu'il n'y avait aucune chance, absolument aucune. Une fois pour toutes, en somme, la mort du patient avait été décidée. [...] Par suite, ce qu'il y avait d'ennuyeux, c'est qu'il fallait que le condamné souhaitât le bon fonctionnement de la machine. [...] En somme, le condamné était obligé de collaborer moralement. C'était son intérêt que tout marchât sans accroc».² В его внешне непроницаемом спокойствии есть своя мужественная сдержанность, а все эти логические се qui était..., c'est que; en somme; par suite; ce qu'il y avait de..., c'est que восходят — если уж привлекать историю французской литературы — не к Гюго, а к Стендалю. Впрочем, и Стендаль — аналогия далекая и скорее внешняя. Герой Камю лишен красноречия и чрезмерной чувствительности, он не сентиментальный преступник 1829 года, а простой современный француз, маленький человек середины XX века.

¹ Е. Е в н и н а, Современный французский роман (1940—1960), М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 100.

² А. С а м у с, *L'Etranger*, P., Gallimard, 1957, pp. 162—163.

Нельзя убивать не только выдающихся глубиной своих переживаний людей, например, любящих отцов трехлетних девочек, — никого убивать нельзя, даже не слишком умного, совершенно одинокого, неловкого, тихого Мерсо. Такова идея Камю. Е. Евнина указывает на «чрезвычайную скудость языковых средств выражения» у Камю и задает вопрос: «Чем любоваться в этой искусственно обедненной душе, равно лишенной и большой мысли и глубоких эмоций?» — как будто Камю предлагает читателю любоваться своим героем.

Можно ли говорить о «скудости языковых средств» романа Камю? В анализируемом отрывке, кроме Мерсо, действует еще один персонаж, прокурор, который весьма красноречив. Он владеет всем арсеналом судебной элоквиенции. Одна из первых же его фраз, которые приводит Мерсо, «великолепна» яркостью метафор и риторическим параллелизмом конструкции: «*Sous l'aveuglante clarté des faits d'abord et ensuite dans l'éclairage sombre que me fournira la psychologie de cette âme criminelle*». Он без усталости говорит о душе, о сердце, громоздит одну фантастическую метафору на другую: «...*le vide du cœur tel qu'on le découvre chez cet homme devient un gouffre où la société peut succomber*». Не правда ли, какой смелый ораторский образ: пустота сердца становится пропастью, в которую может рухнуть общество! Прокурор выражается в высшей степени цветисто, разукрашивая свою речь штампами возвышенно-классических метонимий; отцеубийцу он перифрастически называет так: «*celui qui portait une main meurtrière sur l'auteur de ses jours*». Все его ораторские преувеличения и эмоциональные взрывы отличаются прежде всего лживостью, и чем больше он нагнетает риторических синонимов и эпитетов, тем яснее чувствуется эта лживость: «...*jamais autant qu'aujourd'hui, je n'ai senti ce pénible devoir compensé, balancé, éclairé par la conscience d'un commandement impérieux et sacré et par l'horreur que je ressens devant un visage d'homme où je ne lis rien que de monstrueux*».

Придав логике, которой пользуется прокурор, гротескный характер, автор создал образец судебной демагогии, которая по внешней форме кажется правдоподобной, по существу же принадлежит к миру абсурда и фантазмагии. Прокурор так развивает свою мысль: завтра присяжные осудят отцеубийцу («*l'imagination reculait devant cet atroce attentat*»). Сегодняшний подсудимый проявил безразличие на похоронах своей матери — это безразличие еще ужаснее преступления отцеубийцы («*l'horreur que lui inspirait ce crime le cédaît presque à celle qu'il ressentait devant mon insensibilité*»), оно равняется моральному убийству матери, и тот, кто совершил его, поставил себя вне общества, как и убивший отца («*un homme qui tuait moralement sa mère se retranchait de la société des hommes au même titre que celui qui portait une main meurtrière sur l'auteur de ses jours*»). Мало этого, первый подготовил действия второго, предвосхитил их и легализировал. Итак, подсудимый должен быть осужден за убийство... матери. Об арабе

уже и речи нет — в реальном преступлении Мерсо прокурор видит меньше возможностей для демагогического красноречия.

Стилистически лживость прокурора обнаруживается в том, что он строит свою речь из ходовых ораторских трафаретов, из готовых и бессодержательных фраз. В состав этой пародии на судебную речь входят и внешне внушительные вводные предложения, придающие потоку пустословия солидность: «J'en suis persuadé, messieurs, ... vous ne trouverez pas ma pensée trop audacieuse, si je dis que...» В пересказе повествователя излишность этих риторических оборотов особенно очевидна — как это всегда бывает при дословном переводе прямой речи в косвенную, они начинают звучать едва ли не комично: «Il osait espérer que la justice... Mais, il ne craignait pas de le dire, l'horreur qu'il inspirait ce crime...»

Камо искусно соединил, сплел вместе речи рассказчика и прокурора, противоположные по стилистическому строю. Мерсо добросовестно и наивно передает слова своего врага, почти не комментируя их. Иногда он сжато сообщает содержание сказанного: «Il a résumé les faits à partir de la mort de maman». Чаще он делает это в форме несобственно прямой речи, в которой нелепость аргументации обнажается главным образом из-за того, что, пересказывая тирады обвинителя и говоря о подсудимом, то есть о самом себе, Мерсо употребляет местоимение первого лица: «J'avais provoqué sur la plage les adversaires de Raymond... Je lui avais demandé son revolver». (Любопытно, что, пересказывая, Мерсо целиком присоединяется к прокурору, — он мог бы «размежевать» точки зрения, сказав: «J'aurais provoqué... Je lui aurais demandé» — то есть: «Я *якобы* попросил...». Порой он даже соглашается со стройностью логического рассуждения прокурора: «J'ai trouvé que sa façon de voir les événements ne manquait pas de clarté».) Часто подсудимый цитирует выступления обвинителя в форме прямой речи; он скромно и объективно вводит цитаты такими сочетаниями: comme il le disait lui-même; a dit l'avocat général; je l'ai entendu dire; ajoutait-il; l'avocat général... a repris d'une voix très basse et très pénétrée; a-t-il ajouté en élevant la voix; a-t-il dit. Такими же безоценочными вводными словами он в косвенной речи передает смысл сказанного: selon lui; toujours selon lui; il a dit enfin; il a déclaré... И только в редких случаях соединение обеих стилистических манер и передача речи прокурора подсудимым носит иронический характер, — прежде всего, когда в одной фразе сталкиваются косвенная речь и прямая, например, когда прокурор начинает говорить о душе обвиняемого: «...le procureur s'est mis à parler de mon âme. Il disait qu'il s'était penché sur elle et qu'il n'avait rien trouvé, messieurs les Jurés». Комический эффект вызван отнюдь не намеренной иронией Мерсо, но излишней его добросовестностью — он вызван автором, а не рассказчиком. Возникает этот эффект и тогда, когда Мерсо вводит высказывания прокурора, пользуясь его же собственными риторическими штампами: «Il osait espérer que la justice des hommes punirait sans faiblesse. Mais,

il ne craignait pas de le dire, l'horreur que lui inspirait ce crime le cédait presque à celle qu'il ressentait devant mon insensibilité».

В стилистически очень искусно построенной сцене суда Камю сталкивает естественную простоту с фальшивой напыщенностью, с противоестественной ложью; непосредственность живого выражения мысли и чувства — с набором мертвенно-риторических, пустопорожних штампов. Центральная мысль автора выражена в одной недоуменной фразе его героя. Услышав, что он, по мнению обвинителя, человек умный («on me jugeait intelligent»), Мерсо говорит: «...je ne comprenais pas bien comment les qualités d'un homme ordinaire pouvaient devenir des charges écrasantes contre un coupable». Конечно, в этой коллизии проявляется философская позиция Камю-экзистенциалиста: человек оказывается лицом к лицу с противостоящей ему роковой абсурдностью бытия (l'absurdité fatale); общество и все установления общества воплощают этот фатальный абсурд. И все-таки неправа Е. Евнина, считая роман Камю произведением ретроградным, потому что в нем якобы демонстрируется безнадежный разрыв «между человеком и бессмысленным, безвыходным и абсурдным миром, который его окружает», а также «полная невозможность взаимопонимания между людьми».¹ Герой Камю по-своему связан с окружающими его людьми — Мари, приятелями, соседями. Он отделен пропастью от своих врагов — прокурора, судьи, даже адвоката. Но это пропасть не метафизического, а социального непонимания. Позднее Камю придет к прямому отождествлению всех вообще социальных явлений со злом, а значит и к антикоммунизму. Однако роман «Посторонний» — ценная книга, объективно осуждающая бесчеловечность буржуазного «правосудия» и продолжающая линию тех произведений XX века, которые стали на защиту попранных прав маленького человека.

•

- Для самостоятельного анализа — следующий эпизод из той же главы: выступление адвоката. (См. ч. II.)

¹ Е. Евнина, ук. соч., стр. 99. Ср. точку зрения на эту книгу Пьера Декса, критика, решительно выступившего против пессимистической морали, проповедуемой Камю в его трактате «Миф о Сизифе»: «Je pouvais encore m'arranger de *L'Étranger*. Après tout, Camus ne prenait-il tant de soins pour nous imposer ce héros, étranger à tout, à lui-même comme au monde, voué à se débattre aveuglément dans un univers dépourvu de sens que pour provoquer l'intolérance en nous contre cette aliénation». (P. D a i x, *Chroniques du sentiment national* en 1957, в кн.: *Réflexions sur la méthode de Roger Martin du Gard*, P., Editeurs français réunis, 1957, p. 355.)

LA MODIFICATION

1957

Мишель Бютор (род. 1926) — один из представителей «школы нового романа», сформировавшейся в пятидесятые годы и высокомерно претендующей на отражение иной реальности, нежели та, что воспроизводится в романах критического реализма (у Бальзака, Стендаля, Флобера, Золя, Мартен дю Гара), которые получили у них наименование «сущностных романов» (*romans essentialistes*). По мнению неороманистов, классический реализм «очеловечивает» внешний мир (*humanise le monde extérieur*), таким образом лишая этот мир свойственной ему независимости.¹ Отказываясь от анализа и объяснения общественных явлений, неороманисты, вслед за Прустом и Джойсом, переносят центр тяжести в сознание и подсознание персонажа. В связи с этим они требуют полного обновления художественных средств. Мишель Бютор писал: «A une nouvelle situation, à une nouvelle conscience de ce qu'est le roman, des relations qu'il entretient avec la réalité, de son statut, correspondent des sujets nouveaux, correspondent donc des formes nouvelles à quelque niveau que ce soit, langage, style, technique, composition, structure. Inversement, la recherche de formes nouvelles, révélant de nouveaux sujets, révèle des relations nouvelles».² Итак, нужно обновить форму на всех уровнях: языка, стиля, техники, композиции, структуры. Стремление к новаторству во что бы то ни стало — без достаточных внутренних оснований — нередко приводит на грань литературного трюка (реформа техники диалога и внутренней речи, бесконечные описания, назойливые повторения малозначащих деталей и т. п.). Критики-марксисты Эдуард Лоп и Андре Соваж обвиняют неороманистов в непоследовательности, вызванной пассивностью по

¹ Alain Robbe-Grillet, *Nature, Humanisme, Tragédie*, «Nouvelle Revue Française», 1958, № 70, pp. 586 et suiv.

² M. Butor, *Répertoire*, P., éd. de Minuit, 1960, p. 11.

отношению к изображаемому ими объекту и нежеланием проникнуть в его социальную сущность.¹ Однако, если в целом теории неороманистов носят характер эклектический и воинственно субъективистский, наиболее талантливые из этих писателей смогли создать впечатляющие произведения, которые представляют художественный интерес. В первую очередь это относится к роману Мишеля Бютора «Изменение».

Герой романа — директор парижского бюро итальянской фирмы пишущих машинок «Скабелли» Леон Дельмон — едет вагоном третьего класса из Парижа в Рим. На этот раз он отправился в путь не за счет патрона, а на собственные деньги, и цель его поездки — встретиться со своей любовницей Сесиль, ради которой он, казалось бы, твердо решил бросить семью — жену Анриетту и детей: он перевезет Сесиль в Париж и уйдет к ней. Весь роман — повествование о пути Париж — Рим; Дельмон, сидя в купе или вагоне-ресторане, то вспоминает историю своих отношений с женой и любовницей, то воображает предстоящую встречу с Сесиль. Когда поезд прибывает в Рим, оказывается, что Дельмон почему-то принял решение противоположное: он вернется в Париж один, он останется в семье. Избранный для анализа отрывок — начало 3-й части (VII главы) романа. Здесь впервые Дельмон обнаруживает, что в нем — независимо от воли и желания — произошла какая-то внутренняя работа, приведшая его к неожиданным выводам.

1 Ce n'était qu'un malaise passager; n'êtes-vous pas de nouveau sûr et fort, avec encore en vous la chaleur de ce vin et de cet alcool, l'odeur de ce dernier cigare, malgré cette somnolence bien sûr qui est la bienvenue, parce que vous n'avez pas pris de café contrairement à votre habitude, par surcroît de prudence, voulant éviter toute raison supplémentaire d'insomnie, d'être repris dans ces lacs de réflexions et souvenirs qui pourraient vous amener vous ne savez

¹ «Or les procédés des écrivains du nouveau roman restent à mi-chemin. Elaborés par eux dans le seul but de rendre sensible au lecteur la vie autonome et concrète de leurs créations, ils ne sont pas faits pour aller plus loin et leurs inventeurs ne cherchent d'ailleurs pas à leur faire rendre autre chose. Le nouveau romancier adopte, au fond, devant ses créatures, l'attitude du marchand de tableaux dont le rôle est fini lorsque les toiles sont accrochées sous le bon éclairage. Et cette «passivité devant l'existant» dont font preuve ces écrivains, ne vient pas d'un manque de talent, car ils sont doués, mais on le pressent déjà, d'une attitude fondamentale. Malgré leur témérité d'explorateurs, on serait tenté de déceler chez eux comme un recul, une peur inconsciente devant l'examen critique de la réalité contemporaine, et, sous l'impartialité, comme un consentement à ce monde tel qu'il est fait (tel que la bourgeoisie du XX^e siècle l'a fait), une résignation à accepter de ne pas le comprendre et par conséquent à le subir». (Edouard L o p, André S a u v a g e, Essai sur le nouveau roman (II), «Nouvelle Critique», 1961, № 125, p. 81.) Нельзя не согласиться с этой глубокой и справедливой характеристикой общественно-философской позиции неороманистов.

quel catastrophique changement d'humeur et de projets, malgré cette sorte de vertige intérieur qui subsiste, qui vous reprend, malgré ce malaise, ce dépaysement qui vient du voyage et auquel vous n'auriez pas pensé être toujours aussi sensible, ce qui vous montre bien que vous n'êtes pas si vieux, si fini, si blasé, si lâche que tout à l'heure vous aviez tendance à vous le laisser croire?

2 En compagnie de ces six calmes voyageurs toujours à leurs places, silencieux tous, ne lisant plus, le vieux, la vieille, Agnès et Pierre, et ces deux ouvriers italiens auxquels vous aviez donné des noms dont vous ne vous souvenez plus, vous allez pouvoir maintenant calmement vous remettre à examiner cette affaire à laquelle vous n'avez pas voulu penser pendant le repas, usant contre vous-même de cette ruse: penser que ce voyage était comme les autres, aux frais et à l'intention de Scabelli, réfléchissant aux affaires en cours comme si vous alliez avoir à en parler demain matin dans l'immeuble de la via del Corso, ou bien fixant votre attention comme un cuisinier ou un ethnologue sur cette nourriture italienne que vous aimez et que vous allez retrouver pour quelques jours quand bien même vous ne retrouveriez rien d'autre, écoutant ces conversations italiennes à votre table ou aux tables voisines parce qu'il n'y avait presque plus de Français, et que ceux qui étaient là, on ne les entendait plus, fatigués pour la plupart déjà par cette journée de chemin de fer, en cette langue italienne que vous aimez sans malheureusement la savoir bien parler,

considérer le problème de votre voyage, de la décision que vous aviez prise, du sort de Cécile, de ce qu'il faudra dire à Henriette, maintenant que vous êtes rassasié, reposé raisonnablement, et non plus dans cette espèce de désarroi qui vous avait envahi, aveuglé, égaré loin de la route que vous aviez choisie, dans des ténèbres froides et honteuses, dépouillant de son sens tout votre être présent, le fait que vous étiez ici à cette place marquée par le livre non lu,

à cause de la faim seulement, de la fatigue et de l'inconfort seulement, parce que vous ne pouvez plus à votre âge vous permettre des fantaisies de jeune homme (je ne suis pas vieux, j'ai décidé de commencer à vivre, j'ai repris des forces, tout cela est passé),

à cause de cet effritement de vous-même, de tous ces craquements apparaissant à la surface de votre réussite, si bien qu'il était grand temps de le franchir, ce pas, si bien qu'attendant quelques semaines encore vous ne l'auriez peut-être pas trouvé, ce courage qu'il vous a fallu, et la preuve en est que tout à l'heure, dans ce compartiment, oui, tout menaçait de s'abolir,

calmement, raisonnablement, ne plus y penser, car cela est fait, le pas est franchi, je suis ici, il faut vous le redire encore: je vais à Rome, pour Cécile seule, et si je vais m'asseoir à cette place, c'est à cause d'elle, parce que j'ai eu le courage de décider cette aventure.

3 Mais pourquoi restez-vous debout dans l'embrasure à vous balancer selon le mouvement qui se poursuit, votre épaule heurtant

- le montant de bois presque sans que vous vous en rendiez compte?
- 4 Pourquoi vous êtes-vous figé ainsi comme un somnambule dérangé dans son périple, hésitez-vous à entrer dans ce compartiment comme si toutes ces pensées de tout à l'heure allaient se ressaisir de vous dès le moment où vous serez assis de nouveau à cette place que vous avez choisie au départ comme celle qui vous revient?
- 5 Tous les regards se sont concentrés sur vous, et vous voyez dans la fenêtre en face de vous votre image qui se balance comme celle d'un homme ivre prêt à tomber, jusqu'au moment où, à travers les nuages qui se séparent, la lune apparaît et vous efface.
- 6 Pourquoi ne pas l'avoir lu, ce livre, puisque vous l'aviez acheté,
- 7 qui vous aurait peut-être protégé contre tout cela? Pourquoi, même maintenant que vous êtes assis, que vous l'avez entre les mains, ne pouvez-vous pas l'ouvrir, n'avez-vous même pas envie d'en déchiffrer le titre, tandis que Pierre se lève et sort, que dans la vitre la lune monte et s'abaisse, ne regardez-vous que le dos de ce livre dont la couverture devient comme transparente, dont les pages blanches au-dessous, c'est comme si elles se feuilletaient d'elles-mêmes devant vos yeux, avec des lignes de lettres dont vous ne savez pas quels mots elles forment?
- 8 Et pourtant, dans ce livre, quel qu'il soit, puisque vous ne l'avez pas ouvert, puisque même maintenant vous n'avez pas la curiosité d'en regarder ni le titre ni l'auteur, dans ce livre qui n'a pas été capable de vous distraire de vous-même, de protéger votre décision contre l'érosion de vos souvenirs, cette apparence de décision contre tout ce qui la minait, ce qui la niait, vos illusions,
- pourtant dans ce livre, puisque c'est un roman, puisque vous ne l'avez pas pris tout à fait au hasard, qu'il n'est pas absolument n'importe lequel parmi tous les livres qui se publient mais qu'il appartient, par la situation même qu'il occupait dans l'étalage de cette bibliothèque de gare, à une certaine catégorie, par son titre, par le nom de son auteur que vous avez oubliés maintenant et qui vous sont indifférents mais qui, au moment de l'achat, vous rappelaient quelque chose,
- que vous n'avez pas lu, que vous ne lirez pas, il est trop tard,
- vous savez qu'il y a des personnages qui ressemblent dans une certaine mesure aux gens qui se sont succédé tout au cours du voyage à l'intérieur de ce compartiment, qu'il y a des décors et des choses, des paroles et des instants décisifs, que tout cela forme une histoire,
- dans ce livre que vous aviez acheté pour qu'il vous distraie et que vous n'avez pas lu justement parce que pendant ce voyage-ci vous désiriez pour une fois être vous-même en totalité dans votre acte, et que, s'il avait pu vous intéresser suffisamment dans ces circonstances, ç'aurait été qu'il se serait trouvé dans une conformité telle avec votre situation qu'il vous aurait exposé à vous-même votre problème et que par conséquent bien loin de vous distraire, bien loin de vous protéger contre cette désintégration de votre projet, de vos beaux espoirs, il n'aurait pu que précipiter les choses,

dans lequel il doit bien se trouver quelque part, si peu que ce soit, si faux que ce soit, si mal dit, un homme en difficulté qui voudrait se sauver, qui fait un trajet et qui s'aperçoit que le chemin qu'il a pris ne mène pas là où il croyait, comme s'il était perdu dans un désert, ou une brousse, ou une forêt se refermant en quelque sorte derrière lui sans qu'il arrive même à retrouver quel est le chemin qui l'a conduit là, car les branches et les lianes masquent les traces de son passage, les herbes se sont redressées et le vent sur le sable a effacé les marques de ses pas.

9 C'est le dos du livre que vous regardez, puis vos mains et les poignets de votre chemise que vous aviez mise neuve ce matin, mais qui sont sales déjà, et dont vous ne pourrez pas changer avant l'arrivée, avant que cette nuit, ce trajet ne soient achevés, dans la grande fatigue où vous vous sentirez avant l'aube de cette journée qui ne se réalisera que déformée, car, oui, vous pouvez bien vous le redire, cela est fait, le pas est franchi, mais non point celui-là que vous aviez pensé franchir en prenant ce train, un autre pas, l'abandon de votre projet sous sa forme initiale, qui vous paraissait si claire et si solide, l'abandon de cette figure lumineuse de votre avenir vers laquelle vous aviez décidé que vous emporterait cette machine, une vie d'amour et de bonheur à Paris avec Cécile; calmement, raisonnablement, il vous faut maintenant ne plus y penser, dans ce compartiment où Pierre vient de rentrer, s'assied auprès d'Agnès, lui donne un furtif baiser sur le front, regarde autour de lui tandis qu'elle baisse les yeux voulant dormir (mais la lumière va rester allumée encore un certain temps), rouvre son Assimil italien, recommence à lire avec elle, leurs lèvres formant les syllabes sans laisser sortir aucun son, le guide bleu sur la banquette sautant un peu, tandis que le vieux Zacharie en habit noir vient de sortir de son gousset une grosse montre en argent qu'il ouvre, qu'il écoute (comment pourrait-il entendre son mouvement dans le grand mouvement, le grand bruit du train?), qu'il regarde (vous voyez, vous aussi, qu'il n'est pas plus de neuf heures et demie), referme, rempoche, tandis que les deux ouvriers font un signe à leur ami qui passe dans le corridor et les presse de venir en tordant tout le torse et clignant d'un œil, se lèvent tous les deux, mettent leurs sacs à dos sur leurs places, disent «scusi, scusi» en passant devant vous, commencent à parler bruyamment dès qu'ils ont franchi le seuil, s'éloignent, entrent dans un autre compartiment.

10 La vieille Italienne à côté de vous a toujours les bras croisés sur son ventre, mais ses lèvres sont moins immobiles, comme si elle se marmonnait à elle-même quelque prière pour se protéger contre les dangers du voyage, ses traits usés se raidissant quelquefois comme si elle prononçait des imprécations contre les démons qui hantent les carrefours, son œil s'écarquillant soudain dans une espèce d'effroi et de détermination, puis elle se calme, sa paupière s'abaisse à demi, le mouvement de ses lèvres devient presque imperceptible, on se demande si ce n'est pas le balancement du train qui fait oscil-

ler sa mâchoire et trembler très légèrement les replis de sa vieille peau.

- 11 Quant à son mari en face de vous, lui aussi, son visage a commencé à s'émouvoir; il vous regarde, se sourit à lui-même, se raconte une histoire comme si vous lui rappeliez quelqu'un, et tout à coup il y a une petite lueur de cruauté et de vengeance qui passe dans ses vieux yeux, comme s'il avait quelque chose à vous reprocher amèrement.
- 2, 13 Passe la gare de Novi Ligure. Les ampoules tremblent à l'inté-
14 rieur du globe. De l'autre côté du corridor, vous en apercevez le reflet qui se balance et se déforme devant les pentes noires semées de petites fenêtres claires.

Оригинальность Бютора сказывается прежде всего в том, что он ведет роман во втором лице, — не повествуя о своем герое, но обращаясь к нему. Это новшество позволяет добиться острого ощущения небывалой, а потому бросающейся в глаза, резко осязаемой формы. Кроме того, Бютор стремится как можно полнее вовлечь в действие читателя: конечно, он обращается к своему герою, но местоимение «вы» постоянно ведет к отождествлению героя с читателем. Справедливо замечает историк и теоретик романа Р. М. Альберес: «*La Modification*, de Michel Butor, identifie, par l'usage inattendu de la deuxième personne, lecteur et héros du roman. [...] Ce «vous» ou ce «tu», à la place de «je» ou de «il» traditionnels, visent à modifier l'optique de la lecture, à faire, par l'insistance, d'un récit «extérieur» une obsession intime...»¹ Во внутреннем монологе Дельмона то и дело всплывает местоимение первого лица — когда он, возвращаясь к своим мыслям, как бы цитирует самого себя или пытается насильно навязать себе некое рассуждение. Характерно в этом смысле во второй фразе место, где «я» появляется в скобках, как внутренняя речь Дельмона: «...vous ne pouvez plus à votre âge vous permettre des fantaisies de jeune homme (je ne suis pas vieux, j'ai décidé de commencer à vivre, j'ai repris des forces, tout cela est passé)».

Однако особый интерес представляет синтаксический строй эпизода: на составляющие его 163 строки приходится всего 14 фраз, причем четыре из них занимают 120 строк (13, 40, 37 и 30 строк!). Явление это — даже с точки зрения статистической — настолько необычное, что к нему следует присмотреться; может быть, объяснив его, удастся найти ключ к стилистической системе Бютора.²

Остановимся на двух перекликающихся фразах — 2-й (40 строк) и 9-й (30 строк). В центре каждой из них одно и то же сочетание: «le pas est franchi». Однако в первом случае Дельмон думает, что

¹ R. M. A l b e r e s, Histoire du roman moderne, P., éd. Albin Michel, 1962, p. 410.

² Фразы в приведенном отрывке — для удобства анализа — перечислены мною. — Е. Э.

сделал решительный шаг — порвал с семьей («cela est fait, le pas est franchi»), во втором начинает понимать, что хотя шаг и сделан, но совсем иной — оказывается, Дельмон решил порвать не с Анриеттой, а с Сесиль, и автор говорит герою: «cela est fait, le pas est franchi, mais non point celui-là que vous aviez pensé franchir en prenant ce train, un autre pas, l'abandon de votre projet...» И здесь, и там лейтмотивом проходят слова, выражающие решимость Дельмона трезво и спокойно обдумать свою жизнь: «vous allez pouvoir maintenant calmement vous remettre à examiner cette affaire»; «maintenant que vous êtes rassasié, reposé raisonnablement...»; и еще раз — «calmement, raisonnablement, ne plus y penser, car cela est fait...» — во 2-й фразе. А в 9-й — «calmement, raisonnablement, il vous faut maintenant ne plus y penser...» Итак, обе эти гигантские фразы похожи по составу и противоположны по смыслу. Чем же объясняются синтаксическая сложность и длина каждой из них?

2-я фраза эпизода отражает душевное смятение героя. Главное предложение, от которого ответвляется множество придаточных предложений и причастных оборотов — «vous allez pouvoir... vous remettre à examiner cette affaire», — подхватывается и повторяется в синонимическом варианте — «considérer le problème de votre voyage». Такова решимость героя. И вот в бесчисленных оговорках, составляющих придаточные, он хочет убедить себя, что отошел от этой решимости не по каким-либо серьезным внутренним причинам, а только из-за голода, усталости и неудобства поездки: «maintenant que vous êtes rassasié, reposé raisonnablement, et non plus dans cette espèce de désarroi qui vous avait envahi, aveuglé, égaré (нагнетание этих синонимических причастий — форма настойчивого самоубеждения) loin de la route que vous aviez choisie... à cause de la faim seulement, de la fatigue et de l'inconfort seulement (повторение наречия seulement несет ту же функцию), parce que vous ne pouvez plus à votre âge vous permettre des fantaisies de jeune homme» (психологически очень тонко: пытаюсь убедить себя, что он был просто усталый и голодный, Дельмон ссылается на свой возраст; но он тут же понимает, что это нелепо — если ты стар, зачем же вся эта любовная драма? И тотчас — в скобках — появляется параллельная противоположная мысль: он не стар, он решил начать жизнь сначала, силы его уже восстановились — «je ne suis pas vieux, j'ai décidé de commencer à vivre...»). Дельмон запутался, сломалась его внутренняя логика, и тотчас стала ломаться и рушиться стройная синтаксическая конструкция, воздвигавшаяся до сих пор с безукоризненной правильностью. Сначала появляются трещины — дислоцированные построения, антиципации, настойчиво следующие одна за другой: «...il était grand temps de le franchir, ce pas... vous ne l'auriez peut-être pas trouvé, ce courage...» Вводные слова разбивают единство синтаксического целого: «tout à l'heure, dans ce compartiment, oui, tout menaçait de s'abolir». А уж конец фразы,

выделенный заключительным абзацем, совсем распадается на не связанные друг с другом элементы: «calmement, raisonnablement, ne plus у penser, car cela est fait... je vais à Rome, pour Cécile seule...» Дельмон старается уговорить себя, но его сознательная воля не может обуздать бессознательное, произвольное движение мысли, которая постоянно высвобождается из-под разумного волевого контроля и живет автономной жизнью, инстинктивно параясь из стороны в сторону.

Как видим, длина фразы мотивирована сложностью выражаемого ею содержания: противоречивые психологические устремления при кажущейся и постепенно распадающейся внешней цельности. Структура фразы становится образом этого содержания. Синтаксис оказывается частью художественной системы.

9-я фраза эпизода, хотя и перекликается со 2-й, построена иначе: она отражает душевное смятение героя, вызванное его поражением, которое им самим уже осознано. Она рассыпается на осколки, напоминающие конец фразы, разобранный выше: «car, oui, vous pouvez bien vous le redire, cela est fait, le pas est franchi, mais non point celui-là..., un autre pas..., l'abandon de votre projet..., l'abandon de cette figure lumineuse de votre avenir...; calmement, raisonnablement, il vous faut maintenant ne plus у penser...» После чего фраза фиксирует ряд одновременных незначительных действий соседей Дельмона по купе, объединяя их повторенным союзом *tandis que*; эти действия определены длинной цепью глаголов: старик вынимает часы, слушает их, закрывает и т. п. — «vient de sortir... une grosse montre... qu'il ouvre, qu'il écoute..., qu'il regarde..., referme, rempoche...» Цельность этой второй половины фразы разрушена еще и вводными предложениями в скобках, фиксирующими невольные наблюдения Дельмона («comment pourrait-il entendre son mouvement dans le grand mouvement, le grand bruit du train?»). Конструкция и этой фразы тоже оказывается изобразительной, а значит — образно-содержательной. Поражение Дельмона закрепляется в синтаксисе тем, что последующие фразы становятся все более простыми, дробными, короткими: 10-я — 11 строк, 11-я — 6, а 12-я, 13-я и 14-я вместе — 4 строки. Грубо говоря, сложное логическое построение, воздвигнутое Дельмоном, рассыпалось.

Мы, однако, ничего не сказали о центральной фразе эпизода — 8-й, распространившейся на целых 37 строк. Она отличается наибольшей синтаксической стройностью; бесчисленные придаточные предложения пронизывает стержень главного, отдельные элементы которого повторяются несколько раз: «dans ce livre... il у a des personnages... des décors et des choses... il doit bien se trouver... un homme en difficulté...» Эта фраза, логически опрокидывающая фальшивые доводы Дельмона, разрушающая его самообман («vous désiriez pour une fois être vous-même en totalité dans votre acte»), своей жесткой конструкцией противостоит его распадающимся,

вялым доводам, которые только прикидываются логичными, а на самом деле рушатся от столкновения с подлинно логическим построением. Она отвечает на вопросы, сформулированные в 3-й и 5-й фразах: «... pourquoi restez-vous debout...? Pourquoi vous êtes-vous figé ainsi comme un somnambule...?» «Pourquoi ne pas l'avoir lu, ce livre...? Pourquoi... ne pouvez-vous pas l'ouvrir...?» Ответ широко развернут и многообразно аргументирован, он является беспощадным анализом тех подспудных и неконтролируемых процессов, которые протекали и протекают в сознании героя и привели его к иным выводам, чем он ожидал. Оказывается, Дельмон, купивший на вокзале книгу, не раскрыл ее именно потому, что он инстинктивно боялся найти там подтверждение тем мыслям, которые жили в нем, хотя и не были им осознаны, боялся прийти к тому решению, к которому он все равно пришел — независимо от не прочитанной и даже не раскрытой книги. В анализе, развернутом этой фразой, — психологическое поражение Дельмона.

Бютор довел до предела стремление флюберовской школы вытеснить рассказ — показом, информацию — образом. Полностью такая система осуществима не в прозе, а в поэзии, где всякий элемент текста — и синтаксис, и звуковая материя слова — становится художественным образом выражаемой поэтом мысли. Придавая синтаксическим конструкциям образный смысл, Бютор, начинавший свой творческий путь со стихов, создает поэтическую прозу. О попытке сообщить своей прозе особые свойства поэтического искусства Бютор и сам интересно писал в одной из своих теоретических работ: «En élargissant le sens du mot style, ce qui s'impose à partir de l'expérience du roman moderne, en le généralisant, en le prenant à tous les niveaux, il est facile de montrer qu'en se servant de structures suffisamment fortes, comparables à celles du vers, comparables à des structures géométriques ou musicales, en faisant jouer systématiquement les éléments les uns par rapport aux autres jusqu'à ce qu'ils aboutissent à cette révélation que le poète attend de sa prosodie, on peut intégrer en totalité, à l'intérieur d'une description partant de la banalité la plus plate, les pouvoirs de la poésie».¹ Утратив слишком многое из завоеваний своих предшественников — глубокий социальный анализ действительности, понимание высокой общественной роли писателя, — Бютор все же в известной степени усовершенствовал словесное искусство психологического романа. Впрочем, там, где Бютор — настоящий психолог, он волей-неволей оказывается писателем социальным. В этом смысле он разделяет судьбу одного из своих учителей, М. Пруста.

Роман М. Бютора — как и большинство произведений неороманистов — носит экспериментальный характер. Будущее пока-

¹ M. B u t o r, Répertoire, P., éd. de Minuit, 1960, pp. 271—272.

жет, насколько выработанные им художественные приемы образного использования синтаксических конструкций привьются в современной прозе, насколько они жизненны и необходимы.¹ Едва ли однако, правы Э. Лоп и А. Соваж, которые в творчестве Бютора видят только стремление решить формальную проблему — «un problème de forme littéraire et plus particulièrement d'organisation de la matière romanesque».²

Для самостоятельного анализа — эпизод из первой части (глава III): Дельмон наблюдает за одним из своих соседей по купе, который кажется ему преподавателем правоуедения. Читатель обратит внимание на описание процесса курения и на характеристику соседа, данную через восприятие главного героя.³ (См. ч. II.)

¹ Содержательный разбор романа М. Бютора «Изменение» — в статье С. В е л и к о в с к о г о «Разрушение романа. О «новой школе» французской прозы» (журн. «Иностранная литература», 1959, № 1, стр. 175—185). «Мифологический реализм» — так автор статьи иронически характеризует художественный метод М. Бютора, видя его своеобразие в том, что, хотя для него, как для Н. Саррот и А. Роб-Грийе, «предмет романа — не человеческая личность и не нравы общества, а некие «изначальные первоосновы» бытия», автор «Изменения», в отличие от названных романистов, «намерен не п р я м о воссоздавать эти первоэлементы всего сущего, вовсе отменяя человека, но провести читателей ч е р е з обманчивую, иллюзорную, по его убеждению, оболочку мыслей, чувств, поступков героя, приобщив их к единственно «достоверным истинам», полагаемым где-то за пределами действительности» (стр. 181).

² E. L o p, A. S a u v a g e, Essai sur le nouveau roman (III), «Nouvelle Critique», 1961, № 127, p. 97.

³ См. об этом эпизоде в названной статье С. Великовского, стр. 181.

1958

Отрывок из романа Арагона «Страстная неделя» был впервые опубликован в «Lettres françaises» в 1958 году («Les Adieux de Minuit»), а через полтора месяца после появления в свет всей книги — в том же 1958 году — она уже имела тираж 50 тысяч экземпляров, неслыханный во Франции даже для очень популярных романов. Не только друзья писателя, но и его идейные противники высоко оценили исторический роман, который ставит важнейшие морально-политические вопросы современности. В центре романа — проблема верности человека своим политическим и патриотическим убеждениям. От мнимой альтернативы — необходимости выбора между императором Наполеоном и королем Людовиком XVIII — Арагон переходит к более глубокому и важному вопросу о судьбе нации: сохранить ли верность ей, или предать ее союзникам? Художник Теодор Жерико, один из героев романа, вынужден сопровождать бегущего короля к границе страны, но его, честного и мыслящего француза, не удовлетворяет ни идеология легитимистов, ни фанатизм сторонников империи. Критики отмечали искусство Арагона, изобразившего одновременно каждого, кто «думает и действует в толпе, с этой толпой, но в то же время ведет независимую жизнь».¹ Эпическое мастерство Арагона — в умении проследить одновременно движение индивидуальных судеб и национальной истории.² Это единство исторического процесса развития нации и личной судьбы отдельных персонажей составляет основу стилистики романа «Страстная неделя».

Избранный для анализа эпизод — отрывок из X главы романа «Ночь в лесу» («La Nuit des Arbrisseaux»): художник Теодор

¹ См.: Maurice D r u o n, L'Auteur des *Rois maudits* écrit à celui de la *Semaine Sainte*, «Lettres françaises», 1959, № 757.

² См. об этом: Е. Е в и н а, Современный французский роман (1940—1960), М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 376.

Жерико, королевский мушкетер, спрятавшись в кустарнике, оказывается случайным наблюдателем тайной сходки, участники которой обсуждают судьбу страны и армии. Перед Теодором Жерико и перед читателем сменяется несколько ораторов; каждый из них высказывает свою точку зрения на политическую обстановку — высадку во Франции бывшего императора, который был изгнан союзниками на остров Эльбу, бежал оттуда и теперь, без единого выстрела, с триумфом прошел через всю страну от бухты Жуан до Парижа. Жерико впервые слышит мнение людей из народа о событиях, участником которых он является сам, и под влиянием этих людей в нем происходит глубокий перелом. Этот перелом — центр романа о судьбе художника Жерико и о Франции 1815 года.

L'avocat d'Arras voulut expliquer que c'était là un point de vue rétrograde, la Révolution et l'Empire... justement! Mais il n'avait pas la parole. Elle était à un fileur de lin, un grand type véhément, qui se reprenait au bout de ses phrases. Lui, il était pour Napoléon, mais à une condition, c'est qu'on reforme les sociétés populaires. Jamais on ne s'entendrait s'il fallait écouter à la fois les paysans, les tisserands, les maçons, les avocats, les maîtres de poste, les journaliers. Mais l'essentiel, c'était de chasser les nobles, c'était toujours de chasser les nobles... «Et qui ch'est qui les a rappelés, — cria une voix furieuse —, si ch'est pas t'n'impéreu?» Mais le fileur poursuivait, le retour de Napoléon, il n'y avait qu'à voir, et sa main montrait la direction de Poix... c'était la fuite des aristocrates, seulement le peuple, il ne pouvait faire confiance à personne, qu'à lui-même, alors en se réunissant comme jadis, dans les sociétés, pour contrôler ce qui se passe, élever la voix, dénoncer les abus... La plupart des gens qui écoutaient étaient trop jeunes pour bien savoir ce qu'avaient été les sociétés populaires, et on interrompit le fileur, on lui posait des questions. A quoi elles servaient, ces sociétés? Qui était dedans? Et le fileur parla de la société de sa bourgade, où les charpentiers, le juge de paix, les journaliers, un cabaretier, les marchands de moutons et de veaux, le maître d'école, le meunier, les plafonneurs, un couvreur de pailles, l'arpenteur, le tonnelier, le charron, deux tailleurs d'habits, le vitrier, le maréchal-ferrant, des cultivateurs et leurs compagnons, le tailleur de pierres, les maçons, le cordonnier se retrouvaient avec les gendarmes, des ci-devant religieux, des faiseurs de bas, le contrôleur du grenier à sel, des gardes de bois, l'aubergiste, un brasseur, le receveur de l'enregistrement, des chapeliers, des perruquiers... On l'arrêta avec des rires: tout le monde, quoi! Non, pas tout le monde, les patriotes! Mais si l'avocat d'Arras, qui appelait ces sociétés les clubs, paraissait d'accord avec le fileur de lin, le mot patriote semblait pour la majorité avoir perdu de sa valeur depuis vingt ans et plus, ou, tout au moins, avoir changé de sens, parce que deux ou trois parmi

les plus pauvrement vêtus s'exclamaient qu'il s'agissait bien de ça, des patriotes... mais de savoir si on serait toujours lié aux maîtres, avec ce livret de malheur, considérés comme des vagabonds si on quittait la fabrique sans avoir payé jusqu'au dernier sou ses dettes, les avances du patron... et l'un d'eux cria: «Napolion, ch'est el pain à trente sous, comme in 1812!» Alors, on vit s'avancer dans la lumière un homme dans une longue redingote, la moustache grise, qui s'appuyait sur une canne, et M. Joubert demanda pour lui le silence. «Citoyens...», dit-il, et il semblait ému, sa voix était rauque, il toussa un coup: «Citoyens...»

C'était un homme dans les cinquante-cinq ans, ancien officier de la République, un de ceux qu'elle avait fait sortir du rang. Cavalier au régiment de la reine, puis soldat au 45^e de ligne, en 1786, il avait déjà vingt-neuf ans lors de la prise de la Bastille. Il était sergent-major quand il s'était marié en 92...

Quelqu'un cria: «Il nous raconte sa vie, celui-là!» M. Joubert, de la main, calma les murmures, et engagea le militaire à continuer.

«Ma fille aînée, je n'étais pas là quand elle est née, en 93. Pendant sept ans, j'ai fait toutes les campagnes de la République, et de Fleurus à Wetzler j'ai gagné mes galons de capitaine... au 2^e régiment d'infanterie de ligne... à l'armée de Sambre-et-Meuse comme à celle de Vendée, sous Lazare Hoche. Et comme lui, nous, se^s officiers, nous eussions toujours refusé de faire fonction de gendarme, et nous eussions parmi nous étouffé quiconque eût voulu marcher contre le gouvernement. Ma femme m'avait rejoint, de Béthune, d'où est sa famille, en Westphalie, où elle avait accouché d'un fils en 1797. Comme Hoche, mort à Wetzler d'une façon qui n'a jamais été bien claire, nous tenions tous le jeune général de l'armée d'Italie pour un républicain, et nos cœurs s'enflammaient de ses victoires...»

Quelque chose de ce discours se perdit pour Géricault, parce que juste devant lui, des hommes avaient rapproché leurs têtes et bavardaient en picard, couvrant d'un bruit indistinct la voix de l'orateur. Sur un rappel à l'ordre, ils s'écartèrent et se turent.

«Brumaire, — continuait l'autre, — c'était un coup inimaginable, la liberté brusquement remise en question. L'armée votait en ce temps-là; j'ai voté contre le Consulat. Jusque-là, tout était clair. Les patriotes, vous ne vous seriez pas demandé ce que c'était. Quand j'avais épousé Aldegonde, à Béthune, l'ennemi était à trois pas... Mon beau-père Machu était un ami de Joseph Lebon et de Darthé. Aujourd'hui, les gens qui renient ce qu'ils ont pensé alors rejettent sur ces hommes-là la responsabilité de ce qui s'est passé dans le pays... Je l'ai connu, Darthé. Cela, c'était un patriote, il est mort en se poignardant devant le tribunal qui l'avait condamné. C'était quand j'étais en Westphalie... à l'époque où est né Frédéric...»

Le brave homme racontait les choses sans ordre: on en était déjà deux ans plus tard, qu'est-ce qu'il revenait en arrière? Bref, ce Républicain, même désapprouvant Bonaparte, était demeuré dans

l'armée jusqu'à ce que Napoléon se fit sacrer empereur; et là, comme à nouveau, il avait voté contre l'Empire, il lui avait fallu s'en aller, avec ses galons de commandant. Il avait fait du commerce: il fallait bien nourrir sa famille, un fils leur était encore venu en 1805. Une occasion s'était offerte: il s'était fixé en Italie, dans l'Italie française, le département de Marengo, dont le nom rappelait le jeune Bonaparte, les rêves d'avant sa trahison. A Alessandria-della-Paglia, que nous appelons Alexandrie. D'abord cela avait bien marché. Il avait eu des fournitures pour les armées. Puis, après la crise de 1811... enfin il avait été entraîné par les malheurs du temps, il avait perdu la clientèle de l'armée... la faillite... C'était le temps du pain à trente sous, quand il avait rapatrié les siens à Béthune, le pays de sa femme... et le pays semblait confirmer sa propre ruine, l'aventure où l'Empereur avait entraîné la France.

«Citoyens, le pain à trente sous en 1812, c'était un affreux malheur pour le peuple, mais en 1813 quand nous avons vu revenir les soldats de Russie... quand les nouvelles d'Allemagne nous ont apporté la certitude du renversement militaire des choses... que j'ai rencontré d'anciens camarades des guerres de la Liberté, qui nous apportaient la certitude de la défaite, la menace à nouveau de l'étranger sur notre frontière...

— Eh ben, — lui cria quelqu'un, — tu t'es ingaché?»

Et lui, secoua la tête: «J'ai fait pire, — dit-il. — Mon fils avait seize ans aux jours de Leipzig, je l'ai donné à l'Empereur! Il est entré dans ce 2^e de ligne que j'avais abandonné pour ne pas servir Bonaparte, traître à la République. Il y était sergent à dix-sept ans quand les Alliés franchirent nos frontières. Il s'est conduit en héros à Besançon, où il se battit au corps à corps avec les grenadiers hongrois, et la France trahie, comment rester dans l'armée? Il s'est fait mettre en congé, à l'automne, et il était chez nous à Béthune, en semestre, quand le bruit y parvint du retour de l'Empereur. Il nous a quittés dimanche. Il a dû arriver à Paris pour voir Napoléon aux Tuileries. Il n'avait pas hésité, et je pense comme lui: Napoléon revient, il faut reprendre les armes... C'est moi qui vous le dis, moi qui ai porté comme une blessure dix ans de ma vie ce refus de porter les armes, quand ce n'étaient plus celles du peuple! Remarquez, je ne suis pas contre les sociétés populaires, dont ce compagnon parlait tantôt, mais que peuvent les sociétés populaires, citoyens, sans les armes? Napoléon revient. Il sera ce que le peuple en fera. Si seulement le peuple a des armes...»

Alors ce fut un beau tohu-bohu. Des armes, des armes! Encore se battre! Et contre qui? Les Anglais, les Allemands, les Russes! Quelqu'un cria: «C'est pas se battre qu'il veut, le peuple, c'est manger!» Beaucoup de ces hommes se méfiaient des soldats. Ils l'exprimèrent de façon diverse. De toute façon, ils en avaient assez des guerres perpétuelles.

Théodore se perdait dans ce débat désordonné, accroupi derrière son buisson, dans une position inconmode, il mit un genou en terre

et cela fit un léger bruit de feuilles froissées, il s'immobilisa. Sa main s'était crispée sur de grandes feuilles neuves, tout près de terre, douces, fraîches, et il sentit des fleurs sous ses doigts en leur centre: qu'est-ce que c'était? Des primevères, sans doute, ce ne pouvait être que des primevères. Il les imagina mauves avec le cœur jaune, il les serra, les pétrit, et soudain quelque chose le brûla: des orties, déjà en cette saison! ces saletés-là... Il n'entendait pas la moitié de ce qui se disait, il devait reconstituer bien des choses, les mots picards le dérangaient, et aussi beaucoup de mots du langage technique, un jargon industriel. Par exemple, toute une histoire de cordonniers, à propos du manque de travail, sur l'époque où il fallait tant de souliers et de bottes pour l'armée que les clous manquaient et qu'on n'avait point le droit de travailler pour les particuliers... et une dispute sur le prix des culottes, la londe noire étroite et le blicout blanc, des gens d'Abbeville apparemment, et l'un d'eux s'en prit au Bernard, qu'on connaissait pour un employé de la fabrique des Rames... Et une contestation sur la présence d'un prêtre parmi les conjurés, bien que ce fût un ex-constituant, et les paroles qu'il prononçait...

Mais l'extraordinaire était qu'il se faisait en Théodore une sorte de changement profond, inexplicable, que ne justifiaient pas les propos tenus, la valeur des arguments, le développement d'une pensée. C'était comme un glissement d'ombres en lui, une simple orientation inconsciente. D'abord il n'y prenait pas garde, il se laissait emporter, puis il ressentit qu'il était emporté, sans encore porter de jugement sur ce fait. On est ainsi au théâtre, et il était au théâtre, on assiste à un drame ou une comédie, on n'en a pas choisi les données, on est pris au dessein de l'auteur, il vous conduit sans que vous sachiez où. C'est peut-être parce qu'on a payé sa place; mais on accepte que les choses soient comme on vous les montre, pour pouvoir continuer à suivre la pièce, bien qu'on ait ses idées à soi, et que dans la vie on serait peut-être du côté de l'avare contre les prodiges, du côté de la famille raisonnable contre les amoureux fous. Il fallait à Théodore pour suivre ici l'histoire qu'il prit parti d'une façon ou de l'autre, que sa sympathie allât à ces acteurs-ci contre d'autres. Et voilà où la chose se faisait singulière dans ce mousquetaire du Roi, ce Don Quichotte du vieux monde en fuite, tout se passait, suivant ces dialogues heurtés, comme s'il eût pris le parti de Napoléon, comme si son anxiété fût que ce petit peuple, ces miséreux, ce prêtre, ces bourgeois, ces journalistes comprissent le rôle nouveau qu'allait assumer l'Empereur... il craignait que la pièce n'eût point la fin qu'il souhaitait, comme ces auditeurs du poulailler qui ont l'envie de crier au héros de la scène que le traître est derrière lui, qui meurent du refus qu'une reine fait d'un amour, qui voudraient changer le cours de l'Histoire pour que Titus épouse Bérénice... Non, Napoléon, ce n'était pas forcément la guerre, mais assurément c'était la dispersion de cet absurde univers auquel le liait l'uniforme rouge, et seulement cet uniforme qu'il pouvait à

chaque instant arracher de sa peau, l'uniforme haï des petites gens comme de Caroline... en tout cas, le retour de l'Empereur c'était la fatalité bouculée, l'ordre des puissants, c'était le commencement d'une vie différente, qui frémissait ici parmi ces hommes misérables, d'une misère qu'il n'avait jamais vraiment vue, ni devinée, ce foisonnement de destins sans espoir. Où habitaient-ils, comment étaient leurs femmes, de quel prix monstrueux payaient-ils le pain dont ils parlaient avec une anxiété si nouvelle pour Théodore? Et il craignait que ces malheureux ne comprissent point la conjoncture qui s'offrait à eux, qu'ils laissassent s'échapper leur chance... Soudain il se sentit envahi par cette idée du théâtre, qu'il était au théâtre, que ses sympathies tenaient à l'éclairage, à l'habileté de l'auteur, au jeu des acteurs, et il craignait comme un enfant que l'enchantement ne cessât, que tout à l'heure le rideau retombe il allât retrouver ses idées d'avant, ses croyances habituelles, que tout fût enfin comme si la pièce n'eût pas été, ni cette émotion surprenante que cause un geste, une parole, la noblesse d'une phrase... il craignit que tout cela n'eût été que du théâtre, il souhaita désespérément continuer à croire, ne plus se séparer de cet univers fantastique éclairé de basses torches sous de hauts pins tordus, au-dessus d'une forteresse et d'un cimetière, au détour d'une vallée picarde, tandis que les Princes, les gardes-du-corps et les mousquetaires dormaient là-bas dans l'ombre et la fatigue, comme des brutes sans pensée, sans conscience du drame véritable, et les chevaux dans les étables, les écuries, les remises, bougeaient doucement sur les litières, fourbus et résignés à la route du lendemain.

Роман Арагона построен на чередовании и сплетении авторской речи — и множества внутренних монологов бесчисленных персонажей. Событие, увиденное глазами кого-либо из героев, часто дается в его восприятии, а значит и в свойственной этому герою речевой системе. В иных случаях внутренний монолог носит совсем условный характер — как будто он произносится не отдельным человеком, а целым коллективом, социально единым; это может быть свита короля, или жители города Сен-Дени, или поднявшиеся против Бурбонов генералы.¹ В данном эпизоде, хотя собрание в лесу увидено и услышано Теодором Жерико, такого приема нет. Инициативу повествования сохраняет за собой автор. Это объясняется тем, что художнику-мушкетеру происходящее

¹ Связывая этот стилистический прием с несобственно прямой речью Э. Золя в «Западне», «Разгроме» и «Лурде», немецкий исследователь стиля Арагона Рита Шобер замечает: «Эта стилистика дает автору возможность передать коллективное переживание именно как коллективное переживание и в то же время сделать ясным голос народной оценки, массовое мнение, поскольку несобственно прямая речь и вообще приспособлена для воссоздания массы». (R. Schober, Aragon *Semaine Sainte*, «Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin», Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, 1962, 1, S. 62.)

на лесной поляне чуждо, и он лишь постепенно проникается пониманием смысла всего, что видит и слышит. Постепенность приобщения Жерико к событию выражена стилистическими средствами.

Сначала герой — на заднем плане повествования, его присутствие почти неощутимо для читателя. В характерной для него книжной манере выступает адвокат из Арраса, его перебивает прядильщик, выдвигающий свои доводы; авторский рассказ насыщается растворенными в нем элементами речи оратора: «*Mais l'essentiel, c'était de chasser les nobles, c'était toujours de chasser les nobles...*» В повествование, интонационно передающее выступление прядильщика, врываются диалектные реплики других участников, воспроизведенные с натуралистической точностью: «*Et qui ch'est qui les a rappelés... si ch'est pas t'n'impéreu (si ce n'est pas ton empereur)?*» Беспорядочный гул сопровождается авторским комментарием: «*La plupart des gens qui écoutaient étaient trop jeunes pour bien savoir ce qu'avaient été les sociétés populaires...*» Несобственно прямая речь внутри рассказа выполняет многообразные функции; она суммарно передает общий характер реакции толпы («*tout le monde, quoi!*») и тут же рядом, не меняя формы, довольно близко воспроизводит речь оратора («*Non, pas tout le monde, les patriotes!*»). Этот обмен репликами прерывается авторским комментарием, снова «впадающим» в переданную речь: «*Mais si l'avocat d'Arras, qui appelait ces sociétés les clubs, paraissait d'accord avec le fileur de lin, le mot patriote semblait pour la majorité avoir perdu de sa valeur depuis vingt ans et plus, ou, tout au moins, avoir changé de sens, parce que deux ou trois parmi les plus pauvrement vêtus s'exclamaient qu'il s'agissait bien de ça, des patriotes...*» Автор выступает здесь в качестве историка (depuis vingt ans ou plus) и истолкователя (si...; ou, tout au moins; parce que), а внедрившийся в его фразу просторечный оборот de ça, des patriotes обобщает восклицания нескольких (двух или трех) участников сходки.

Как видим, речь автора сливается в единый стилистический поток с народными речами и восклицаниями, вбирает их в себя — так подчеркивается идея кровной причастности повествователя к народу.

Стиль авторского рассказа круто меняется, когда выходит следующий оратор, приверженец республики и ветеран революционных войн: появляется торжественная ритмичность, поэтическая приподнятость. Достаточно обратить внимание на риторический повтор республиканского обращения «граждане», повтор, разделенный комментарием автора: «*Citoyens...*», dit-il, et il semblait ému, sa voix était rauque, il toussa un coup: «*Citoyens...*» Затем автор сливается с выступающим. Кажется, что фразы «*C'était un homme dans les cinquante-cinq ans... Cavalier au régiment de la reine... Il était sergent-major quand il s'était marié en 92...*» безраздельно принадлежит автору, однако за ними сле-

дует возглас кого-то из участников сходки: «Il nous raconte sa vie, celui-là!» Значит, их произнес не только автор — для читателя, но и оратор — для слушателей? Оратор говорит в стилистических традициях революционной романтики — о молодом республиканском генерале Гоше: «nos sœurs s'enflammaient de ses victoires...»; о своем сыне: «je l'ai donné à l'Empereur!»; о своем отказе воевать в годы империи: «moi qui ai porté comme une blessure dix ans de ma vie ce refus de porter les armes, quand ce n'étaient plus celles du peuple» и т. п. С окончанием этой по-романтически образной речи снова меняется стиль эпизода, он пропизывается энергичным просторечием: «Alors ce fut un beau tohu-bohu. Des armes, des armes! [...] Quelqu'un cria: «C'est pas se battre qu'il veut, le peuple, c'est manger!»

Арагон стилистическими средствами создает пеструю картину народного собрания, участники которого принадлежат к различным социальным кругам и культурным уровням: книжник-адвокат («un point de vue rétrograde»), прядильщик, республиканец-романтик, простолюдины, бросающие реплики на пикардском диалекте... Картина обладает объективной достоверностью, и в этом ее художественный смысл. Автор прибег к различным способам, чтобы воссоздать многоголосый и многостильный гул народной сходки, сконцентрировав содержательную сцену на каких-нибудь трех страницах. Несобственно прямая речь передает обобщенно переживания и мысли толпы («mais de savoir si on serait toujours lié aux maîtres, avec ce livret de malheur...») — и гул коллективных возгласов («Tout le monde, quoi!» «Des armes, des armes! Encore se battre! Et contre qui? Les Anglais, les Allemands, les Russes!»), переживания и мысли отдельных персонажей — и речи, произнесенные каждым из них; она сочетается с прямой и косвенной и вступает в сложное взаимодействие с повествованием автора, который порой берет на себя и краткую передачу содержания сказанного («Bref, ce Républicain, même désapprouvant Bonaparte, était demeuré dans l'armée jusqu'à ce que Napoléon se fût sacrer empereur»).

От объективированной сцены народной сходки автор переходит к Жерико, характеризуя его физическое и душевное состояние фразой, структура которой образно воспроизводит это состояние: «Théodore se perdait dans ce débat désordonné, accroupi derrière son buisson, dans une position inconfortable, il mit un genou en terre et cela fit un léger bruit de feuilles froissées, il s'immobilisa». Эта фраза могла бы быть разбита точками на две или даже три, — Арагон предпочитает скромные запятые: в поведении затанувшего дыхание человека нет резких остановок, он переходит от движения к движению тихо, медлительно. Это — характерная для Арагона ж и в о п и с ь с и н т а к с и с о м, роднящая его прозу с самым изощренным по технике современным романом.

Автор переходит к внутреннему монологу героя, который, перебирая все, о чем говорилось на сходке, думает, что он слишком

многого не понял. Теперь часть разговоров дана через Теодора, но, казалось бы, никакой оценки здесь нет («une dispute sur le prix des culottes...») — эти темы перечисляются подчеркнуто объективно. И только автор тщательным психологическим анализом вскрывает противоречивые процессы, протекающие в душе героя. Эти процессы определяются словами *l'extraordinaire, changement... inexplicable, une orientation inconsciente*. Автор и не берется научно их объяснить — он раскрывает их при помощи сравнения («с'était comme un glissement d'ombres en lui») и развернутой метафоры театра. В структуре последней фразы особое значение приобретает неопределенно-личное местоимение *on*, повторенное восемь раз и говорящее о закономерности сдвига, происходящего в сознании Жерико («так было бы и с любым человеком»). Голос автора звучит все отчетливей, он все более отделяется и от толпы спорящих, и от голоса Жерико — вслед за своим героем автор выходит на авансцену и, широко обобщая смысл происходящего, впервые произносит такое слово, как «histoire» (в смысле «сюжет пьесы», но, вероятно, и в смысле «история»), и характеризует своего героя историко-культурной метонимией: «ce Don Quichotte du vieux monde en fuite». Авторская речь плавно вливается во внутренний монолог персонажа, — это происходит в пределах одной фразы: «Non, Napoléon, ce n'était pas forcément la guerre, mais assurément c'était la dispersion de cet absurde univers auquel le liait l'uniforme rouge...» Самый монолог — в продолжении этой же фразы — приобретает все более патетическое звучание, все большую эмоциональную концентрированность: «...le retour de l'Empereur c'était la fatalité bousculée, l'ordre des puissants, c'était le commencement d'une vie différente, qui frémissait ici parmi ces hommes misérables, d'une misère qu'il n'avait jamais vraiment vue, ni devinée, ce foisonnement de destins sans espoir». Необычный порядок слов придает этой фразе особую нервную патетичность, усиленную метафорами, одушевляющими абстрактные существительные (*la fatalité bousculée; une vie... qui frémissait; ce foisonnement de destins*). Идущий вслед за тем внутренний вопрос кажется риторическим, декламационным: «Où habitaient-ils, comment étaient leurs femmes, de quel prix monstrueux payaient-ils le pain...?» Конец текста — возвращение к развернутой метафоре театра, теперь уже отделившейся от автора и ставшей содержанием внутреннего монолога Жерико. Последняя фраза развернута на 17 строк; торжественный ритм, повторения, многозначительные детали, пространственный охват, — все придает ей эпическое звучание. Душевная жизнь художника Теодора Жерико слилась с жизнью его народа — вот смысл этой новой, подытоживающей всю сцену патетической интонации.

Такова стилистическая палитра Арагона в одном только небольшом эпизоде: авторская речь и внутренний монолог, различные виды несобственно прямой речи и других форм передачи речи, множество интонаций — от бытовой до высокопатетической,

пикардский диалект и революционно-романтическая риторика. Арагон создает реалистический роман, смысл которого в раскрытии объективных исторических закономерностей народного бытия, определяющих человека. Отсюда стилистическое богатство его прозы, в которой отсутствует томительная описательность и все целесообразно направлено на героя, на художественное исследование того, как формируется его духовный строй.

«Страстная неделя», как указывалось, вышла в 1958 году, в самый разгар борьбы за роман. За год-два до нее появились работы неороманистов, призывавших к искусству иррационализма и подсознания (N. Sarraute, *L'Ere du soupçon*, 1956), к изгнанию из романа человека — и героя, и автора, к «вещизму» (A. Robbe-Grillet, *Une voie pour le roman français*, 1956), к тотальному описанию и постижению метафизических основ бытия (M. Butor, *Le Roman comme une recherche*, 1956). С. Великовский так обобщает смысл теорий неороманистов: «Отрицание человеческого характера как якобы фикции. Отрицание романа как рассказа о жизни. Отрицание разума как основы творческого процесса. Отрицание материального мира как объекта искусства. Отрицание человеческого мышления вообще».¹ Арагон берет под защиту все эти погрязшие его современниками ценности. Смысл его полемики и его исторического повествования станет нагляден, если в приведенной цитате всюду заменить слово «отрицание» словом «утверждение». Это достаточно ясно даже из разобранный короткого эпизода X главы.

Для самостоятельного анализа — отрывок из главы I «Le matin des Rameaux». Королевский мушкетер Теодор Жерико следует верхом на смотр королевских войск, размышляя о политическом положении — Наполеон приближается к Парижу, генералы и маршалы один за другим переходят на его сторону. (См. ч. II.)

¹ С. Великовский, Разрушение романа, журн. «Иностранная литература», 1959, № 1, стр. 184.



В в е д е н и е	5
MADAME DE LA FAYETTE	
La Princesse de Clèves	16
JEAN DE LA BRUYÈRE	
Caractères.	25
CHARLES-LOUIS DE MONTESQUIEU	
Lettres persanes	31
ALAIN-RENÉ LESAGE	
Histoire de Gil Blas de Santillane	35
L'ABBÉ PRÉVOST	
Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut	42
VOLTAIRE	
Candide	49
DENIS DIDEROT	
Le Neveu de Rameau	59
JEAN-JACQUES ROUSSEAU	
Julie ou La nouvelle Héloïse	68
FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND	
Atala	77

VICTOR HUGO

Notre-Dame de Paris	86
L'Homme qui rit	93
Quatrevingt-treize	103

ALFRED DE MUSSET

La Confession d'un enfant du siècle	110
---	-----

HONORÉ DE BALZAC

La Peau de chagrin	116
Gobseck	123
Illusions perdues	129

STENDHAL

Le Rouge et le Noir	137
La Chartreuse de Parme	147

PROSPER MÉRIMÉE

Carmen	155
------------------	-----

GUSTAVE FLAUBERT

Madame Bovary	164
Salammbô	185

ALPHONSE DAUDET

La Partie de billard	194
--------------------------------	-----

EMILE ZOLA

L'Assommoir	202
La Débâcle	213

GUY DE MAUPASSANT

Clair de lune	221
Une Vie	235

ANATOLE FRANCE

Crainquebille	241
L'Île des pingouins	249

ROMAIN ROLLAND

Jean-Christophe	256
Colas Breugnon	265

HENRI BARBUSSE

Le Feu	275
------------------	-----

MARCEL PROUST	
A la Recherche du Temps perdu	284
ROGER MARTIN DU GARD	
Les Thibault	296
FRANÇOIS MAURIAC	
Thérèse Desqueyroux	305
ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY	
Terre des hommes	312
ALBERT CAMUS	
L'Etranger	319
MICHEL BUTOR	
La Modification	328
ARAGON	
La Semaine Sainte	338

Ефим Григорьевич Эткинд
СЕМИНАРИЙ
ПО ФРАНЦУЗСКОЙ СТИЛИСТИКЕ
Часть I. Проза



Редактор Н. Д. Михалева
Оформление художника М. Г. Эткинда
Технический редактор К. И. Жилина
Корректор Л. Е. Торшина



Сдано в набор 4/1 1964 г. Подписано к печати
29/V 1964 г. М-40535. Формат бумаги 60×90^{1/16}.
Печ. л. 22,0. Уч.-изд. л. 23,66. Тираж 5000 экз.
Цена без переплета 47 к. Переплет коленкоро-
вый 15 к. Переплет ледериновый 20 к.

Заказ № 795

Издательство «Просвещение» Государственно-
го комитета Совета Министров РСФСР по пе-
чати. Ленинград, Невский пр., 28.

Ленинградская типография № 1 «Печатный
Двор» имени А. М. Горького «Главполиграф-
прома» Государственного комитета Совета Ми-
нистров СССР по печати. Гатчинская, 26.

