

**ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ МАНУКА АБЕГЯНА  
НАЦИОНАЛЬНОЙ АКАДЕМИИ НАУК РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ**

**ХАЧАТРЯН НАТАЛИЯ МИХАЙЛОВНА**

**НЕОРОМАНТИЗМ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ПРОЗЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 19 ВЕКА**

**Диссертация**

**на соискание ученой степени доктора филологических наук  
по специальности 10.01.07 «Зарубежная литература»**

**Ереван - 2018**

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА ПЕРВАЯ</b>	
<b><i>ПРОБЛЕМА НАУКИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ НЕОРОМАНТИЧЕСКОЙ</i></b>	
<b><i>ПРОЗЕ.....</i></b>	<b>25</b>
1.1.Творчество Ж.Верна и создание жанра твердой научной фантастики .....	30
1.2 Фантастико-философское осмысление науки в творчестве О.Вилье де Лиль-Адана.....	56
1.3.Проблема войны и научно-технического прогресса в творчестве А.Робида	91
<b>ГЛАВА ВТОРАЯ</b>	
<b><i>ПРОБЛЕМЫ РЕЛИГИИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ НЕОРОМАНТИЧЕСКОЙ</i></b>	
<b><i>ПРОЗЕ.....</i></b>	<b>99</b>
2.1. Дихотомия Добра и Зла в прозе Барбе д'Оревилли .....	106
2.2. Интертекстуальность в «Песнях Мальдорора» Лотреамона.....	168
2.3. Неоромантическая «неистовая» литература и новеллистика Вилье де Лиль-Адана .....	175
<b>ГЛАВА ТРЕТЬЯ</b>	
<b><i>ТЕМА ИСТОРИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ НЕОРОМАНТИКОВ.....</i></b>	<b>193</b>
3.1. «Шевалье де Туш» Барбе д'Оревилли как «роман-воспоминание» .....	204
3.2. Модификация образа Изабеллы Баварской в рассказе Вилье де Лиль-Адана «Королева Изабо» .....	230
<b>ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ</b>	
<b><i>ТЕМА ПРИКЛЮЧЕНИЙ В ПРОЗЕ ФРАНЦУЗСКОГО НЕОРОМАНТИЗМА.</i></b>	
<b><i>ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКОГО РОМАНА.....</i></b>	<b>244</b>
5.1. Неоромантический экзотический роман (П.Лоти, Л.Буссенар).....	251
5.2. Неоромантический колониальный роман (О.Мирбо) .....	291
5.3. Неоромантическая детективная литература (Э.Габорио).....	309
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>337</b>
<b>БИБЛИОГРАФИЯ .....</b>	<b>347</b>

## ВВЕДЕНИЕ

*Проблема французского неоромантизма* является одной из самых спорных и нерешенных в современном литературоведении. Сложность ее заключается в том, что, с одной стороны, все историки литературы признают, что в творчестве авторов второй половины XIX века проявлялись некоторые черты эстетики романтизма, однако замечают лишь те из них, которые оказались в причудливом переплетении с чертами декаданса, символизма, реализма, натурализма и модернизма. С другой стороны, вопреки ставшему традиционным в европейском литературоведении подходу, в истории французской литературы второй половины XIX века объективно просматривается течение, которое, будучи *«тесно связанным с традициями романтизма»*, но оформившееся *«в иную историческую эпоху и основанное на иной концепции мира и человека»*,<sup>1</sup> может по своей сути обозначаться термином «неоромантизм».

Проблема французского неоромантизма не может рассматриваться вне контекста *европейского неоромантизма*, который до последних лет тоже не признавался историками литературы как самостоятельное течение, и только в последние годы в новейших учебных пособиях<sup>2</sup> появилась глава, посвященная неоромантизму, истории термина, философскому основанию, самому художественному явлению, однако – только на материале немецкой, итальянской и, в основном, английской литературы. При этом большинство исследователей, упоминающих термин «неоромантизм» применительно к художественным явлениям конца XIX века в Европе, относят к одному литературному течению таких разных авторов, как Р.Л.Стивенсон, Дж.Конрад, Р.Киплинг, Г.фон Гофмансталь, С.Бенелли, Дж. Пасколи. «Выхватывая» некоторые черты индивидуального художественного метода писателей, эти литературоведы относят к неоромантикам Г.Ибсена, С.Пшибышевского, Дж. Лондона, Д.Мережковского и др.<sup>3</sup>

Применительно же к французской литературе «неоромантизм» как термин и литературное течение не рассматривается, в то время как, по нашему мнению, проблема французского неоромантизма является актуальной и назрела необходимость ее разрешения.

---

<sup>1</sup> Луков В. Французский неоромантизм. М. Изд. М. Гум. ун-та. 2009. С.5

<sup>2</sup> Зарубежная литература конца XIX-начала XX века (под ред.В.М.Толмачева). М. Academia. 2003.

Гиленсон Б.История зарубежной литературы конца XIX-начала XX века. М. Наука. 2006.

Луков В. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. М. 2009.

<sup>3</sup> Бен Г.Неоромантизм//КЛЭ.т. 5. М. Сов. энциклопедия. 1968. С.234-235

Первый шаг в этом направлении сделал еще в 1980-е годы крупный русский литературовед Владимир Андреевич Луков, единственный ученый, который не только поднял проблему французского неоромантизма, но и определил целый ряд характерных черт этого литературного явления, выделил группу авторов, воплощающих в своем творчестве эти черты.<sup>4</sup> В теории В.А.Лукова мы безоговорочно принимаем ее основной принцип – *признание французского неоромантизма как литературного течения*, однако наша концепция французского неоромантизма, выстроенная на основе этого принципа, значительно отличается от концепции В.А.Лукова, что мы и попытаемся показать в нашей работе.

В.А.Луков в своей чрезвычайно ценной, на наш взгляд, монографии рассматривает французский неоромантизм и как *течение*, и как *литературно-художественное движение*. К конкретному течению он причисляет драматургов Луи Марсолло, Франсуа Коппе, Анри де Борнье, Жана Ришпена, Катюля Мендеса, раннего Ромена Роллана и, как вершину неоромантической драмы, – Эдмона Ростана. Большая же часть монографии посвящена неоромантизму как литературно-художественному движению, в рамках которого В.А.Луков выделяет *модели*: неоклассицистическую (Ж.Мореас), импрессионистическую (П.Верлен), модернистскую (А.Рембо), эстетско-эзотерическую (С.Малларме), сакральную (Клодель, Пеги), научно-фантастическую (Ж.Верн), философическую (М.Метерлинк). Таким образом, В.А.Луков приходит к определению неоромантизма как весьма *амфорного* явления и в значительной степени продолжает развивать ту *«расширительную»* позицию в отношении неоромантизма, которую создала *русская школа критики*, начиная с С.А.Венгерова. Это единственная школа, разработавшая достаточно цельную концепцию неоромантизма, которую, хоть мы ее не разделяем, считаем целесообразным кратко представить.

С.А.Венгеров определяет неоромантизм как *«общность психологии, которая всегда наблюдается у людей одной эпохи, как бы различными они нам ни казались по целому ряду других особенностей своего миропонимания»*<sup>5</sup>. Перефразируя замечание Герцена о западниках и славянофилах, которые *«как два лица Януса... смотрели в разные стороны, но сердце у них билось одно»*, Венгеров замечает, что биение одного общего сердца *«можно подслушать у всего (подчеркнуто нами – Н.Х.) поколения,*

---

<sup>4</sup> Луков В. Французский неоромантизм. М. Изд. М. Гум. ун-та. 2009.

<sup>5</sup> Венгеров С. Этапы неоромантического движения // Русская литература XX века / Под ред. С. А. Венгерова. М. Скорпион. 1915. Т. 2. С. 18.

*вступившего на литературное поприще в 1890-х годах*». Таким образом, по Венгерovu, «неоромантизм» включает в себя и символизм, и экспрессионизм, и ранние произведения М. Горького, творчество декадентов и марксистов, толстовцев, богоискателей и т.д.

Общее настроение этого времени С.А.Венгеров совершенно справедливо определяет как *«устремление куда-то въ высь, въ даль, въ глубь, но только прочь от постылой плоскости сераго прозябания, которое и дает основание сблизжать литературную психологию 1890-1910 гг. с теми порывами, которые характерны для романтизма»*.<sup>6</sup> Он считает, что основной чертой начавшегося с 1881 года в России «знаменательного» периода «переоценки всех ценностей» было общественно-литературное брожение, то есть произошел разрыв с традициями прошлого, прежде всего с «просвещенным абсолютизмом». Действительно, с 1881 года в России началась эпоха «победоносцевщины», когда презирались наука и культура, отвергались и само понятие просвещения, и вера в силу разума. По мнению Венгерова именно победоносцевщина привела к появлению самых разнообразных настроений: тоски А.Чехова, мистицизма Д.Мережковского, «непротivления злу» толстовцев, теории «чистого искусства». Особо он отмечает *«наивную радость пророка нового искусства Александра Бенуа по поводу того, что в 80-х годах все мало-помалу охладели к суетным вопросам политики»*<sup>7</sup>.

Нам представляется несколько упрощенным сведение С.А.Венгеровым причин, приведших к возникновению пессимистических настроений, исключительно к явлению победоносцевщины, однако нельзя не признать, что когда он, впервые в русской критике, употребил термин «неоромантизм» как обозначение господствующей литературной и общекультурной стилевой тенденции конца XIX–начала XX в., он все же обратился к особенностям общественно-политической ситуации в России этих лет. Не особенно вдаваясь в подробности, он пишет, что это был период все более нараставшего «чувства чрезвычайности»<sup>8</sup>, закончившийся 1905 годом.

Террористическая деятельность русских революционеров вызвала жестокие репрессии со стороны правительства: насилие породило насилие, приведя общество к разочарованности, отчаянию, смятению, страху перед будущим. Все эти настроения

---

<sup>6</sup> Венгеров С. Этапы неоромантического движения // Русская литература XX века / Под ред. С. А. Венгерова. М. Скорпион. 1915. Т. 2. С.18.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же, с.32.

отразились и в литературе того времени, которую Венгеров характеризует как неоромантизм.

Созданный Венгеровым «объединяющий» подход к литературным явлениям этого периода сохраняется в русском литературоведении до настоящего времени. Так, в своей обстоятельной главе о Блоке, К.В.Мочульский вскрывает духовную двусмысленность основных настроений символизма, который рассматривает как составную часть русского неоромантизма.<sup>9</sup> З.Г.Минц также выделяет в «новом искусстве» отдельные «родовые приметы» разновидностей «неоромантических» устремлений (символизма, футуризма, экспрессионизма и др.), которые являются особыми конкретизирующими и разветвленными воплощениями тех же тенденций. Более того, она пишет: «Сложная структурированность «нового искусства» (для 1890–1900-х гг. это символизм в широком значении слова) проявляется, в частности, в его (хорошо известной) внутренней неоднородности»<sup>10</sup>. Таким образом, З.Минц отождествляет «новое искусство» этого периода с символизмом, который называет «центром центра» «неоромантических» тенденций эпохи. Это широко понимаемое «новое искусство», по мнению З.Минц, возникает как отрицание «шестидесятнического» отождествления искусства с познанием Истины и с Пользой, и «семидесятнического» (народнического) отождествления его с пропагандой этических норм Добра.

В соответствии с концепцией, принятой в русском литературоведении, З.Г.Минц считает, что неоромантизм «в своих самых общих проявлениях» возник как реакция на бытоописательные тенденции русского реализма, противопоставляя им различные типы изображения с большей или меньшей «мерой условности».<sup>11</sup>

Нам представляется, что выражение – «самые общие проявления неоромантизма» – неправомерно, поскольку мы рассматриваем неоромантизм как *отдельное течение*, определяемое как возрождение в конце XIX и начале XX века литературных настроений первой половины XIX века в Европе, однако обретшее ряд специфических художественных черт, определенных новой эпохой.

---

<sup>9</sup> Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. М. Республика. 1997. С. 114.

<sup>10</sup> Минц З. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство. 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 317.

<sup>11</sup> Минц З. Футуризм и «неоромантизм». К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро. <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/MinzFutur.html>

Хотя *все* нереалистические течения второй половины XIX века имели прямую связь с эстетикой и практикой романтизма начала века, и неоромантизм возник одновременно с получившими большое распространение в конце XIX – начале XX веков в русской и в европейской культуре декадентским и модернистским течениями, – он не выражает типичные для них пассивную безысходность и смертельную истому.

Неоромантизм формируется в культуре нации как реакция прежде всего на политические коллизии, на социальные потрясения, иногда (как во Франции в конце XIX века) в момент национального унижения, то есть в кризисной ситуации, когда общество нуждается не столько в эстетизации страдания, бегстве к «таинственным далям», самолюбовании смятенной души творческой индивидуальности или изящной символистской поэтике, а в литературе, способной *возродить утраченные высокие идеалы*, вернуть надежду и веру, умиротворить людей, одержимых ненавистью. Именно в таких условиях появляются произведения авторов-неоромантиков, *не призывающих к борьбе*, но искренне переживающих политические конфликты.

В предлагаемой нами концепции неоромантизма мы основываемся на убеждении, что разнообразие сюжетов и форм в области литературы и искусства определяется рядом *политических, социальных, философских, научных, религиозных* факторов, которые изменяют менталитет общества и, как следствие, – его литературные и художественные вкусы.

*Политико-социальные причины*, способствовавшие возникновению неоромантизма во Франции, проф. В.А.Луков определяет, начиная с национального потрясения от поражения во франко-прусской войне. Нам представляется, что причины эти (отразившиеся в литературе) возникли несколько раньше, в связи с правлением Луи Наполеона, избранного президентом 10 декабря 1848 г. Недовольство его политикой уже в 1851 г. привело к попытке переворота, жестоко подавленного президентом. Особое возмущение вызывали итальянские походы Наполеона III, а также невыгодное для страны содержание французских войск в Сирии, Камбодже, Китае, Мексике. Оставшаяся без значительной части своей армии, Франция оказалась плохо защищенной, тем более, что в результате бездарной колониальной политики президента, страна, не имея никаких доходов извне, понесла потери в миллионы франков, не говоря о человеческих жизнях. В этих условиях даже поддерживавшая Наполеона III крупная буржуазия стала открыто выражать недовольство. Во Франции в очередной раз

назревала революционная ситуация, которой воспользовалось создавшееся за эти годы могущественное германское объединенное государство во главе с Пруссией. Несмотря на это Наполеон III не собирался укреплять армию, более того, произошел исторический эпизод, в котором впервые обнаружился политический гений Бисмарка: 1 июля 1870 года на вакантный испанский престол был избран принц Леопольд из линии Гогенцоллерн-Зигмарингенов. Поняв, что династия будет угрожать Франции и с востока, и с запада, Наполеон III потребовал, чтобы Леопольд отказался от престола, что тот и сделал с согласия Бисмарка. Ликующие французские политики, решив, что Бисмарк не готов к войне, раздули в прессе пропаганду своей политической победы. Газеты восхищались правительством, сумевшим «шамаду» (барабанный бой к отступлению) превратить в фанфары». На волне этих настроений 20 июля 1870 года, несмотря на протесты Тьера, знавшего о неподготовленности страны к войне, Франция объявила войну Пруссии.

Во время оккупации Франции Тьер, которому отказали в помощи все европейские страны, был вынужден торговаться с Бисмарком. Народ, не разделявший капитулянтских настроений, героически защищал каждый город, но сопротивление Франции под руководством Гамбетта было сломлено и 26 февраля 1871 г. в Версале был подписан мирный договор. Германия получила Эльзас, Лотарингию и 5 миллиардов франков контрибуции. Через месяц, 18 марта 1871 г., возмущенный предательством правительства, восстал Париж. Бисмарк обещал Тьеру, что во время борьбы коммунаров с версальцами немцы не пропустят в Париж продовольствия, а после подавления восстания не дадут коммунарам бежать.

После подписанного Фавром и Бисмарком в 1871 году мирного договора Франция оказалась униженной, истощенной огромной контрибуцией, нуждающейся в мире для восстановления материальных и моральных потерь. В течение нескольких лет передышки страна пыталась восстановить свою экономику, которая в значительной степени развивалась благодаря колониальной политике. Реваншистски настроенная часть французского общества призывала к войне за возвращение Эльзаса и Лотарингии, другая часть, помнившая об ужасах оккупации, требовала мирных переговоров. В 1890 году главный враг Франции Бисмарк ушел в отставку, однако напряжение во Франции не спало, ее раздирали и внутренние конфликты (крах акционерной компании Панамского канала, финансовые махинации, дело Дрейфуса), и внешние: оказавшись



частью Антанты, Франция вскоре оказалась вовлечена в I Мировую войну. 3 августа 1914 года Германия объявила войну Франции.

Политические и социальные потрясения второй половины XIX в. привели французское общество в состояние морального упадка. Об атмосфере всеобщего пессимизма и разочарованности очень точно пишет Юбер Жуэн в статье *«Призрак города»*: «*Виктор Гюго, который умер на своем проспекте, и которого толпа несла на руках вслед за бедняцкими дорогами, унес с собой в 1885 году все заглавные буквы, с которых уходящий век писал слова “Человек”, “Прогресс”, “Мир”. Коммуна поставила финальную точку, жирную от крови, его вдохновенной речи. XIX век умер в 1871*».<sup>12</sup> В 1875 году установилась Третья республика. Исчезли последние надежды французской интеллигенции на гуманистические цивилизационные процессы.

Настроениям всеобщего пессимизма и разочарованности во Франции способствовало распространение *немецкой философии*. Учение Ф.Ницше о «сверхчеловеке», противопоставленном детерминированной личности позитивизма, его определение *аполлонического* начала, представляющего мир грезы, и *дионисийского* – как олицетворения творческого мира опьянения, не соответствовали эстетике неоромантизма, зато были восторженно восприняты символистами и декадентами. То же можно сказать о шопенгауэровской идеалистической пессимистичной концепции мира как проявления непостижимой духовной силы – «мировой воли», а также о психоанализе З.Фрейда и его теории о бессознательном. Неоромантики не считали, что творчество основывается на интуитивном познании и рождается путем прозрения.

Таким образом, в отличие от романтизма, неоромантизм не нашел в современных философских течениях теоретическую основу своей эстетики. Имея, на наш взгляд, достаточно четкую художественную систему, представители «нового» романтизма не сформулировали свою теорию, не создали ни одного манифеста, если не считать речи Э. Ростана при принятии во Французскую Академию (1903). Но французские неоромантики все же ощущали потребность в оформлении своих художественных принципов, в создании теоретической базы своей эстетики. Ее они обнаружили в трудах Рихарда Вагнера, оперы которого (или, как он сам их называл – музыкальные драмы) с огромным успехом ставились на лучших сценах Европы.

В критической литературе упоминается влияние Р.Вагнера на символистов, импрессионистов, экспрессионистов, однако на самом деле Вагнера для Франции

---

<sup>12</sup> Juin H. Le fantôme de la ville. Dans: L'histoire aujourd'hui// Magazine littéraire. N 164. sept. 1980. p. 59

«открыли» неоромантики. Первая книга о Р.Вагнере на французском языке написана неоромантиком Катюлем Мендесом в 1884 году, через год после смерти композитора, и именно неоромантики предприняли в 80-х годах переводы его теоретических работ, в частности его капитального труда «Опера и драма» (1851). Конечно, эстетические положения Вагнера (динамичность композиции, накал страстей, сочетание реального и ирреального, обыденного и возвышенного, мечты и действительности, возрождение старинных легенд, проблема героизма и героической личности, тема любви и подвига во имя нее) были в большей степени освоены драматургами, однако отразились они и в художественной системе прозаиков.

Политические и философские идеи находили свое отражение в *литературе* эпохи, где с одной стороны еще сильно было влияние натурализма с его биологическим детерминизмом и патологическими ситуациями, с другой – все большее распространение получали декадентские, модернистские течения с их эстетизацией подсознательного, иррационального.

Но общество нуждалось в иной литературе, способной возродить утраченные высокие идеалы, вернуть французам надежду и веру, которые могли спасти родину, иначе говоря, нужна была «*новая романтическая*» литература, противопоставляющая прозе буржуазной повседневности воображаемый поэтический мир, фетишизму денег – проповедь идеала, типу дельца – образ бескорыстного рыцарственного героя. Единственным течением в литературе конца XIX – начале XX века, отвечавшим этим насущным потребностям французского общества оказался неоромантизм.

Унаследовав от романтизма некоторые черты (бегство от действительности в воображаемый мир, населенный прекрасными героями, исключительность персонажей, обращение к историческим сюжетам, изгнанным из французской литературы реалистами и, особенно, натуралистами) – «новый» романтизм, возникший в иную историческую эпоху и, основанный на иной концепции мира и человека, не претендовал на философскую глубину и универсализм романтизма начала века. Разочарованность и пессимизм романтиков оказались неприемлемыми для целей новой литературы, которая, обращаясь к каждому французу и нации в целом, стремилась заставить даже среднего обывателя почувствовать себя способным к действительно героическим поступкам. Подчеркивая эти отличия новой литературы от романтизма, сами неоромантики называли ее *romanesque* (романтической), а не *romantique* (романтической).

Как уже отмечалось, во французской литературе второй половины XIX века, исследованию которой посвящено неисчислимое количество трудов, явление неоромантизма как литературного течения до настоящего времени не выявлялось. Французские критики и литературоведы в основном обходят этот термин, а те исследователи, которые упоминают о неоромантизме (Ж. Эрнест-Шарль, Р. Думик, Ж. Робише, Л. Левро), не называют его течением, школой, или, тем более, направлением, т.е. не признавая наличия определенной неоромантической эстетики, они ограничивают рамки неоромантизма практически одним жанром, называемом «*théâtre des poètes*», «*drame en vers*», или «*théâtre en vers*». Действительно, французский неоромантизм получил наиболее полное выражение в **драматургии**. Объективной причиной этого предпочтения является традиционно важная роль театра в культурной жизни Франции. Несмотря на тяжелые социальные и политические потрясения, эпоха II Империи была периодом подъема и материального процветания театра. Это объясняется, с одной стороны, показной либерализацией политического режима, желанием императора отвлечь французов от жизненных проблем, создать иллюзию радостно развлекающегося общества и превратить Париж в блестящую мировую столицу, с другой стороны – объективно возросшим благополучием среднего класса и появлением значительного числа приобщающихся к культуре нуворишей, разжившихся на биржевых спекуляциях и колониальной экспансии в Азии и Африке.

Создается впечатление, что на безудержное развитие «развлекательного» театра не повлияли ни национально-политические скандалы, ни даже поражение во франко-прусской войне. И если французы освистали «Тангейзер» Рихарда Вагнера, то – не из патриотизма, поскольку в это же время они аплодировали произведениям двух других немцев – Джакомо Мейербера (наст. имя Якоб Либман Бер) и Жака Оффенбаха.

На сценах *Comédie Française*, *Gymnase*, *Palais-Royal*, *Variété* ставились нравоучительные мелодрамы Эмиля Ожье «Зять г-на Пуарье» и «Камень преткновения», пьесы Дюма-сына «Блудный отец», «Полусвет», «Диана де Лис» и другие, в течение 20 лет неизменным успехом пользовалась его «Дама с камелиями», особенно после создания на этот сюжет бессмертной оперы Дж.Верди «Травиата». Подлинной королевой театрального репертуара стала оперетта. Имена Флоримона Эрве, Жака Оффенбаха, Шарля Лекока, Эжена Лабиша не сходили с афиш, весь Париж распевал песенки из любимых оперетт, ставших своеобразным символом новой культурной жизни.

Однако, если в 1850-60 гг. театральная жизнь при активной поддержке прессы была внешне исключительно светской и блестящей, если индустрия парижских и копирующих их провинциальных театров переживала небывалый подъем, если среди авторов этой эпохи и были несомненно одаренные драматурги, то содержание пьес было в основном легковесным, подчеркнуто развлекательным. В стремлении угодить одновременно вкусам новой публики и требованиям цензуры был утерян высокий эстетический и этический уровень французского театра эпохи романтизма.

Этому способствовала вся культурная политика II Империи. Желание властей стереть из памяти публики воспоминания о драмах великих романтиков, назначение посредственного драматурга Понсара придворным поэтом и объявление его «победителем Гюго», вызвали резкую реакцию у врагов Империи, и побудило к действию наиболее смелых авторов, которым придавала силы мировая слава шедевров Виктора Гюго. Еще до формирования течения неоромантизма обращение молодых авторов к великим романтикам стало формой борьбы с политическим режимом. Так, Поль Мерис посвящает великому изгнаннику пьесу «Париж», немедленно запрещенную цензурой, Огюст Вакеи, сопровождавший Гюго на остров Джерси, пишет драмы «Погребение чести», «Жан Бодри», «Сын». Когда *Comédie Française* принимает их к постановке, власти, забеспокоившись, начинают кампанию по восстановлению запрета на пьесы В.Гюго (20 декабря 1851 г.), отмененного декретом Наполеона III «О театральной свободе» (1864). В 1867 году на постановке «Эрнани» разворачивается битва не менее яростная, чем в 1830, а через год Наполеон III запрещает постановку «Рюи Блаза». Неслучайно возвращение на сцену всех драм Гюго стало своего рода ознаменованием гибели II Империи.

Своеобразной формой протеста против режима стали и постановки драм Жорж Санд, которую враги Империи ценили за верность идеалам 1848 года: в 1862 г. в театре *Odéon* состоялась премьера ее пьесы «Прекрасные господа из Буа-Доре», написанной в соавторстве с Полем Мерисом, а в 1864 г. в том же театре ставится ее «Маркиз де Вильмер».

Очевидно, что подобное воскрешение прошлого не могло подготовить будущего, но очевидно и то, что создатели нового искусства находились под огромным влиянием романтизма, и в своих творческих поисках они обратились к тому направлению, которое наибольшим образом соответствовало их настроениям, их стремлению возродить возвышенные идеалы, вернуть в литературу образ исключительной личности.

В.А.Луков, который глубоко изучил французскую неоромантическую драматургию, справедливо отмечает, что неоромантизм во Франции не имел сколько-нибудь значительного выражения в *поэзии* (хотя многие драматурги были известными поэтами, что обнаруживается также в их стихотворных драмах), однако ярко проявился в *музыке* (Ш.Гуно, Ж.Бизе, Лекок, Лабиш и др.).<sup>13</sup> При этом ученый, уверенный в том, что неоромантизм не мог не проявиться и во французской прозе, не обратился к ее подробному исследованию (за исключением главы, посвященной Жюльо Верну). Именно желанием восполнить этот пробел объясняется наше обращение к исследованию художественных особенностей *французской неоромантической прозы последней трети XIX века*.

В большинстве трудов, посвященных истории французской литературы, проза исследуемого периода представлена как история развития двух направлений – натурализма и реализма (Л.Г.Андреев), в некоторых случаях – и декаданса (З.М.Потапова, Н.И.Балашов), хотя причисление к декадансу таких авторов, как Анри де Ренье или Марсель Швоб, нам представляется недостаточно обоснованным.

Французские историки литературы (М.Декоден, И.Беланже, Т.Селье и др.) традиционно выделяют в отдельную главу натурализм (причисляя к нему и Г.де Мопассана, и Э.и Ж.Гонкуров, и Г.Флобера), отводят отдельные главы, *без* определения творческого метода, крупным писателям (А.Франс, А.Доде, Р.Роллан, Ж.Верн и др.), менее же значительных авторов объединяют под общим заглавием (например, «Метаморфозы романа»,<sup>14</sup> или «Романисты сверхъестественного»<sup>15</sup>).

С нашей точки зрения, во французской *прозе* последней трети XIX века можно выделить три течения: натурализм, реализм и неоромантизм (декаданс, как и символизм, в прозе не проявился, хотя в творчестве некоторых прозаиков можно обнаружить отражение отдельных их черт). Во избежание возникновения путаницы в терминах, оговорим, что применительно к натурализму мы допускаем как термин «течение», так и используемое многими литературоведами определение «направление», учитывая наличие философской базы – позитивизма, а также – биологического детерминизма,

---

<sup>13</sup> Луков В. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. 6-е издание. М. Изд. центр «Академия». 2009. СС.390-392.

<sup>14</sup> Décaudin M. Métamorphoses du roman//Littérature française duXIX et XX siècles. P. Larousse. 1971. PP.159-165

<sup>15</sup> Brunel P., Bellenger Y., Couty D., Sellier Ph., Truffet M. Les romanciers du surnaturel//Histoire de la littérature française. Paris/Bruxelles/Montréal. Bordas.1972. PP. 517-524.

которые к реализму отношения не имеют. Это обстоятельство мы особо подчеркиваем, поскольку натуралистическая школа, просуществовавшая около 20 лет, в некоторых случаях (в основном французскими учеными) рассматривается в процессе имманентного развития реализма, «очищенного» от романтизма. Этой точки зрения придерживается и русский исследователь творчества Эмиля Золя З.М.Потапова, которая рассматривает натурализм как *«ответвление реализма второй половины XIX в., окрашенное физиологичностью, отяжелевшее постулатами детерминизма (которые Золя и сам ощущал как пути для творчества), несомненно, утратило некоторые замечательные возможности предшествовавшего этапа литературного развития»*.<sup>16</sup> Противоречие позиции З.Потаповой заключается в том, что, считая Эмиля Золя *«безусловно»* основоположником натурализма, она все же отмечает, что *«его творчество выходит за рамки узко понимаемой натуралистической доктрины»*.<sup>17</sup> То же относится к крупным писателям, в творчестве которых критика традиционно видит влияние Золя. Так, Потапова пишет: *«Творчество крупнейших писателей-реалистов Додэ и Мопассана решительно выходят за рамки “золяизма” и в особенности – натуралистической теории, а подчас и противостоит ей»*.<sup>18</sup>

Определение натурализма не входит в цели нашего исследования, однако считаем целесообразным вкратце обозначить нашу позицию. Нам представляется, что натурализм во французской литературе носит предпочтительно декларативный характер, выраженный в манифестах и статьях («Экспериментальный роман», «Наши драматурги», «Натурализм в театре» и др.) или заглавиях (например, «Ругон-Маккары. Биологическая и общественная история одной семьи в эпоху Второй империи»). Конечно, те авторы, которые решительно следовали провозглашенным принципам натуралистической доктрины (речь идет о писателях «меданской группы» – Сеаре, Алексисе, Эннике, раннем Гюисмансе) и, в результате, сознательно выхолостили свое творчество, не создали произведений, сопоставимых в художественном отношении с романами Э.Золя, Г.Флобера, Г. де Мопассана, Э.и Ж.Гонкуров – крупных авторов, которых они пытались причислить к своему направлению. Права З.Потапова, которая отмечает типичные для романов Гюисманса, Сеара, Алексиса дегероизацию, *«безразличное, пессимистическое отношение к самой жизни, в которую даже война не*

---

<sup>16</sup> Потапова З. Натурализм. Эмиль Золя. ИВЛ. М. Наука. Т.7. С. 289.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же, с. 296.

смогла внести сильных ощущений и переживаний».<sup>19</sup> В результате это направление очень скоро исчерпало себя.

Очевидно, что (и здесь мы не можем не согласиться с Потаповой) в творчестве талантливых писателей, причисляемых к этому направлению, несмотря на наличие определенных натуралистических черт, преобладают художественные принципы *реализма*. Напомним, что некоторые из двадцати романов Золя можно действительно считать по преимуществу натуралистическими, однако наиболее значительные его романы – реалистические. И если реализм *первой* половины XIX века, как известно, связан с романтизмом, то в реализме *второй* половины века отчетливо проявляются черты неоромантизма (иногда – и импрессионизма). Поэтому неудивительно, что в прозе даже теоретика натурализма Золя можно обнаружить неоромантические черты. Достаточно вспомнить сюжетную развязку «Дамского счастья», хрестоматийные картины Парижа в разные времена года («Страница любви»), известную «симфонию сыров» («Чрево Парижа»), яркие краски, игру красного и черного цветов, описание страстей, символику образов – людей и вещей.

Разумеется, неоромантизм имеет свои достаточно определенные художественные принципы, позволяющие выделять его в контексте литературной панорамы эпохи как отдельное направление. Однако, как мы уже отмечали, будучи явлением родственным романтизму начала века, он представляет собой *открытую универсальную систему*, вбирающую в себя как художественный опыт предшествующих литературных эпох, так и определенные черты современных ему эстетических течений. Поэтому, для более наглядного обоснования наших положений, мы будем рассматривать эстетические особенности неоромантической прозы в сопоставлении с эстетикой других направлений эпохи – натурализма, декаданса, позднего романтизма.

Отношения *неоромантизма и натурализма* очевидно *антагонистичны*, поскольку основополагающие черты натурализма – отрицание воображения, отрицание вымысла, отрицание идеалов, вульгарный материализм – были неприемлемы для неоромантиков. Совершенно естественно, что неоромантики отрицали такие основополагающие основы натурализма как биологический детерминизм и позитивизм, который *«повлек за собой утрату целостности видения мира, своего рода раздробление реальности. А главное, это учение не давало перспективы – ни обществу, ни*

---

<sup>19</sup> Потапова З. Романисты и драматурги 70-80-х годов. ИВЛ. М. Наука. Т.7. С. 309.

*индивидууму, кроме накопления научных и технических знаний».*<sup>20</sup> Неоромантики же, наоборот, стремились воскресить исторический оптимизм, указать возможные перспективы для возрождения духовности, гуманистических идеалов, национальных культурных традиций.

Дюранти и Золя призывали изучать и описывать только своих современников, что в целом не противоречило эстетике неоромантиков, многие романы и рассказы которых посвящены обсуждению проблем человека второй половины XIX века. Однако, в отличие от натуралистов, неоромантики не воспринимали человека как носителя биологически детерминированных, врожденных, часто патологических черт и склонностей, поэтому их персонажи представляют собой не темпераменты, а характеры, судьбу которых определяют не физиологические факторы, а социальные условия. Кроме того, судьба героев представляется им не как эмпирический документ, а как жизнь души личности, ее порывы, эмоции, настроения.

И, наконец, признавая идею исторического развития, неоромантики возвращают в литературу историческую тематику, изгнанную из нее реалистами и натуралистами.

Следует заметить, однако, что кроме вышеперечисленных явных противоречий, в обоих художественных течениях можно выявить некоторые *общие положения*. Это объясняется прежде всего тем, что из трех этапов развития натурализма (50-60-е гг., сер. 70-х гг, рубеж 70-80 гг.) последние два хронологически совпадают с развитием неоромантической прозы, которая продолжала существовать и позже, вплоть до Первой мировой войны, тогда как натурализм исчерпал себя еще в начале 1880-х. При этом, в конце 70-х годов, уже после ожесточенных боев вокруг «Западни» Золя и борьбы против романтизма, в рядах самих натуралистов произошло расслоение, многие из них отказались от ограниченности и вульгарности натурализма, увлеклись мистикой и религией, обратились к изучению духовного и эмоционального мира личности, что часто приводило их, сознательно или бессознательно, к приятию эстетики неоромантизма. Речь, конечно, идет в первую очередь о таких крупных писателях, причисляемых к натуралистам, как Г.Флобер, Ги де Мопассан, Э.и Ж. Гонкуры. Это дало основание некоторым критикам преувеличивать значение романтических черт в их творчестве. Так, например, Бернштейн пишет о горьком пессимизме, который пронизывает их романы: *«ни у какого романтика, подвергавшего сомнению все мироустройство, не найдется таких горьких и, добавим, таких безнадежных*

---

<sup>20</sup> Бернштейн И. Введение к Разделу второму: Литературы Западной Европы. ИВЛ. М Наука. Т.7.С. 236.



*сетований по поводу бренности жизни и несовершенства человеческой природы».*<sup>21</sup> Для возражения Бернштейну достаточно вспомнить произведения А.де Мюссе или А.де Виньи, тем более, что «сетования» указанных критиком авторов никогда не обретали вселенского звучания, свойственного великим романтикам. Однако нельзя и не заметить определенного изменения художественного метода Г.Флобера в «Саламбо» или «Искушении святого Антония», Эдмона Гонкура в «Братьях Земганно» или Ги де Мопассана в ряде новелл.

Кроме того, натуралисты и неоромантики подчас опирались на теории одних и тех же идеологов, выбирая из них те положения, которые соответствовали их устремлениям. Так, общеизвестно, что одним из «отцов» натурализма считается *Ипполит Тэн* (1828-1893), который придерживался позитивистской теории трех факторов (расы, среды и момента) и распространял их на изучение явлений культуры и литературы, т.е. воспринимал гуманитарные науки посредством естественных. Благодаря эпиграфу Э.Золя ко II изданию «Терезы Ракен» стала хрестоматийной фраза Тэна: *«Пороки и добродетели такие же неизбежные результаты социальной жизни как купорос и сахар – продукты химических процессов».*

Однако анализ трудов Ипполита Тэна показывает, что одновременно с этими явно позитивистскими взглядами он призывал к сохранению верности политическим и культурным традициям («История английской литературы»), а это импонировало неоромантикам, для которых одним из основных принципов литературной деятельности было следование проверенным временем литературным традициям.

Общеизвестно, что параллельно с натурализмом во французской прозе распространялся так называемый «декаданс». В нашем исследовании французской прозы конца века мы не обнаружили произведений, которых можно было бы отнести к собственно декадансу (за исключением разве что некоторых произведений Гюисманса). Однако в поэзии декаданс проявился достаточно ярко и, поскольку синхрония художественных направлений ни в какие эпохи не способствовала существованию изолированного, «чистого» в эстетическом плане явления, в неоромантической прозе можно обнаружить некоторые черты, присущие декадансу, хотя и в более размытой, «смягченной» форме. Так, например, в неоромантизме не наблюдается чрезмерного увлечения изощренностью литературных форм, но новеллы и романы неоромантиков

---

<sup>21</sup> Там же, с. 236.

отличаются определенным изяществом, стройностью и подчеркнутым вниманием к композиции. Это проявляется и в вопросах стиля, о котором после Флобера во французской прозе заботились только неоромантики. Изысканность их языка, его метафоричность, яркость, живописность в сочетании с внешней обманчивой «простотой» выгодно отличают неоромантиков и от натуралистов, и от декадентов.

Конечно, в романах и новеллах неоромантиков можно обнаружить свойственные декадансу пессимизм, мистицизм, сексуальность, изображение «смутных» душевных состояний, но эти черты не становились основными, довлеющими в их произведениях.

Принципиальное же отличие неоромантиков от декадентов в том, что действительность в их восприятии – не комплекс субъективных ощущений, не продукт личного сознания, а объективная реальность, поэтому и поиск идеала вполне может осуществляться в ее рамках. Конечно, в отличие от реалистов, неоромантики не *изучают* реальность, а *описывают* ее.

Единственное, что **объединяет** неоромантизм с декадансом и символизмом, это антипозитивистская направленность, протест против реализма и натурализма. Но неоромантикам были чужды типичные для декаданса пассивная безысходность и жалобы «несчастливого сознания», они, как уже отмечалось, не принимали философских теорий Ницше и Шопенгауэра. Важно отметить также, что неоромантизм как течение оформился значительно раньше декаданса и символизма, получивших большое распространение в конце XIX–начале XX веков в европейской культуре.

Истинную картину литературных и эстетических течений конца XIX века нельзя представить без отмечаемого в некоторых исследованиях **«позднего романтизма»**, эстетика которого непосредственно связана с эстетикой неоромантизма, как, впрочем, и с другими нереалистическими течениями второй половины XIX века (декаданс, символизм, модернизм). Определенное сходство некоторых черт этих направлений позволяет критикам использовать термин «поздний романтизм» применительно как к продолжающим творить Виктор Гюго и Жорж Санд, так и к таким авторам как Огюст Вилье де Лиль-Адан, Жюль-Амеде Барбе д'Обервилли, Пьер Лоти и др.

В соответствии с нашей концепцией неоромантизма, мы попытаемся обосновать причины, по которым творчество этих авторов невозможно объединять одним определением.

Представительницей позднего романтизма является, безусловно, Жорж Санд. Хотя она все еще оставалась символом своего направления, а Ноан – местом паломничества молодых авторов, последние, объективно малозначительные творения Ж.Санд откровенно уступают по художественной ценности ее романам 30-40-х годов. Поэтому, говоря о романтизме второй половины XIX века, мы имеем в виду прежде всего Виктора Гюго, который не только продолжал творить, но и испытал в эти годы новый творческий подъем: «Труженики моря» (1866), «Человек, который смеется» (1869) и итоговое прозаическое произведение – «93 год» (1874). Именно поэтому сторонники реализма и, особенно, натурализма, критиковали не столько Ж.Санд, сколько Гюго. Ромен Роллан с горечью отмечал, что самый верный путь в членство Французской академии – *«вотптать в грязь Виктора Гюго»*.<sup>22</sup>

В нашу задачу не входит обсуждение критики романтизма в трудах Фердинанда Брюнетьера, Жюля Леметра, Эмиля Фаге, некоторых представителей «романской» школы (Шарль Моррас, Франсуа де Кюрель), которые обвиняли романтиков в подмене национальных интересов мировыми, в ослаблении патриотизма, национального духа французов, в отказе от традиций, религиозных основ жизни. Отметим только, что, во-первых, эта критика была на самом деле в большей степени направлена против Просвещения с его культом разума, космополитизмом, идеями равенства, свободы, революции. Призывы Морраса к возврату к монархическому строю, к католическим ценностям, на самом деле оказываются перепевами идей Шатобриана, а сожаления де Кюреля о невозможности вернуть аристократии прежние блеск и славу, об утере дворянских представлений о благородстве и чести, сродни романтическому сожалению о прошлом и разочаровании в настоящем.

Во-вторых, обвинения в отсутствии патриотизма или замене национальных интересов мировыми могут относиться скорее к английской, «байронической» модели европейского романтизма, но никак не к французской, тем более – к творчеству В.Гюго.

Общеизвестно, что в творческом методе Виктора Гюго, еще в начале 60-х годов, произошли определенные изменения, связанные как с социально-историческим и литературным контекстом эпохи, так и с эволюцией собственного мировоззрения. Можно говорить и о проникновении и усилении черт реализма в прозе Гюго (начиная с эпопеи «Отверженные»), об изменении направленности многих проблем, волновавших

---

<sup>22</sup> Сазанович Е. Виктор Гюго. Гаврош и отверженные. <http://krasvremya.ru/viktor-gyugo-gavrosh-i-otverzhennye/>

его в 30-е годы, однако творческий метод Гюго всегда оставался романтическим. Великий мэтр до конца своей жизни продолжал проповедовать принципы гуманизма, создавать образы исключительных героев, верных непреходящим возвышенным идеалам. Именно эти принципы оказали огромное влияние и на европейских писателей (Р.Джованьоли, Э.Войнич, Ш. де Костер) и, тем более, на своих соотечественников – неоромантиков.

Именно следуя Гюго, неоромантики постоянно обращаются к *проблеме Добра и Зла*. Отличие в том, что они не с такой масштабностью ставят эту кардинальную проблему, располагая ее в рамках не вселенского бытия, а более узко – современной жизни. При этом борьба эта не всегда заканчивается победой Добра. Однако, главное, чему они учились – это решение проблемы с этических, гуманистических позиций.

С таких же позиций неоромантики рассматривают взаимосвязь *Красоты и Добра*. Для них, как и для романтиков, культ Красоты имеет этическое измерение. Это отличает их от современников – декадентов и символистов, которые даже культивировали идею аморализма красоты.

Конечно, романтизм начала века и творчество Гюго второй половины века во многом определили особенности неоромантической концепции личности, которую немногочисленные критики, исследующие это направление, характеризуют по-разному. С основными положениями одних ученых (В.А.Луков) мы согласны, мнения других принимаем с принципиальными оговорками. Так, И.А.Бернштейн считает, что «...романтического воспевания человеческой активности тут, по существу, нет. Нет ни титанических личностей, ни пафоса борьбы с действительностью или даже мироустройством, нет и резкого противопоставления действительности и идеала, хотя бескрылому натурализму и упадничеству декаданса неоромантизм пытается противостоять своими поисками прекрасного и яркого в жизни».<sup>23</sup> Мы не можем согласиться с первой частью этого высказывания, поскольку, во-первых, романтизм в своем многообразии не всегда воспевал «титанические личности», во-вторых, в неоромантизме воспеваются именно «человеческая активность» и «пафос борьбы с действительностью». Из наиболее известных героев неоромантической прозы достаточно вспомнить образ капитана Немо.

Представив краткий обзор проявившихся во второй половине XIX века художественных направлений во французской прозе, мы, основываясь на предложенной

---

<sup>23</sup> Бернштейн И. Введение к Разделу второму: Литературы Западной Европы. ИВЛ. М Наука. Т.7. С.251.

В.А.Луковым идее наличия неоромантического течения во французской литературе, попытаемся на основе анализа характерной тематики, специфики жанров, отношения к действительности и концепции личности, *впервые в литературоведении* сформулировать художественные особенности неоромантической прозы указанной эпохи.

Все вышеизложенное определяет *актуальность* исследования, которая продиктована необходимостью признания неоромантизма как важного этапа в развитии французской литературы, без которого невозможно составить целостное представление о литературном процессе второй половины XIX века во Франции, а также – назревшей необходимостью определения художественных особенностей *неоромантической прозы*, составляющей значительную часть этого литературного течения.

Таким образом, *целью* нашего исследования является *концептуальное обоснование самостоятельности неоромантизма как течения во французской литературе второй половины XIX века и неоромантической прозы как его неотъемлемой составляющей*.

Поставленная цель предполагает последовательное решение ряда *задач*:

1. определить и проанализировать *основную тематику* и *проблематику* неоромантической прозы,
2. обосновать важность *темы науки* в творчестве французских неоромантиков,
3. выявить причины обращения французских неоромантиков к теме *религии и мистики*,
4. выявить особенности *интерпретации истории* в произведениях французских неоромантиков,
5. обосновать причины обращения французских неоромантиков к жанру *приключенческого романа*.

Необходимостью решения поставленных задач определяется *структура диссертации*, которая состоит из Введения, четырех глав, Заключения и списка использованной литературы.

*Объектом* нашего исследования послужили произведения французских прозаиков второй половины XIX века – Жюль Верна, Матиаса Вилье де Лиль-Адана, Жюль Барбе д'Оревиля, Альбера Робиды, Пьера Лоти, Луи Буссенара, Октава Мирбо,

Эмиля Габорио, творчество которых рассматривается в контексте тематики и жанровой системы французской неоромантической прозы.

Несмотря на общность эстетических принципов, каждый из авторов заслуживает *отдельного* исследования, поскольку литературоведческий анализ не может не учитывать особенности дарования, идейную позицию, следование традициям и новаторство, происхождение и воспитание, жизненный опыт автора, т.е. те неповторимые психологические, культурные, идеологические особенности личности, которые определяют *творческую индивидуальность*. Этим объясняется наличие *развернутых персоналий*, раскрывающих и подтверждающих теоретические положения, изложенные в начале каждой главы.

В анализе произведений неоромантиков мы не можем избежать *подробного изложения сюжета*, поскольку, с одной стороны, в них большую роль играют детали и подробности, без которых не может быть понятен общий смысл произведения, с другой стороны, стиль неоромантиков настолько изыскан и, одновременно, точен, что многие элементы литературоведческого анализа доказываются именно авторским текстом и, наконец, произведения, выбранные нами для исследования (за исключением романов Жюль Верна), к сожалению, мало известны и подробное изложение сюжета может частично восполнить это упущение.

*Предметом* диссертации являются художественные особенности прозы французского неоромантизма как литературного течения, рассматриваемого в историко-литературном, философском и эстетическом контексте.

*Научная новизна* исследования заключается в том, что впервые в литературоведении научно обосновывается концепция неоромантизма как самостоятельного течения во французской литературе второй половины XIX века, открывая тем самым новые возможности для понимания особенностей литературного процесса во Франции,

- проводится глубинный анализ творчества ряда французских прозаиков в контексте эстетики неоромантизма,
- разработана и обоснована классификация жанровой системы неоромантической прозы,
- определяются основные темы творчества неоромантиков-прозаиков,

**Методологической основой** исследования являются историко-литературный, типологический, сравнительный, биографический методы в сочетании с тезаурусным подходом. В диссертации учтен **опыт зарубежного литературоведения**, представленный историко-литературными и теоретико-литературными исследованиями русских (В.А.Луков, Г.Е.Бен, С.А.Венгеров, К.В.Мочульский, З. Г.Минц, З.М.Потапова, И.А.Бернштейн, Е.Брандис, М.Волошин, В.Фриче. Н.В.Тишунина, Дж. Абдуллаева, А. Мень и др.) и французских ученых (Р.де Гурмон, А.Жуэн, Р.Думик, М. Декоден, П.Брюнель, А.Бералди, И.Беланже, Ф.Селье, М.Трюффе, Г.Гюсдорф, А.Райт, О.Юзан и др.) как в области истории французской литературы XIX века, так и относящихся к творчеству отдельных писателей.

**Научно-теоретическая значимость.** Настоящим исследованием в литературоведение вводится понятие «французская неоромантическая проза», определяется ее тематика и жанровая система, в широком историко-литературном контексте анализируются характерные черты творчества малоизученных французских прозаиков.

**Практическая значимость** исследования состоит в том, что его результаты и материал, введенный в научный оборот, могут быть использованы в дальнейших литературоведческих и междисциплинарных исследованиях французской литературы XIX века, «неоромантизма» как самостоятельного течения, художественного творчества ряда французских прозаиков. Представленный в работе материал может быть также использован в курсе лекций по истории мировой и французской литературы.

**Основные положения диссертации, выносимые на защиту:**

1. Во французской литературе второй половины XIX века отчетливо выделяется достаточно весомый пласт прозаических произведений, объединенных общей эстетикой, схожим авторским мировоззрением и концепцией личности, которые могут быть объединены под термином «неоромантизм». Фактическое существование французской неоромантической прозы, рассматриваемое в русле исторических, литературных и эстетических традиций, представляет собой значительное явление в истории литературы.

2. Неоромантизм унаследовал многие черты эстетики романтизма начала века, однако, возникнув в иных историко-политических условиях, создал собственную, достаточно цельную эстетическую систему. Формирование мировоззрения писателей-

неоромантиков происходило под значительным влиянием новых реалий: резкий научно-технический прогресс, кризис религии, колониальная политика Франции, дегуманизация общества отразились в произведениях неоромантиков, вызвав стремление противопоставить меркантильной действительности более гармоничный художественный мир, в котором действуют исключительные герои.

3. Реалии эпохи определили **тематику** и **жанровую систему** неоромантической прозы. Основными темами стали наука и фантастика, религия и мистика, история, приключения.

4. Художественное осмысление **темы науки** приводит неоромантиков к постановке ряда вопросов, многозначность решения которых определяет важность обсуждения **проблемы науки** в прозе французского неоромантизма. **Проблема науки** решается неоромантиками с гуманистических позиций, их волнует судьба человечества, нравственная сторона служения науке и вопрос личной ответственности ученого. С целью показа возможного будущего человечества, неоромантики обращаются к жанру **фантастического романа**.

5. Научно-технический прогресс, буржуазный практицизм и позитивизм вызвали стремление писателей обратиться к духовным ценностям, прежде всего – к **религии**, однако реалии эпохи углубили то сомнение в милосердии Бога, которое заронили романтики, и которое привело авторов-неоромантиков к обсуждению **проблемы религии** в ее связи с мистикой.

6. Политические и социальные потрясения привели французское общество в состояние морального упадка, и в литературе XIX века только неоромантики попытались осмыслить прошлое в поисках причин, приведших к этим потрясениям. Так, благодаря неоромантикам во второй половине века во французской литературе возродились **тема истории и исторические жанры**.

7. В русле антиреалистического протеста в неоромантизме возникает интерес к **теме приключений**, желание предложить обывателю хоть и воображаемое, но все же бегство от повседневности в мир дальних странствий, в неизведанные страны, где такие же обыватели совершают подвиги, реализуют мечты о богатстве и экзотических удовольствиях. В рамках приключенческой тематики в неоромантической прозе развиваются жанры **экзотического, колониального и детективного романа**.



## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### ***ПРОБЛЕМА НАУКИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ НЕОРОМАНТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ***

Одной из основных проблем неоромантической прозы является *наука*, ее гуманистическое и практическое значение для человечества, связанные с этой проблемой вопросы о нравственной стороне служения науке и личности ученого.

Вторая половина XIX века, особенно последняя его треть – это время важнейших открытий в науке и технике, которые как прямо, так и опосредованно отразились в литературе эпохи: Дмитрий Менделеев составляет элементарную периодическую систему, предсказав существование еще не открытых одиннадцати элементов, физиолог Клод Бернар предлагает экспериментальный метод изучения живого организма, примененный Эмилем Золя в теории «экспериментального романа», Луи Пастер закладывает основы микробиологии и иммунологии, Марселен Бертело проводит новаторские термодимические исследования, результаты которых привели к созданию калориметрической бомбы. В творчестве многих писателей эпохи, в частности – Жюль Верна отразились результаты океанографических исследований Томсона с корабля «Челленджер», способы измерения скорости света Майкельсоном, первый полет на вертолете (1880), изобретение мелинита Шпренгелем (1883), который в 1886 г. Тюрпен использовал как взрывчатку, были изобретены металлоискатель, аэроплан, электрический дирижабль Тиссандье, лодка на подводных крыльях. Создание фонографа Томасом Эдисоном (1880) отразилось в романе Вилье де Лиль-Адана «Ева будущего». Отметим также, что многие изобретения стали предметами ежедневного пользования – телефон, электрические приборы, железные дороги, метро, телеграфный кабель между Европой и Америкой, автомобиль на бензине Карла Бенца, лента Андерсона для пишущей машинки, граммофон, контактные линзы и т.д.

Принято считать, что значение науки в культурной жизни общества обсуждалось в основном позитивистами и отражалось в эстетике натуралистов. Действительно, к этой проблеме обращались и философы,<sup>24</sup> и литературные критики-позитивисты, в частности – И.Тэн и Ф.Брюнетьер. Однако проблема науки волновала и неоромантиков, которые, в отличие от позитивистов, не приветствовали научно-технический прогресс, видя

---

<sup>24</sup> Например, ученик и последователь Огюста Конта, позитивист Эмиль Литре (1801-1881), автор труда об Огюсте Конте (*Auguste Comte et la philosophie positive*, 1845), в 1870-е годы обратился к проблеме важности науки в современном мире (*La science au point de vue philosophique*. 1873).

таящуюся в нем опасность для будущего человечества. В соответствии с неоромантической концепцией личности, в произведениях Жюль Верна, Вилье де Лиль-Адана, Альбера Робида и их единомышленников, появляется образ ученого-изобретателя и обсуждается проблема его личной ответственности. Поскольку все произведения неоромантиков, посвященные теме науки, были связаны с перспективами развития научно-технического прогресса, проблема науки в художественной литературе II половины XIX века обсуждалась *исключительно в фантастических произведениях*.

\* \* \*

Надо отметить, что до сегодняшнего дня единой классификации фантастики не существует, хотя предпринято множество попыток, основанных на различных критериях. Это объясняется жанровым и тематическим многообразием фантастических произведений. Кроме того, в литературоведении не определен основной подход к определению фантастики: считать ли ее жанром, методом или художественным приемом. С нашей точки зрения, термин «жанр» не способен включить в себя все многообразие фантастических произведений, фантастика может также выходить за рамки и родов литературы, и видов искусства. Термин «прием» не отражает всей полноты авторского мировоззренческого подхода, поэтому наиболее верным нам представляется определение *фантастики как метода*, поскольку оно подразумевает отношение автора к действительности и способу ее изображения.

Известный литературовед Георгий Гуревич предлагает отличать фантастику как *прием* (т.е. способ выражения творческого замысла автора) и фантастику как *тему* (когда фантастика является главной идеей и основой сюжета). При этом фантастика как прием может быть познавательной, приключенческой, психологической, сатирической и политической. Фантастика же как тема включает, по Г.Гуревичу, фантастику «чистой мечты», фантастику «научных идей», «лабораторную», «производственную», фантастику «предостережения» и утопию.<sup>25</sup> Подобное разделение нам представляется совершенно необоснованным, поскольку непонятно, почему, например, приключенческая фантастика или утопия являются приемом, а, например, лабораторная – темой.

Нам представляется более обоснованным подход Ольги Чигиринской, которая предлагает в анализе фантастических произведений основываться на специфике и

---

<sup>25</sup> Гуревич Г. Беседы о научной фантастике. <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%93/gurevich-georgij-iosifovich/besedi-o-nauchnoj-fantastike-vtoroe-izdanie>.

сочетании *хронотопов*, выделяя в них *утопию* (невозможное место), *ухронию* (невозможное время) и *ускевию* (невозможная вещь в подчеркнуто реальном хронотопе). То или иное использование этих приемов порождает поджанры фантастики.<sup>26</sup>

Наиболее часто критики выделяют четыре вида фантастики, хотя содержание подобной классификации может быть различной. Так, по Вильяму Годшоку фантастика делится на 1.чистую, 2.философскую, 3.социально-критическую и 4.реалистическую, или научную. Возникает вопрос: чем «чистая» фантастика отличается от реалистической (например, к которому виду отнести романы Жюль Верна?), реалистическая от социально-критической, и почему научная фантастика не может обсуждать философские проблемы (возможность подобного синтеза мы попытаемся показать на примере романа Вилье де Лиль-Адана «Ева будущего»).

Четыре группы выделяет в фантастике и известный американский писатель и исследователь западной фантастики Дональд Уоллхейм классификация фантастики, который предлагает исходить из основных тематических контентов. Это: 1. воображаемые путешествия, 2. предвидение будущего, 3. необыкновенные изобретения и 4. социальная сатира. В этом разделении тоже можно запутаться, т.к. очевидно, что во многих романах Жюль Верна можно обнаружить характерные черты одновременно первых трех, иногда и четырех групп. В последних работах Д.Уоллхейма предлагается новая классификация фантастики: «литература возможного» (science fiction), «чудесного и таинственного» (weird fantasy) и «явно невозможного» (pure fantasy).<sup>27</sup>

Более четкая классификация предлагается в энциклопедии фантастики под редакцией В.Гакова: это «твердая фантастика» (естественнонаучная, научно-техническая) и «мягкая», «гуманитарная». Однако дается и определение жанров – утопии, антиутопии, романа-предупреждения и других, объединенных под общим названием «философия идеи».<sup>28</sup> Видимо, предполагается, что этот вид фантастики не может являться при этом твердой или гуманитарной фантастикой.

Елена Ковтун более широко и, на наш взгляд, логично разделяет фантастику на два вида – «рациональная» фантастика – и фэнтези. Однако внутри «рациональной»

---

<sup>26</sup> Чигиринская О. Фантастика: выбор жанра, выбор хронотопа. <http://www.rusf.ru/star/doklad/2008/chigr.htm>.

<sup>27</sup> [http://cyclowiki.org/wiki/Классификация\\_фантастики](http://cyclowiki.org/wiki/Классификация_фантастики)

<sup>28</sup> Энциклопедия фантастики ( под редакцией Владимира Гакова) <http://www.encyclopedia.ru/news/enc/detail/43307/>.

тоже предлагается искусственное, на наш взгляд, разделение – на «твердую научную» и «социальную» фантастику.<sup>29</sup>

Татьяна Чернышева<sup>30</sup> выделяет фантастику по принципу наличия фантастических образов (содержательная, или чистая фантастика) и по типу повествования (произведения об удивительном и необычном, основанные на научных мифах и открытиях). Вновь возникает естественный вопрос: чем эти виды фантастики отличаются от научной?

В последних исследованиях, основанных на методе анализа, предложенном Г.Л.Олди (Олегом Ладыженским и Дмитрием Громовым), основным принципом является выявление особенностей фантастического «допущения».<sup>31</sup> По характеру фантастического допущения фантастика разделяется на научную и фэнтези. При этом, по функции фантастического допущения, в научной фантастике выделяются научно-фантастическое, естественнонаучное, гуманитарно-научное, а в фэнтези – фольклорное, миротворческое, мистическое допущения.

Рассмотрев различные принципы классификации фантастической литературы, мы в нашем исследовании предлагаем более четкий, на наш взгляд, подход. В нашем представлении *фантастика – это метод*, включающий *два мегажанра – научная фантастика и фэнтези* – принципиально отличающиеся по базовому характеру допущения. Каждый из мегажанров в свою очередь включает в себя жанры и поджанры, количество которых увеличилось в XX веке, и продолжает увеличиваться.

В нашу задачу не входит обсуждение фантастики XX века. Отметим только, что в прошлом столетии в фантастической литературе не только возникло, развилось и оформилось множество поджанров фантастики (киберпанк, космическая опера, альтернативная история, планетарная фантастика, стимпанк, фантастический детектив, хоррор, технофэнтези и т.д.), но и получило научное обоснование и терминологическое определение. Появились также исследования о фантастике в разных видах искусства – кино, музыке, живописи (например, о рисунках Альбера Робиды).

Однако в процессе нашего анализа, мы пришли к выводу, что многие из этих новых видов и поджанров фантастики формировались именно в литературе последней трети XIX века, в творчестве неоромантиков Жюль Верна, Вилье де Лиль-Адана и

---

<sup>29</sup> Ковтун Е. Художественный вымысел в литературе XX века. М. Высшая школа. 2008. С.73-82.

<sup>30</sup> Чернышева Т. Природа фантастики. Изд. Иркутского университета. 1985.

<sup>31</sup> Генри Лайон Олди Мастер-класс. Генри Лайон Олди. Фантастическое допущение // Мир фантастики. февраль 2008. № 54.

некоторых, ныне основательно забытых авторов – Максима дю Кана, Альбера Робиды и других.

Закономерно, что первым в ряду изучаемых нами авторов является неоромантик Жюль Верн, прекрасный знаток научных открытий своего века, предвосхитивший изобретения будущих времен. Его увлекательными романами уже полтора столетия зачитывается молодое поколение практически всех стран, по его произведениям снято и продолжает сниматься бесчисленное количество фильмов, уносящих зрителей на Луну, к центру Земли, в таинственные глубины океана.

Жюль Верн по праву считается основателем научной фантастики не только во французской, но и всей европейской литературе, хотя истоки жанра можно обнаружить в рассказах Эдгара Аллана По «Низвержение в Мальстрем», «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля», «История Артура Гордона Пима. Хьюго Гернсбек, автор термина «science fiction», писал: *«Под “scientifiction” я понимаю тот вид рассказа, который писали Жюль Верн, Герберт Уэллс и Эдгар Алан По — чарующие романтические истории, замешанные на научных фактах и пророческом провидении. <...> Эти удивительные истории представляют собой не только увлекательнейшее чтение, они всегда выполняют и просветительскую задачу»*.<sup>32</sup> Позже появилась сомнительная, на наш взгляд, идея отделить от научной фантастики, в которой «искажаются научные факты и законы» – «твердую» научную фантастику, к которой относят теперь романы Ж.Верна, поскольку в их основе лежит естественнонаучное допущение, например, научное открытие или изобретение, оказывающее позитивное или негативное влияние на жизнь человечества.

---

<sup>32</sup> Первый номер Amazing Stories <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1089780>

### ***1.1. Творчество Ж.Верна и создание жанра твердой научной фантастики***

Жюль Габриель Верн (1828-1905), сын адвоката Пьера Верна, старший из пяти детей, был особенно связан с братом Полем, с которым учился в нантском коллеже Сен-Станисла, потом – в Королевском коллеже, в двенадцатилетнем возрасте совершил с ним свое первое путешествие по морю и всю жизнь считал его самым близким другом. Летом 1846 года его кузина Каролина Тронсон, в которую он был влюблен, вышла замуж, пока он сдавал экзамены в Париже на юридический факультет. Это переживание составило содержание первого (из двух) сборника стихов, вышедшего в 1847 году. Тогда же он пробует свои силы в драматургии и пишет первую пьесу – трагедию «Александр VI». С 1848 года Верн живет в Париже, изучает право, знакомится с жизнью парижской богемы. Дядя знакомит его с Александром Дюма, при поддержке которого в 1850 году в «Историческом театре» в Париже, затем в Нанте осуществляется постановка его пьесы «Сломанные соломинки». Дипломированный юрист, Верн предпочитает работу секретаря директора театра оперетты *Théâtre lyrique*, где в 1853 году по его либретто ставится оперетта Аристиды Иньяра «Колен-майар». В 1856 году Верн женится на Онорине де Виан, молодой вдове с двумя детьми и переходит на лучше оплачиваемую работу биржевого маклера. В эти годы он наконец обращается к прозе.

Кроме Александра Дюма в жизни и творчестве Жюля Верна большую роль сыграли три его друга: Аристид Иньяр, Феликс Турнашон, известный под псевдонимом Надар, и Пьер Жюль Этцель. С композитором А.Иньяром Ж.Верна связывали не только совместное творчество в театре и сочинении песен, но и путешествия – в Англию и Шотландию, затем в Норвегию. С фотографом, художником и воздухоплавателем Надаром Верн познакомился в 1860 году, а впечатления от его полета на воздушном шаре «Гигант» в 1862 году Верн отразил в написанных через год произведениях «О Гиганте» и «Пять недель на воздушном шаре». Надар стал и прототипом образа Мишеля Ардана (анаграмма имени Надар) в романе «С Земли на Луну».

Пьер Жюль Этцель, бывший министр иностранных дел, был в 1851 году выслан из Франции одновременно с А.Дюма. Он вернулся в 1860 году, стал издателем, публиковал произведения Бальзака и Жорж Санд. В 1863 году Этцель, вместе с Жаном Массе, основал предназначенный для молодежи «Журнал для образования и отдыха». Верн предложил Этцелю написать серию романов о «необыкновенных приключениях», где описывались бы актуальные достижения науки, отголоски путешествий по Африке

великих исследователей Ливингстона, Спика, Гранта и других. Этцель сотрудничал с Жюлем Верном в течение 40 лет и не принял к опубликованию лишь одно его произведение – роман «Париж XX века», который показался ему слишком мрачным. Правнук писателя, известный оперный певец Жан Верн, в 1995 году случайно нашел считавшуюся утерянной рукопись этого романа. «Париж XX века», в котором описаны современный электромобиль, факс и электрический стул, вышел в свет только в 1997 году в английском переводе.

В 60-е годы Жюль Верн создает ряд приключенческих романов, принесших ему мировую славу. Это, прежде всего, первые части известной трилогии – «Дети капитана Гранта» (1868) и «Двадцать тысяч лье под водой» (1869). Если первый роман относится к приключенческому жанру, то второй содержит уже многие черты твердой научной фантастики. Роман «Двадцать тысяч лье под водой» был написан в год открытия Суэцкого канала, а идеей его создания, как признался сам писатель в интервью журналисту А. Брюссону, он обязан Жорж Санд. В 1865 году она написала Жюлю Верну о впечатлении от его романов «Пять недель на воздушном шаре» и «Путешествие к центру Земли»: *«Оба романа великолепны. Они заставили меня испытать волнение. Я жалею, что закончила их так быстро и не имею под рукой десятка подобных. Я надеюсь, что скоро Вы увлечете нас в пучину моря и заставите Ваших героев совершить путешествие в подводной лодке, которую усовершенствуют Ваши знания и Ваше воображение...»*.<sup>33</sup>

Интерес человека к подводному миру известен еще со времен Аристотеля, ученик которого, Александр Македонский, сам спускался на большую глубину в некой камере, похожей на бочку. Форму бочки, обтянутой кожей, напоминало и представленное изобретателем Ван Дреббелем подводное судно для развлечений английского короля. В последующие столетия в развитие идеи подводных лодок внесли значительный вклад многие ученые, вплоть до современника и друга Жюля Верна, создателя «полупогружного корабля» Жана-Франсуа Консея, чьим именем автор назвал одного из героев романа. Таким образом, идея и макеты подводных лодок уже существовали, но описанные Верном оснащение, размеры и возможности «Наутилуса» были еще нереализуемы в условиях современных писателю науки и техники. Кроме того, во

---

<sup>33</sup> Брандис Е. Двадцать тысяч лье под водой. <http://ok-language.ru/ru/item/o-romane-dvadcat-tysyach-le-pod-vodoj-statya-e-brandisa>

многом именно роман Верна явился стимулом для океанографических исследований, предпринятых Челленджером через три года после выхода романа, в 1872 году.

В 1860-х годах были также написаны романы «Путешествие к центру Земли» (1864), «Путешествие и приключения капитана Гаттераса» (1865), «С Земли на Луну» (1865).

Жюль Верн отличался необыкновенной работоспособностью, он работал по 12-15 часов в сутки, в год писал иногда до двух-трех больших романов, не считая пьес, статей и состоящей из 20 тетрадей картотеки открытий и изобретений. Материальное положение писателя значительно улучшилось, он смог удовлетворить свою страсть к путешествиям, купил свою первую яхту «Сен Мишель -1», а в 1867 году отправился парохомом в Америку.

В 1870-е годы Жюль Верн, вдохновленный интересом читающей публики к фантастике, стал все больше насыщать свои увлекательные романы описаниями фантастических изобретений, часто рожденных собственным воображением, хотя и на основе существующих научных открытий или гипотез. Так, в 1872 году Верн прочел в научном журнале статью некоего ученого, который, проанализировав скорость реального кругосветного путешествия американца Джорджа Френсиса Трейна, подсчитал, что при правильном расчете скорости разных транспортных средств и четкой организации, можно объехать земной шар за 80 дней. Верн проверил эти расчеты, и в романе «Вокруг света за 80 дней» (1873) доказал, что если ехать на запад, то можно совершить это путешествие за 79 дней. Об этом известном географическом парадоксе он прочел в рассказе Эдгара По «Три воскресенья на одной неделе». В очерке об Эдгаре По Ж.Верн объясняет это на примере трех людей, из которых один остается на месте, двое других совершают кругосветное путешествие – один с востока на запад, другой – в обратном направлении. Для первого воскресенье будет сегодня, для второго – вчера, для третьего – завтра. В романе «Вокруг света за 80 дней» отразились и личные впечатления: в 1873 году Верн совершил 25-минутный полет на воздушном шаре Эжена Годара «Метеор». В эти же годы творчеством Жюль Верна заинтересовалась дирекция популярного театра *Porte Saint-Martin*, где в 1874 и 1880 годах были осуществлены постановки переделанных для сцены романов «Вокруг света за 80 дней» и «Дети капитана Гранта».

В это десятилетие Жюль Верн пишет роман «Вокруг Луны», последний роман трилогии – «Таинственный остров» (1874), набрасывает план «Истории великих путешествий и великих путешественников», в год основания III Республики (1875) Верн



пишет «Идеальный город», в 1876 – «Михаил Строгов» и «Пятнадцатилетний капитан» (1780), поводом для написания которого стало решение единственного сына писателя, Мишеля, устроиться юнгой на корабль, идущий в Индию. В 1880-х годах Жюль Верн путешествует по Средиземному морю на «Сен-Мишеле-III», удостоивается аудиенции Папы Льва XIII, становится членом Французского Географического общества, кавалером ордена Почетного легиона, сотрудничает с *Figaro*, однако в произведениях его начинает явственно проявляться сомнение в прогрессивной роли науки, оптимистическая вера в человеческий разум сменяется опасением, что этот разум может привести к губительным последствиям для человечества. В романах 1880-х годов появляются новые для творчества Верна образы ученых, использующих свой гений в преступных целях. В какой-то период писателю показались спасительными социалистические идеи, отразившиеся в романе «Матиас Шандор» (1885), однако и в них Верн скоро разочаровался. Последние романы Жюль Верна («Робур-Завоеватель» и «Флаг родины» 1896, «Властелин мира» 1904, «Кораблекрушение «Джонатана» 1909 и др.) пользуются меньшей популярностью у читателей, которых привлекают в творчестве писателя романтика приключений, вера в прогресс, восторженное отношение к науке, образы благородных героев. Пессимизм по поводу будущего человеческой цивилизации связан с разочарованием в моральных принципах представителей научного сообщества, отдающего новейшие открытия в пользование правительств, заинтересованных в войнах и ужесточении колониальной политики. Кроме того, в изменении мировоззрения писателя определенную роль могло сыграть и состояние его здоровья в последние 20 лет жизни: в 1886 году он стал инвалидом из-за выстрела психически больного племянника, у него прогрессировал сахарный диабет и незадолго до смерти он ослеп, хотя этот мужественный человек до последнего дня диктовал свои новые произведения. Жюль Верн умер в 1905 году, на его могиле высечена надпись «*К бессмертию и вечной юности*».

Жюль Верн удостоился редкой посмертной славы: в его честь назван астероид (5231), грузовой космический корабль, кратер на Луне, ресторан на Эйфелевой башне, отчеканены памятные монеты разных стран, воздвигнуто множество памятников. «Наутилусом» были названы первая электрическая подводная лодка (1886) и первая ядерная субмарина (1955). Некоторые его произведения вдохновили писателей на продолжение их сюжетов, например Вольфганг Хольбайн создал серию романов «Дети капитана Гранта», сын писателя, Мишель написал продолжение незаконченного романа

«Необыкновенные приключения экспедиции Барсака» и издал его в 1919 году. Надо заметить, что потомки Верна уже более ста лет содержат музей в доме, где жил писатель, и где его внук 40 лет работал над монографией о знаменитом деде, изданной в 1973 году. Важнее, однако, что по произведениям Жюль Верна снято бесчисленное количество художественных и мультипликационных фильмов, которые знакомят все новые поколения с творчеством писателя, составляющим 65 романов, около 20 рассказов и эссе, 30 пьес, трудов, посвященных географическим открытиям и жизни великих путешественников и несколько либретто.

В соответствии с преобладающими в разные годы особенностями, мы выделяем в творчестве Жюль Верна три периода: первый – период становления, художественных поисков, когда Верн пробовал свои силы в поэзии и драме. Второй (1860-70 годы) – период создания знаменитых романов, проникнутых романтикой приключений, третий (1880-90-е годы) – период отхода от оптимистических представлений о мире и человеке.

Поскольку предметом нашего исследования является *проблема науки* в творчестве Жюль Верна, мы попытаемся изучить особенности ее отражения в романах второго и третьего периодов и выявить художественные особенности творческого метода писателя.

В относительно небогатой критической литературе о писателе нет даже попытки определить особенности его творческого метода. В «Истории французской литературы» Жюль Верн представлен как стоящий *«несколько особняком в ряду писателей-реалистов XIX века»*.<sup>34</sup> Это определение основывается на том, что, как ни парадоксально, фантастическая литература имеет множество общих черт с реалистической, это, прежде всего, обсуждаемая проблематика, избираемые сюжеты, а также – ряд литературных приемов. Писатели-реалисты часто используют фантастическое допущение с целью *«полнее раскрыть проблематику произведения, характеры персонажей, за счет помещения их в нестандартные условия; для предложения научных и ненаучных гипотез; для создания экзотического антуража»*.<sup>35</sup> Однако нам представляется более верной позиция В.А.Лукова, который включил творчество Ж.Верна в свою монографию «Французский неоромантизм».

Критики, писавшие о творчестве Жюль Верна, обращались в основном к произведениям второго периода, сосредотачивая внимание на вере автора во благо

---

<sup>34</sup> Потапова З. Жюль Верн. ИФЛ. М. Академия.1939. Т.III. С.255.

<sup>35</sup> Теоретические аспекты художественной фантастики. Сущность и история фантастики как жанра художественной литературы, фантастические допущения. <http://www.litmind.ru/milits-223-1.html>

прогресса, на создании им целого ряда положительных героев, на способность писателя предсказывать будущие научно-технические открытия. При этом многие критики склонны преувеличивать его дар предвидения, некоторые же стараются доказать, что в той или иной форме эти открытия уже были частично сделаны или существовали в виде научных гипотез. Истина, как всегда, находится где-то посередине. Так, например, до написания Верном романов «Двадцать тысяч лье под водой» и «Таинственный остров», англичанин Роберт Фултон представил Директории работающий макет паровой подводной лодки «Наутилус», однако технические характеристики, описанные Верном, не достигнуты даже в XXI веке. Можно сказать, что и идея полета на Луну в романе «С Земли на Луну прямым путем за 97 часов 20 минут» уже была реализована в XVIII веке в фантастическом романе Сирано де Бержерака, позже в романе Ашиля Эймо «Путешествие на Венеру» (1865), не говоря уже о комической ее интерпретации в романе Р.Э.Распе о бароне Мюнхгаузене. Современные ученые путем элементарных расчетов могут доказать, что начальное ускорение убило бы космонавта в первые же минуты полета, однако известно, что именно эти расчеты привели К.Циолковского к изучению теории космических полетов. Интересно, что, когда в 1969 году американцы на ракете Аполлон совершили полет на Луну, космонавтов было трое, как в романе Жюль Верна, полет был тоже в апреле, стартовали они с мыса Канаверал, расположенного рядом с описанным в романе Стоунз-Хиллом во Флориде, и приземлились они в той же, что в романе, точке Атлантического океана.

Космический корабль, на котором совершали межпланетные путешествия Сервадак и его слуга («Гектор Сервадак», 1877), был из алюминия, который в XIX веке был очень дорогим, но Верн предвидел его широкое применение в космической индустрии. В дилогии «Робур-завоеватель» и «Властелин мира» описаны летательные аппараты, которые были тяжелее воздуха: вертолет, орнитоптер и пароплан. Очевидно, что, являясь другом многих аэронавтов из клуба Надара, Верн знал о существовании макета вертолета, созданного членом этого клуба Понтоном д'Амекуром. Именно этот вертолет, усовершенствованный фантазией писателя, стал прообразом «Альбатроса» («Робур-завоеватель», 1886). Способность Жюль Верна предвидеть перспективы уже существующих открытий подтверждается и его описанием современного факса на основе запатентованного шотландцем Александром Бенном в 1843 году копировального станка. То же можно сказать о полетах на воздушном шаре, которые уже совершались, но на очень ограниченные расстояния, путешествия же в несколько сот километров на

управляемых воздушных шарах осуществились лишь через несколько лет после выхода в свет романа «Пять недель на воздушном шаре». Жюль Верн предсказал прокладку тоннеля под Ла Маншем, изобретение акваланга, электрического стула, телевидения и многие другие технические открытия. По свидетельству Маргерит Алот де ла Фюи, Жюль Верн писал: *«Все, что я сочиняю или воображаю, всегда будет слабее истины, потому что наступит момент, когда достижения науки превзойдут всякое воображение»*.<sup>36</sup>

Некоторые его предвидения скорректированы развитием науки, в частности он предполагал наличие подо льдами земли на Северном полюсе («Приключения капитана Гаттераса»), а на Южном полюсе – морских просторов («Двадцать тысяч лье под водой»), на самом же деле земля обнаружена на Южном полюсе, а океан – на Северном. Некоторые предвидения Жюля Верна пока не доказаны наукой, хотя в наше время для них уже есть предпосылки, например, идея о том, что в будущем источником энергии станет вода: *«Да, друзья мои, я думаю, что воду когда-нибудь будут употреблять как топливо, что водород и кислород, которые входят в ее состав, будут использованы вместе или поодиночке и явятся неисчерпаемым источником света и тепла, значительно более интенсивным, чем уголь. Придет день, когда котлы паровозов, пароходов и тендеры локомотивов будут вместо угля нагружены сжатыми газами, и они станут гореть в топках с огромной энергией... когда истощатся залежи каменного угля, человечество будет отапливаться и греться водой. Вода – уголь будущего* («Таинственный остров»)<sup>37</sup> Однако надо отметить, что некоторые смелые фантазии Жюля Верна, такие, например, как путешествие к центру Земли оказались нереализуемы.

Все творчество Жюля Верна тесно связано с наукой, в его произведениях увлекательное приключение приводит к научному открытию и наоборот. Как справедливо замечает В.Луков, *«книги Жюля Верна стали важным этапом в жизни миллионов подростков, захватив жаждой научного открытия, изобретения, впоследствии многие из юных читателей стали учеными, инженерами, путешественниками»*.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Alotte de la Fuye M. Jules Verne, sa vie et son œuvre. P. Hachette. 1953. P.64.

<sup>37</sup> Верн Ж. СС в 12 тт. М.1954. Т.V. С.321 (здесь и далее цитаты из произведений Ж.Верна приводятся по данному изданию).

<sup>38</sup> Луков В. Французский неоромантизм. М. Изд. М. Гум. ун-та.2009. С.60.

Особенной популярностью пользовались, и поныне пользуются, приключенческие романы Жюль Верна, тематика которых продолжает традиции мировой литературы. Так, путешествие к центру земли можно рассматривать как модификацию эсхатологических сюжетов, историй Орфея, Энея и др., описания полетов – как отражение извечного стремления человека к небу (Икар), морские путешествия и приключения героев в неизведанных экзотических странах – как отголоски «Одиссеи» и т.д. Однако эти *архетипические* сюжеты Жюль Верн наполняет остротой сюжетных перипетий, динамикой и напряженностью действия, что объясняется влиянием эстетики романтизма, которая *«требовала от литературного произведения увлекательности как непрямого условия»*.<sup>39</sup>

В приключенческих романах Жюль Верна соединяются две литературные традиции. С одной стороны, это богатый, хотя не очень популярный в широких читательских кругах, околотитулярный пласт путевых заметок, воспоминаний путешественников, описаний неизвестных читателю стран. Достаточно отметить созданные еще в XVIII веке многотомные труды авторов аббата Прево, Бугенвиля, Лагарпа, Лаперуза, а из авторов XIX века Жюль Верн, несомненно, читал «Впечатления о путешествиях» Александра Дюма, произведения Абу и Фромантена. Кроме того, во Франции существовали научно-популярные журналы – *Illustration*, *Autour du monde*, *Monde illustré*, в которых было много информации о путешествиях, о жизни в колониях, о нравах туземцев.

С другой стороны, на прозаиков поколения Жюль Верна, авторов авантюрных романов Жозефа Гобино, Гюстава Эмара, Габриеля Ферри и др. не могли не оказать влияния такие мастера чисто приключенческого жанра как Майн Рид, Ф.Купер и А.Дюма-отец, с которым, как уже отмечалось, Верн был близко знаком. Роль Жюль Верна в развитии жанра точно сформулировал В.А.Луков: *«Романы Верна вызвали обновление приключенческого романа, который стал трактоваться как путешествие в экзотические страны. Таковыми были многочисленные романы Луи Жаколио (1837-1890), Луи Буссенара (1847-1910), Пьера Лоти (наст. имя Луи Мари Жюльен Вио, 1850-1923), вошедшего в историю литературы в качестве создателя жанра “колониального романа”, где восточная экзотика, романтика моря сочетаются с подчеркиванием*

---

<sup>39</sup> Евгений Перемышлев [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/PRIKLYUCHENCHESKAYA\\_LITERATURA.html?page=0,3](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/PRIKLYUCHENCHESKAYA_LITERATURA.html?page=0,3).

*превосходства белого человека. Но ни один из них не достиг популярности романов Жюль Верна».*<sup>40</sup>

Однако жанровые особенности приключенческих романов Верна заключаются не только в сочетании топосов и мотивов «романа науки», «путевых заметок» и авантюрного романа, в них создается особый тип авантюрного времени и пространства, в которое органично вписываются жанровые элементы фантастической литературы (которые усиливаются в произведениях позднего периода) и, в определенной степени, детективного элемента, поскольку в основе приключений иногда лежит преступление («Пятнадцатилетний капитан», «Дети капитана Гранта»), хотя нет образа сыщика, выявляющего преступника. Более того, преступники (например, Айртон) раскаиваются под влиянием благородных героев и становятся достойными членами общества.

Некоторые романы этого периода по жанру являются «робинзонадами»: колонистов из «Таинственного острова», так же, как героя Д.Дефо, спасают труд, оптимизм и, что особо подчеркивает Верн, их познания в науках: *«тот, кто знает, преуспевает там, где другие прозябали бы и, в конце концов, погибли бы»* (Т.V.C.183). В романах этого периода наука служит как развитию человеческого общества, так и спасению отдельных людей. Так, ученый Сайрес Смит («Таинственный остров») с помощью примитивного инструмента вычисляет географическое местоположение острова Линкольна по угловому расстоянию звезды Альфа Южного Креста от Южного полюса. Нам представляется несколько поверхностной аналогия между образами колонистов острова Линкольна и образом Жильята из «Тружеников моря» Гюго, приводимая З.М.Потаповой на основе того, что они совершили *«сверхчеловеческий трудовой подвиг»*<sup>41</sup> в борьбе с природой. Признавая несомненное влияние Виктора Гюго на Жюль Верна (о котором будет сказано ниже), мы считаем, что Жильятт, как романтический герой, одинок, кроме того, он совершает подвиг, чтобы удостоиться внимания любимой девушки, колонисты же – герои неоромантические, они оптимисты, и в борьбе со стихией действуют вместе, слаженно и дружно. Жильятт, подвиг которого остается вознагражденным, кончает с собой, колонисты же борются за свою жизнь, и судьба вознаграждает их.

Очевидно, что сюжет приключенческих романов Ж.Верна тесно связан с *природой*. У Жюль Верна человек не враг природы, он не уничтожает ее, а изучает и

---

<sup>40</sup> Луков В. Французский неоромантизм. М. Изд. М. Гум. ун-та. 2009. С.61.

<sup>41</sup> Потапова З.Жюль Верн. ИФЛ. М. Академия. 1939. Т.III. С.264.

осваивает, она же служит ему во благо: *«Остров щедро одарил их минеральными, растительными и животными продуктами; природа постоянно благодетельствовала колонистам, а знания помогли им использовать ее дары»* (Т.V, С.493).

Верн приводит не только достоверные географические и исторические сведения об экзотических странах, он описывает и национальные черты, нравы, обычаи и языковые особенности разных народов. Он унаследовал от романтизма уважение к национально-освободительным движениям (например, греков против турецкого владычества в романе «Архипелаг в огне», венгров против австрийцев в «Матиасе Шандоре», канадских французов против англичан в «Безымянном семействе»). В лучших традициях французской литературы («Бюг Жаргаль» Гюго, «Таманго» Мериме и др.) Верн осуждает работорговлю, пренебрежительное отношение европейцев к «нецивилизованным» народам. (Надо, однако, отметить, что Ж.Верн с нескрываемым возмущением описывает жестокость английских, американских, германских колонизаторов, но никогда – французских).

О демократизме Жюль Верна можно судить по тем героям разных национальностей (например, француза Анри д'Альбаре, доблестно сражавшегося за независимость Греции в романе «Архипелаг в огне», управляющего колонией «межпланетных Робинзонов» Василия Тимашева и крестьянина, талантливого механика Прокофьева в романе «Гектор Сервадак» и др.) и разного социального положения, которые играют значительную роль в его произведениях. Опять же в лучших традициях французской литературы, на помощь главным героям приходят верные, веселые и сметливые помощники – негр Геркулес, проводник- исландец Ганс, индеец Талькав, слуги Джо и Паспарту и другие.

В критической литературе о Жюле Верне неизученными остаются особенности **хромотона** его романов, хотя эта проблема представляет несомненный интерес. Очевидно, что романное **время** в произведениях писателя обычно ограничено определенными сроками и датами («на восьмой день полета...», «отмечали третью годовщину пребывания на острове...», «это было 30 марта 1865 года. Колонисты не знали, что две недели спустя в Вашингтоне совершится страшное злодеяние, и Авраам Линкольн падет, сраженный пулей фанатика» (Т. V. С.109). Что касается романного **пространства**, то оно безгранично, т.к. охватывает земные, морские и небесные просторы (хотя и с точным указанием географических широты и долготы).

Топосы острова (в приключенческих романах) и города (в романах фантастических) обычно пространственно ограничены. При этом, в воссоздании картины природы экзотических островов Верн предстает как прекрасный знаток всех видов животных, растений и минералов, а в описании городов – как ученый, осведомленный в науке и технике. То же наблюдается и в романах, связанных с воздушными путешествиями: писателя интересует техническая сторона этих путешествий и возможности летательных аппаратов, а не небо как стихия, как объект восхищения, как часть мироздания. Единственное пространство, которое Верн воспринимает как наследник романтизма – это море, океан, водная стихия. В этом, как нам представляется, проявляется не только личное отношение к морю, которое, как известно, он очень любил, но и явное влияние Гюго, в частности – его «Тружеников моря», вышедшего за два года до написания романа Жюль Верна, в 1866 году. Это влияние подтверждается многими совпадениями, аллюзиями и прямыми упоминаниями автора.

Тем не менее, в восприятии океана романтиком В.Гюго и неоромантиком Ж.Верном существует принципиальная разница: бесконечно великий, пластичный, постоянный и изменчивый, океан является для Гюго материалом для моделирования романтического мира. В главе *Sub umbra* (во мраке) – одной из самых знаменательных не только в творчестве Гюго, но и в европейском романтизме, наиболее полно и ярко раскрывается философское и поэтическое мироощущение целого поколения. Океан для романтика – это грандиозные битвы вод и ветров, сходящихся по велению неведомой силы, и это не просто пароксизмы природы, это мир, в котором рождаются, живут, страдают и вновь растворяются в небытии населяющие его персонажи романа. Для Ж.Верна в романе «Двадцать тысяч лье под водой» океан является если не философской моделью мира, то, в определенной степени, – тоже миром, миром свободы, убежищем капитана Немо, символом и залогом его свободы: *«Море не подвластно деспотам. На поверхности морей они могут еще чинить беззакония, вести войны, убивать себе подобных. Но на глубине тридцати футов под водой они бессильны, тут их могущество кончается! Ах, сударь, оставайтесь тут, живите в лоне морей! Тут, единственно тут, настоящая независимость! Тут нет тиранов! Тут я свободен!»* (Т.IV, с. 82)

Жюль Верн обладал несомненным поэтическим талантом, свидетельством тому являются периодически встречающиеся фразы и даже целые абзацы, однако он тут же



как бы останавливает описание ярких картин и глубоко философских раздумий, чтобы привести точные научные сведения, создавая таким образом свой особый, «комбинированный» дискурс: *«Атлантический океан! Необозримая, огромная, водная равнина, раскинувшаяся на двадцать пять миллионов квадратных миль! Вдоль она простирается на девять тысяч миль, ширь – в среднем на две тысячи семьсот миль (Т.IV, с.289).* Затем следует перечисление величайших в мире рек, впадающих в Атлантический океан, и вновь поэтическое любование *«величественной водной стихией».*

Поразительное сочетание **движения и покоя** в романном пространстве «Тружеников моря» – только одна из антитез, составляющих его архитектуру. По убеждению автора-романтика, человек способен многое постичь душой, которая *«воспаряет, просветленная глубоким изумлением»* перед великой творческой энергией мира, наполненного для диалектика Гюго постоянным движением: *«Там необозримое перемещение светил, сонмы звезд, сонмы планет, пыльца Зодиака, quid divinit токов, испарений, поляризаций, тяготений; там влечение и отталкивание, могучий прилив и отлив враждующих космических сил, там ... фантастические расстояния, ошеломляющие круговороты, стремительный бег миров в бесконечность, чудеса, преследующие друг друга во мраке, механизм, пущенный в ход раз и навсегда, дуновение от пробегающих по своей орбите планет, осязаемое вращение колес».*<sup>42</sup>

Подводный мир Жюль Верна также отличается сочетанием движения и покоя, там лес состоит из гигантских древовидных растений, которые *«не клонились к земле, а вытягивались в струнку, как железные прутья. Фукусы и ламинарии, уступая плотности окружающей среды, тянулись вверх по прямой линии, строго перпендикулярной к поверхности океана. Водоросли, казалось, застыли в своей неподвижности, и, чтобы пройти, приходилось раздвигать их руками; но растение тотчас же принимало прежнее положение. Тут было царство вертикальных линий!»* (Т.IV, с.133).

В «Тружениках моря» изображение движения океана – вихрей, спиралей, чередования покоя и взрыва, приливов и отливов, зыби и шторма – отражает романтическое представление о законе Бытия, о реальности как единстве порядка и хаоса, формы и бесформенности. О вечном движении пишет и Ж.Верн, вновь и вновь перебивая свое эмоциональное и, одновременно, философское описание точными

---

<sup>42</sup> Гюго В. Труженики моря. СС. В 15 тт. Т. 9. С. 303.

научными данными, совершенно неуместными в взволнованном признании капитана Немо: *«Да, я люблю море! Море – это все! Оно покрывает собой семь десятых земного шара. Дыхание его чисто, животворно. В его безбрежной пустыне человек не чувствует себя одиноким, ибо вокруг себя он ощущает биение жизни. ... Море – это вечное движение и любовь, вечная жизнь, как сказал один из ваших поэтов»* (Т.IV, с.81). Очевидно, что Немо имеет в виду Гюго, и далее, после перечисления групп зоофитов, классов членистоногих, моллюсков и т.д., вновь почти дословно приводит прямую цитату из «Тружеников моря»: *«морем началась жизнь земного шара, морем и кончится! Тут высший покой!»* (там же, с.82.)

В основе эстетической концепции Гюго лежит «универсальная антитеза». Кроме отмеченного сочетания покоя и движения, в его гармоничной системе мира происходят процессы *созидания и разрушения*, море поглощает и рождает острова, моделирует землю, создает шедевры зодчества под водой, которые само же и разрушает. Жюль Верн, обращаясь к подводным «шедеврам зодчества» предпочитает описание рукотворных развалин Атлантиды.

Созидание и разрушение Гюго видит и в чередовании *жизни и смерти* в природе, *порядка и хаоса*. Так, проявление мирового беспорядка Гюго видит, например, в многообразии и причудливости живых существ. Однако его перечисление не носит характера научной классификации, во взаимном истреблении кишаших в море тварей он видит диалектическое единство жизни и смерти: *«Смутные очертания пастей,, усиков, щупальцев, плавников, перьев, разверстых челюстей, чешуи, когтей, клешней, скользят, колеблются, разбухают, растворяются и исчезают в зловещей прозрачной толще. Обитатели морских глубин носятся устрашающими пловучими роями, творя то, что им предназначено. Там настоящий улей чудовищ»*.<sup>43</sup>

В обоих романах особенно выразительным является описание спрута, в котором сконцентрирована вся бесформенность, на которую способна природа. Гюго видит в нем неопределенную субстанцию, это *«комоч слизи, обладающий волей»*, *«пустота, вооруженная щупальцами»*, он прирастает к жертве *«при помощи пустоты»*, у него нет ни органов, присущих другим живым существам, ни внешней и внутренней сторон, т.к. *«его восемь щупалец можно вывернуть как пальцы перчатки»*, но даже эту чудовищную тварь посещает любовь, и тогда она фосфоресцирует, *«прихорашивается»*, *«расцветает бледным сиянием, словно призрачное солнце»*. Подобное *сочетание прекрасного и*

---

<sup>43</sup> Гюго В. Труженики моря. СС. В 15 тт. Т. 9. С.189.

*ужасного, возвышенного и низменного* создает необычайно живописное и разнообразное пространство романа Гюго. Очевидно, что спрут как эмблематическая фигура в представлении Гюго о мире становится объектом описания и Жюль Верн в XVIII главе второй части романа «Двадцать тысяч лье под водой». Для более наглядного сравнения приведем этот отрывок: *«Это был кальмар колоссальных размеров, длиной в восемь метров. Он плыл задом наперед, с громадной скоростью прямо на «Наутилус», глядя на нас серо-зелеными неподвижными глазами. Восемь рук или, вернее, ног, посаженных на голове, что и дало этим животным название головоногих, были вдвое длиннее тела и все время извивались, как волосы у фурий. Отчетливо виднелись двести пятьдесят присосок, расположенных на внутренней стороне щупалец в виде полукруглых капсул. Временами присоски касались оконных стекол, пустели и присасывались к ним. Челюсти чудовища, в виде рогового клюва такой же формы, как у попугая, все время открывались и закрывались. Язык из рогового вещества, тоже снабженный острыми зубами в несколько рядов, содрогался, высовываясь из этого страшного рта. Какая фантазия природы!»* (Т.IV, с. 409).

Общим в изображении обоими авторами подводного мира является его *освещенность*, однако романное пространство у Гюго, в соответствии с романтической концепцией, построено на антитезе *свет – тень*, в течение всего романа Гюго представляет множество картин, в которых ослепительный свет мгновенно сменяется полным мраком или антитетичные категории парадоксально сочетаются в «озаренной тьме». Жюль Верн же, ставя своей целью, как всегда, достоверное описание морских глубин *«в радиусе одной мили от “Наутилуса”»*, восхищается красочным великолепием: *«Дивное зрелище! Какое перо достойно его описать! Какая кисть способна изобразить всю нежность красочной гаммы, игру световых лучей в прозрачных морских водах, начиная от самых глубинных слоев до поверхности океана!»* (Т.IV, с. 112).

В отличие от классического видения мира, унаследованного от просветительского рационализма, от Декарта, Ньютона, с их метафизической эвклидовой моделью, романтизм представляет мир как вечно изменяющееся единство контрастных, взаимоисключающих, но и взаимосвязанных форм и понятий. Вселенная видится романтику постоянной метаморфозой мироздания, но в роли, которая отводится аналогиям и соответствиям, очевидно стремление обнаружить связи между разными уровнями бытия, и воссоздать картины единого, пусть непознаваемого, мира. Романтик, по выражению Г.Гюсдорфа *«ясности просвещения противопоставляет ясность*

озарения»<sup>44</sup> и, даже сознавая, что это озарение никогда не даст верной и полной картины мира, все же предпочитает его, т.к. только благодаря озарению возможно проникновение в тайны, неподвластные трезвому рассудку. *Неоромантическая* концепция мира не предполагает антитетичности и, в отличие от романтизма, предпочитает мировосприятие не путем озарения, а *разумом, научным знанием*. Ж.Верн, как же отмечалось, не лишен поэтического таланта в описании картин природы, однако описание это подробно и реалистично: *«Косые лучи солнца преломлялись в воде, словно в призме, и окрашивали ребра утесов, водоросли, раковины, полипы всеми семью цветами солнечного спектра. Какой праздник для глаз был в этом причудливом сочетании красок, в этой непрерывной смене зеленого, желтого, оранжевого, фиолетового, синего, голубого, красного, как на палитре вдохновенного живописца!»* (Т.IV, с. 130).

Даже в прозаическом дискурсе Виктор Гюго оставался поэтом, которому, благодаря озарению, удалось воссоздать на наш взгляд типичное для романтизма представление о мире – динамичном и вечном, зыбком и незыблемом, светлом и мрачном, чудесном и жестоким, прекрасном и уродливым, умирающем и вечно возрождающемся. Жюль Верн, прекрасно знакомый с художественным методом Гюго, несомненно, признавал его величие, поскольку, как мы постарались показать, построил свое описание картин подводного мира и его обитателей на явных параллелях с главами «Тружеников моря», на что в тексте романа встречаются прямые аллюзии: *«Свой рассказ я перечитал сам, а затем прочел его Конселю и канадцу. Они нашли, что в передаче самого факта рассказ точен, но, недостаточно эффектен. Для описания такой картины надо иметь перо знаменитого нашего поэта, автора «Тружеников моря»* (Т.IV, с. 413). То, что художественная манера Виктора Гюго определяется полуироническим эпитетом «эффектен», объясняется не недостаточным пиететом в отношении великого поэта, а различием в творческих методах и мировосприятии. Если архитектура романного пространства «Тружеников моря» построена на антитезах, выражающих диалектически взаимообусловленные контрастность и единство романтического мировосприятия, то роман «Двадцать тысяч лье под водой» – произведение неоромантическое, с характерным для этого течения сочетанием романтического (образ Немо) и реалистического (описанием подводного мира).

---

<sup>44</sup> Gusdorf G.Fondement du savoir romantique. P.Payot. 1982. P. 202.

Кроме различия в эстетических подходах к изображению действительности и художественных целях обоих авторов, заметим, что Жюль Верн, будучи талантливым прозаиком, не обладал поэтическим даром, причем сам это признавал и не стремился к поэтическому самовыражению. Более того, он четко классифицировал различия в восприятии мира между различными реципиентами: *«Для поэта, друг мой Нед, жемчужина – слеза моря, – отвечал я, – для восточных народов – окаменевшая капля росы; для женщин – драгоценный овальной формы камень с перламутровым блеском, который они носят, как украшение, на руках, на шее, в ушах; для химика – соединение фосфорнокислых солей с углекислым кальцием; и, наконец, для натуралиста – просто болезненный нарост, представляющий собой шаровидные наплывы перламутра внутри мягкой ткани мантии у некоторых представителей двустворчатых моллюсков»* (Т.IV, с. 225).

Мы далеки от того, чтобы отождествлять Жюль Верна с упомянутым «натуралистом», однако нельзя отрицать, что основной заслугой *создателя жанра твердой научной фантастики* было обсуждение научных открытий своего времени и тех перспектив, которые они открывали перед человечеством.

В романах Верна 1880-90-х годов, как уже отмечалось, оптимистическая вера в науку уступает место сомнениям и опасениям. Главной в произведениях «Пятьсот миллионов бегумы», «Робур-завоеватель», «Вверх дном» и других, становится мысль о том, что *развитие науки не должно опережать эволюцию нравов*. Фантастика в романах «С Земли на Луну» или «80 тысяч лье под водой» была связана с научными открытиями во благо человека, во имя прогресса, в поздних же *романах-предупреждениях* эти открытия направлены против человечества. Однако фантастика в творчестве Жюль Верна остается «реальной», «твердой», т.е. основанной на прекрасно изученных автором возможностях и перспективах науки. Типичное доказательство этого утверждения приводит З.М.Потапова, проводя различие между особенностями фантастики в рассказе Эдгара По «Приключения Артура Пима» и романе Жюль Верна «Ледяной сфинкс» (в некоторых переводах «Сфинкс ледяных равнин»), задуманного как продолжение романа американского романтика. В обоих романах рассказывается о путешествии к Южному полюсу, причем Верн вначале пересказывает содержание романа По, но далее сказывается различие в художественных методах романтика По и неоромантика Верна. Если у По фантастика связана с верой во сверхъестественное, то у Ж.Верна она научно обоснована. Как справедливо замечает Потапова, *«тему путешествия к Южному*

полюсу ... Жюль Верн разработал с диаметрально противоположных позиций, сняв, отвергнув все "чудесное", непостижимое, содержащееся в романе По». <sup>45</sup> Загадочный ледяной сфинкс, легенду о котором рассказывает По, у Верна оказывается реально существующей скалой. Кроме того, в «Ледяном сфинксе», как и в поздних романах Жюль Верна, нет ни загадочности, ни трагичности американского романтика, творчество которого, особенно после переводов его произведений Бодлером в 1854 году, чрезвычайно интересовало и восхищало французских писателей.

Убежденный в том, что фантастика должна быть научно объяснима, Жюль Верн не принял и некоторые романы Герберта Уэллса. Например, прочитав в «Первом человеке на Луне» о неподвластном гравитации материале «каворит», Верн, герои которого использовали для полета реальный порох, возмущался, что существование «каворита» невозможно с научной точки зрения.

О принадлежности творчества Жюль Верна к *неоромантическому течению* свидетельствует и *образная система* его произведений. В неоромантизме она не предполагает глубокого психологического анализа персонажей. Характеры у неоромантиков довольно статичны, и раскрываются в поступках, действиях персонажей, которые чаще всего являются носителями определенной миссии. Так, протагонистом романов Жюль Верна почти всегда является ученый, исключительная, сильная личность, в значительной степени унаследованная от романтизма. Новаторство Жюль Верна в том, что, в отличие от романтического героя, это человек современной писателю эпохи, активный, волевой, вооруженный научными знаниями. При этом, если в романах 1860-70-х годов это герой, способный на подвиг во имя жизни, справедливости, помощи родине, спасения друзей, то в более поздних романах часто встречается образ талантливого изобретателя, использующего свой дар во имя личной славы или наживы.

Любимые герои Верна, носители его мировоззрения – яркие и благородные путешественники, страстные исследователи, такие как Сайрес Смит, капитан Гаттерас, капитан Грант и другие, но наиболее известным и харизматичным героем, разумеется, является капитан Немо, история которого навеяна автору восстанием сипаев в Индии. Индийский принц Даккар получил образование в Европе, но остался патриотом и посвятил свою жизнь борьбе с угнетателями. *«Он ненавидел Англию, и эта ненависть была тем сильнее, что многое в Англии восхищало его. Этот индус сосредоточил в себе всю ненависть побежденного к победителю. Угнетатель не находил прощения у*

---

<sup>45</sup> Потапова З Жюль Верн. ИФЛ. М. Академия. 1939.Т.III.С.259.

*угнетенного»*. (Т.V, с.569). После поражения сипаев Немо покинул родину и, используя свой выдающийся ум, обширные знания в разных областях науки и все свое богатство, построил подводную лодку, назвал ее «Наутилус», себя – Немо и навсегда отказался от обитаемого мира. Исполнилось заветное желание принца Даккара – не желая иметь никакой связи с землей, он обрел независимость в морских глубинах. В творчестве Жюль Верна капитан Немо – первый «сложный» образ, сочетающий противоречивые черты: в романе «Двадцать тысяч лье под водой» он предстает, с одной стороны, разочарованным мизантропом, жестоким к врагам, беспощадно пускающим ко дну английский корабль, с другой – способным на великодушные поступки: *«я понял, что этот человек способен пожертвовать собой ради спасения представителя человеческого общества, от которого он бежал в морские глубины! Что бы ни говорил о себе этот загадочный человек, все же ему не удалось убить в себе чувство сострадания»*.

*Я высказал ему это. Он ответил мне, заметно взволновавшись:*

*– Но это был индус, господин профессор, представитель угнетенного народа, а я до последнего вздоха буду защитником угнетенных!»* (Т.IV, с.243).

Автор окружает своего героя таинственностью, романтическим ореолом борца за свободу не только своего народа, но поставляющего золото и оружие всем народам, ведущим национально-освободительные войны:

*«Стало быть, вы считаете, сударь, что богатства потеряны, раз они попали в мои руки? Неужто же я собираю для себя это золото? Кто вам сказал, что оно не пойдет на доброе дело? Неужто я не знаю, что на земле существуют обездоленные люди, угнетенные народы? Несчастные, нуждающиеся в помощи жертвы, вопиющие об отщизни! Неужто вы не понимаете, что...*

*Капитан Немо не окончил фразы. Кто знает, не сожалеет ли он, что сказал лишнее? Но я и так все понял. Каковы бы ни были причины, побудившие его искать независимости в глубинах морей, все же он оставался человеком! Его сердце отзывалось на человеческие страдания, и он широкой рукой оказывал помощь угнетенным!*

*И тут я понял, кому предназначались миллионы, отправленные капитаном Немо в тот памятный день, когда «Наутилус» вошел в воды охваченного восстанием острова Крит!»* (Т.IV, с.300).

Капитан Немо вновь появляется в романе «Таинственный остров», где автор-неоромантик, любящий своего героя, выводит его спасителем колонистов острова Линкольна, смелость и величие духа которых примиряют его перед смертью с миром людей.

Особую группу ученых в романах Верна составляют выдающиеся изобретатели, настолько погруженные в свои исследования, что в реальной жизни выглядят «чудаками». Автор с мягким, диккенсовским юмором описывает их рассеянность, смешные положения, в которые попадают они сами и их друзья. Таковы образы географа Жака Паганеля, профессора Лиденброка, доктора Клоубонни, кузена Бенедикта, астронома Пальмирена Розета.

Как уже отмечалось, в образной системе поздних романов Жюль Верна появляется новый тип героев – талантливые ученые изобретатели, которых интересует не справедливое общественное устройство, а личная выгода и, главное, – власть над миром. Наиболее демонстративно эта проблема решается в романе «Пятьсот миллионов бегумы». Французская исследовательница Симона Вьерн обнаружила, что основную идею романа Жюль Верн почерпнул из рукописи некоего Андре Лори и переработал ее по просьбе издателя Этцеля.

Действие романа происходит в Америке. Надо отметить, что Жюль Верн переносил в США события своих многих романов – «Север против Юга» (о событиях гражданской войны 1860-х годов), «Вверх дном» (об идее выпрямления земной оси) и др. В романе «Пятьсот миллионов бегумы» Верн сатирически описывает продажность и жадность ученых – членов научного общества, нотариуса, нечестно урывающего проценты как с француза Саразена, законного наследника индийской принцессы, так и незаконного – немца Шульце. В романе противопоставлены два типа ученых – Саразен, который строит идеальный город будущего, и Шульце, основавший Штальштадт, завод по производству смертоносного оружия.

Саразен называет свой город Франсвилем, в честь родины. Расположение Жюлем Верном идеального города будущего близ Сан-Франциско является выражением благодарности французского писателя жителям этого американского города, которые после франко-прусской войны собрали средства для помощи раненым французам и семьям погибших солдат. Франция в благодарность подарила городу несколько десятков копий скульптур из Лувра.



Всю свою долю многомиллионного наследства Саразен употребляет на строительство города, который станет прибежищем для «честных людей», открытым «для народов всех стран», со школами, где молодежь будут воспитывать, «руководствуясь мудрыми принципами, способными развить и направить на должный путь все духовные, умственные и физические силы» (Т.VIII. С. 564). Франсвиль – классическая *утопия*, где все равны, где все население радостно трудится ради общего блага, а в случае опасности так же дружно строит оборонительные сооружения, защищая свой город. Построенный Шульце Штальштадт (Стальной город) – классическая *антиутопия*, это «мрачные квадраты зданий», над которыми из густого леса труб «изрыгаются клубы черного дыма» (Т.VIII. С.582). Здесь царит железная дисциплина, рабочие разных цехов, отливающие по чертежам Шульце пушки, поставляемые во все страны Старого и Нового Света, не общаются друг с другом, на работу принимают преимущественно немцев.

Если в более ранних романах Жюль Верна проявлялось его уважительное отношение ко всем народам, и автор только подшучивал над англичанами и американцами, которые считали свои нации самыми талантливыми, цивилизованными и великодушными, то в этом романе, написанном после франко-прусской войны, в 1878 году, проявляется настороженное отношение автора к немцам. До франко-прусской войны в творчестве Жюль Верна не было антигерманских настроений (например, в романе «Путешествие к центру Земли» все положительные герои – немцы). Изображение германского милитаризма в романе «500 миллионов бегумы» с одной стороны свидетельствует о том, что французский писатель помнит о национальном унижении Франции в результате войны, с другой стороны – звучит как пророческое предупреждение, подтвержденное как Первой, так и Второй мировыми войнами. Писатель предвидел и детали, например, дальнобойная немецкая пушка «Колоссаль» («Большая Берта»), из которой во время первой мировой войны обстреливали Париж, почти точно повторяет описанную Жюлем Верном пушку Шульце.

Е. Брандис приводит мнение зарубежных биографов Жюль Верна о том, что «в образе профессора Шульце писатель изобразил Круппа – основателя династии германских пушечных королей»<sup>46</sup>. Однако идеи о превосходстве Германии, которые исповедует Шульце, уже в XX веке вполне могли бы быть произнесены Гитлером. Он называет кельтскими бреднями такие понятия как добро и зло: «В мире нет ничего

---

<sup>46</sup> Брандис Е. Пятьсот миллионов бегумы. //Верн Ж. СС в 12 тт. Т.VIII. С.714.

*абсолютного, за исключением великих законов природы. Один из этих законов – борьба за существование, столь же непреложный как закон всемирного тяготения... С помощью моей пушки пятьдесят тысяч германцев без труда отправят на тот свет сто тысяч жалких мечтателей, ибо эта порода обречена на гибель»* (Т.VIII, с.624-625). Желая уничтожить Франсвиль, где все устроено ради счастья и продления человеческой жизни, он говорит: *«только смерть, которую мы ниспошлем на них, даст место новой жизни. Однако все в природе имеет свой смысл, и доктор Саразен, основав свой город, предоставил мне, сам того не зная, прекрасный материал для опытов»* (там же).

Тем не менее, можно утверждать, что общая направленность романа «Пятьсот миллионов бегумы» – оптимистическая, поскольку, во-первых, дело доктора Саразена продолжает молодое поколение – ученый Марсель, готовый отдать свою жизнь в борьбе со злом, и расточительный кутила Октав, сын Саразена (прообразом которого стал сын Жюль Верна), который отказывается от легкомысленного образа жизни и становится верным товарищем Марселя. Во вторых, Шульце ошибается в расчетах и сам становится жертвой своего изобретения. С его гибелью Штальштадт пустеет, а франсвильцы решают, что *«из обломков этого гигантского крушения все, что может служить на пользу человечеству, должно и следует спасти»* (Т.VIII, с. 697). Таким образом, по убеждению Верна, научные открытия должны и будут служить добру. Мораль всего романа заключена в последних строках романа, где выражается уверенность в том, что *«пример Франсвиля и Штальштадта не пропадет даром для грядущих поколений»*.

Как уже отмечалось, в последних романах оптимизм Жюль Верна и его вера в гуманистическую миссию науки уступают место осознанию того, что не всегда талантливые ученые мечтают своими открытиями и изобретениями служить прогрессу, они часто страдают идиолатрией, ставя личную славу, а иногда – и личную выгоду выше безопасности человечества. В критике одним из таких героев традиционно считается Робур, герой романов «Робур-завоеватель» и «Властелин мира» (1904), само имя которого означает «сила». Так, З.М.Потапова, справедливо отмечая, что сюжет, и композиция романа «Робур-завоеватель» схожи с сюжетом и композицией романа «Двадцать тысяч лье под водой», (*«и там и тут случайные пленники проделывают кругосветное путешествие на необыкновенной машине, затем спасаются бегством»*), при этом противопоставляет образы главных героев, считая, что *«Робур никоим образом не капитан Немо в воздухе, не тот бунтарь, мечтатель и мститель, каким был вождь сипаев. Робур – талантливый изобретатель, но в то же время – хвостун, тщеславный*

*эгоист, заботящийся только о собственной славе».*<sup>47</sup> Мы не можем согласиться с этим мнением, так как Робур – это новый Немо, но созданный автором на 16 лет позже. В отличие от Немо, Робур уже не мечтает о справедливом устройстве общества, не участвует в освободительной борьбе, не бежит от реального мира в стихию природы, а пытается сначала убедить людей в гениальности своего изобретения, потом – укрыть его от них.

Немо и Робур, как наследники романтических героев, имеют много общего: оба – гениальные изобретатели, разочарованные одиночки, считающие себя, благодаря своим уникальным аппаратам, один – властелином мирового океана, другой – страны Икарии *«седьмой части света, большей, чем Австралия, Океания, Азия, Америка и Европа вместе взятые»* (Т.IX, с. 242). Для обоих их машины – «Наутилус» и «Альбатрос» – являются убежищем, миром, созданным в противовес миру людей, пока еще не достойных их открытий. Кроме того, в представлении писателя изобретатель и его аппарат (Немо и «Наутилус», Робур и «Альбатрос» и др.) составляют неразрывное целое. Творец сливается со своим изобретением, а машина оживает и «проникается» идеей своего создателя.

Последние слова Робура, разочарованного в способности людей воспринимать революционные открытия, совпадают с позицией Немо: *«Граждане Соединенных Штатов, мои опыты завершены, но отныне я полагаю, что ничего не следует делать раньше времени. Это относится и к прогрессу: успехи науки не должны обгонять совершенствования нравов... Народы еще не созрели для единения.*

*Поэтому я покидаю вас. Секрет своего изобретения я уношу с собой, но он не погибнет для человечества. Он будет принадлежать ему в тот день, когда люди станут достаточно образованными, чтобы извлечь пользу из моего открытия, и достаточно благоразумными, чтобы никогда не употреблять его во вред»* (Т.IX, с. 384-385).

Образ Робура имеет исторический прототип, это, как уже отмечалось, друг Ж.Верна, воздухоплаватель Надар, и это его научные убеждения озвучивает Робур-завоеватель. Поэтому мы не можем согласиться с негативной оценкой образа Робура в критике: если он похищает двух членов клуба воздухоплавателей и их слугу, то делает он это от отчаяния, от невозможности убедить Уэлдонское научное общество в возможности создания управляемого летательного аппарата тяжелее воздуха. Он, как и

---

<sup>47</sup> Потапова З.Жюль Верн. ИФЛ. М Академия. 1939. Т.III.С.266.

Немо, строит верфь на острове Икс, обеспечивает существование пятидесяти колонистов, уважительно обращается с пленниками, раскрывает им секреты конструкции «Альбатроса». Пленники же, устраивая побег, взрывают и уничтожают летательный аппарат, считая, что «действуют в порядке законной самозащиты» и не испытывая при этом «ни малейшего угрызения совести» (Т. IX, с.370). Противоречивость и сложность характера Робура, типичная для неоромантической концепции личности, проявляется и в том, что, несмотря на поступок своих бывших пленников, он, вернувшись на восстановленном «Альбатросе» в небо над Филадельфией, спасает этих воинствующих сторонников воздушных шаров, терпящих бедствие на аэростате «Вперед» («*Go ahead*»). Подобный эпизод действительно имел место: при многочисленном скоплении народа Надар демонстрировал модели геликоптеров и один из них врезался в воздушный шар и погубил его.

Одни герои Жюль Верна – романтические, это смелые ученые, гениальные изобретатели (Немо, Робур, ), которые всегда одиноки, они строят свои аппараты вдали от людей и держат от них в секрете свои великие открытия. Другие – окружены друзьями, единомышленниками, и успехов они достигают благодаря совместным усилиям и упорному труду.

Важной чертой французской неоромантической литературы, как уже отмечалось, является пробуждение *патриотизма*. В романах Жюль Верна эта тема тоже занимает важное место. Впервые она прозвучала в связи с образом индуса по национальности, капитана Немо, но особенно настойчиво, и уже с позиции французского патриотизма, – в романе «Флаг родины» (1896). С одной стороны, здесь отражается типичное для неоромантизма оскорбленное национальное самолюбие французов после франко-прусской войны и неудач в колониальной политике, с другой – осознание нависшей над Европой опасности новой войны. Был, однако, и конкретный исторический повод: накануне написания «Флага родины» Францию потряс политический скандал: изобретатель взрывчатого вещества мелинита, Эжен Тюрпен был приговорен к тюремному заключению за продажу своего изобретения англичанам. В год выхода романа «Флаг родины» Тюрпен подал в суд иск на Жюль Верна и издателя Этцеля, посчитав, что безумный изобретатель Тома Рок списан с него, что подтверждалось портретным сходством с ним в иллюстрациях Л.Беннета. Суд оправдал Ж.Верна, а скандал привлек еще больше внимания к роману. Перспективы бурного развития военной техники волновали французов, об этом свидетельствует, например, речь Пьера

Кюри при вручении Нобелевской премии (1903), в которой он ставил вопрос об опасности попадания радия в преступные руки. Проблема моральной ответственности ученого обсуждалась уже в тех романах Ж.Верна, где герои-изобретатели стремились к личной славе, обогащению и власти над миром, но в романах «Флаг родины» и «Властелин мира» проблема ответственности ученого обсуждается уже с позиций национальной безопасности. Так, герой романа «Флаг родины», продавший свой разрушительный «фульгулятор» шайке пиратов, вдруг увидел на одном из кораблей, осаждавших остров, французский флаг: *«осознав, наконец, что он собирается совершить преступление против собственной родины, Тома Рок бросился в пещеру и добежал до склада, где хранилось огромное количество взрывчатого вещества. Затем, прежде чем пираты успели ему помешать, он вызвал чудовищный взрыв, уничтоживший островок Бэк-Кап.*

*Так погибли Кер Каррадже, его шайка и Тома Рок, унесший в могилу тайну своего изобретения»* (Т.10, с. 703).

Мы постарались показать, что ***проблема науки в творчестве неоромантика, создателя жанра научной фантастики Жюль Верна*** претерпевает значительные изменения, связанные с объективным развитием науки и техники его эпохи. В ранних романах (например, антецедентах поджанра «космической фантастики» – «С Земли на Луну», «Вокруг Луны») наука служила людям, спасала в критических ситуациях, – ученые были бескорыстны и старались использовать свои открытия на пользу прогресса. Позже появились образы ученых, использующих свои открытия во имя личной славы и обогащения («Пятьсот миллионов бегумы», «Робур-завоеватель»), даже во вред человечеству и, наконец, в последних романах («Вверх дном», «В погоне за метеором») ставится проблема не только моральной ответственности ученого-изобретателя, но и их патриотического долга. При этом Жюль Верн всегда оставался гуманистом и оптимистом, он до конца верил, что человечество опомнится, покончит с деспотизмом и войнами, а великие открытия будут направлены лишь во благо будущему. Критик Мариус Топен писал, что *«новаторство Жюль Верна заключается не только в том, что он ввел науку в рамки романа, а в том, что включил в свои романы весь физический мир, всю вселенную»*.<sup>48</sup> Приведем еще мнение ученика Ж.Верна Андре Лори, с которым мы полностью согласны: *«И до него были писателя, начиная со Свифта и кончая Эдгаром*

---

<sup>48</sup> Верн Ж. СС. в 12 тт. Т.12. С.713.

*По, которые вводили науку в роман, но они использовали ее главным образом в сатирических целях. Еще ни один писатель до Жюль Верна не делал из науки основу монументального произведения, посвященного изучению Земли и Вселенной, промышленного прогресса, результатов, достигнутых человеческим знанием, и предстоящих открытий».*<sup>49</sup>

В романах Жюль Верна 1880-х годов не только усиливаются пессимистические настроения и, соответственно, изменяется система образов, но меняется и стиль писателя. Мягкий юмор, присущий стилю его более ранних романов, уступает место едкой социальной сатире, напоминающей манеру Свифта. Это касается, например, описания деятельности фабриканта Уильяма Форбса, производящего сахар из обрабатываемого серной кислотой старого белья (вспомним лазерные лучи, получаемые лапутянами из огурцов или идею переработки экскрементов обратно в пищу), выборов председателя клуба по тому, насколько близко к центру нарисованной на доске линии претенденты воткнули иголку (в Лилипутии претенденты на министерские посты соревновались в прыжках), компании ниагарских водопадов, которая, в знак протеста, решает остановить водопады, или ожесточенного соперничества ученых, происходящего в Филадельфии, название которой на древнегреческом означает «братская любовь» и т.д. Под впечатлением Свифта, несомненно, возникла и идея искусственного острова миллиардеров в романе «Пловучий остров» (1895).

Несмотря на скепсис и сомнение Жюль Верна в моральном аспекте научного прогресса, он даже в своих последних произведениях, описывающих гениальные изобретения, угрожающие человечеству, неизменно уничтожал их. В романе «Вверх дном» (1889) ученым не удастся наклонить земную ось, чтобы добраться до залежей угля, герой романа «Флаг родины» (1896) Тома Рок в последний момент взрывает свой смертоносный аппарат, ученый Ксирдаль, поняв опасность, угрожающую миру, уничтожает золотой болид, который притягивал к земле («В погоне за метеором», изд. посмертно в 1908 г.). В этом искреннем желании предупредить человечество об опасностях перспективного развития науки, заключается *гуманистическая* направленность творчества Ж.Верна.

Об обоснованности рассмотрения творчества Жюль Верна в русле неоромантического течения свидетельствует ряд *художественных принципов*

---

<sup>49</sup> Le Temps. 25 mars. 1905.

*неоромантизма*, которые мы уже отмечали. Так, во многих романах писателя мы видим разные варианты *бегства от действительности* ради обретения счастья, свободы и справедливости: капитан Грант предпринял путешествие с целью найти остров для основания шотландской колонии, т.к. на своей родине шотландцы страдали от голода и нужды; для спасения людей, страдающих от несправедливости мечтает создать идеальную страну «Икарию» Робур-завоеватель, пять американцев основывают колонию для беглых негров, вспомним острова Антекир («Матиас Шандор») и Линкольн («Таинственный остров») и другие утопические территории, которые в более поздних романах Ж.Верна сменяются антиутопиями.

Надо отметить, что если, в отличие от других авторов-неоромантиков, Ж.Верн не заостряет внимание на *теме любви*, не погружается в психологический анализ чувств влюбленных, то любовные мотивы он все же затрагивает. При этом счастьем влюбленных обычно мешают внешние обстоятельства, которые они вынуждены преодолевать.

Приверженностью к неоромантической эстетике объясняется и изображение *исключительных обстоятельств*, в которых действуют *исключительные герои*.

## *1.2. Фантастико-философское осмысление науки в творчестве*

### *О. Вилье де Лиль-Адана*

Одним из самых талантливых и самобытных представителей французской неоромантической прозы является Вилье де Лиль-Адан (Villiers de l'Isle-Adam, 1838-1889). Он пробовал свои силы и в поэзии, и в журналистике, и в драматургии, но наибольшую известность ему принесли роман «Ева будущего» и малая проза, составившая два сборника – «Жестокие рассказы» и «Новые жестокие рассказы». Оригинальность творческой манеры, необычайная смелость фантазии, остросатирическое отношение к миру были предопределены и его происхождением, и всей его жизнью.

Потомок древнего аристократического рода Жан-Мари-Матиас-Филипп-Огюст граф Вилье де Лиль-Адан родился в Сен-Бриё, в Бретани, где получил начальное образование, с детства проявляя незаурядные способности к литературе и музыке. Одним из ярких детских впечатлений стали две недели, проведенные в группе странствующих комедиантов, которые подобрали на ярмарке потерявшегося семилетнего ребенка. По одной из версий его нашел отец, по другой – будущего писателя вернула домой красавица цыганка, образ которой будет неоднократно появляться на страницах его произведений. Фантазии мечтательного мальчика подпитывались семейной атмосферой фамильной гордости и героическими легендами о подвигах предков. Один из них участвовал в битве 1418 года за Париж, другой – Филипп де л'Иль-Адам – в битве с турками за Родос, после чего стал основателем Мальтийского ордена. Историческая достоверность происхождения писателя от именно этой ветви де Лиль-Аданов не доказана, однако желание считаться потомком древнего рода, известного еще со времен крестовых походов, во многом определило содержание и смысл его жизни. Матиас Вилье де Лиль-Адан собрал огромное количество документов, на основании которых обратился с письмом к английской королеве, требуя вернуть Мальту законному владельцу. Не менее настойчиво он заявлял свои права на греческий трон и даже добился аудиенции у Наполеона III, не получив, от него, разумеется, никакой поддержки. По мнению большинства историков, род писателя восходит лишь к XVII веку, однако, несомненно, является одним из самых знатных во Франции. Максимилиан Волошин, автор одного из наиболее глубоких исследований жизни и творчества Вилье де Лиль-Адана (в частности, драмы «Аксель»), так описывает его фамильный герб:



«Герб Вилье де Лиль-Аданов, подобно гербам Ауерспергов и Моперсов, тоже несет в себе пророчество и указание: это лазурная голова с такою же десницей на золотом поле, овитом складками горностаевой порфиры и девиз: «*Va oultre!*»<sup>50</sup> — герб, подобающий поэту, главными чертами которого были: царственное утверждение лазурной мечты, греза о золоте, которой жила его фантазия, устремление к запредельному и мстительный сарказм»<sup>51</sup>.

Первым литературным опытом Вилье стала драма «Моргана», которую он впоследствии доработал и издал только в 1866 году, но, по-видимому, и в первоначальном варианте драма произвела впечатление на семью. Во всяком случае, в 1857 годы Вилье де Лиль-Аданы продали дом и землю и переехали в Париж, где, по их убеждению, молодому Огюсту суждено было «своей мыслью и пером вновь завоевать те богатства и ту славу, которую их предки завоевали мечом и кровью».<sup>52</sup>

Первые годы в Париже были многообещающими, Вилье начал сотрудничать с газетой *Causerie*, которую называли «листочком кафе и спектаклей», познакомился с Вагнером, личность и творчество которого произвели на него огромное впечатление и отразились в его, по свидетельству современников, удачных музыкальных опытах.

Вилье завел дружеские отношения с представителями литературной элиты — Жорисом-Карлом Гюисмансом и Стефаном Малларме, неоромантиками Франсуа Коппе и Катюлем Мендесом — редактором журнала *Revue fantaisiste*, с Бодлером, который познакомил молодого писателя с творчеством Эдгара По, оказавшего очевидное влияние на всю прозу, особенно — на рассказы Вилье.

К 30-м годам Вилье де Лиль-Адан был автором сборника стихов «Два опыта Поэзии» (*Deux essais de Poésie*, 1858), неоконченного романа «Изис» (*Isis*, 1862), драм «Элен» (*Elën*, 1865) «Клер Ленуар» (*Claire Lenoir*, 1867) и «Знамение» (*Intersigne*, 1867). Первые произведения Вилье вызвали восторг у современников и собратьев по перу, однако сам он все больше времени проводил в кафе, в богемной среде, заполняя жизнь абсентом и случайными связями. Попытки друзей образумить его приводили лишь к совершению еще более странных, эпатирующих поступков, «семивековой аристократ Вилье, связанный каждой частицей своей гениальной души с героическим прошлым Франции, казался неуклюж и смешон, как бодлэровский Альбатрос, упавший на палубу корабля, над которым издеваются грубые матросы: “Один дымит ему в нос своею

---

<sup>50</sup> Иди до предела!

<sup>51</sup> Волошин М. Лики творчества. [http://az.lib.ru/w/woloshin\\_m\\_a/text\\_0470.shtml](http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0470.shtml).

<sup>52</sup> Там же.

трубкой, другой передразнивает его походку” – его гигантские крылья мешали ему ходить». <sup>53</sup>

Судебный процесс против авторов пьесы «Перрине Леклерк», в которой Вилье усмотрел оскорбление памяти его предка, окончательно разорил писателя: «...он бродил по Парижу, не имея ни крова, ни очага, в грязном белье и в обмызганном черном сюртуке, тридцать лет он проводил ночи в кафе и отравлял свой сияющий мозг всеми тусклыми ядами кабацкого алкоголя. У него не бывало письменного стола, и он писал лежа на полу; у него не бывало бумаги, и он записывал свои мысли на папиросных бумажках». <sup>54</sup> Ему приходилось зарабатывать уроками фехтования, бокса, изображать выздоравливающего больного в приемной врача-психиатра. Тем не менее, он все же продолжал творить: в 1870 году в театре *Vaudeville* была поставлена его пьеса «Бунт» (*La Révolte*), под весьма вероятным влиянием которой через девять лет Ибсен написал свой «Кукольный дом», в 1872 году выходит его пьеса «Побег» (*L'Évasion*) и в эти же годы он создает первый вариант пьесы «Аксель». В этих произведениях, созданных в самые тяжелые годы его жизни, все больше ощущается презрение обедневшего аристократа к буржуазии, усиливается сарказм, углубляется разочарование в морали, науке, религии.

Некоторое улучшение материального положения Вилье наступает в 1879 году, когда ему предлагают стать редактором недолго просуществовавшего масонского журнала «Крест и меч» (*La Croix et L'Épée*), а в 1883 году, после опубликования сборника «Жестокие рассказы», к Вилье неожиданно приходит слава, его называют «принцем рассказчиков», «французским Эдгаром По». Читатели разобрали весь тираж буквально за несколько дней и, хотя недоброжелатели объясняли интерес парижской публики к Вилье де Лиль-Адану скандальными, эпатирующими современников выходками потомка древнего аристократического рода, профессиональная критика отреагировала на выход в свет сборника рядом положительных рецензий,

Вдохновленный успехом сборника, писатель вскоре издает свой лучший роман – «Ева будущего» (*L'Ève future*, 1886), несколько сборников рассказов – «Высокая любовь» (*L'amour suprême*), «У прохожих» (*Chez les passants*), «Необычные истории» (*Histoires insolites*), «Новые жестокие рассказы» (*Les Nouveaux contes cruels*) и последний свой роман «Трибула Бономе» (*Tribulat Bonhommet*, 1887).

---

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> Там же.

Издание этих произведений не поправили финансового положения Вилье. Несмотря на поддержку друзей, он продолжал нищенствовать, живя в мире собственных фантазий, идеалов и иллюзий, подобно «Дон Кихоту XIX века», как назвал его Алексей Грибанов<sup>55</sup> в посвященной писателю статье. Несмотря на многочисленные любовные связи, Вилье так и не женился (помолвка с младшей дочерью Теофиля Готье расстроилась из-за финансовой несостоятельности жениха) поскольку считал, что ни одна из женщин не была способна оценить его творчество. За несколько дней до смерти тяжело больной писатель, в присутствии Малларме и Гюисманса, обвенчался со своей последней любовницей Мари-Элизабет Дантин, чтобы узаконить таким образом своего единственного сына. По иронии судьбы, его супруга оказалась неграмотной и вместо подписи поставила крест. Подписав акт венчания, Вилье *«сломал перо и, оттолкнув от себя вековые пергаменты и грамоты своего рода, пробормотал: Eh, le comte, va!»*<sup>56</sup> Вилье де Лиль-Адан похоронен на кладбище Пер-Лашез. Единственный памятник писателю – бюст работы скульптора Эли ле Гоффа – установлен в 1914 году на родине писателя, в Сен Брие. Интерес к прозе Вилье де Лиль-Адана сохраняется в разных странах, его произведения, чаще – «Жестокие рассказы», переводятся на многие языки, и включаются в различные антологии.<sup>57</sup> Как пишет А.Грибанов, Вилье *«не входит в число "модных" авторов, но это и к лучшему – его произведениями зачитываются только подлинные ценители утончённого декаданса, злой сатиры, настоящей романтики и мрачной меланхолии, в которой всё же остаётся место для веры и надежды»*<sup>58</sup>.

После смерти Вилье начался новый период его славы. Почти одновременно стали публиковаться воспоминания его друзей – К.Мендеса, С.Малларме, Ж.-К.Гюисманса, А.Франса, родственника Вилье – Понтависа де Гессея. В этих трудах создается образ яркой личности, мечтательной и трагичной, ироничной и одинокой.

Литературоведческий интерес к творчеству писателя связан со стремлением символистов признать Вилье (которого Верлен причислил к «проклятым поэтам»), одним из основоположников своего литературного течения. Надо отметить, что большой

---

<sup>55</sup> Грибанов А. Дон Кихот XIX века: Огюст Вилье де Лиль-Адан и его Жестокие рассказы. DARKER. №10 октябрь 2012.

<sup>56</sup> Ну, граф, иди...

<sup>57</sup> Антология чёрного юмора (сост. Андре Бретон, 1940), Антология фантастической литературы (сост. Х.Л.Борхес, А.Б.Касарес, С.Окампо, 1940), Racconti Fantastici Dell'Ottocento (сост.И.Кальвино). Milano. DIMENSIONI. 1983) и др.

<sup>58</sup> Грибанов А. Дон Кихот XIX века Огюст Вилье де Лиль-Адан и его «Жестокие рассказы». DARKER. №10 октябрь 2012. <http://darker magazine.ru/page/don-kihot-xix-veka-ogjust-vile-de-lil-adan-i-ego-zhestokie-rasskazy>.

интерес к творчеству Вилье де Лиль-Адана проявили русские символисты: в России было издано первое собрание сочинений французского писателя (1911), публиковались его драмы, сборник «Жестокие рассказы» с предисловием В.Брюсова. Особо надо отметить предисловие М.Волошина к изданию в собственном переводе драмы Вилье «Аксель», которую называли «символистской Библией». Эта развернутая статья,<sup>59</sup> первую часть которой Волошин посвятил описанию творческого пути Вилье, вторую – интересному и глубокому анализу драмы «Аксель, – практически первое серьезное исследование творчества Вилье. Отметим, что и Брюсов, и Волошин считали Вилье символистом.

Из исследований, напечатанных в России, особого упоминания заслуживает книга В.Фриче «Поэзия кошмаров и ужаса»,<sup>60</sup> прекрасно иллюстрированная история мистической и «ужасной» литературы от Средних веков до модернизма, к которому автор относит Бодлера, Барбе д'Оревилли, Вилье де Лиль-Адана, Гюисманса, Пшибышевского, Стринберга, Мирбо, Хаггарда, Стивенсона и других. Фриче рассматривает «Жестокие рассказы», в которых действительность предстает *«какъ дикая и страшная гримаса, какъ царство ужаса»*, а *«жизнь земная сливается съ тайнами замогильного царства в одну дикую, душу угнетающую, фантасмагорію»*.<sup>61</sup>

Во Франции первым из литературоведческих исследований творчества Вилье является небольшая глава в «Книге масок» Реми де Гурмона. Автор (посвятивший Вилье де Лиль-Адану свой роман «Сикстина»), в целом верно определяет место писателя в литературном процессе эпохи. С одной стороны, он считает, что Вилье *«показал нам, что окружающая жизнь представляет собой единственный годный для обработки материал»*, с другой – что Вилье *«открыл двери в потусторонний мир, захлопнутые с треском... и через эти двери целое поколение ринулось к бесконечному... Вилье ... был заклинателем реального (exorciste du réel) и привратником идеального»*.<sup>62</sup> Подход де Гурмона нам представляется несколько механистичным: определяя творческую эволюцию писателя как путь от идеализма романтиков к идеализму символистов через реализм и натурализм, он не учитывает своеобразия неоромантической эстетики, сводя литературный процесс к формальной смене эстетических принципов. Тем не менее,

<sup>59</sup> Волошин М. Апофеоз мечты и смерти (Трагедия Вилье де Лиль-Адана «Аксель» и трагедия его собственной жизни). Аполлон. № 3-4. 1912. Позже статья была включена в сборник «Лики творчества».

<sup>60</sup> В. Фриче. Поэзія кошмаровъ и ужаса. Нѣсколько главъ изъ исторіи литературы и искусства на западѣ. Съ картинами художниковъ: Босха, Брегеля, Дюрера, Кранаха, Гойи, Деракруа, Ропса, Бердедея, Штука. М. Тип. Т.Д. Художественная Печать. Б. Никитская ул. Д- 9. 1912. СС. 224-233.

<sup>61</sup> Там же, с. 233

<sup>62</sup> Гурмон Р. де Книга масок. Водолей. Москва. 2013. СС. 39-40.

глава о Вилье в «Книге масок» Реми де Гурмона, в частности – идея о писателе как провидце, повлияла на более поздних исследователей творчества писателя. Один из известных литературоведов, Аллан Ретт, даже назвал свой труд формулой Реми де Гурмона: «Вилье де Лиль-Адан: “заклинатель реального”».<sup>63</sup>

Для исследователей творчества Вилье монография Ретта является ценным источником фактографических сведений, она содержит огромное количество писем писателя, различных документов и воспоминаний друзей. Однако Ретт, пытаясь проследить эволюцию философских и религиозных взглядов писателя, уделяет основное внимание его увлечениям оккультными науками в 1859-1862 годы, затем – католицизмом, во время посещений бенедиктинского аббатства Солема и, наконец, масонством. Как в этом труде, так и в изданных позже, совместно с Кастексом, комментариях к собранию сочинений Вилье, Ретт объясняет мистицизм и фантастику в творчестве Вилье именно этими религиозными метаниями в поисках истинного учения, что несколько обедняет представление о глубине и многообразии творчества такого яркого и самобытного автора как Вилье де Лиль-Адан.

В 1920-х годах появились два исследования, посвященных драмам Вилье, это глава в монографии Д.Ноула «Идеалистская реакция, или театр после 1890 года»<sup>64</sup> и небольшая, описательного характера брошюра К.Палжена «Вилье де Лиль-Адан – драматург».<sup>65</sup>

Нам представляется ценным небольшое по объему (всего 12 страниц) предисловие А.Бюрге к изданному в 1965 году в Париже сборнику избранных произведений под названием «Вилье де Лиль-Адан – самые прекрасные страницы».<sup>66</sup> В достаточно сжатом анализе включенных в сборник рассказов, Бюрге почти вплотную подошел к определению неоромантизма, во всяком случае, ему удалось выявить ряд неоромантических черт в творчестве Вилье, которого он, однако, называет «опоздавшим романтиком». Из исследований, посвященных отдельным произведениям Вилье де Лиль-Адана, можно отметить и монографию Тишуниной Н.В «Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа».<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> Raitt A. Villiers de L'Isle-Adam: Exorciste du reel. P.Corti. 1987.

<sup>64</sup> Knowles D. La réaction idealiste ou le théâtre depuis 1890. P. Alcan.1924. P. 57-92.

<sup>65</sup> Palgen R. Villiers de L'Isle-Adam auteur dramatique. P. Champion. 1925.

<sup>66</sup> Burguet F.A. Villiers de L'Isle-Adam //Villiers de L'Isle-Adam A. Les plus belles pages. P. Harmattan. 1965. PP.13-24.

<sup>67</sup> Тишунина Н. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. <http://www.twirpx.com/file/970422/>

В последние десятилетия XX века опубликован ряд текстологических исследований творчества Вилье, среди которых выделяются работы Л.Блуа и Ж.-Ф. Рибона, а также диссертация А.Нери «Политические и социальные взгляды Вилье де Лиль-Адана»,<sup>68</sup> в которой практически не затрагиваются проблемы художественного творчества.

На сегодняшний день единственной работой, в которой наиболее полно рассмотрено творчество Вилье, является кандидатская диссертация Дж.Абдуллаевой «Традиция и новаторство в творчестве Огюста Вилье де Лиль-Адана»,<sup>69</sup> в которой автор пытается определить место писателя в истории французской литературы. Несомненная научная ценность этого исследования заключается в целостности рассмотрения всего творческого наследия писателя, глубоком знании материала, удачном применении принципа «цитирования» в произведениях Вилье, выявлении черт, заимствованных им из художественного опыта романтизма. Однако Абдуллаева не приходит к заключению, что эти черты, трансформированные в результате новаторских поисков Вилье и ряда его современников, сформировали оригинальную, *неоромантическую* по сути художественную систему. По мнению Абдуллаевой, творчество Вилье де Лиль-Адана *«стоит вне многих общепризнанных литературных школ и направлений Франции»* и дает основание *«называть его и последователем романтиков, и предтечей символистов»*. Соглашаясь с общепринятыми в литературоведении мнениями о преемственности как условия развития, о сложном переплетении стилевых направлений в литературе второй половины XIX века и о преимущественном влиянии романтизма на самого Вилье и многих его современников, Абдуллаева не приходит к выводу о том, что в результате возникшего в этот период определенного синтеза эстетических принципов, формируется новая *неоромантическая* эстетика, с присущими ей характерными чертами. Нам представляется, что для Абдуллаевой, как и для авторов предисловий к разным изданиям «Жестоких рассказов» (Н.Балашов, В.Балахонов, Н.Рыкова и др.), ключом к определению творческого метода Вилье могли бы послужить чрезвычайно ценные исследования В..А.Лукова, посвященные французскому неоромантизму.

В диссертации Абдуллаевой предлагается разделение творческого пути писателя на три этапа – период усвоения романтической традиции (1859-1866), тринадцатилетний период ее обогащения чертами современных течений и, наконец, последний период

---

<sup>68</sup> Nery A. Les idées politiques et sociales de Villiers de L'Isle-Adam: These: En 2 vols.P.1981.

<sup>69</sup> Абдуллаева Дж.Традиция и новаторство в творчестве Огюста Вилье де Лиль-Адана. Канд.дисс. СПб.2000.

(1880-1889), когда проявляется новаторство писателя. Мы не можем согласиться с подобной периодизацией творчества Вилье, поскольку *«неосуществимость идеала, трагический разлад исключительной личности с окружающим миром, пафос мятежа и т.д., что нашло отражение в его первом романе и ранних драмах»*<sup>70</sup> характерны не только для первого периода творчества Вилье, тем более, что первый его роман, «Исис», остался незаконченным, а ранние драмы его неоднократно переделывались. О выделенном Абдуллаевой втором периоде трудно судить, поскольку написанные в этот период пьесы в художественном отношении объективно слабы и не дают представления о художественном методе автора, что же касается третьего периода, то точкой отсчета, по нашему мнению, следует считать не 1881, а 1883 год, год издания «Жестоких рассказов». Именно в последние восемь лет своей жизни Вилье де Лиль-Адан создал свои наиболее значительные произведения, в том числе – доработал варианты своих ранее написанных рассказов.

Подвергая критике тех литературоведов, которые, *«не относя писателя к тому или иному направлению, указывают на его связь с предшественниками и современниками... излишне преувеличивая степень заимствований в произведениях Вилье»*, Абдуллаева сама часто увлекается своим принципом «цитирования» и рассматривает произведения Вилье лишь *«как результат творческого освоения и новаторского развития литературных традиций»*.<sup>71</sup>

Наконец, не можем согласиться с мнением Абдуллаевой о том, что *«Вилье опирается на философию Фихте, которая совпадала с основными тенденциями учения романтиков»*. *«Субъективность восприятия мира»*, *«субъективистский антропоцентризм»*, *«отрицание реальности»*, о которых пишет Абдуллаева, действительно свойственны романтизму, однако не обнаруживаются в творчестве Вилье де Лиль-Адана, даже в тех его произведениях, например, в «Еве будущего», где *«избранная личность наделена неограниченными творческими способностями, направленными на пересоздание окружающего мира»*.<sup>72</sup>

Отрицание позитивизма в конце XIX века не обязательно приводит к идеализму, тем более – идеализму начала века. Смелые мечты и причудливая фантазия Вилье, как

---

<sup>70</sup> Абдуллаева Дж. Традиция и новаторство в творчестве Огюста Вилье де Лиль-Адана. Канд. дисс. СПб. 2000.

<sup>71</sup> Там же.

<sup>72</sup> Там же.

справедливо отмечает Реми де Гурмон, *«прочно основаны на новых течениях науки и метафизики»*.<sup>73</sup>

*«Новые течения науки»* и открытия великих ученых были очень хорошо известны Вилье де Лиль-Адану. Об этом свидетельствуют сюжеты многих его произведений, прежде всего – романа *«Ева будущего»* (1886), в котором главный герой, историческим прообразом которого был известный ученый, современник Вилье, Томас Эдисон, создает электромагнитную женщину.

Идея создания искусственных людей волновала изобретателей еще с древнейших времен. Есть свидетельства о том, что во II веке до н.э. Герон Александрийский, автор множества механических игрушек, создал фигуру Геракла, убивающего гидру, а спартанский диктатор Набон (ок. 200 г. до н.э.) развлекался, наблюдая за тем, как его жена соблазняла гостей, а когда они оказывались в ее постели, их охватывали железные руки ее точной копии – механической куклы с железными шипами и лезвиями. В средние века эксперименты продолжались: известно, что в XIII веке в тюрингском замке Зондерхаузен гостей встречала крупная фигура мужчины, выстреливающая в них струей кипятка. В том же XIII веке немецкий философ и ученый Альберт Великий 30 лет работал над механическим человеком, который умел ходить, открывать двери и говорить несколько фраз, однако его ученик, Фома Аквинский, испугавшись игрушки, сломал ее. В 1509 году Леонардо да Винчи подарил Людовико XII железного льва, который на задних лапах подходил к трону и лапой открывал себе грудь, обнажая королевские лилии. Изобретатель барон Вольфганг фон Кемпелен создал два механических человека: одного, говорившего около 30 слов, он подарил Марии Терезии, со вторым – шахматистом, известным под именем «Турок», он объездил всю Европу, демонстрируя беспроигрышную игру куклы. После смерти фон Кемпелена, уже в XIX веке, кукла попала в Америку, где ее усовершенствовал ученый Мельцель, но Эдгар По разгадал ее секрет и написал разоблачение в своей статье «Шахматный аппарат доктора Мельцеля»: оказалось, что этим искусно сконструированным механизмом управлял живой шахматист, прятавшийся под столом.

В XVIII веке в Европе были широко известны куклы швейцарских часовщиков Пьера-Жака Дро и его сына: пианистка, исполняющая пять мелодий, и два мальчика –

---

<sup>73</sup> Гурмон Р. де Книга масок. Водолей. Москва. 2013. С. 39-40.



«Писец» и «Рисовальщик». В те же годы механик Жак Вокансон создал две куклы, играющие на флейте, а в Японии подобные куклы – «каракури» – разносили чай.

Таким образом, факт создания искусственного человека был известен задолго до Эдисона, который, во время написания Вилье де Лиль-Аданом своего романа, действительно работал над созданием более усовершенствованного механического человека и, с этой целью, сотрудничал с известной фирмой *Jumeau*, производящей игрушки.<sup>74</sup>

Механические куклы XVIII века, возможности которых почти не превзойдены современными роботами, назывались «автоматонами», однако Вилье впервые использовал слова «андроид» и менее известное – «андреида», для обозначения механических мужчины и женщины. (Есть предположение, что эти названия он придумал в честь изобретателей Дро.)

Итак, **основной темой** романа «Ева будущего» является создание искусственного человека. В литературе XIX века эта тема уже встречалась, вспомним, например, «Франкенштейна» Мэри Шелли или «Песочного человека» Гофмана.

Заглавие романа (*L'Ève future*) дословно переводится как «Будущая Ева», однако в контексте обсуждаемых проблем нам представляется более верным другой вариант перевода – «Ева будущего».

**Сюжетная канва** романа достаточно проста: благородный англичанин, лорд Эвальд, некогда спасший от нищеты великого Эдисона, приезжает к нему в Америку в подавленном состоянии духа. Поняв, что его юный друг решил уйти из жизни, Эдисон выпытывает у него причину его тоски. Оказывается, что Эвальд, безумно влюбленный в идеальную красавицу Алисию, страдает от ее морального убожества, но не может совладать со своими чувствами. Эдисон решает спасти друга и создает улучшенную копию его возлюбленной.

Несмотря на четкую **композицию** (роман разделен на шесть книг, каждая из которых – на главы, соответственно – на 19, 11, 5, 7, 16 и 15), основные события происходят в последней, шестой книге. Первая глава представляет собой своеобразную экспозицию, последующие главы с подробными научными описаниями, отражают процесс создания искусственной женщины – андреиды, в последней главе происходит трагическая развязка.

---

<sup>74</sup> Wood G. Living dolls. A magical history of the quest for mechanical life. Faber and Faber. 2002. P.105-155.

Каждую главу предваряют эпитафии, свидетельствующие не только о стремлении отразить основную идею главы, но и о литературных предпочтениях автора. В нашу задачу не входит представляющий несомненный научный интерес анализ этих эпитафий, отметим только, что, например, к главам, относящимся к внешности, настроениям, чувствам лорда Эвальда выбраны эпитафии из Байрона, к тем, в которых речь идет о «дьявольской» сделке Эвальда с Эдисоном – из «Фауста» и т.д. Вилье приводит цитаты из Евангелия, античных поэтов, Данте, Шекспира, Мильтона, По, Гофмана, французских романтиков.

*Первая книга* романа – «Господин Эдисон» – знакомит читателя с главным героем, «чародеем века», «колдуном из Менло-Парка», «отцом фонографа», «человеком, взявшим в плен Эхо», «новоявленным Бетховеном Науки», который, будучи глуховатым, создал «*тот незаметный прибор*», который вкладывается в ухо и обостряет слух. Надо, однако, отметить двойственность отношения Вилье к своему герою. С одной стороны, он высоко ценит талант ученого: подчеркивая его внешнее сходство с Гюставом Доре, он приравнивает его одухотворенность к одухотворенности художника: «*это было почти то же лицо – лицо художника, но **преобразенное** в лицо ученого. Одинаковая одаренность — разные проявления ее*» (кн.1, гл.I).<sup>75</sup> С другой стороны, Вилье задумывается над проблемой моральной ответственности ученого: «*Что может заставить отступить физика, когда речь идет об эксперименте? Гибель ближнего? Собственная гибель? Ах, какой ученый, достойный этого имени, испугается укоров совести или даже бесчестья, когда речь идет о его открытии?*» (кн.I, гл.VII) Это касается и Эдисона, которого интересуется лишь результат его опытов. Вилье отмечает, что «*ему важна лишь конечная цель; всякие подробности в его глазах могут быть интересны разве что для философов*» и приводит пример одного его опыта, о котором, по его словам, писали американские газеты: «*Эдисон, открыв способ, как останавливать на полном ходу, без малейшего замедления два поезда, мчащихся на полных парах навстречу друг другу, сумел уговорить директора компании «Вестерн-Рейлвей» немедленно провести на одной из железнодорожных веток испытание новой системы, чтобы обеспечить себе патент*» (кн.I, гл.VII). Однако опыт не удался, поезда столкнулись на полной скорости, вся местность была усеяна трупами пассажиров,

---

<sup>75</sup> Вилье де Лиль Адан. Ева будущего. Пер.А.Андрес и А.Косс. [https://royallib.com/read/de\\_liladan\\_ogyust/budushchaya\\_eva\\_eva\\_budushchego.html#0](https://royallib.com/read/de_liladan_ogyust/budushchaya_eva_eva_budushchego.html#0) (Здесь и далее цитаты приводятся по данному источнику).

Эдисон же удивлялся, почему американцы *«не решаются на второй эксперимент. А если понадобится, то и на третий, словом, сколько будет необходимо»* (кн.1, гл.VII).

Как типичный неоромантический герой, Эдисон сожалеет, что слишком поздно родился, что созданный им фонограф уже не сможет записать *«глас священных труб Иерихона», «ликующий хор архангелов», «умолкнувшие голоса, утраченные звуки, еще и доселе вибрирующие где-то там, в бездне времен», «гулы и грохоты прошлого»,* тех времен, когда происходили грандиозные события, великие люди произносили мудрые фразы, не говоря уже о тех звуках, которые даже его фонограф не смог бы запечатлеть, такие шумы, как *«... шум падения Римской империи... шум из-за выеденного яйца... красноречивое молчание»* (кн.1, гл.VII), а также голос крови, голос совести, песнь умирающего лебедя, *«шорох Млечного Пути!»*

Все достойное увековечения утеряно безвозвратно, в настоящем же Эдисон не видит на земле ничего, что стоило бы запечатлеть. При этом он сожалеет не о том, что всего этого лишено человечество, а о том, что *«судьба с умыслом позволила»* ему появиться слишком поздно, к тому же ему нет дела до людей, до толпы. *«Будем изобретать!»*, решает он: в этом его призвание.

Эдисон сожалеет и о том, что слишком поздно изобретена фотография, которая бурно развивалась в конце XIX века. Интересно, что Вилье описывает в своем романе метод «последовательной фотографии», реализуемый аппаратом – «кинетоскопом», который был действительно изобретен Томасом Эдисоном, но пятью годами позже выхода в свет романа Вилье, в 1891 году. Отметим также, что фотографии, быстро сменяющие друг друга одновременно со звуком, записанным на фонографе, описаны в романе Вилье за десять лет до создания кинематографа братьями Люмьер.

Эдисону, по его признанию, было бы «приятно» видеть фотографии *«Иисуса Навина, останавливающего Солнце; отдельные виды Эдемского сада, снятые со стороны восточного входа — оттуда, где охраняет его огненный меч; древа познания; змея-искусителя и проч., некоторых эпизодов всемирного потопы, запечатленных с вершины горы Араратской...»* (кн.1, гл.X). Гуманистическое содержание фотографий мало заботит Эдисона: наряду со снимками головы Медузы и данаид, Минотавра и Прометея, портретами богов и красивых женщин всех времен, Эдисон хотел бы видеть запечатленные страдания мучеников, христиан, разрываемых в цирках дикими зверями, мавров, еретиков, евреев, которых пытали железными орудиями: *«Объектив вкупе с фонографом (они ведь сродни друг другу), одновременно воспроизводя и внешний вид*

*пытаемых, и разнообразные их крики и стенания, смогли бы дать обо всем этом самое полное и точное представление. Каким это было бы полезным пособием при обучении в лицах, какое здоровое влияние оказывало бы на умы современных детей, да и взрослых тоже! Какие это были бы картины для волшебного фонаря!»* (кн.1, гл.X).

Сложность и противоречивость образа Эдисона объясняется тем, что Вилье видит в нем, с одной стороны, представителя позитивистской философии, с другой – не может не восхищаться его гением. Поэтому, он не осуждает напрямую своего героя. Аморализм ученого, отсутствие у него гуманистических принципов он представляет как отражение позитивистских взглядов: *«будучи позитивистом, он самую убедительную теорию признает лишь тогда, когда она подтверждается реальными фактами»*. По выражению Вилье, идеи в мозгу Эдисона *«прорастают подобно зерну на хлебном поле»*. Это, конечно, прямая аллюзия на высказывание И.Тэна о пороках и добродетелях.

Вместе с тем, он вкладывает в уста Эдисона рассуждения, свидетельствующие об осознании им ответственности ученого: *«Никто не может доподлинно определить природу того, что он создает, ибо любой нож может стать кинжалом; так и любая вещь преобразуется и обретает свое новое название в зависимости от того, как она будет использована* (выделено автором). *Одна лишь неуверенность в конечном результате наших действий снимает с нас ответственность за них. Надо, следовательно, ни в чем не быть уверенным до конца, иначе у кого хватило бы смелости завершить свой труд!»* (кн.2, гл.IV).

Не только создатель, но и простой производитель опасных для человечества орудий не знает последствий своего труда. Так, рабочий, отливающий пулю, не представляет себе рану, которую она нанесет. Поэтому Эдисону «было бы жаль», если бы его открытием (если бы он решился обнародовать его) воспользовались бесчестные люди во вред человечеству.

Образ ученого создается автором и с помощью окружающего его пространства, Вилье помещает Эдисона в атмосферу некой алхимической лаборатории, где в густом золотисто-багровом тумане *«проступали очертания разного рода точных приборов, нагроможденных на столах шестеренных механизмов непонятного назначения, всяких электрических устройств, телескопов, рефлекторов, гигантских магнитов, сосудов, колб, флаконов с какими-то таинственными жидкостями, аспидных досок, покрытых формулами и расчетами»* (кн.1, гл.I).

Механизмы, созданные Эдисоном, используются им в обиходе, он разговаривает по аэрофону, открывает кран водородного огня, посылает записки по «пневматической почте», получает из своей нью-йоркской квартиры телеграмму по аппарату, действие которого в точности совпадает с работой современного факса. Эти и многие другие изобретения, которые Эдисон будет использовать при изготовлении искусственной, «электрочеловеческой» женщины, работают на электричестве, возможности которого в последней трети XIX века еще не было достаточно изучены, и которое представлялось как некая всемогущая, почти мистическая сила. Как пишет О.Вайнштейн, даже «сеансы спиритизма и связь с духами нередко объяснялись за счет действия “духовного электричества”»<sup>76</sup>.

Наконец, еще одна типичная черта неоромантического героя Вилье – его одиночество, «блаженное одиночество, бояться которого могут одни лишь глупцы» (кн. I, гл. II). Однако, в отличие от романтического героя, одиночество Эдисона объясняется не конфликтом с обществом, не неприятием его, а самодостаточностью ученого, который, окружив себя техническими приборами, не нуждается в обществе людей. При этом он не изолирован от мира, о чем свидетельствуют его контакты с секретарем, переговоры с загадочной Соланой, искренняя радость от предстоящей встречи с лордом Эвальдом.

В первой книге романа, хоть и названной именем главного героя («Господин Эдисон»), мы знакомимся не только с великим ученым, но и с его другом, лордом Эвальдом. Эти персонажи составляют традиционное единство противоположностей – позитивист Эдисон представляет Науку во всем ее могуществе, а романтик Эвальд – «Человечество с его потерянным Раем» (кн. 2, гл. VI).

Отношения между героями сложны и динамичны. Если вначале молодой лорд Эвальд предстает как благодетель, некогда спасший Эдисона от нищеты, то в течение романа роли меняются: уже Эдисон пытается спасти Эвальда, попутно раскрывая перед ним горькие истины о человеке и обществе. Если применить к отношениям героев принципы транзакционного анализа, предложенные Эриком Берном, то из девяти возможных типов дополняющих транзакций мы имеем изначально транзакцию ВВ (Взрослый-Взрослый), переходящую в РР (Ребенок-Родитель).<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Вайнштейн О. Руки андроида: опыт прочтения романа Вилье де Лиль-Адана «Ева будущего» <http://www.nlobooks.ru/node/3295>

<sup>77</sup> Берн Э. Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы (Пер. А. А. Грузберга) <http://psylib.ukrweb.net/books/berne03/index.htm>

Как мы уже отмечали, образ Эвальда является прямой аллюзией на лорда Байрона. Об этом свидетельствует, во-первых, эпитафия к XI главе («Лорд Эвальд»), в которой появляется второй главный герой романа: *«Казалось, женщина эта отбрасывала тень на сердце юноши. Лорд Байрон»*. Далее, в описании внешности Эвальда можно узнать черты великого англичанина: *«высокий молодой человек лет двадцати семи — двадцати восьми, являвший собой совершеннейший образец мужской красоты»*.

*Одет он был с тем искусным изяществом, которое не позволяет даже определить, в чем, собственно, оно заключается. В очертаниях его фигуры угадывались превосходно развитые мускулы, столь свойственные воспитанникам Кембриджа или Оксфорда благодаря занятиям гимнастикой и гребным гонкам. Лицо его, несколько холодное, но в котором вместе с тем проскальзывало что-то удивительно привлекательное, располагающее к себе, освещалось улыбкой, исполненной той особой возвышенной печали, что свойственна людям истинного благородства»* (кн.1, гл.XI). Вилье отмечает *«золотистые, тонкие и густые волосы»*, матовую бледность лица, светло-голубые глаза, равнодушную улыбку, похожую на *«луч солнца, бегло скользнувший по ледяному покрову»*. Ассоциации с Байроном возникают и в связи с жизнью Эвальда в одном из самых старинных поместий, с путешествиями в дальние страны, которые только углубили стремление к одиночеству, с горькими раздумьями о духе эпохи, отказе от политической карьеры. Главное же в образе Эвальда – байроническая грусть, глубокая печаль, хотя в романе Вилье они вызваны не универсальной разочарованностью, не мировой скорбью, а *«несчастьем любить, любить мучительно... самую красивую женщину во всем мире»*.

Молодая актриса Алисия Клери (к главе XII, озаглавленной «Алисия» Вилье тоже выбрал в качестве эпитафии строки из «Еврейских мелодий» Байрона: *«Она идет по всей красе/ Светла, как ночь её страны»*) обладала, по словам Эвальда, необыкновенной красотой. Он подробно описывает Эдисону ее идеальные формы, сравнивая ее с Венерой, однако *«между телом мисс Алисии и ее душой существовала не просто диспропорция — они попросту не соответствовали друг другу»* (кн.1, гл.XIII). Из рассказа Эвальда об Алисии, этой *«богини-буржуазки»*, вырисовывается ее моральное убожество, расчетливость, цинизм и полное непонимание как искренности чувства, которое к ней питал ее благородный возлюбленный, так и искусства, которому она служит. Здесь устами своего героя, рассуждающего о театре, об актерском

искусстве, Вилье высказывает собственное мнение о несоизмеримости понятий Гений и Талант, подлинного искусства и виртуозности.

Он считает, что подлинныe Художники и Артисты, это творцы, гений которых ошеломляет, пробуждает неведомые чувства, рождает глубокие переживания. Вилье прощает авторов-подражателей, но не исполнителей, которые мнят себя творцами и искажают великие творения. Эстетические взгляды Вилье в целом отражают неоромантическую концепцию (причем некоторые его мысли предвосхищают эстетические положения О.Уайльда), однако в его едких высказываниях по поводу современных пьес, в частности – мелодрам, можно заметить и критику в адрес неоромантиков, многие из которых использовали элементы этого жанра. Он называет их «разбойниками пера», ловкими, продажными фальсификаторами, которые своим «ремесленным» стилем, примитивной фантазией и шутовскими приемами *«атрофируют у толпы всякое понятие об истинно высоком»* (кн. 1, гл. XVII).

Лорд Эвальд пытался пробудить в Алисии это *«понятие об истинно высоком»*, дремавшие в ней, как ему верилось, высокие чувства, однако ее не восхитили ни Альпы, ни Флоренция, ни Лувр, где, заметив свое сходство с Венерой, она воскликнула: *«Да, но у меня-то руки целые, да и вид у меня пошкарнее»* (кн.1, гл.XVIII).

Эдисон, поняв, что лорд Эвальд долго жил в плену собственных иллюзий, надевая воображаемой душой божественное тело возлюбленной, начинает понимать *«как можно быть лордом и носить имя Байрон»* (кн.1, гл.XVI). С точки зрения позитивиста Эдисона, иллюзии пустили слишком глубокие корни в душе молодого лорда и заставили его прибегнуть *«ко всей этой никчемной поэзии, вместо того, чтобы прямо взглянуть в глаза наибанальнейшей действительности»* (кн.1, гл.XVI). Ироническое отношение к «никчемной поэзии» Вилье выражает и в эпиграфе к этой главе: *«О ты!.. и проч. Поэты»*. Конечно, Вилье не мог разделять взгляды позитивиста Эдисона на поэзию вообще, он имел в виду не великих поэтов-романтиков, которыми искренне восхищался, а эпигонские, псевдоромантические, слащаво-сентиментальные стихи многих своих современников.

Лорд Эвальд же был для Вилье отражением образа Байрона, каким он, видимо, его представлял, поэтому в описании и чувств, и иллюзий героя сквозит уважение и понимание, поэтому читатель верит в признание Эвальда: обнаружив, что он идеализировал Алисию силой своего воображения, что у этого сфинкса нет никакой загадки, он впал в безнадежный сплин и не дорожит больше своей жизнью. Неслучайно

в эпиграфе к этой главе стоит строка из «Ада» Данте: *«Придавленный свинцовой этой ризой, шептал несчастный: «Больше не могу!»*

В последней, XIX главе первой книги Эдисон предлагает заключить договор: он берется спасти своего молодого друга, создав идеальную женщину, но предупреждает, что способ лечения будет жесточайший, это – исполнение его мечты. Договор этот вызывает ассоциации не только с «Фаустом», но и с «Шагреновой кожей» Бальзака. Лорд Эвальд, этот новый Рафаэль де Валентен, находясь на грани самоубийства, соглашается на предлагаемые условия, поверив в обещанное спасение и не задумываясь о его цене.

Во *второй книге* романа «Ева будущего» («Договор») Эдисон рассказывает лорду Эвальду о тех сугубо технических средствах, которые будут применены им в процессе создания чуда. В третьей главе второй книги («Привидение») он демонстрирует тот «макет», который станет основой для будущей искусственной женщины, «андреиды» Адали. Эдисон поясняет, что *Hadaly* на персидском языке означает «идеал».<sup>78</sup>

Мистическое, театрально обставленное появление женской фигуры в изящных серебряных доспехах, окутанной шарфом, с кинжалом и перстнями на всех пальцах латных перчаток, вызывает у Эвальда смешанное чувство недоверия и восхищения. Он все же соглашается заключить договор с Эдисоном-Мефистофелем, который представляется ему окруженным неким ореолом Интеллекта, «средоточием Разума», *«пришельцем из царства, где владычествует Электричество»* (кн.2, гл.I).

Эдисон поясняет, что серебряная фигура – лишь внешняя оболочка электромагнитного устройства, которое может говорить и ходить. Ученый при этом иронизирует по поводу тех мастеров (Альберта Великого, Вокансона, Мельцеля), которые до него пытались создать искусственных людей. Он называет их творения огородными пугалами, воняющими гуттаперчей, способными внушать лишь отвращение неестественностью красок, выражением лиц, скрипом механизма. В отличие от них Эдисон создает плоть, которая совершеннее живой, она не стареет, чем восполняет несовершенство Природы. Подробные научные объяснения (о теоретической обоснованности которых мы не можем судить), касаются упругости мягких тканей,

---

<sup>78</sup> Ольга Вайнштейн сообщает также, что на иврите Адали (*yaldah*) означает «девушка». Вайнштейн О. Руки андроида: опыт прочтения романа Вилье де Лиль-Адана «Ева будущего». <http://www.nlobooks.ru/node/3295>



достигаемой гидравлическим давлением, движений суставов из слоновой кости на гальванических элементах, сети проводов, имитирующих нервы и кровеносную систему, дыхания, обусловленного подачей электрических искр в легкие и т.д. Приводить эти все механизмы в действие, т.е. пробудить Адали к существованию должны прикосновения к кольцам на ее руках.

Эдисон обещает воспроизвести все жесты, грацию, походку, тембр голоса, словом настолько точную копию Алисии, что даже собака Эвальда предпочтет ее оригиналу. Но главное – он вдохнет в нее возвышенную душу, *«все песни Антонии сказочника Гофмана, все мистические тайны Лигейи Эдгара По, все жгучие соблазны Венеры могучего Вагнера»* (кн.2, гл.IV), вылепит из «глины современной Науки» существо, которое станет для него тем, чем человек является для Бога. То, что душа является чем-то неведомым, не останавливает Эдисона: *«придают же снаряду скорость **икс**, а **икс** ведь тоже есть нечто неизвестное»* (кн.2, гл. VI).

Две главы второй книги (X-XI) посвящены рассуждениям Эдисона о женщинах. Можно предположить, что во многом они отражают взгляды автора, который, как мы отмечали, знал многих женщин, но относился к ним довольно высокомерно. Приводя известные исторические примеры мужской дружбы (Орест и Пилад, Ахилл и Патрокл и др.), Эдисон замечает, что примеров женской дружбы в истории не было. Женщина тщеславна во всем, даже в любви, *«быть любимой для нее – нечто вторичное, главное – быть предпочтенной»* (кн. 2, гл. X) . Да и современная любовь, с точки зрения ученого-позивиста, по утверждению физиологии, сводится к взаимодействию слизистых оболочек, а с точки зрения физики любовь – это состояние равновесия между магнитом и электричеством (кн.2, гл.X). Речь, разумеется, ведется не о *«полинезийках, турчанках, китаянках, краснокожих и т. п.»*, а о женщинах «цивилизованной расы», многие из которых способны на самоотверженность, сердечную преданность, которые *«с улыбкой всходили на костры или претерпевали мучительные пытки во имя веры»*, отдавали жизнь во имя освобождения родины, и которых в христианских литаниях называют *Consolatrix afflictorum (Утешительницами удрученных)*.

*Третья книга* романа («Рай под землей») посвящена описанию подземелья, в котором находится оборудованная лаборатория Эдисона, истинное царство чудес, где «живет» Адали. В этой главе наиболее ярко проявляется типичный для Вилье де Лиль-Адана синтез романтической фантазии и реальных научных знаний. Описание порфириновых плит, ламп из вызолоченного серебра, шелковых подушек, алебастрового

водоема, струй фонтана, опадавших пенно-белым дождем, хрусталя и золотых роз этого райского пространства напоминает поэзию Теофиля Готье. Лорда Эвальда поражают сладостный воздух, наполненный ароматами, бесчисленные райские птицы, порхающие над фонтаном и тропическими цветами. Однако оказывается, что птицы искусственные, пение их, как и человеческие голоса, записаны на фонографе, лебедь исполняет арию «Casta diva» из оперы Пуччини «Норма» в исполнении Альбони, птица читает всего «Гамлета» голосами лучших трагических актеров, но все замолкают, когда раздается чистый голос соловья. Соловей, который в европейской литературе (в Америке соловьи не водятся, соответственно и образ его не встречается в американской литературе) традиционно является символом поэта, высокой поэзии и, по мнению Эдисона, «единственным в природе, кто имеет право петь», представлен здесь (как позже в «Шантеклере» другого неоромантика Э.Ростана), властелином ночи, упоительные минорные переливы которого вызывают в памяти лес, небесные выси, просторы: «*Это было похоже на чудо. Неужели ночной певец, сбившись с пути, залетел под землю? Быть может, длинное черное покрывало Адали напоминало ему ночь, а свет лампы он принял за лунный?*» (кн.3, гл.Ш). Однако Эвальда ждет очередное потрясение: на самом деле соловей умер, но Эдисон успел записать его пение на фонографе: *Я присоединил к этому фонографу телефон, провод от него введен наверху в мою лабораторию... и заканчивается в этом вот цветке. Цветок-то и поет... А поскольку электрический ток в данном случае преобразовался в тепловую энергию, то благодаря этой безобидной искре вы можете прикурить сигару от этого благоуханного поддельного цветка, откуда поет душа мертвой птицы, претворенная в мелодичный свет. Вы можете прикурить от души мертвого соловья.* (кн.3, гл.IV).

**Четвертая книга** романа («Тайна») представляет собой «вставную новеллу» о жизни и смерти друга Эдисона, Эдварда Андерсона, который, будучи примерным семьянином, верным мужем и заботливым отцом, однажды случайно встретив некую танцовщицу, Эвелин Хейбл, увлекся ею, со временем погряз в долгах, потерял семью, любовница его бросила, и он покончил с собой. Эта история, несмотря на свою банальность, заинтересовала Эдисона. Поддержав вдову друга и оплатив учебу детей, он решил изучить причину морального падения друга, т.е. «физическую» сущность танцовщицы и ей подобных, поскольку, по его словам, число порядочных мужчин, ставших жертвами этих «прирожденных хищниц», увеличивается, особенно «с

появлением в маленьких городках маленьких театриков... каковы призваны развивать эстетические склонности масс» (кн.4, гл. II). Эдисон решительно отвергает попытки объяснения власти женщин их красотой и миловидностью, поскольку красота для него – *«понятие, применимое к Искусству человека и к человеческой душе»*, что касается миловидности, то это слово *«слишком лестно для обозначения банальной совокупности пудры, помады, вставного зуба, краски для волос, фальшивой косы — рыжей, белокурой или каштановой — и фальшивой улыбки, фальшивого взгляда, фальшивой любви»* (кн.4, гл. III). Для доказательства своей правоты Эдисон показывает Эвальду результаты своего эксперимента, который он провел, изучая сущность мисс Эвелин Хейбл. На белом полотнище, благодаря часовому механизму и методу последовательной фотографии, появляется изображение танцующей рыжеволосой женщины. Аппарат передавал красоту удлинённых глаз, свежесть рук и шеи, жемчуг зубов, трепет ноздрей, но после десятиминутного танца «из-под первой гелиохромной ленты» появилась вторая, изображение изменилось, и тот же танец стало исполнять маленькое чахлое существо, со впалыми щеками, беззубое, почти плешивое, с тусклыми глазками и морщинистой кожей. Эдисон, улыбаясь, объяснил, что это та же женщина, но без косметики и всех ухищрений, которыми в совершенстве владеют соблазнительницы.

Эдисон показывает потрясенному лорду Эвальду ящик, содержимым которого являются склянки с гримом, коробочки с мушками, косы, карандаши, кисточки, искусственные зубы, корсеты, трико с паклей, имитирующей бедра, кусочки грязной ваты, заменяющие грудь, снадобья, лекарственные травы. Ради содержимого этого зловонного ящика тысячи мужчин готовы *«пускать по миру ближних, забывать старую веру в бесконечность надежды и бросаться очертя голову в позорный омут самоубийства»* (кн.4, гл. V). Так, после гибели друга, у Эдисона возникла идея создать андреиду, *«получить научным путем уравнение любви, которая – это главное – не вызовет губительных последствий»*. С помощью ясновидящей по имени Сована он приступил к разработке формулы для вызова к жизни Адали, Евы будущего.

Надо отметить, что интерес к вопросам моды и применения косметических средств неоромантики унаследовали от романтиков. В дальнейшем мы вернемся к этой теме в связи с обсуждением дендизма. Мало кто знает, что одним из произведений, пользующихся большой популярностью в XIX веке, был основательно забытый сегодня трактат о косметике Теофиля Готье. В дальнейшем проблемы косметики, в связи с проблемой естественности и искусственности обсуждались в статьях Шарля Бодлера,

Макса Бирбома, в романе Ж.К.Гюисманса «Наоборот». О.Вайнштейн, рассматривающая роман «Ева будущего» в контексте декадентской литературы считает, что Адали *«как целиком искусственная женщина – доведение до логического предела идеи искусственной красоты, столь популярной в эпоху декаданса»*<sup>79</sup>. Конечно, герой Вилье, осуждающий применение косметики как хитрую уловку соблазнительниц, тоже прибегает к обману, но, во-первых – с благородной целью, во вторых – он создает андреиду по образу и подобию красавицы Алисии, создавая «искусственную красоту» не косметическими, а научными методами.

Содержанием *пятой книги* («Адали») снова становится описание конструкции андреиды, разных частей ее тела и организма. О.Ванштейн отмечает, что *«тема расчлененного тела довольно активно обыгрывается в декадентской культуре»* и вспоминает отрубленную голову Иоанна Крестителя в драме Уайльда «Саломея», однако мы не видим здесь никаких аналогий. У Вилье описание прекрасной руки андреиды ни в коей мере не связано с эстетизацией безобразного. Для него рука является *метонимией*, обозначением искусственной женщины.

Эдисон подробно рассказывает и показывает Эвальду четыре части искусственной женщины (внутренняя жизнетворная, промежуточная, телесная, кожный покров), основной жизненный центр, «тексты в количестве, достаточном для семичасовой беседы», шарманка, воспроизводящая танцевальные и оперные мелодии, валик, управляющий движениями, походкой, осанкой, мимикой и жестиком Андреиды, лебединая шея и скелет из слоновой кости, стальные ребра, бесконечные и несколько утомительные описания применения флюидов, магнитов, сфероидов, графита, азотной кислоты, воды и других химических веществ. Сам Эдисон иронизирует по поводу этих подробностей: *«Какой Ромео не упал бы в обморок при виде подобной операции над своей Джульеттой?»* (кн.5, гл.1)

Любопытно, что при описании оттенков кожи, Эдисон причисляет себя к представителям *«кавказской расы»*: *«...у нас, представителей кавказской расы, цвет кожи включает только два определенных тона, которые мы можем в какой-то степени менять, подвергая воздействию солнца»* (кн.5, гл.XV).

---

<sup>79</sup> Вайнштейн О. Руки андроида: опыт прочтения романа Вилье де Лиль-Адана «Ева будущего» <http://www.nlobooks.ru/node/3295>

Особое значение Эдисон придает запаху женщины, *odor di femina*. У женщины, как у цветка, есть свой, неповторимый запах, исходящий от ее кожи, следовательно, для создания копии Алисии Клери, надо разложить ее запах на химические компоненты и пропитать им кожный покров андреиды. *«О, мы действуем всего-навсего, как действует парфюмер, воспроизводящий запах того или иного цветка либо плода. В итоге абсолютное тождество»* (кн.5, гл.1). Как замечает О.Вайнштейн: *«В этом фрагменте... уже предвосхищен весь сюжет «Парфюмера» Зюскинда: ведь сверхзадача героя – воссоздание запаха молодой прелестной женщины»*.<sup>80</sup>

Одной из наиболее интересных технических возможностей андреиды является ее способность логично отвечать на вопросы. Создатель Адали не только вложил в ее «память» целый ряд текстов, которые, по мере необходимости, она может воспроизводить (причем это – *«плод воображения самых великих поэтов, самых тонких мыслителей»*) (кн.5, гл.1), но и предусмотрел ее ответы. По убеждению Эдисона, *«всякий ответ может быть полностью приложим ко всякому вопросу: такова великая калейдоскопичность человеческих слов»* (кн.5, гл.1).

В этом эпизоде еще раз проявляется пренебрежение великого ученого к людям, мыслящим стереотипами. Андреида же наделена способностью произносить лучшие «словесные концентраты», созданные величайшими мыслителями и мастерами словесности, которые «проанализировали» все нюансы человеческих страстей, *«и снабдили этикетками все наши мысли, слова, чувства с их самыми дальними ассоциациями, за которыми мы не решаемся следовать – наугад и в неведомые глубины!»* (кн.5, гл.1).

**Шестая**, последняя книга романа, озаглавленная «...И настала тьма!», является самой драматичной и наиболее насыщенной действием. В Менло-Парк прибывает мисс Алисия Клери, Эдисон, представившись известным антрепренером, уговаривает ее позировать талантливой скульпторше Соване, но обнаженной, как «это теперь модно» в мире искусства. Затем Сована, с помощью достижений фотоскульптуры, переносит внешний облик артистки на Адали. В придании ей окончательного облика участвуют парфюмер, дантист, изготовитель париков, портные.

---

<sup>80</sup> Вайнштейн О. Руки андроида: опыт прочтения романа Вилье де Лиль-Адана «Ева будущего» <http://www.nlobooks.ru/node/3295>

Наконец лорд Эвальд получает телеграмму от Адали с просьбой о встрече. Он немедленно отправляется в Менло-Парк, но встречает Алисию, которая поражает его своими проникновенными речами, тонкими замечаниями, и вновь покоряет его сердце. Эвальд впервые искренне признается ей в любви, сожалеет о договоре с Эдисоном, решает отказаться от андреиды, но тут Алисия печально говорит: *«Любимый, ты не узнаешь меня? Я – Адали»*. В этом эпизоде, напоминающем известную сцену из «Лелии» Ж.Санд, Эвальд чувствует себя обманутым бездушной куклой: *«с каких это пор бог дозволяет машинам брать слово?»* – восклицает он в иступлении. Но андреида, опустив голову, плачет настоящими слезами: *«Кто я?.. Существо из мира мечтаний, постепенно пробуждающееся у тебя в мыслях, и ты властен рассеять целительную тень, пустив в ход предатель Разум, умеющий лишь уничтожать. ... Ты должен сделать выбор: я... или прежняя Реальность, которая повседневно обманывает тебя, приводит в отчаяние и предает»* (кн. 6, гл. IX). Адали просит увезти ее в его замок, где они будут жить счастливо вдали от всех, поскольку *«на земле всегда сыщется уединение для тех, кто его достоин»*. (кн. 6, гл. VIII).

Монолог Адали, написанный в романтической традиции – один из самых поэтичных и волнующих в романе, о нем можно судить по следующему небольшому отрывку:

*«О, если б я могла жить! Если б обладала жизнью! Счастливы те, кому дан ее трепет! Жить так прекрасно! Видеть свет! Слышать шепот восторга! Растворяться в радостях любви! Хоть раз бы вдохнуть аромат этих юных спящих роз! Почувствовать, как ветер шевелит волосы! Если б я хоть могла умереть!»* (кн. 6, гл. IX).

Взволнованный Эвальд вдруг осознает, что это таинственное существо подарило ему возможность испытать такое возвышенное чувство, такую страсть, которые он никогда не испытывал с живой женщиной. Наступает фаустовское *«мгновение, продлись, ты прекрасно!»*. В отличие от первого варианта романа, где Эвальд влюблялся в неожиданно встреченную крестьянку и разбивал Еву, здесь он бросается к Адали, заключает ее в объятия, клянясь в любви.

Во время прощального ужина Эдисон возвращает Эвальду пистолет, который забрал у него на время договора: как лорд Эвальд когда-то спас великого ученого, так сейчас Эдисон возвращает молодому другу желание жить.

Тринадцатая глава последней книги представляет собой еще одну вставную новеллу, это рассказ о загадочном персонаже романа – Соване. Эдисон рассказывает, что после смерти его друга Андерсона, его жена от потрясения впала в летаргический сон и периодически впадала в состояние ясновидения. Она говорила о себе в третьем лице и называла себя именем Солана. Узнав о плане создания искусственной женщины, она в странной экзальтации объявила о своем желании воплотиться в нее. Сована настолько научилась управлять фантомом будущей андреиды, что Эдисон, как Франкенштейн, стал опасаться своего творения: *«если в смысле физическом я дал ей все, что есть в ней иллюзорного и земного, то неведомая мне Душа проникла в мое творение и, слившись с ним навсегда, внесла свои штрихи в малейшие подробности этих пугающих и нежных сцен с тончайшим искусством, воистину сверхчеловеческим»* (кн. 6, гл. XIII).

Перед прощанием Адали обещает Эдисону помнить время, проведенное в его лаборатории, поскольку ее «сходство со смертными» не настолько сильно, чтобы забыть своего создателя. Эдисон отключает Адали, укладывает ее в специально подготовленный футляр, повторяющий контуры ее тела, затем помещает его в еще один ящик с родовым гербом лорда Эвальда, которому передает инструкцию с подробным изложением способов приведения в действие андреиды.

Проводив лорда Эвальда с его драгоценным грузом, Эдисон отправляется к Соване, чтобы поделиться мыслью о том, что впервые наука излечила человека от любви, но обнаруживает, что она мертва.

Трагический финал романа подготавливается как заглавием последней главы – «Фатум», так и эпиграфом, взятым из Библии: *И раскаялся Господь, что создал человека на земле, и воскорбел в сердце своем. И сказал Господь: истреблю с лица земли человека!»* (Бытие, 6:6,7).

Через несколько дней после отбытия лорда Эвальда Эдисон узнает из газет, что на пароходе, увозившем лорда Эвальда и Адали к их новой жизни, а мисс Алисию – к обещанной карьере, загорелся пожар. Несмотря на сильный шторм, нескольким пассажирам удалось спастись, в том числе молодому лорду, который отчаянно пытался спасти из объятых огнем трюма некий груз. Его пришлось связать и посадить в шлюпку. Среди имен погибших Эдисон увидел фамилию Алисии Клери. Получив прощальную телеграмму от безутешного лорда Эвальда, *«воскорбевший в сердце своем»* Эдисон долго сидел в своем кабинете, глядя в темный сад, *«затем, когда взгляд его*

*переместился ввысь, к древним светилам, бесстрастно горевшим среди тяжелых туч, к ним, бороздившим бесконечность небес с их непостижимой тайной, он вздрогнул в тишине — наверное, от холода»* (кн. 6, гл. XIII).

Странно, что никто из критиков не заметил, что «Ева будущего» как роман о возможностях человеческого разума, может быть рассмотрен как неоромантическая интерпретация сюжета «Фауста», не отмечались критиками и многочисленные аллюзии на проблематику драмы Гете, на его персонажей, хотя многие эпиграфы открыто это подчеркивают. Мы попытаемся показать, что герой романа Вилье Томас Эдисон сочетает в себе черты и Фауста, и Мефистофеля, и Вагнера.

С одной стороны – это новый Фауст, ученый, всю жизнь посвятивший науке, верящий в безграничные возможности человеческого разума, почти дословно повторивший слова Фауста «не бог ли я?». Эдисон постоянно стремится к новым открытиям: создав искусственную женщину, он не сожалеет о том, что ее пришлось отдать, потому что, во-первых, у него остается формула, во-вторых – он больше не хочет создавать андреид, а будет вынашивать идеи новых открытий, уединившись в своей подземной лаборатории. При этом Эдисону не чуждо и фаустовское сомнение: он понимает, что *«трудности, связанные с изготовлением электромагнитного существа, легко разрешимы, непредсказуем только результат»* (кн.5, гл. XII).

Вилье, прекрасно знакомый с историей науки, устами Эдисона восхищенно перечисляет великих ученых древности: это Эратосфен, Эвклид, «здравомыслящий» Аристотель, Пифагор, математик и поэт, Архимед, инженеры Карнака, архитекторы священной крепости Ангкора, механики царя Гудеа, строители Исса, Пальмиры, Птоломеиды, Ангоры, Фив, Экбатана, Сард, Сидона, Антиохии, Коринфа, Иерусалима, Трои, Баальбека, мизийские маги, лидийские физики Креза, математики Саиса, Тира, сожженного Персополиса, Элевзины, Рима, Кесарии, Бенареса и Афин. Однако оказывается, что Эдисон перечисляет их лишь для того, чтобы выразить свое удивление (и презрение) – как эти «творцы чудес» не додумались до создания фонографа. Вывод Эдисона напоминает отношение Фауста к Вагнеру: *«Выходит, ученые тех канувших в вечность народов были точно такими же, как нынешние, которые только на то и годны, что подтверждать, а потом классифицировать то, что открывают и изобретают люди неученые?»* (кн.1, гл. IX).

Выражая отношение Эдисона-Фауста к ученым-Вагнерам, Вилье использует возможность выразить свое отношение к своим современникам-позитивистам: *«Люди*



такого рода тщетно обогащают себя познанием: они втайне от этого страдают и умирают от **врожденной низменности духа**. Эти случаи **тупого позитивизма**, которые в наши дни все умножаются, с точки зрения физиологической представляют собой не что иное, как своеобразную форму **ипохондри**» (кн.1, гл. XVII).

Как Фауст, Эдисон обращается мыслью к слабостям и недостаткам людей. «К высокому, прекрасному стремиться /**Житейские дела мешают нам**», – говорит Фауст, и ему вторит Эдисон: «Как будто все эти скучные, давно уже не требующие обсуждения **житейские дела** до такой уж степени должны поглощать все заботы и интересы подлинно живых людей!» (там же).

Сочувственное отношение Фауста к людям принимает у неоромантика Вилье форму **презрения к толпе**, и тут нельзя не заметить мефистофельских черт образа ученого. На это указывает сам автор в эпиграфе к последней главе («Час пробил») пятой книги: «**Мефистофель. Стрелки касаются назначенного часа. Вот она падает!.. Она пала**».

Эдисон-Мефистофель смел, циничен, уравновешен, он не испытывает ни страстей, ни сомнений. Общество людей ему неинтересно, он считает, что все люди только играют какие-то роли, а те, кто это отрицает – просто не знают своей. Этот порок настолько укоренен, что люди играют свои комедии не только с другими, но и с самими собой. Искренность, по мнению Эдисона, – неосуществимая мечта, однако в этом есть и нечто положительное, поскольку иначе общество не могло бы существовать, все занимались бы обличением друг друга.

По мнению Эдисона, каждый человек имеет в своей лексике определенный набор «зазубренных» фраз, вариациями которых он довольствуется в течение всей жизни, начиная с заучивания молитв в детстве. Вспомним слова Мефистофеля:

*Веками ведь, за годом год  
Из троиственности и единства  
Творили глупые бесчинства  
И городили огород.  
А мало ль вычурных систем  
Возникло на такой основе?  
Глупцы довольствуются тем,  
Что видят смысл во всяком слове.<sup>81</sup>*

---

<sup>81</sup> Гете И.В. Фауст (пер. Б.Пастернака) // Гете И.В. Избранные произведения в 2-х тт. Т. II. М. 1985. С.228.

Ученый Эдисон подсчитал, что на разговоры уходит около четверти жизни человека, *«а три четверти тратится на то, чтобы родиться на свет, хныкать, расти, есть, пить, спать и голосовать во благо отечества»* (кн.5, гл.II). Единственная заслуга «умных» людей в том, чтобы выбрать подходящие ситуации слова, «худоба» или «изящество», «уродство» или «пикантность», «неряшливость» или «небрежность», «двуличие» или «утонченность» и т. д.

Эдисон презирает толпу еще и за то, что она, не поняв ценности научных и культурных открытий, поначалу глумится над ними, поэтому он предпочитает хранить в тайне свои изобретения *«пока не пробьет урочный час»*. *«А пока заработаю пять или шесть миллионов на своих фонографах, и раз уж людям угодно смеяться надо мной... смеяться последним буду я»* (кн.1, гл. III) – говорит он, и в этих словах больше ощущается горечь Вилье, произведения которого долгие годы не получали признания, чем обида исторического Эдисона, испытавшего прижизненную славу и творения которого очень быстро находили и изготовителей, и потребителей. Неслучайно одним из самых его известных изречений, была фраза *«Если рабочий не может трудиться двадцать пять часов в сутки, ему у меня нечего делать»*.

Наконец, было бы странно, если бы Эдисон-Мефистофель не высказал своего отношения к Богу. Во-первых, вспомним заглавие романа, где использование имени праматери человечества, женщины, созданной Богом, на первый взгляд, выглядит святотатством. Однако, в контексте обсуждаемых в романе проблем, имя Евы (которое в тексте упоминается лишь один раз) обозначает лишь научное достижение великого ученого, приравнивающего себя к Богу. Эдисон-Мефистофель, создавший идеальную женщину, осознает себя не только равным всемогущему Творцу, он ощущает свое преимущество перед ним: если по закону, установленному Богом, для создания человека требуется девять месяцев и еще шестнадцать лет, причем болезнь может в любой момент уничтожить этот труд, то его андреида, созданная всего за две недели, – вечна. Во-вторых, образ «нового Мефистофеля» позволяет Вилье де Лиль-Адану выразить свою, неоромантическую концепцию веры. С одной стороны, он вкладывает в уста ученого свой собственный скептицизм: *«Не обидно ли становится, когда подумаешь, что если бы Господь, добрый Боженька, Всевышний, Всеблагой, словом, Всемогущий (который, как это широко известно, с самых древних времен являл себя, по их словам, стольким людям, — кто, не рискуя впасть в ересь, посмеет сие оспаривать?), чьи воображаемые черты такое множество скверных художников и посредственных*

скульпторов тщатся пошкарнее опошлить, так вот, не обидно ли, когда подумаешь, что если бы Он удостоил нас возможности снять с себя самую малюсенькую, самую плохонькую фотографию, а мне, своему творению, американскому инженеру Томасу Алве Эдисону, разрешил записать на простом валике подлинный свой Голос, **то на другой же день на Земле не осталось бы ни одного атеиста!**» (кн. 1, гл.Х). Очевидно, что здесь отражается довольно распространенная в просвещенных обществах после XVIII века идея о том, что Богу следовало бы как-то явить себя, доказать свое существование. С другой стороны, и здесь проявляется типичное для романтизма и неоромантизма универсальное сомнение, Бог представляется идеей, мыслью, которая *«живет в человеке лишь в соответствии с его восприятием»* Иллюзии и Реальности, разницу и границы между которыми можно понять только духовным взором. Поэтому романтическая по сути мысль Эдисона о том, что *«исключить из своих мыслей идею какого-либо бога означает не что иное, как, неизвестно чего ради, обезглавить свой дух»* (там же), принадлежит не столько персонажу, сколько автору-неоромантику. Идея относительности понятий «иллюзия» и «реальность» часто обсуждается в романе, идет ли речь о воображаемой, но существующей линии экватора, о светлом небе с облаками, за которыми скрываются черные слои атмосферы, или о создании андреиды, которая будучи Иллюзией, все же предпочтительнее, чем *«лживая, посредственная и вечно изменчивая Реальность»*.

Кроме Фауста и Мефистофеля, в образе Эдисона можно обнаружить и некоторые аналогии с Вагнером, тоже (с помощью Мефистофеля) создавшим искусственного человека – Гомункула, который не мог существовать вне колбы. В драме «Фауст» великий греческий философ Фалес советует ему отправиться на дно моря, чтобы живительные силы Природы «доделали» его до человеческого образа. В принципе Адали – тоже существо нежизнеспособное, однако в романе Вилье она попадает на дно моря после пожара и никакие силы ее спасти уже не смогут. Она не стала бы человеком ни при каких обстоятельствах, и ее создатель предупреждает Эвальда: *«Сердце ее не знает измены: сердца у нее нет. А потому долг повелевает вам уничтожить ее в час вашей смерти. Заряда с нитроглицерином или с панкластитом хватит, чтобы она распалась в прах, и частицы его разметались по всем ветрам нашего древнего космоса»* (кн.5, гл.Х).

Если на протяжении романа в образе Эдисона периодически возникают ассоциации с тремя гетевскими персонажами, то в финале он снова обретает черты

Фауста. Великий ученый, создатель идеальной женщины не может разгадать тайну – каким образом его электромеханическое изобретение обрело душу, каким образом дух Соланы переселился в новое тело. Именно в последних строках романа, когда он вглядывается в загадочный мир ночных светил, он, как Фауст, осознает бессилие своего гения перед величием непостижимой Природы.

Таким образом, в романе Огюста Вилье де Лиль-Адана «Ева будущего» тема науки получает глубокое *философское* осмысление. Поставленный в романе вопрос о возможностях человеческого разума позволяет рассматривать его как неоромантическую интерпретацию сюжета «Фауста».

В образе главного героя романа «Ева будущего» представлены черты, типичные для неоромантического героя. Эдисон – исключительная личность, в его образе нет романтического титанизма, но есть определенные черты демонизма. Этот демон действует в условиях *реальности* и, как уже отмечалось, не противостоит обществу, хотя относится к нему с явным высокомерием. Его удел не романтическое одиночество, а сознательное уединение. Пожалуй, заключением к анализу образа Эдисона и очень точной характеристикой противоречивого и неоднозначного *неоромантического типа героя* может стать мнение, высказанное лордом Эвальдом, который догадывался, что: *«за этим потоком слов, скрежещущим и сугубо позитивистским, кроется единая и уходящая в бесконечность мысль, проникнутая двумя чувствами.*

*Первое из этих чувств — любовь к Человечеству.*

*Второе — безнадежность, пронзительная, словно крик, самый неистовый и в то же время самый холодный, самый напряженный и долгий — быть может, он долетал до небес! — какой когда-либо испускал человек»* (кн.5, гл.IV)

Роман «Ева будущего» – один из самых смелых фантастических романов XIX века, сопоставимых по степени «научности» только с романами Жюль Верна. Образованность Вилье де Лиль-Адана в области научных открытий своего времени позволяет ему свободно оперировать терминами и методами, известными в его время лишь специалистам. Речь, конечно, идет, в первую очередь, об электричестве, которое бурно развивалось в последней трети века, что позволяло представить себе его дальнейшие возможности – передачу на неограниченные расстояния любой информации (сканирование, факс и т.д.), преобразование в сияющий свет «мощной и слепой энергии» рек, водопадов, морских приливов, и как предсказывает Эдисон, *«в скором времени благодаря электричеству не будет больше ни самодержавных форм правления, ни*

*пушек, ни мониторов, ни динамита, ни армий!* (кн.3, гл.V). Очевидно, что, поскольку речь идет о реальной фигуре Эдисона, автора фонографа и открытий в области фотографии, мы видим в романе подробное описание будущих методов «фотоскульптуры» (галограммы) и «последовательной фотографии» (кинематографа).

Вилье был знаком и с открытиями в физике, например, с открытием Уильямом Круксом четвертого состояния материи – состояния радиации. Он прекрасно знал и о достижениях астрономии – о существовании «черных дыр», о том, что *«задолго до возникновения Земли хотя бы в виде туманности, светила уже сверкали, сверкали с незапамятных времен, но увы, они были так далеко, что лучезарный их свет, пробегающий в секунду около сотни тысяч миль, лишь недавно добрался до того места, которое Земля занимает в Небе»* (кн.5, гл.XI) и звезды, светом которых мы любуемся, давно погасли.

Однако больше всего в этом романе поражает способность автора предвидеть будущее. Здесь можно выделить ряд апокалиптических предсказаний, часть которых в наши дни уже становится реальностью, например: *«более чем вероятно, что вся солнечная система испарится в пламени звезды Zeta из созвездия Геракла, к которой мы с каждой минутой все больше приближаемся, или попросту наш спутник Луна может упасть на Землю, пробить ее (хотя толщина земной коры от трех до десяти миль) и превратить в кусок угля, как это случилось со многими другими планетами, или же еще в результате двадцатого или двадцать пятого периодического усиления таяния льда на полюсах нас затопит на три или четыре тысячи миль, как это уже случилось в прошлом».*

Научные предвидения Вилье касаются и бытовых приборов, которые были изобретены лишь в XX веке – это особое зеркало, в котором из дома можно видеть посетителя (домофон), аппарат, вставляемый в ухо и дающий возможность прослушать целую оперу, не разбудив соседей (наушник), фантастический подъемный механизм (скоростной лифт), перстни на пальцах андреиды, которые служат пультом управления, запоминающая система андреиды, ее «центральный цилиндр» (компьютер) и т.д.

Наконец, фантастической является и основная идея романа – создание искусственного человека, Евы будущего, на которую, по убеждению Эдисона, грядущие столетия будут возлагать большие надежды. Он вывел формулу, и верил, что *«скоро суррогаты, подобные этому, будут изготавливаться тысячами, и любой предприниматель сможет открыть фабрику идеалов!»* (кн.5, гл.VI). Автор-аристократ,

не приемлющий практицизма буржуазии, ее индустриальных технократических устремлений, «проникся ненавистью к культурным достижениям своей эпохи – к росту техники и положительного знания; ему чудилось, что они в грядущем превратят человека в машину».<sup>82</sup> Сегодня, в наш век клонирования, «детей из пробирки», искусственных и выращиваемых «запасных» органов, идея фантастического романа Вилье де Лиль-Адана выглядит вполне осуществимой...

Тема науки, получившая в романе Вилье де Лиль-Адана «Ева будущего» глубокое *философское* осмысление, нашла свое отражение и в некоторых рассказах из его сборника «Жестокие рассказы». Так, в «**Тайне эшафота**» ученый, желающий выяснить, обладает ли отрубленная голова сознанием, просит осужденного на казнь врача дать ему знак после смерти и, к ужасу ученого, мертвая голова подает ему условленный знак, закрыв правый и открыв левый глаз. В рассказе «Аппарат для химического анализа последнего вздоха» описывается машина, приучающая людей к смерти близких, а в «Лечении доктора Тристана» врач излечивает людей от таких излишеств как вера, человечность, великодушие, угрызения совести, после чего они становятся счастливыми, достойными современного общества.

В «Жестоких рассказах» Вилье де Лиль-Адана особого внимания заслуживают «**Реклама на небесах**» и «**Машина славы**», в которых проблема науки решается в сатирическом ключе. Если в романе «Ева Будущего», несмотря на неоднозначность образа главного героя, читатель постоянно ощущал уважение автора к гению Эдисона, то в упомянутых рассказах имена изобретателей лишь упоминаются, хотя и с эпитетами «великий», «гениальный». Резкость и жестокость сатирического отношения Вилье к этим ученым особенно подчеркивается эпитафиями: *Sic itur ad astra (так идут к звездам)* к первому рассказу, *Eritis sicut Dii (будете как Боги)*<sup>83</sup> – ко второму.

Хотя сам автор назвал эти произведения рассказами, мы их отнесли бы к жанру *эссе*, поскольку в них нет ни героев, ни сюжета, по сути – это своеобразная презентация новых «научных» открытий и авторские рассуждения об их общечеловеческой полезности. В «Рекламе на небесах» обсуждается возможность использования неба в рекламных целях, в «Машине славы» – механизмов для искусственного создания успеха театральных пьес и их авторов

---

<sup>82</sup> Natalja Dali. Vilje. <https://www.proza.ru/2010/06/13/938>

<sup>83</sup> Продолжение цитаты: *scientes bonum et malum* (знающие добро и зло). Библия. Книга Бытия. 3.5.

Первый рассказ – «**Реклама на небесах**» – это презентация проекта инженера Грава (*Grave – важный, серьезный*), который предлагает использовать пространство неба в промышленных, практических целях. Небосвод, до сих пор совершенно бесполезный, будет применен в качестве рекламного щита. Конечно, эксплуатация неба будет ограничена вечерними часами, но и это, по подсчетам автора-изобретателя, будет выгодно крупным промышленникам. Вилье восторженно описывает возможное эффектное появление где-то «*между Сириусом и Альдебараном, в созвездии Тельца или даже среди Гиад*»,<sup>84</sup> образа юного красавца с шарфом, на котором, с помощью магния или электричества, будет написано, что если покупка не нравится покупателю, фирма возвращает ее цену в золоте. Толпа будет ликовать, враги будут мириться и обниматься под крики «браво!». Большая Медведица могла бы держать в своих лапах надпись: «*Носить корсеты или не носить?*», на диске Луны будет прекрасно выглядеть рекламная табличка «*Кафе лохматых*», «*к югу от Регула, главной звезды созвездия Льва, на самой макушке Девы появится ангел с бутылкой в руке, а изо рта у него выскочит бумажная лента с надписью: Боже, как вкусно!*»

Грандиозное открытие могло бы оказать неоценимые услуги Обществу и Прогрессу при розыске преступников, портреты которых будут показаны на облаках, не говоря уже о предвыборных кампаниях, которые до изобретения г-на Грава были «смехотворным фарсом». Теперь же не нужны будут разноцветные листочки, уродующие стены домов, дорогостоящие портреты политических деятелей, которые никогда не отличаются приятной внешностью и не привлекают симпатии избирателей. А благодаря *лампоскопу* г-на Грава «*каждый вечер как раз под звездой  $\beta$  в созвездии Лирь*» появлялись бы изображения кандидатов, которые «*улыбались бы светлomu Будущему, проливали слезы о прошлых бедствиях, открывали бы рот, хмурили брови, раздували ноздри в порыве гнева, напускали на себя величественный вид, словом, применяли бы всю ту мимику, которая придает столько блеска речам опытного оратора*». Таким образом, наука как всегда, одержит победу над консерваторами, а «гениальный» г-н Грав докажет, что небо хоть на что-то годится.

Если в романе «Ева будущего» проявлялась горькая неоромантическая ирония Вилье, то в этом рассказе раскрывается его талант сатирика. С аристократическим презрением он высмеивает технократические устремления современной ему буржуазии,

---

<sup>84</sup> Все цитаты из рассказа «Реклама на небесах» приводятся в пер.М.Вахтеровой по: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%B4/de-lilj-adan-ogyust-vilje/rasskazi-iz-knigi-zhestokie-rasskazi>

ученых, наживающихся на жадности промышленников. Как отмечает А.Грибанов, «заложенный в текстах Вилье де Лиль-Адана динамит социальной сатиры и в XXI веке удивительным образом не утратил взрывной силы».<sup>85</sup> Это замечание вполне относится и к рассказу «**Машина славы**», посвященному Стефану Малларме.

По жанру, как мы уже отмечали, это *эссе*, рассуждение о пользе воображаемого изобретения некоего инженера Боттома, которое представляет собой систему аппаратов, «вырабатывающих» Славу, «как розовый куст – розы». Наибольшим спросом, по мнению изобретателя, эти аппараты будут пользоваться у драматургов, которые лишены «той (отныне не имеющей значения) способности, какую современные литераторы все еще упрямо клеймят словом “талант”».<sup>86</sup> Вилье задается тремя вопросами: что такое Слава, возможна ли связь между машиной и Славой, и какой может быть эта связь. В напоминающем гетевский «Пролог в театре» отрывке, Вилье приводит возможные ответы журналиста, высмеивающего всех на страницах газет, и поэта, который с горечью объясняет, насколько публика, редко имеющая собственное мнение, восторженно реагирует на имя, например, Скриба, используя разные клише из тех же газет. Такую же реакцию вызывает имя Мильтона, которого никто не читал, но его принято хвалить все теми же клишированными фразами. Вилье приходит к мрачному выводу о том, что поскольку «литература в собственном смысле слова не существует, так же как не существует чистое Пространство, то от великого поэта в памяти остается скорее **Впечатление** величия, которое он произвел своими произведениями и посредством их, чем сами произведения, и впечатление это, под покровом человеческой речи, передается даже в самых пошлых переводах. Когда это явление бывает окончательно признано в отношении какого-нибудь сочинения, то итогом этого признания и является **СЛАВА!**»

Что касается возможностей машины для создания Славы, то человечество уже давно создало нечто подобное – это известная в театральных кругах *клака*. Несмотря на мнение некоторых самонадеянных драматургов, актеров или директоров театров, *клака* у них тоже пользуется большим спросом. Все они в дни премьер приглашают не только своих друзей, но и ту особую часть публики, которая с готовностью обещает обеспечить успех или провал, смех, одобрительный шепот, всхлипывания, крики «Браво!». Вилье

---

<sup>85</sup> Грибанов А. Дон Кихот XIX века Огюст Вилье де Лиль-Адан и его «Жестокие рассказы». DARKER. №10 октябрь 2012 <http://darkermagazine.ru/page/don-kihot-xix-veka-ogjust-vile-de-lil-adan-i-ego-zhestokie-rasskazy>

<sup>86</sup> Все цитаты из «Машины славы» приводятся в пер. Б.Рунт. Под редакцией и с предисловием Валерия Брюсова. [http://az.lib.ru/w/wilxedelilxadan\\_o\\_d/text\\_1874\\_la\\_machine\\_agloire-oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/w/wilxedelilxadan_o_d/text_1874_la_machine_agloire-oldorfo.shtml)



приводит список возможных услуг клаки, который, для более наглядного представления о едком сатирическом стиле рассказа, считаем возможным привести: *«Вопли испуганных женщин. Сдержанные рыдания, Настоящие заразительные Слезы, резкие и тотчас же подавленные Смешки зрителя с замедленным восприятием (эсю в шесть ливров), Скрип табакерок, к благодатным недрам коих прибегает растроганный зритель, Завывания, Стенания, Бисы, Вызовы, немые Слезы, Угрозы, Вызовы с Завыванием, Знаки одобрения, громогласно высказываемые Мнения, Венки, Принципы, Убеждения, нравственные Устремления, Припадки падучей, Роды, Пощечины, Самоубийства, Шумные споры (Искусство ради Искусства, Форма и Идея) и т. д. и т. д. Довольно! А то зритель в конце концов вообразит, что он, сам того не зная, тоже участник Клаки (что, впрочем, неоспоримая, безусловная истина); но пусть у него на этот счет остается хоть тень сомнения».*

Разумеется, важную роль для удачной работы Машины Славы, будут играть помещения театральных залов, которые будут оснащены специальным оборудованием. Так, в рот золоченым амурчикам, свисающим с балконов, будут вставлены фонографы, в ручки кресел – аплодирующие руки, в ножки кресел – топающие каблукы, из трубок газового освещения будет пускаться веселящий (или, наоборот, слезоточивый) газ. Основной пульт управления, состоящий из электрических коммутаторов, регуляторов, кранов от трубок, рычагов и т.д., будет установлен в суфлерской будке. Вилье даже приводит суммы договоров, заключаемых великим ученым с театрами разных стран и сметы их расходов. Успех предприятия гарантирован, ведь если примитивной клаке удастся подчинить себе публику, то что же будет, когда на нее воздействует Машина – «душа нынешнего века»!

Конечно, не исключена возможность проникновения на сцену произведения кого-нибудь из поэтов, «изобличенных в гениальности», из строптивости не пожелавших воспользоваться великим изобретением Боттома. Тогда Машина отомстит за порядочных людей: *«она станет шикать, реветь, свистеть, брыкаться, квакать, тявкать, плевать, так что из "пьесы" не разобрать ни слова. Поднимется такой скандал, какого не бывало со времени знаменитой премьеры "Тангейзера" в парижской "Гранд-Опера"».*

Вилье-художник не мог не затронуть и такую важную область театральной культуры, как театральная критика. Машина Боттома будет составлять новые рецензии, составленные на основе пересмотра старых клише, зато без грамматических и

орфографических ошибок, по твердым расценкам и будут превосходить написанные от руки так же, как *«вещи, сшитые на швейной машинке, превосходят те, что сшиты старинной иглой»*. Таким образом, если театральная Слава до сих пор была загадкой для «здравомыслящих» людей, теперь, благодаря Машине Боттома – она разрешена, *«Сфинкс обрел своего Эдипа»*.

Несмотря на жанровое разнообразие французской неоромантической прозы, рассказы Вилье де Лиль-Адана «Реклама на небесах» и «Машина славы» в ней стоят особняком, во всяком случае, нам неизвестны другие образцы жанра сатирического *памфлета*, продолжающего традиции Рабле, Эразма, Бранта, Свифта и др.

В данной части исследования мы представили произведения Вилье де Лиль-Адана, посвященные *проблеме науки*. В дальнейших главах, посвященных исследованию основных тем неоромантической прозы, мы обратимся к другим рассказам сборника «Жестокие рассказы», где проявляется презрение аристократа Вилье к самодовольной медиократии, диктующей в политике, искусстве, в жизни общества свою новую прагматичную и циничную этику. Мы вновь встретимся с едкой сатирой, горькой иронией, тонким юмором, составляющими основные черты поэтики рассказов Вилье, занимающих достойное место во французской новеллистике XIX века.

### 1.3. Проблема войны и научно-технического прогресса в творчестве А.Робида

Художник, карикатурист, журналист и писатель Альбер Робида (*Albert Robida*, 1848-1926) родился в Компьене, в семье плотника. Рисунки молодого художника и его страстное восхищение Гарибальди привлекли внимание известного врача, друга Александра Дюма-отца, с рекомендацией которого 18-летний Робида отправился покорять Париж. За несколько лет он сделал блестящую карьеру, сотрудничая сначала в журналах, специализирующихся на высмеивании нравов – *Paris-Caprice*, *Le Polichinelle*, *Paris Comique*. В этих же журналах он в 1869-70 годах публиковал свои первые научно-фантастические рисунки из серии «Война XX века. Кампания Жюжюби» (*La guerre au 20-ème siècle. Campagne de Jujubie*). В 1870-71 годах, во время осады Парижа и Коммуны, Робида был военным корреспондентом, зарисовывая в блокноте контрасты военной жизни. Рисунки эти, резко отличающиеся от политических клише официальной прессы, свидетельствуют о способности художника замечать забавные эпизоды даже в трагической реальности войны.

В годы III Республики Робида увлекается иллюстрированием книг – туристических справочников, популярных исторических брошюр и (соперничая с великим художником, мастером гротеска Гюставом Доре), – классической литературы, в том числе произведений Ф.Вийона, Ф.Рабле, М.Сервантеса, Дж.Свифта, В.Шекспира, А.Дюма-отца, «Озорных сказок» О.де Бальзака, сказок «Тысячи и одной ночи», всего около 200 книг. Параллельно он продолжает печатать юмористические рисунки и карикатуры в разных журналах, сопровождая их текстом. В 1880 году Робида, совместно с Жоржем Деко, основал еженедельник *La Caricature* и 12 лет был его главным редактором, воспитавшим целую плеяду молодых талантливых карикатуристов. Предметом сатиры и иронии Робида были и светские красавицы, и известные деятели искусства, и литераторы, и целые направления (импрессионизм, натурализм). Именно ему принадлежат самые известные карикатурные портреты Сары Бернар, Э.Золя, Ж.Верна.

Знакомство с романами Ж.Верна побудило Робида к написанию в 1879 году своего первого, богато иллюстрированного романа – «Очень необыкновенные приключения Сатурнена Фарандула в шести или семи частях света и во всех странах, известных и даже неизвестных г-ну Жюлю Верну» (*Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul dans les cinq ou six parties du monde et dans tous les pays connus et*

*même inconnus de M. Jules Verne*). Герой этого романа (оказавшего несомненное влияние на Эдгара Райса Берроуза), воспитан обезьянами. В поисках родных он отправляется в путешествие по пяти континентам, где встречается с известными, хотя и пародированными персонажами Ж.Верна. В ответ Ж.Верн в том же году написал роман «Жиль Бралтар», в котором Фарандул с помощью своих четвероногих друзей побеждает «вероломный Альбион». Вероятно, влиянием Жюль Верна объясняется и усиление интереса Робиды к научно-фантастической тематике. В течение семи лет он издает свою известную трилогию – «Двадцатый век» (*Le Vingtième Siècle*, 1883), «Война в двадцатом веке» (*La Guerre au vingtième siècle*, 1887) и «Двадцатый век. Электрическая жизнь» (*Le Vingtième Siècle. La vie électrique*, 1890). В этих романах-предупреждениях Робиды с юмором изображает общество конца XX-начала XXI веков, экстраполируя на современный нам технически оснащенный мир изобретения своего времени. В романе «Двадцатый век» он пишет: *«Старый электрический телеграф, это детское применение электричества, был свергнут телефоном, затем – телефоноскопом, высшим усовершенствованием телефона. Старый телеграф позволял читать на расстоянии своего адресанта, телефон позволял его слушать, а телефоноскоп позволяет его одновременно и видеть. Чего вы еще хотите?»*<sup>87</sup>

Телефоноскоп выполняет функции современного телевизора и интернет: это экран, который висит на стене и, при нажатии разных кнопок, в любое время дня и ночи сообщает новости, знакомит с рекламой новых товаров, транслирует концерты и спектакли, научные диспуты, принимает заказы на доставку продуктов. Более того, благодаря телефоноскопу можно на расстоянии (как по скайпу) «навестить» друзей, живущих в других городах.

Робиды описывает подземные поезда, несущиеся с огромной скоростью, воздушные корабли, индустрию готовой пищи: *«Сливочное масло из нефти. Питательные вещества из каменного угля. Фабрикация химических вин и молока. Минеральная мука. Искусственный маргарин. Перегонка всяких отбросов»*.<sup>88</sup> Многие люди питаются пилюлями из «фармацевтических ресторанов», однако некоторые парижане, вызывая насмешки людей прогрессивных, предпочитают привозить кухарок из глухих деревень, где еще помнят вкус натуральных продуктов.

---

<sup>87</sup> [https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Robida-Le\\_vingti%C3%A8me\\_si%C3%A8cle,\\_1883.djvu/81](https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Robida-Le_vingti%C3%A8me_si%C3%A8cle,_1883.djvu/81)

<sup>88</sup> Там же.

Интересно, что, несмотря на юмор описаний, все фантастические изобретения имеют, как у Жюль Верна, научную основу. При этом Робида не пускается в скучные научные объяснения (которыми злоупотребляет Вилье де Лиль-Адан), а конкретно и рационально описывает социальное значение и практическое применение новых технологий в каждом доме, в транспортных средствах, в заводах и научных институтах. Интересно, что он единственный из фантастов, кто уделяет большое внимание новому образу женщины и приветствует ее освобождение от домашнего быта благодаря техническому прогрессу. Женщины в романе «Двадцатый век» курят, носят брюки, имеют право избирать и избираться, они получают образование, становятся адвокатами, банкирами, журналистами, писателями и политиками и (что особенно смешило современников Робида) – в конце XX столетия в Англии женщина становится премьер-министром. Влияние женщин настолько усиливается, что мужчины вынужденно создают движение «за эмансипацию мужчин».

В размышлениях Робида об эволюции нравов, в частности, о пенитенциарной системе, просматривается влияние В.Гюго. В новом обществе, изображенном Робида, отменена смертная казнь, узники содержатся в относительной свободе и все они непременно встают на путь исправления.

В романе «Война в двадцатом веке» меняется общий тон повествования, юмор уступает место сатире, благодушное представление о мире будущего – серьезным размышлениям о последствиях индустриализации. Жители разросшихся городов страдают от перенаселения, они задыхаются в своих небоскребах из стекла, искусственного гранита и алюминия, на крышах которых расположены маяки для стоянки личных вертолетов и такси. Единственные места, где люди могут отдыхать – это национальные парки, «хранилища» доброго старого времени. Технический прогресс привел к загрязнению среды, но главное – постоянно вспыхивают конфликты и войны, убийственные даже для мирного населения. Робида обвиняет «негодяйку науку» в усовершенствовании нового оружия, в появлении летательных бомбардировщиков, в использовании химического и газового оружия. Все свои военные фантазии Робида изображал в рисунках, которые в 1908 году разрешил использовать в книге Пьера Жифара «Адская война».

В 1890 году Альбер Робида издает третью книгу своей трилогии – «Двадцатый век. Электрическая жизнь». Она начинается с описания катаклизма, в котором угадывается будущая чернобыльская авария: «Днем 12 декабря 1955 года, в результате

случайности, причина которой так и осталась невыясненной, разразилась над всей Западной Европой страшная электрическая буря. Причинив глубокие пертурбации в нормальном ходе общественной и государственной жизни, авария эта принесла с собой много неожиданностей». <sup>89</sup> По описанию Робиды, авария произошла от взрыва большого резервуара под литерой N, заполненного электричеством. Если в романе Вилье де Лиль-Адана Эдисон восхищался чудесными перспективами, которые электричество раскрывало перед человечеством, то для Робиды *«Электричество – это Великая Раба. Дыхание вселенной, флюид бегущий по венам Земли, или блуждающий в пространстве сверкающими зигзагами, пронизывающими бесконечность эфира, Электричество было захвачено, заковано и укрощено. Это оно теперь выполняет приказы человека, некогда трепетавшего перед проявлением ее необъяснимого могущества, это оно теперь идет, смиренное и покорное, туда, куда он приказывает идти, это оно трудится и служит ему»*.<sup>90</sup>

В романе действуют два героя, оба – ученые. Один из них – «князь Тифлисский» Филоксен Лорис – универсальный специалист «во всех областях науки», награжденный всеми мыслимыми наградами, член всех академий Европы и Америки. Это властный, смелый экспериментатор, сколотивший огромное состояние на производстве военной техники. Он изобретает противогаз (который впервые появился в годы Первой мировой войны), ракеты-роботы, взрывчатые вещества, отравляющие газы. По мнению Юрия Дружникова, *«инженер Гарин – двойник инженера Лорриса, с которым Алексей Толстой познакомился в эмиграции в Париже»*.<sup>91</sup>

Другой герой романа – медик Сюльфатен – разбогател на омолаживании стариков. Но, в отличие от булгаковского профессора Преображенского, он основывается не на собственных экспериментах, а добывает информацию от великих ученых прошлого, духов которых вызывает его жена-медиум. Он знакомит их с современными технологиями и ставит перед ними задачи, которые те успешно решают. Любопытно, что ревнивый Сюльфатен устанавливает в квартире жены маленькие, незаметные «фотофонографические» аппараты для наблюдения.

---

<sup>89</sup> Robida A. Le vingtième siècle: la vie électrique/ texte et dessins par A. Robida 1892. P.1-2. gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101948n/f3.image

<sup>90</sup> Robida A. Le vingtième siècle: la vie électrique/ texte et dessins par A. Robida 1892. P.1-2. gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101948n/f3.image

<sup>91</sup> Дружников Ю. Опасные шутки Альбера Робиды. Литературная газета. 11 янв. 1995. <http://lib.ru/PROZA./DRUZHNIKOV/Robida.txt>

В этом романе Робиде вновь обсуждает проблему перенаселения всех пяти континентов. В одном только Париже проживает 11 миллионов людей, причем значительную часть составляют азиаты и африканцы. Люди вынуждены построить новый материк, где дети, очищенные от сомнительных генов, рождаются из пробирки, где впервые в научной фантастике Робиде реализует идею воскрешения динозавров и других вымерших существ.

Значительную часть романа-предостережения составляет описание катастрофического результата идеи «коллективизма» в Париже и в России.

В Париже разворачиваются откровенно навеянные эпохой Великой французской революции сцены ужасающей дикости, где народ, раздраженный невозможностью реализовать бессмысленные мечты утопистов, этих наивных и бескомпромиссных краснобаев, множит баррикады и предается бешеной ярости и всеобщему разрушению.<sup>92</sup>

А в России, в некой области огромной концентрации металлургической промышленности, возникает апокалиптическая ситуация: за несколько недель возникает альтернативное, коммунистическое правление, которое призывает народ к добровольному распределению работы и должностей. Однако *«каждый, конечно, требует для себя более легкой работы и более высоких постов»*.<sup>93</sup> Социальный пессимизм Робиде проявляется в изображении человечества, неспособного к взаимопониманию без диктата нескольких «революционеров» из «Центрального комитета», которые нажили себе капитал во время революции, живут доходами с собственной недвижимости и *«поглядывают с благодушной, но слегка насмешливой улыбкой на развертывающуюся перед духовными его очами нескончаемую вереницу человеческих заблуждений»*.<sup>94</sup> Робиде предвидел бесконечные смены власти после революций, но каждое новое правительство сохраняло право сажать в тюрьмы половину населения страны, *«располагать по своему усмотрению жизнью граждан и устилать землю их трупами»*.<sup>95</sup>

В 1902 году выходит в свет еще один роман-предвидение Робиде – «Часы столетий». Этот первый в истории литературы роман о путешествиях во времени оказал большое влияние на целый ряд писателей. По мнению Юрия Дружникова, эту идею позже использовали Филипп Дик в фантастическом романе «Назад по времени», Брайон

---

<sup>92</sup> Robida A. Le vingtième siècle: la vie électrique/ texte et dessins par A. Robida 1892. P. 120-121.

Robida A. Le vingtième siècle: la vie électrique/ texte et dessins par A. Robida 1892. P. 120-121

<sup>94</sup> там же, с.131.

<sup>95</sup> там же, с.132.

Алдис в романе «Возраст», Мартин Ами́с в «Векторе времени» и другие фантасты. Идею Робиды о строительстве электропневматической трубы между Францией и Америкой использовал Александр Казанцев в романе «Арктический мост», заменив французов советскими строителями, а поэт Свен Биркерте назвал свою книгу очерков о современной поэзии «Электрическая жизнь».<sup>96</sup>

Однако представление о Робиде как писателе будет неполным, если не отметить ряд его произведений, не связанных с фантастикой и мрачными предвидениями. Это не менее пессимистичные, но тоже ироничные литературные произведения и рисунки, выражающие типичную для неоромантиков печаль о прошлом.

Еще в 1870-х годах Робиды, много путешествовавший по Франции и европейским странам по заданию издательств, делал наброски старинных городов, которые составили серию «Старые города: Италия, Швейцария, Испания», а в 1890-93 годах – богато иллюстрированный альбом «Старая Франция: Нормандия, Бретань, Турень, Прованс». Опасения издателей, что в век фотографии рисованные Робидой туристические справочники не будут пользоваться спросом, помешали ему реализовать свой план – составить иллюстрированные альбомы всех областей Франции. Особое место в творчестве Робиды-художника занимает Париж. Всемирная выставка 1900 года в Париже предоставила ему возможность материально воплотить свою мечту о возрождении прошлого. Еще в 1896 году журнал *Le Monde Moderne* опубликовал проект Робиды по созданию квартала «Старый Париж» – реконструкции уже исчезнувших парижских памятников и через четыре года, благодаря финансированию Артюра Эльхарда, огромное количество восхищенных посетителей смогли ознакомиться с архитектурным и художественным наследием прошлого, воссозданного в этом квартале у моста д'Альма – памятниками, театрами, ресторанами, лавками, а также писателями, поэтами, стражниками, музыкантами, ремесленниками, одетыми в средневековые костюмы.

Разразившаяся Первая мировая война оказалась во многом иллюстрацией страшных предвидений Робиды, она трагически отразилась на трех из его семи детей, один сын вернулся с фронта с ампутированной ногой, второй, лейтенант полка альпийских стрелков, погиб в битве, а третий сын стал жертвой предсказанной Робидой химической атаки. О том, как точно предсказывал писатель-фантаст ужасы Первой мировой войны, ее психологические, моральные и, главное, технические особенности,

---

<sup>96</sup> Дружников Ю. Опасные шутки Альбера Робиды. Литературная газета. 11 янв. 1995. <http://lib.ru/PROZA./DRUZHNIKOV/Robida.txt>



написал Анри Беральди в своей книге «Карикатурист пророк. Война, какой ее предвидел А.Робида тридцать три года назад».<sup>97</sup>

Ненависть Робида к войне вообще и к пруссакам в частности, выплеснулась в трех романах – «Города-мученики» (*Les Villes martyres*, 1914) и «Прусский ястреб» (*Le Vautour de Prusse*, 1918), в которых он с болью описывает разрушения, причиненные врагом во Франции и Бельгии, а также – «Открытия войны, сопоставления и трансформации» (*Retrouvailles de guerre, rapprochements et transformations*, 1918), где он сравнивает воинов прошлых и настоящих времен, с отвращением описывает современную, научную и бесчеловечную войну, в которой люди убивают, не видя друг друга, издали, управляемыми ракетами.

Последней книгой Робида в области научной военной фантастики стал памфлет «Инженер фон Сатана» (*L'Ingénieur Von Satanas*, 1919), вновь направленный против войны и прогресса «этой шлюхи науки» и рассматриваемый критикой как предчувствие Второй мировой войны.

Творчество Робида пользовалось успехом у его современников, одних оно развлекало, других пугало, но в годы Первой мировой войны, когда выяснилось, что фантазии его оказались пророческими, к нему стали относиться с опаской и большинство издателей перестало принимать его произведения.

Альбер Робида умер 11 октября 1926 года, он похоронен на кладбище в Круазисюр-Сен, в фамильном склепе, построенном его сыном, архитектором Камилем Робида. Наследие его составляет 54 прозаических произведения (романы, книги для юношества, статьи, хроники, книги путешествий, туристические справочники и т.д.), около 60 тысяч рисунков, 55 тысяч иллюстраций к своим произведениям и романам других авторов.

Оригинальность творчества Робида – в парадоксальном сочетании страстной любви к прошлому и пророческим видением будущего. Роль его в развитии научной фантастики высоко ценили такие мастера этого жанра как Пьер Версен, Жак Ван Эрп, Жерар Клайн и другие.

В последние годы наблюдается интерес к творчеству Робида-художника, но несомненно, что и литературное его творчество, особенно актуальное в наши дни, заслуживает читательского и литературоведческого интереса.

---

<sup>97</sup> Béraldi H. Un Caricaturiste prophète. La guerre telle qu'elle est prévue par A. Robida il y a trente-trois ans. P. Dorbon aîné. 1916.

Таким образом, рассмотрев в данной главе произведения наиболее ярких представителей французской неоромантической прозы второй половины XIX века, в которой основной является *тема науки*, мы заключаем, что Жюль Верна, Вилье де Лиль-Адан и Альбер Робида, прекрасно осведомленные в области новейших открытий, выражали в своих произведениях обеспокоенность будущим человечества. Проблемы перспективного развития науки и личной нравственной ответственности ученого-изобретателя решаются неоромантиками с *гуманистических* позиций.

В своем стремлении изобразить возможное будущее человечества, неоромантики обращаются к жанрам *фантастического романа и фантастического рассказа*.

Протагонистом научно-фантастических романов Жюль Верна и Вилье де Лиль-Адана является талантливый ученый изобретатель, исключительная личность, но, в отличие от романтического героя, это человек *современной писателям эпохи*, активный, волевой, вооруженный научными знаниями. Беспокойство о будущем человечества и талант предвидения побуждает писателей-неоромантиков к созданию образов ученых, которых интересует не справедливое общественное устройство, а личная выгода или власть над миром.

Влияние образа ученого-фанатика, созданного неоромантиками, можно обнаружить в творчестве писателей, основной корпус произведений которых принадлежит иным художественным направлениям. Это образ Сильвестра Боннара А.Франса, Илларион («Искушение святого Антония») и Бювар и Пекюше Г.Флобера, Врен-Люк и Астье-Рю из романа «Бессмертный» А.Доде и др.

Описание научно-технических открытий и их применения в будущем определяет *стиль* фантастических произведений неоромантиков – преимущественно сдержанный и точный. Однако, как мы попытались показать, в их дискурсе в большей или меньшей степени присутствуют *юмор* и, чаще, *сатира*.

Фантастические романы-предупреждения неоромантиков XIX века – Жюль Верна, Вилье де Лиль-Адана, Альбера Робида – в которых описывались опасные открытия ученых-фанатиков, дали дорогу многочисленным антиутопиям XX века.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### ***ПРОБЛЕМА РЕЛИГИИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ НЕОРОМАНТИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ***

В первой главе нашего исследования мы обсудили проблему науки в произведениях писателей-неоромантиков, избравших фантастику способом выражения своих опасений, связанных с развитием науки. Теперь мы обратимся к анализу другой формы протеста против реальности – к темам *религии* и *мистики* во французской неоромантической прозе.

Как мы неоднократно отмечали, вторая половина XIX века ознаменовалась во Франции, с одной стороны, политическими и социальными катаклизмами, с другой – выдающимися открытиями ученых. Однако научно-технический прогресс не оправдал надежд общества на исправление нравов, установление справедливого порядка и благополучия. Наоборот, он привел к обогащению крупной буржуазии, оснащению новым оружием воюющие страны, замене людей машинами, сметанию с арены истории остатков бесполезного в новых условиях класса – аристократии. Таким образом, во Франции все больше углублялся нравственный кризис, вызвавший потребность пересмотра традиционных нравственных основ общественного устройства, прежде всего – религии. Неслучайно в этот период появились труды двух философов – Эрнеста Ренана и Фюстеля де Куланжа, которые сыграли значительную роль в формировании неоромантической эстетики.

*Эрнест Ренан* (1823-1892) называл себя романтиком, протестующим против романтизма, В этом утверждении проявляется вся противоречивость его теории. С одной стороны, он основывался на идее всемогущества разума, с другой – отождествлял религию с моралью, исключая участие Бога. Семь книг, составляющих его известный труд «Критическая история происхождения христианства» («Жизнь Иисуса», «Апостолы», «Святой Павел», «Антихрист», «Евангелия и второе христианское поколение», «Христианская церковь», «Марк Аврелий или Конец античного мира») выходили с 1863 по 1881 годы, вызывая резко противоречивую реакцию. Им восхищались и ругали, провозглашали величайшим из философов и обвиняли в интеллектуальном и моральном дилетантизме. При этом представители разных эстетических школ выбирали в его теории те положения, которые были созвучны их мировоззрению. Отец Александр Мень, один из наиболее глубоких исследователей идей Ренана, пишет: *«Французский рационализм... внедрил в его сознание мысль о*

*всемогуществе рассудка и здравого смысла. Аналогичные идеи воспринял он и от немецких библеистов, находившихся под сильным влиянием Гегеля. Односторонне истолкованный Кант питал агностицизм и скепсис. Все это оказывало разрушительное воздействие на взгляды Ренана».*<sup>98</sup> Натуралисты и позитивисты ценили именно рационалистический аспект его теории, хотя он *«пытался втиснуть непостижимое Бытие в тесные рамки здравого смысла».*<sup>99</sup>

Неоромантикам же было близко и понятно определение Ренаном религии как «философии спонтанности», как самое чистое и самое полное выражение человеческой природы, хотя они не принимали его отрицания высшего существа. Неоромантики верили в существование Бога, хотя, как будет показано ниже, сомневались в его благости.

В прозе неоромантиков нашла отражение и идея Ренана о том, что религия – культ идеала, а цель человечества – попытка достижения этого идеала, а не погружение в застывшие недоказуемые догмы. Несчастья, к которым приводит фетишизация этих догм, являются частым мотивом неоромантической прозы.

По Ренану, любить Бога, познать Бога означает любить прекрасное и доброе, познать то, что истинно. Таким образом, религия не отличается от морали. Ренан призывал к стремлению к прекрасному, к добру, к истинному, к человеческому и общественному прогрессу и, в чем с ним были особенно единодушны неоромантики, осуждал эгоизм и материальный успех. Но, как справедливо отмечает А.Мень, *«христианство родилось не из моральных сентенций. Таких сентенций мы можем в избытке найти у философа Сенеки, современника евангельских событий, и у других мудрецов древности».*<sup>100</sup> Таким образом, если религиозные и этические идеальные представления о мире существовали вне религии, – в собственно религии нет ничего нового.

К сожалению, в таком исчерпывающем труде как *История Французской литературы* Ренану посвящен лишь один абзац, в котором А.Ф.Ивашенко отмечает лишь *«свободомыслие в области религии»*, *«резкие выпады против революционной демократии»* и *«пропаганду диктатуры меньшинства»*, которое критик почему-то

---

<sup>98</sup> Мень А. О Ренане и его книге // Ренан Э. Жизнь Иисуса. М. ЭКСМО. 2007. С. 8-9.

<sup>99</sup> Там же, с.18.

<sup>100</sup> Там же, с. 17.

отождествляет с аристократией.<sup>101</sup> Именно так, кстати, воспринимали эту мысль Ренана неоромантики-аристократы Барбе д'Оревилли и Вилье де Лиль-Адан.

На самом деле Ренан, как и И.Тэн, возлагал судьбу человечества на «небольшое число мудрых» (второй Философский диалог). Имея в виду идеальный политический строй, он провозглашал право народа на свободу, но настаивал на научном составе правительства, что импонировало позитивистам.

В целом, неоромантики восприняли из теории Ренана его скептицизм, основанный на убеждении, что «абсолютные системы» остались в прошлом, теперь же каждый философ или писатель может следовать самым разным философским концепциям или их эклектичному сочетанию.

Что касается Фюстеля де Куланжа, то его влияние было менее значительным, поскольку его теория более четкая и дает возможности различного ее толкования. Будучи известным специалистом в области социальных институтов античного мира – семьи, фратрии, племени и т.д., Фюстель де Куланж связывал их происхождение и роль с религией. Главное, что привлекало неоромантиков в его теории – это соединение в единую систему исторических, религиозных и социологических методов исследования.

Несмотря на определенное влияние вышеназванных мыслителей, французские неоромантики сформировали свое отношение к религии, ставшее еще одной формой их протеста против реальности. Мы попытаемся выявить особенности неоромантического позиции в отношении к религии и мистике на примере некоторых, наиболее ярких произведений во французской прозе второй половины XIX века.

Напомним, что, в отличие от романтиков начала века, неоромантики не пытались бежать от действительности в вымышленный идеальный мир. Разочарованные в мрачной, враждебной действительности, они, тем не менее, принимали ее. Они развили и углубили то сомнение в благости Бога, которое заронили романтики: если Бог допускал, чтобы мир являлся средоточием Зла, то он был либо бессилен против него, либо принимал участие Дьявола в миропорядке. Поэтому человеку второй половины XIX столетия, беззащитному перед непознаваемой, загадочной действительностью оставалось самому определять свои ориентиры: с одной стороны – воспоминание о нравственных категориях Добра и Справедливости, все еще ассоциируемых с идеей Бога, с другой – более реальное Зло, ассоциируемое с идеей Дьявола. Перед этим

---

<sup>101</sup> Ивашенко А. Французская литература от Парижской Коммуны до первой мировой войны и Великой Октябрьской социалистической Революции //ИФЛ. М. Академия. 1939. Т.III. С.6.

выбором человек оказывался одиноким, вверяя себя року, судьбе, обстоятельствам или другим людям, освобождая себя от ответственности. Отсюда возникает интерес к таинственному, мистическому, которые заменяют истинную веру, а мистическое познание заменяет божественное. Иначе говоря, *религия обретает форму мистики*.

Мистика на самом деле не противоречит христианской религии, в самой основе которой лежит одновременное и гармоничное единство Бога и Дьявола, созидания и разрушения, Добра и Зла. Однако в этом единстве часто смещаются нравственные акценты: если верующий человек должен бояться вечного проклятия, ада, представление о котором связано с Дьяволом, то наказание это насылается Богом, в милости и всепрощении которого возникают сомнения.

Неоромантики, как наследники романтизма, принимают единство Бога и Дьявола как в мире, так и в душе отдельного человека. Они считают, что именно Дьявол побуждает человека к разрушению, к ненависти, зависти, жажде обогащения: *«Не дьявол организовал крестовые походы. Не дьявол зажег костры инквизиции и преследовал ведьм. Не дьявол разрушает наше жизненное пространство. Не дьявол виноват в том, что мы враждуем с соседями. Зло находится в нас»*.<sup>102</sup>

Поэтому неоромантики пристально вглядываются в душу человека, пытаются разобраться в том, как «ужасы» внешнего мира влияют на изменение внутреннего мира личности, как происходит в нем та борьба, которая сформулирована Достоевским в «Братьях Карамазовых»: *«Здесь дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей»*. Эта борьба, ощущаемая как внутренний опыт, переживается личностью как мистическое психофизическое состояние. Описание подобных состояний определяется критикой как продолжение традиций, выявляемых еще в античной литературе, в «трагедии рока», своеобразно переосмысленной позже Шекспиром.

Бессилие человека перед иррациональными, непознаваемыми силами, ощущалось им как мистическое переживание. Описание этих переживаний типично для так называемого «черного жанра», примерами которого могут служить средневековый рыцарский роман «Гибельный погост» и ряд произведений, созданных в XVII веке, в эпоху расцвета литературы барокко, с типичными для ее эстетики причудливой

---

<sup>102</sup> Цит. по: Йегер В. Мистика — бегство от мира или ответственность за мир? <http://morgulis.tv/mistika-begstvo-ot-mira-ili-otvetstvennost-za-mir-2/>

условностью формы, «мрачным» гротеском, сочетанием античной и христианской символики, мистики и реальности.

Во Франции в мистическую литературу барокко внесли значительный вклад авторы, принадлежащие к духовенству. В стремлении очистить нравы верующих, они писали так называемые «трагические истории» (например сборник повестей епископа Ж.-П.Камю), в которых описывали состояние души грешников, одержимых дьяволом, показывали необходимость выбора между покаянием, возврата в лоно церкви – и страшными муками ада. Рационалистическая эстетика классицизма, расцвет которого пришелся на ту же эпоху, исключала мистику как иррациональное. Такое же противоречие наблюдается в XVIII веке, когда, в противовес рационализму просветителей, в сентиментализме обсуждаются темы смерти, рока, мистической интуиции, подготавливаются эстетические принципы «черного» или готического английского романа Г.Уолпола, А.Рэтклиф, М.Г.Льюиса, Ч.Метьюрина. Отголоском «черного» романа во Франции было творчество Ж.Казота, роман которого «Влюбленный дьявол» был чрезвычайно популярным в среде романтиков.

Особенно ярко мистическое (наряду с фантастическим элементом и «ужасами»), проявилось в литературе романтиков, что подтверждалось одной из основ их эстетики – романтическим двоемирием. Сочетание мистического и метафизического, проникновение «ужасного» из внешнего мира во внутренний мир человека, развитие фаустианских мотивов, сомнение в непогрешимости добра и однозначности оценки зла становились предметами обсуждения в литературе.

Романтики разных стран с большей или меньшей глубиной психологического анализа изучали влияние потусторонних сил на интеллектуальную и эмоциональную жизнь личности. Сказки немецких романтиков (Э.Т.А.Гофман, Новалис, А.фон Шамиссо и др), поэмы Дж.Байрона и М.Ю.Лермонтова, рассказы Н.В.Гоголя и новеллы П.Мериме, психологические рассказы Э.По и многие другие произведения, относящиеся к жанру «черного романтизма», описывали мрачные глубины души героев, их мистические переживания, существование между фантастическим и реальным. В концентрированном виде особенности «черного романтизма» обнаруживаются в произведениях представителей *«школы неистовых»*<sup>103</sup> – Ж.Жанена, П.Бореля и других.

---

<sup>103</sup> См. Хачатрян Н. «Школа неистовых» и ее роль в истории французского романтизма. //Արտաշահիմանյան գրականություն էջեր. Հոդվ.ժող. Երևան, Լինգվա, էջ 24-33.

Н.А.Дроздов считает, что *«во французском литературном сознании такого сколько-нибудь очерченного литературного направления никогда не существовало. Писатели, относимые к «неистовой школе» (Э. Сю, Э. Бюра де Гюржи, И. Ренье-Детурбе, А. Карр, П. Борель), никогда не декларировали своего литературного единства, как, впрочем, и вожди школы, Гюго и Жанен, в принципе, представлявшие в своем творчестве разные направления в истории нового французского романа»*.<sup>104</sup> Причисление В.Гюго к «школе неистовых» нам кажется необоснованным, он тем более не являлся «вождем» этой школы, хотя, конечно, мы не можем отрицать наличия некоторых черт «черного романтизма» в некоторых произведениях великого романтика, в частности, в повести «Последний день осужденного», к которой мы еще обратимся в данной главе. Однако необходимо заметить, что никто из «неистовых» никогда не достигал того общечеловеческого гуманистического масштаба мысли и чувства, которая отличала творчество В.Гюго.

К «школе неистовых» мы бы скорее причислили Шарля Нодье, некоторые произведения которого в большей степени соответствуют принципам этой школы. Это «Жан Сбогар», «Вампир» и, особенно, – «Инферналиана», само название которой настолько отражает ее «дьявольское» содержание, что Нодье на всякий случай обозначил свое авторство только инициалами.<sup>105</sup>

Некоторые критики не видят особой разницы (кроме хронологической) между готическим «черным романом» и «неистойой словесностью», например, Ж.Б.Баронян считает, что возникновение «неистового романтизма» связано не с романом Ж.Жанена «Мертвый осел и гильотинированная женщина», а именно с готическим романом.<sup>106</sup>

Что касается эстетики готического романа и «черного романтизма», то нельзя не заметить между ними существенных различий. Так, романтики не описывают внешние, «материальные» причины, вызывающие ужас – звуки, призраки, привидения, магические предметы, их интересует атмосфера тревоги, состояние души героев, их мучительные переживания. Кроме того, авторы готического романа описывают события со стороны, а представители «черного романтизма» переживают вместе со своими героями их терзания, одиночество, отчаяние, универсальное сомнение и веру в

---

<sup>104</sup> Дроздов Н. Французская «неистовая словесность» в русской рецепции 1830-х годов.

2013 <http://predanie.ru/gyugo-viktor-victor-marie-hugo/book/204849-posledniy-den-prigovorennogo-k-smerti/>

<sup>105</sup> Nodier Ch. Infernaliana. Publié par Ch. N\*\*\*. P. 1822. P. 9.

<sup>106</sup> Baronian J. B. Panorama de la littérature fantastique de langue française: des origines à demain. Bruxelles. 1978.



мистическое. Неслучайно любимым увлечением почти всех романтиков были изучение оккультных наук и занятие спиритизмом.

Традиции «черного романтизма» в последней трети XIX века продолжает, значительно их переосмысляя, **«неистовая» ветвь неоромантизма**. Здесь тоже мистическое тесно переплетено с реальностью, более того, в произведениях Ж.Барбе д'Оревилли, Лотреамона, некоторых рассказах Вилье де Лиль-Адана, которые будут исследованы в данной главе, можно обнаружить натуралистические описания мучений, переживаемых героями и элементы реалистической социальной критики. Однако главной особенностью этих произведений является восприятие жизни как мрачной фантасмагории, признание существования антибожественной, демонической духовности, торжества зла и лжи, которые как в мире, так и в душе человека, побеждают добро и правду. Герои этих произведений совершают ужасающие преступления, однако не раскаиваются в том, что губят других. Участие Дьявола, мистических сил в жизни человека приводит к измененному состоянию сознания, болезненному психофизическому состоянию, которое описывается авторами с помощью причудливого сочетания мистики и реалистических изобразительных средств. Понятно, что осознание торжества зла в мире приводит к протесту против существующих религиозных и моральных догм. Произведения «неистовых» неоромантиков, в которых, по выражению В.Фриче *«магія перемгшивається съ релігією, колдовство съ молитвою»*,<sup>107</sup> можно, в соответствии с предложенной Галиной Заломкиной классификацией литературы ужасов,<sup>108</sup> считать первыми образцами «психологического хоррора».

Наиболее значительными представителями «неистовой» ветви неоромантизма являются Жюль Барбе д'Оревилли, Лотреамон и Вилье де Лиль-Адан, анализ произведений которых позволит расширить представление о художественном многообразии французской неоромантической прозы.

---

<sup>107</sup> Фриче В. Поэзія кошмаровъ и ужаса. Нѣсколько главъ изъ исторіи литературы и искусства на западѣ. М. Тип. Т.Д. Художественная печать. 1912. С. 222.

<sup>108</sup> Заломкина Г. Специфика фантастического в литературной готике // Фантастика и технологии. Вестник СамГУ..2009. СС. 197-219.

## 2.1. Дихотомия Добра и Зла в прозе Барбе д'Ореви́льи

Во французской литературе последней трети XIX века фигура Жюльа Амеде Барбе д'Ореви́льи (Jules Amédé Barbey d'Aureville, 1898-1889) представляется одной из наиболее ярких и противоречивых. По словам Т.Соколовой: *«В Барбе д'Ореви́льи соединяются резко контрастирующие интересы: увлекаясь «местным колоритом» родной Нормандии, он ведет образ жизни светского денди; эволюция его взглядов совершается как резкий поворот от раннего республиканизма и религиозного вольномыслия к роялизму и католицизму ортодоксального толка; в то же время многие его произведения отмечены печатью “безнравственного” и способны вызвать недоверие к декларациям автора, именующего себя “христианским моралистом”»*.<sup>109</sup> Многие критики считают, что эксцентричность и противоречивость личности и взглядов д'Ореви́льи были определены уже датой его рождения – 2 ноября, в день поминовения усопших. Сам он писал: *«Действительно, я люблю парадоксы; само мое рождение было одним из них: моя мать произвела меня на свет в день, когда отмечают праздник всех тех, кто покинул его»*.<sup>110</sup> В формировании личности писателя сыграли важную роль и семейные легенды, питавшие его детство. Так, мать его была последней представительницей старинного нормандского аристократического рода Анго, гордившейся своими предками. Дед ее был, по семейной легенде, незаконным сыном Людовика XV, один из кузенов, шевалье де Монресель, прославился почти мифическими подвигами во время войны шуанов, дядя ее был знаменитым пиратом и, согласно семейным преданиям, в значительной степени определял отношения Франции с Португалией и Англией.

Отец д'Ореви́льи происходил из нормандской крестьянской семьи, купившей дворянский титул в середине XVIII века, хранившей верность монархии и сражавшейся в рядах шуанов против Революции. Неслучайно, посвящая отцу один из лучших своих романов, «Шевалье де Туш», Барбе д'Ореви́льи писал: *«Вы провели свою благородную жизнь в уединении полном Достоинства, как древний pater familias, верный своим убеждениям... Мне же не была дана эта спокойная и мощная судьба. Вместо того чтобы, как вы, оставаться сильным и, как дуб, выросшим в родную землю, беспокойный духом, ушел я вдаль, безумно отдавшись тому ветру, о котором говорится в Писании и*

---

<sup>109</sup> Соколова Т. Загадка Барбе д'Ореви́льи. <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=120>.

<sup>110</sup> Barbey d'Aureville J. La bague d'Annibal. P. 1884. P. 280.

*который увы! всюду вьется меж пальцев человека».*<sup>111</sup> Под уходом «вдаль» имеется в виду разрыв молодого Барбе с отцом, требовавшим, чтобы старший сын оставался в Нормандии, наследуя фамильные земли. Более основательной причиной этого разрыва явились революционные увлечения будущего писателя во время Июльской революции и его отъезд в Париж.

Таким образом, Барбе был, по его собственному выражению, потомком праздных аристократий и вымирающих монархий. Генеалогия рода д'Ореви́льи была, по выражению Реми де Гурмона, *«разнообразной»*: *«солидные нормандские мужики и контантенские аристократы, оружейники из Дьепа и Бурбоны. Неужели такая смесь была необходима, чтобы создать одного Барбэ д'Ореви́льи? Вероятно... Чистые расы дают плоды более цельные»*<sup>112</sup>.

Тем не менее, несмотря на утвердившееся в критике мнение, у Барбе была одна постоянная черта, придающая цельность его характеру и творчеству. Это – любовь к Нормандии, которую он делает местом событий почти всех своих романов, где оживают история и обычаи его родного края. Он описывает долину Лессе в романе «Околдованная», пруд Кенуа и область Валонь – в «Женатом священнике», но знакомые автору пейзажи не просто обрамляют сюжет или служат ему фоном, они живут самостоятельной жизнью, одушевленные нежностью и личными воспоминаниями: *«Поэты, как черепахи несут на спине свой дом, и этот дом – замок их первых мечтаний, которые они несут всегда в своих мыслях»*,<sup>113</sup> писал он. В повести «Старая любовница» он пересказывает услышанные от няни Жанны Руссель и бабушки Луизы Люка-Лабрери нормандские народные сказки и легенды, рыбаки разговаривают на нормандском наречии – *патуа*, которое встречается и в других произведениях, особенно – в романе «Околдованная». Этот язык является одним из важнейших элементов его эстетики. Считая важнейшим принципом творчества отражение реальности, он подчеркивал, что реальность «говорит на патуа». Сегодня, конечно, трудно идентифицировать прототипы персонажей романов Барбе д'Ореви́льи, но современники узнавали в них конкретных, реально живущих в Нормандии знакомых и родственников – врача Блени из новеллы «Ужин безбожников», страстного рыбака, барона Бодра в образе Фирдрапа из романа «Шевалье де Туш» и т.д. Кроме того, все имена имеют

---

<sup>111</sup> Цит. по: Волошин М. Лики творчества. Л. 1988. <http://www.krotov.info/history/19/1870/voloshin.html>

<sup>112</sup> Gourmont R. de. Promenades littéraires. 3<sup>e</sup> éd. P. Hachette. 1904. P. 263.

<sup>113</sup> Цит. по: Uzanne O. Barbey d'Aurévilly. Sous la lampe votive. <http://www.bmlisieux.com/normandie/uzanne04.htm>

нормандское происхождение. По свидетельству современника и друга юности д'Оревилли, издателя Третьякова, Барбе иногда обращался к нему за советом по поводу того или иного имени. При этом надо отметить, что все исторические реалии непременно обогащались собственным авторским воображением. Как признавался сам писатель, он писал, *«окуная кисть в густую сангину памяти»*.<sup>114</sup>

Постоянное присутствие Нормандии в произведениях Барбе дало основание некоторым критикам называть его писателем-регионалистом, однако с этим нельзя согласиться, поскольку масштаб его творчества значительно шире региональных тем. Права Т.Соколова, характеризуя Барбе, *«многочисленными нитями связанного с национальными традициями»* как *«нормандского Вальтера Скотта»* и романиста, *еще до М. Пруста одержимого “поисками утраченного времени”, а также изоощренного мастера острых сюжетов, пристрастного к необычному, исключительному и даже аномальному»*.<sup>115</sup>

Поэтическое призвание Барбе д'Оревилли, проявилось еще в 1823 году, когда, под впечатлением модной в Европе в 1820-е годы темы о греческой войне за независимость, 15-летний юноша написал элегию «Герои Фермопил (*Ode aux héros des Thermopyles*), посвятив ее Казимиру Делавину. В эти годы были написаны, видимо, и другие стихотворения, поскольку известно, что в 1825 году он сжег целую тетрадь своих стихов.

В 1829 году Барбе поступает на юридический факультет в Кане. Особого призвания к изучению права он, видимо, не обнаружил: *«Если бы я, вместо изучения права в Кане отправился бы махать саблями в Алжир, что было бы правом более четким и более римским, чем то, которое мне преподавали – я был бы сейчас генералом, или был бы убит – оба выхода мне были бы приятнее, уверяю вас»*.<sup>116</sup>

В эти годы Барбе увлекается журналистикой и даже принимает участие в создании либерального журнала *Revue de Caen*. Предположительно в 1830 году Барбе пишет свою первую повесть «Агатова печать» (*Le cahier d'Onix*), которая будет издана только в 1919 году и развязку сюжета которой он использует в повести «Обед безбожников» (*Un dîner d'athées*). Через два года в журнале *Revue de Caen* Барбе

---

<sup>114</sup> Там же.

<sup>115</sup> Соколова Т. Загадка Барбе д'Оревилли. <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=120>.

<sup>116</sup> Цит. по: Uzanne O. Barbey d'Aurévilly. Sous la lampe votive, <http://www.bmlisieux.com/normandie/uzanne04.htm>

публикует повесть «Леа», своего рода набросок к повести «Багровый занавес» (*Le rideau cramoisi*).

Дружба с республиканцами, любовь к Луизе де Мериль, жене своего кузена Альфреда, и нежелание подчиняться планам отца приводят Барбе к решению переехать в Париж, где и начинается его литературная деятельность.

С 1833 года Барбе д'Оревилли живет в основном в Париже и лишь изредка посещает родину в надежде вновь встретиться с Луизой. В один из таких приездов он написал поэму в прозе «Кольцо Ганнибала» (1833, опубл. в 1842), в которой явно прослеживается байроновское влияние. В 1835 году Барбе пишет еще одну поэму в прозе – «Амаиде» (*Amaïdée*), опубликованную в 1889 году, и роман «Жермена, или Жалость» (*Germaine ou La Pitié*), который опубликует лишь в 1885 году под названием «То, что не умирает» (*Ce qui ne meurt pas*).

В Париже Барбе ведет богемную жизнь, меняет любовниц, которым посвящает романы, увлекается наркотиками и алкоголем. Однако одновременно он много работает. В 1834 году Барбе, с друзьями Г.С. Требютьеном и Э.дю Мерилем, основывает «Журнал философской, научной и литературной критики» (*Revue critique de la philosophie, des sciences et de la littérature*). В разных газетах и журналах (*Figaro, Gaulois, Gile Blas, Tribulet*), а с 1869 года – до конца жизни в качестве литературного критика в *Constitutionnel*), он периодически печатал литературно-критические статьи, которые отличались остротой, оригинальностью подходов, резкими выражениями и отсутствием пиетета перед признанными мэтрами литературы, такими как Г.Флобер, Э.Золя, и даже В.Гюго (хотя единственная встреча с Гюго, уже известным поэтом, произвела на Барбе сильное впечатление, описанное в его сборнике воспоминаний «Меморанда»: «Я провел полтора часа с Гюго и у него! ... Давно хотел узнать его... он показался мне светлым, сдержанным, простым, но совершенно без единой остроты в беседе»<sup>117</sup>).

Литературно-критические статьи Барбе д'Оревилли отличаются острополюемическим тоном и субъективностью позиции. Как пишет Т.Соколова, «полемика Барбе д'Оревилли приобретала иногда агрессивный характер, что, естественно, порождало в его адрес обиды, недоброжелательность и даже ненависть. Неудивительно, что отношения с братьями по перу складывались далеко не

---

<sup>117</sup> Barbey d'Aurévilly J. Premier memorandum au 16 mars 1837 // Barbey d'Aurévilly J. Memoranda P. 1923. P.XVIII.

*идиллически*».<sup>118</sup> В дальнейшем Барбе удалось наладить добрые отношения с Т. де Банвилем, Э.Гонкуром, И.Тэном, М.Ж.Эредиа, но В. Гюго, Г. Флобер, Э.Золя остались его врагами.

Тем не менее, Барбе был принят в парижскую литературную среду, в число его друзей входили драматурги-неоромантики Т. де Банвиль, Ф.Коппе, Р.Пеладан, Ж.Ришпен, позже он познакомился с вождем декадентов К.Ж.Гюисмансом, а в 1854 году – с Бодлером, который до конца своей жизни искренне восхищался Барбе.

Большинство своих литературно-критических статей Барбе собрал в многотомное издание «XIX век: Творения и Люди» (XIX siècle: les Œuvres et les Hommes), которое начал издавать в 1880-е годы, а последние два тома вышли уже после его смерти, в 1909 году. Анатолий Франс, отмечавший «прихотливость» литературных суждений Барбе, считал, что *«двенадцать томов его критики — это самое экстравагантное из всего того, что может внушить каприз»*.<sup>119</sup>

Из статей Барбе, посвященных романтикам, можно сделать определенные выводы о его концепции романтизма: он признает в произведениях В.Гюго, Ж.Санд, Ж.де Сталь, П.Мериме только оригинальность мысли и дерзость образов. Так, например, он резко критикует сборник Гюго «Созерцания» за «пассивную философичность», но высоко оценивает малоизвестную «Песню безумца» из его драмы «Кромвель». Кстати, именно Гюго принадлежит известный омонимический каламбур, составленный из имени Барбе: «Barbey d'or vieilli» (Барбе из устаревшего золота). «Женские» романы Ж.Санд вызывают у него улыбку сожаления по поводу «зря потраченного таланта», Мюссе он называет «лилией, пораженной молнией» (lilas foudroyé), но особую неприязнь Барбе испытывал к критику Сент-Беву, на роль которого в истории французской литературы он откровенно претендовал. Восхищают его в романтизме, пожалуй, только «Эмали и камни» Т.Готье.

Однако в художественном творчестве Барбе совершенно очевидно прослеживается значительное влияние романтиков, которое нам представляется вполне объяснимым, поскольку и как поэт, и как прозаик он формировался именно в период наивысшего расцвета романтизма. Надо отметить при этом, что в первых романах и повестях, менее оригинальных, чем произведения зрелого периода, можно обнаружить влияние не только романтиков. Так, в образах главных героев романа «Агатова печать»

---

<sup>118</sup> Соколова Т. Загадка Барбе д'Оревиля. <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=120>

<sup>119</sup> Франс А. Барбе д'Оревиля // Франс А. Полн. собр. соч. Т. 20. М. Худ.лит. 1931. С. 268.

явно читаются черты и шекспировского Отелло, и Юлии Руссо, и Коринны де Сталь. В романе «Невозможная любовь» (*L'amour impossible*, 1839) бросается в глаза «сухость стиля и точность анализа», которые восхищали Барбе в творчестве Стендаля.

Тем не менее, влияние романтиков на творчество Барбе этого периода было действительно определяющим. Это и легко узнаваемый образ Лелии Жорж Санд в Жермене из романа «То, что не умирает», и сюжет «Мардоша» А.де Мюссе в «Перстне Ганнибала». «Старая любовница» представляется спором с «Адольфом» Бенжамена Констана и «Леонией Леонии» Жорж Санд, у которой он почти в точности заимствует фабулу.

Наиболее значительным, однако, было влияние Байрона, которым Барбе, как и все его поколение, восхищался с юных лет, читая в подлиннике все произведения великого поэта, которые он, по собственному признанию знал вплоть до запятых.

Герои Байрона, «смутные образы Силы, раненной в сердце», представляли «каплей света во мраке», завораживая Барбе и воплощаясь в персонажах его романов. Продолжая традицию Байрона и А.де Виньи («Элоа»), Барбе создает пары противопоставленных образов Сатаны и Ангела в «Околдованной» (Жоель де Лакруа-Жюган и Жанна Ле Ардуе), в «Старой любовнице» (Эрмангард и Беллини), в «Женатом священнике» (Сомбреваль и его дочь Каликста). Часто встречающийся образ грешного священника (Лакруа-Жюган, Сомбреваль, отец Рикюльф из «Страницы истории») олицетворяют падшего Ангела и, как байроновский Манфред, несут печать проклятия и тяжкого преступления.

Нельзя не заметить и влияния Вальтера Скотта, в частности – созданных им образов шотландских патриотов из «Кенонгейтских хроник». Именно в период знакомства с творчеством В.Скотта (к 1850-му году) у Барбе возник замысел создания серии «нормандских» романов о шуанах, с предполагаемым общим названием «Запад».

С большим интересом Барбе относится к реалистам. Его статьи, несомненно, способствовали «открытию» Стендаля, а отношение к Бальзаку, влияние которого (в частности, «Шуанов») ощущается в его романе «Шевалье де Туш», отличается неожиданной для критики Барбе объективностью и однозначно высокой оценкой.

Некоторые суждения Барбе опровергнуты временем, так, например, он называет третьим по значимости романистом своего времени после Бальзака и Стендаля, основательно забытого сегодня прозаика Леона Гозлана, автора двух романов – «Нотариус из Шантильи» и «Врач из Пека», который, если и остался в истории

литературы, то только благодаря своей книге воспоминаний о Бальзаке. Спорной, на наш взгляд, является и его оценка «Мадам Бовари» Г.Флобера как «итогового произведения XIX века», наряду с «Цветами зла» Ш.Бодлера.

Аристократ Барбе д'Оревилли решительно отвергает классическую литературу и просветительскую философию XVIII века, в частности Дидро и Гете, на которых возлагает ответственность за развитие материализма, современного позитивизма, доминирование идеи прогресса, т.е. за вред, нанесенный ими католицизму и высоким идеалам. Логично, поэтому, что наиболее яростной критике Барбе подвергались натуралисты – Шанфлери, Гонкуры, Золя: *«Я допускаю в литературе только то, что высвобождает и воплощает духовную сущность и нравственное величие писателя. Я ни в коей мере не допускаю унижения личности, проповедуемое новыми описательными и натуралистскими школами, когда упражнение глаз и наблюдение становятся сильнее, чем упражнение души, единственно достойное нашего внимания».*<sup>120</sup>

Современные Барбе модернисты также становились объектом его сатирических замечаний: *«Мсье, эти люди пишут ластиком для стирания. Это небытие нравится той части публики, которая влюблена во все, что смутно, расплывчато, невыразимо. Но там, где нет ничего, я теряю свои права критика, мсье, я не могу метать молнии в пустыне, где нечего орошать».*<sup>121</sup>

Барбе д'Оревилли внимательно следил за литературными событиями во Франции и хлестко их комментировал. Так, в 1878 году он посвятил пятый том своего труда – «Синие чулки» – женщинам-писательницам. Основная его мысль заключается в том, что женщины, которые пишут романы – больше не женщины. Это мужчины, во всяком случае – по своим претензиям – но неудавшиеся.

Со многими, несомненно яркими и смелыми, суждениями и оценками Барбе д'Оревилли можно поспорить, но 20-томный его труд – «XIX век: Творения и Люди» – представляет собой исключительно ценную для исследователей энциклопедию не только персоналий, но и всего спектра интеллектуальных и художественных течений.

Первые произведения Барбе не печатались, но он говорил со свойственным ему высокомерием: *«Успехи нашего времени сделали из славы отвратительную проститутку. Обладать гениальностью и оставаться безвестным, не в том ли*

---

<sup>120</sup> Цит. по: Uzanne O.Barbey d'Aurévilly. Sous la lampe votive.  
<http://www.bmlisieux.com/normandie/uzanne04.htm>.

<sup>121</sup> Цит. по: Uzanne O.Barbey d'Aurévilly. Sous la lampe votive.  
<http://www.bmlisieux.com/normandie/uzanne04.htm>.



заключается самая прекрасная участь?».<sup>122</sup> Единственным, хотя и непостоянным доходом Барбе была журналистика (ему иногда приходилось даже публиковать статьи в журналах мод под женским псевдонимом), Барбе удавалось вести светскую жизнь, посещать салоны, в частности, салон Роже де Бовуара и Арманс дю Валлон, отношения с которой он описал в повести «Невозможная любовь» (*L'amour impossible*).

В этот период Барбе всерьез увлекается модой на дендизм. Он стремится соответствовать образу денди, вырабатывает холодность в обращении, совершенствуется в придании таинственности своему образу, в ироничности и остроумии, в искусстве эпиграммы, еще больше акцентирует аристократизм в своем поведении. Все биографы писателя пересказывают известный анекдот о том, как Бодлер однажды вызвал Барбе на дуэль, сказав: *«В своей статье вы осмелились коснуться интимных сторон моей личности. Я поставил бы вас в довольно неловкое положение, если бы послал вам вызов, так как вы как католик, кажется, не признаете дуэли?»* – он выпрямился и отвечал: *«Страсти мои я ставлю всегда выше моих убеждений. Я к вашим услугам, милостивый государь»*.<sup>123</sup>

Барбе придает большое значение своей внешности, создает свой стиль, который сохраняет до глубокой старости. Все, без исключения критики, писавшие о Барбе д'Оревилли, отмечают то впечатление, которое производил на парижан этот высокий, стройный, несмотря на болезнь и крайнюю бедность, старик, облаченный в элегантный, зауженный по моде 30-х годов сюртук, в широкополой шляпе и панталонах с серебряными галунами. Но Барбе привлекала не только внешняя сторона дендизма, он изучал его как социальное явление и создал, по выражению М.Волошина *«блестящую, глубокую и парадоксальную книгу»* – «О дендизме и Джордже Бремеле» (*Du dandysme et de George Brummell, 1844–1845*). Этому труду предшествовала его статья в *Moniteur de la Mode*, озаглавленная «Об элегантности», в которой Барбе уже упоминает имя Бремеля. В книге о дендизме Барбе использует факты из жизни и некоторые анекдоты, описанные в вышедшей в эти годы в Лондоне биографии известного англичанина, но создается впечатление, что основной его целью является описание самого себя. Анализ этого труда не входит в круг исследуемых нами проблем, хотя сравнение его с другими произведениями о дендизме, такими, например, как «Трактат об элегантной жизни»

---

<sup>122</sup> Там же.

<sup>123</sup> Цит. по: Волошин М. Лики творчества. Л. 1988. <http://www.krotov.info/history/19/1870/voloshin.html>

(*Traité de la vie élégante*) Бальзака или «Художник современной жизни» (*Le Peintre de la vie moderne*) Бодлера представляло бы несомненный интерес.

Странно, что никто из исследователей не заметил общих черт дендизма Барбе с «эстетической» концепцией С.Кьеркегора, в жизни которого тоже был очень значимый этап, связанный с дендизмом. Нам представляется, что Барбе все же был знаком с вышедшей в 1843 году первой известной книгой датского философа «Или... или» (*Enten-Eller*, заглавие которой в последние годы все чаще переводится как «Альтернатива»). Причем сходство позиций опирается и на биографические совпадения: как известно, Кьеркегор тоже покинул родной дом (правда, в отличие от Барбе – после смертей матери и нескольких братьев и сестер), тоже переехал в столицу (Копенгаген), жил на небольшую ренту, проводил время в театрах и кафе и, подражая французским романтикам, одевался в экстравагантные костюмы, которые в Европе назывались «*jeune France*». Для обоих молодых людей это был период интенсивного чтения и интеллектуального формирования, эстетического опыта, который нашел отражение в их трудах – «О дендизме и Джордже Бремеле» Барбе и «Или... или» Кьеркегора, в частности, во включенном в эту книгу «Дневнике соблазнителя». Более того, этот опыт отразился в дальнейшем творчестве авторов, в романах Барбе и «эстетике» Кьеркегора, в словаре которого этот термин использовался не в современном смысле (как «художественное»), а в этимологическом (от *aisthèsis* – ощущение). Этим термином Кьеркегор обозначает и характеризует «перспективу», образ жизни, способ существования под эгидой непосредственности, «сиюминутности» момента и чувств, желаний и воображения, неустойчивых и беспочвенных. Это он показал на примере мифов о Дон Жуане, Фаусте и Соблазнителе. Почти ту же концепцию мы видим в труде «О дендизме и Джордже Бремеле» (нам известно дополненное и исправленное издание 1879 года), где Барбе анализирует и развивает не столько «костюмные», сколько интеллектуальные принципы дендизма, поскольку «денди – это не костюм, который ходит сам по себе», это «повелитель ничтожного мира», для которого характерны отсутствие эмоций, дерзость и бесцеремонность, искусственность и стремление к индивидуальности. Дендизм – это способ существования «в нюансах», в «состоянии бесконечной борьбы между условностью и скукой».<sup>124</sup> Дендизм настолько связан с падением и смертью (как это очевидно на примере жизни Бреммеля, Уайльда и других),

---

<sup>124</sup> Barbey d'Aurevilly J. Du dandysme et de George Brummell P. s.a. P.67.

что это приводит к выводу о том, что *«денди, который благополучно завершает жизнь — не сумел стать таковым»*.<sup>125</sup>

Для обоих авторов дендизм как экзистенциальная философия, характеризуется стремлением перейти с «эстетической стадии» на следующую — этическую или религиозную, даже с целью их отрицания. Учитывая вышесказанное, остается выразить сожаление, что Т.Соколова, автор серьезной и глубокой статьи о Барбе, считает, что дендизм для аристократа Барбе д'Ореви́льи стал лишь *«способом своеобразного эксцентрического протеста против реальности»*, против *«низменного меркантилизма и нравственной деградации человека»*, против *«буржуа, финансистов, лавочников, предпринимателей всех мастей»*,<sup>126</sup> т.е. того общества, которое в повести «Мечь женщины» он называет «социальным адом». Однако Барбе не мог не замечать, что и «высший свет» мельчает, поэтому его презрение распространяется и на его представителей. При этом нельзя сказать, что денди не интересуется мнением окружающих, просто способом своего поведения он избирает эпатаж общества.

В конце 1840-х годов Барбе работает над романом «Старая любовница». В предисловии к роману он писал, что *«сконцентрировал все ароматы, которые составляют местный колорит»*, а среди них, прежде всего, аромат старинных нравов, которым пропитан его родной край. Герой романа, Сомбреваль, женатый священник-расстрига, увлекается алхимией, становится атеистом, презирающим все традиции. У него рождается дочь Каликста, с красным крестом на лбу и чистой, невинной душой. Целью ее жизни становится спасение души отца от небесной кары, однако Бог все же наказывает Сомбреваля, заставив его страдать, глядя на муки любимой больной дочери, умирающей в ужасных муках. В.Фриче приводит очень выразительное высказывание Ж.-К.Гюисманса об этом романе Барбе: *«Весь таинственный ужас средних вѣковъ носитя надъ этой книгой, — говоритъ Гюисмансъ въ романѣ A rebours. — Магія перемѣшивается съ религіей, колдовство съ молитвой. Эти сцены точно написаны постыющимся аскетомъ-монахомъ въ бреду»*.<sup>127</sup>

Во время работы над романом Барбе много общается с братом Леоном, ставшим священником, посещает салон Амори де Местр, племянницы Жозефа де Местра, где царил дух легитимизма и католицизма, еще больше укрепивший его монархические

---

<sup>125</sup> Bollon P. La tentation du dandysme // Magazine littéraire. N 463. Avril 2007. P.38.

<sup>126</sup> Соколова Т. Загадка Барбе д'Ореви́льи. <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=120>

<sup>127</sup> Фриче В. Поэзія кошмаровъ и ужаса. Нѣсколько главъ изъ исторіи литературы и искусства на западѣ. М. Тип. Т.Д. Художественная печать. 1912. С. 222.

убеждения и ненависть к Революции. Считая, что только религия способна спасти человека, Барбе возвращается к католицизму, который проповедует с таким рвением, что его прозвали Барбемада де Торквильи (соединение имени писателя с именем Томаса Торквемады, жестокого главы инквизиции в XV веке). Многие критики объясняют поворот писателя к католицизму влиянием важной в жизни писателя встречи с вдовой барона де Буглона – Эмили Соммерфогель, которую Барбе называл «Белым Ангелом». Именно она раскритиковала за аморальность, чувственность и страстность его роман «Старая любовница» и хвалила его труд «Пророки прошлого» за проповедь католицизма и монархизма. «Пророки прошлого» – это серия очерков о политической философии, посвященных Жозефу де Местру, Луи де Бональду, Франсуа-Рене де Шатобриану, Фелисите де Ламенне и Антуану Блан де Сен-Бонне, людям, которые искали обоснование общественных законов в изучении истории и вечных религиозных истин. Влиянием Эмили Соммерфогель объясняется и обращение к описанию шуанства, известного своей героической борьбой за идеи монархизма в историческом романе «Шевалье де Туш» (*Le Chevalier des Touches*).

Барбе основывает журнал *La Revue du monde catholique*, который просуществовал лишь год, и в котором он проповедует консервативные, ультрароялистские идеи. Он отправляется в путешествие по Франции, собирая пожертвования для организации «Католического общества», прообразом которого, как он писал в письме к Требютену,<sup>128</sup> служило «Общество тринадцати пожирателей», описанного в цикле рассказов Бальзака «История тринадцати». Членами «Католического общества» могли стать люди исключительного ума, образованные и верующие, призванные бороться с существующим общественным строем. При этом некоторые идеи Барбе, например, проповедуемое им возрождение «наивной» религиозности искусства Средневековья и раннего Ренессанса больше напоминает программу прерафаэлитов.

Однако Барбе было свойственно метание из крайности в крайность, и в те же 1840-е годы он опубликовал, хоть и маленьким тиражом, антиклерикальные по существу романы «Околдованная» (который Бодлер считал шедевром) и «Женатый священник», занесенный в Индекс запрещенных книг и изъятый по приказу Парижского архиепископа.

---

<sup>128</sup> Lettres de J. Barbey d'Aurevilly à Trébutien. 17 novembre 1846 // Barbey d'Aurevilly J. Correspondance générale. 9 volumes P. Belles-lettres. 1980-1989. T.1. P.124.

В эти годы Барбе д'Оревилли создает собственную теорию «католического романа», изложенную впервые в предисловии к «Старой любовнице», роману, из-за которого его приверженность католицизму была поставлена под сомнение и церковью, и критикой. Защищаясь, автор напоминает о том, что «в католицизме нет ничего притворного, ханжеского, педантского, тревожного», что «католицизм – это наука о Дobre и Зле», и что он стремился показать «не только как страсть опьяняет, но и как она порабощает».<sup>129</sup> Барбе уверяет, что он описывал страсть «такой, какая она есть и такой, какой он ее видел», но описывая, он «осуждал ее на каждой странице своей книги». Кроме того, он утверждает, что искусство разрешено католицизмом, он даже поддерживает и защищает искусство, более того, оно оправдывает процесс творчества, который состоит в том, чтобы «ничего не приуменьшать в греховности и преступности изображаемого».<sup>130</sup> На обвинения в аморальности своего романа Барбе возражает, что мораль художника «в силе и правдивости своего творения», будучи честным, художник уже достаточно морален. Свою теорию «католического романа» Барбе подтвердил в своих романах, где постоянно присутствует образ священника: аббат Жоэль де Ла Круа-Жюган («Околдованная»), Жан Сомбреваль («Женатый священник»), отец Рикюльф («Безымянная история»). Иллюстрацией его теории являются и «Дьявольские повести», где на каждой странице описываются Зло, страсти и жестокость.

Революция 1848 года прервала существование «Католического общества», но Барбе тут же возглавил «Клуб рабочих-католиков», который через несколько недель, в годы реакции, тоже прекратил свое существование.

Очередные скандалы в жизни Барбе связаны с его обличительной статьей против Франсуа Бюлоза, основателя и деспотичного редактора *Revue des Deux Mondes*, который отказывался печатать его произведения, и нападка на Французскую Академию в памфлете «Сорок медальонов Французской академии» (*Les quarante médaillons de l'Académie Française*). В то время как многие неоромантики избирались членами Французской академии, он писал с нескрываемой обидой: «Без малейшей гордыни и без малейшей скромности я могу вам сказать, что я не считаю себя ни выше, ни ниже этих господ из Академии. Я другой, вот и все ! И еще, я сбоку. Я ничего больше не могу сказать».<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> Barbey d'Aureville J.-A. La vieille maîtresse. P. 1918. P. VII.

<sup>130</sup> Там же, с. VIII.

<sup>131</sup> Цит. по: Uzanne O. Barbey d'Aurévilly. Sous la lampe votive, <http://www.bmlisieux.com/normandie/uzanne04.htm>

С начала франко-прусской войны Барбе поступает на службу в Национальную гвардию, но возвращается через год, после снятия осады Парижа.

После смерти отца Барбе продолжал каждый год ездить на родину, проводя там иногда по несколько месяцев, но в основном последние 30 лет своей жизни Барбе д'Оревилли жил в Париже, в маленькой, почти пустой квартирке на улице Русселе. Здесь были подготовлены новые, переработанные издания сборника «Дьявольские повести» (*Les diaboliques*, 1874), написанных почти пятидесятью годами ранее романов «Безымянная история» (*Une histoire sans nom*, 1882), «Страница истории» и «То, что не умирает» (*Ce qui ne meurt pas*, 1883), новелл «Леа» (*Léa*, 1888) и «Амаиде» (*Amaidée*, 1889). В 1879 году Барбе знакомится с Луизой Рид, которая стала его последней подругой, секретарем и единственной наследницей, посвятившей свою жизнь его посмертной славе.

В последние годы жизни Барбе опубликовал памфлет «Гете и Дидро», Третий и Четвертый Меморандумы (изданные вместе с первыми двумя только в 1923 г.), сборник стихов «Забывшие ритмы» (*Les Rythmes oubliés*), хвалебные статьи о романе Гюисманса «Наоборот» и тетральном дебюте молодой актрисы Марты Брандес.

В 1880-х годах произведения Барбе наконец печатаются большими тиражами, о нем пишут, им восхищаются, называют «коннетаблем литературы», его осаждают издатели и редакторы журналов, посещают романисты и драматурги разных направлений – Поль Бурже, Жорис-Карл Гюисманс, Эдмон де Гонкур, Леон Блуа, Жюль Валлес, Морис Роллина, Октав Мирбо, неоромантики Жан Ришпен, Франсуа Коппе, Жозефен Пеладан, Альфонс Доде, Теодор де Банвиль. Однако надменность и скептицизм старого денди распространяются и на слишком поздно появившихся друзей: «Друзей нет, есть люди, в которых заблуждался» (*Il n'y a pas d'amis: il y a des hommes sur lesquels on s'est mépris*).<sup>132</sup> Слава к Барбе д'Оревилли тоже пришла слишком поздно. Неслучайно на его кольце в последние годы был выгравирован грустный девиз «Too late», сменивший более ранние «Ima summis» (от низкого к высокому) и «Nevermore».<sup>133</sup>

Несмотря на бедность и болезнь печени, Барбе продолжал посещать салоны баронессы де Пуайи и супругов Доде, где ценили его остроумие и эрудицию. Ж.Пеладан описывает в своей статье, как в своей полупустой квартире («я отправил всю мебель в свой загородный дом»), корчась от боли, Барбе облачался в свой неизменно

<sup>132</sup> Péladan J. Le dernier des romantiques: Jules Barbé d'Aurevilly. *Revue bleue*. 1903. 4<sup>e</sup> série. T.19. N 22. P.683.

<sup>133</sup> Crepet J. Les devises de Barbey d'Aurevilly. *Mercure de France*. 1936. T. 266. 15 févr.- 15 mars. P 446.

выглаженный, щегольской сюртук, выпрямлялся и гордо отправлялся на улицу, сопровождаемый удивленными или ироническими взглядами.

Барбе д'Оревилли умер 23 апреля 1889 года. Его похоронили на кладбище Монпарнас, но позже перевезли его прах на родину, в Сен-Совер-ле-Виконт. В 1925 году жители любимой им Нормандии создали в старом замке музей писателя, который действует и сегодня. В 2008 году, в честь 200-летия его рождения, по инициативе музея и городских властей Валони, было проведено множество памятных мероприятий. Память о Барбе увековечена мемориальной доской на доме по улице Руссель 25, где он жил в последние годы, его имя носят два коллежа – в Сен-Совер-ле-Виконт и Руане, в Париже с 1907 года существует проспект Барбе д'Оревилли на Марсовом поле.

После смерти Барбе началась ожесточенная битва за его литературное наследство между журналами *La France* и *La Plume*, интересы которых представляли соответственно Жозефен Пеладан и Леон Блуа. После двух лет судебного процесса «универсальной» наследницей была признана Луиза Рид, которая издала «Амаиде», «Отдельные мысли», «Фрагменты о женщинах», «Вчерашние полемики» (1889), «Последние полемики» (1891), «Гете и Дидро» (1913). В XX веке во Франции произведения Барбе д'Оревилли периодически издавались, в том числе – двухтомник романских сочинений (*Euvres romanesques complètes. 2 vols. Paris: Gallimard, 1964—1966*) и 9 томов очень ценных для исследователей литературной жизни эпохи письма Барбе 1880-1889 годов (*Correspondance générale. 9 volumes Paris: Belles-lettres, 1980—1989*). В последние годы интерес к творчеству и к личности Барбе в большей степени проявляют исследователи, надо отметить вышедший в 2000 году сборник статей «Европа писателей»<sup>134</sup> и сборник писем, составленный Матильдой Бертран и изданный в 2012 году под названием «Трактат о Принцессе или Обиженная Принцесса».<sup>135</sup>

Интерес к произведениям Барбе проявили кинематографисты: в 1921 году немецкий экспрессионист Роберт Вине снял фильм по повести «Мечь женщины», в 1953 Александр Астрюк экранизировал «Багровый занавес» с Анук Эме, Жаном-Клодом Паскалем, Аленом Кюни, в 1970 году известный итальянский режиссер Кармело Бене обратился в повести «Самая большая любовь Дон Жуана», а в 2007 году Катрин Брейя сняла и представила на Каннский фестиваль фильм «Старая любовница».

---

<sup>134</sup> Barbey d'Aurevilly J. L'Europe des écrivains. P. 2000.

<sup>135</sup> Barbey d'Aurevilly J. Le Traité de la Princesse ou la Princesse Maltraitée». P. Ed. du Sandre. 2012 (texte établi par Mathilde Bertrand).

Известна театральная версия «Женатого священника», которую в 1932 году поставил Жак Дебу под названием «Сомбреваль», две телевизионные версии одной из «Дьявольских повестей» – «Счастье в преступлении»: в 1961 году – под названием «Отклер», и в 2009 – на канале *France 2* как часть сериала «Рассказы и новеллы XIX века», снятого Дени Мальвалем. В 1971 году Франсуа Шатель снял на ORTF телефильм по «Изнанке партии в вист». Были изданы комиксы по сюжетам повестей «Счастье в преступлении», «Мечь женщины» (в изд. Эммануэль Пруст, 2009).

Интересно также отметить, что по имени героини романа Барбе д'Оревилли «Безымянная история» в медицине определен «синдром Ластени де Фержьоль», т.е. *«упорная тенденция психически больного вызывать у себя кровотечения, напр., из носа или геморроидальных узлов»*.<sup>136</sup>

Нас, однако, больше интересует литературное влияние Барбе д'Оревилли и в этом контексте надо отметить, что если художественные черты его творчества унаследовали Леон Блуа, Октав Мирбо, Поль Бурже и Жорис-Карл Гюисманс, то его религиозные взгляды оказали влияние на произведения Бернаноса. Прямые аллюзии на произведения Барбе встречаются в творчестве одного из модных прозаиков конца XIX века – Жана де Ла Варанда. Так, например, он вставляет в свой роман «Человек в нитяных перчатках» (*L'Homme aux gants de toile*) две новеллы под заглавием «VII дьявольская повесть» и «VIII дьявольская повесть». Действие происходит в аббатстве Бланшланд (название которого взято из романа Барбе «Околдованная»), где герцог де Лианьи встречается с молодым денди (в котором угадывается Барбе д'Оревилли), и рассказывает ему два вымышленных эпизода времен испанской Войны за независимость (1808-1814) в стиле «Дьявольских повестей».

При жизни Барбе д'Оревилли критика обращалась к его творчеству довольно редко и, в основном, в связи с очередным скандалом. Кроме того, мнения, высказанные критиками до 70-80 годов, уже не были актуальны, поскольку все произведения писателя были им в последние годы жизни пересмотрены и переизданы. Поэтому литературное наследие писателя, которое составляет около 50 томов, включающих поэзию, романы и повести, дневник «Memoranda» и критические статьи, должно быть рассмотрено в контексте французской литературы *конца XIX века*.

---

<sup>136</sup> [enc-dic.com/bigmed/Sindrom-lasteni-de-ferzhol](http://enc-dic.com/bigmed/Sindrom-lasteni-de-ferzhol)



В истории критической литературы о Барбе явственно выделяются три этапа, связанные с его смертью (1889), 100-летием (1908) и 200-летием (2008) со дня рождения, между которыми обращения к творчеству писателя были достаточно редки.

Первые статьи, написанные по поводу смерти Барбе, носили биографическо-мемуарный характер. Отметим наиболее известные из них: «Жюль Барбе д'Оревилли» Поля Верлена,<sup>137</sup> «Барбе д'Оревилли» Эмиля Верхарна,<sup>138</sup> «Барбе д'Оревилли. Воспоминания» Поля Бурже,<sup>139</sup> его же предисловие к книге «Меморанда», развернутое предисловие Жюля Леваллуа к книге «Жюль Барбе д'Оревилли. Жизнь и творчество»,<sup>140</sup> в которой он впервые опубликовал многие письма писателя и неизвестные документы. Наиболее полным изложением истории жизни Барбе, является диссертация Эжена Греле «Жюль Барбе д'Оревилли: Его жизнь и творчество по неизданной переписке и другим новым документам».<sup>141</sup> Несмотря на возмущение Леваллуа, обвинявшего Греле в использовании его материала, критики считают биографом Барбе д'Оревилли именно Эжена Греле, труд которого, во-первых, более развернутый, во вторых – он основан на личных архивах Барбе в Кане, где Греле жил и работал. Все критики ссылаются на диссертацию Греле, изданную отдельной книгой и цитируют его меткие высказывания о Барбе, такие, например, как *«он более знаменит, чем известен»*.

Интересный материал для исследования не только жизни Барбе, но и его окружения, представляет труд Шарля Бюэ «Барбе д'Оревилли. Впечатления и воспоминания».<sup>142</sup> Это подробное биографическое исследование, состоящее из 13 глав, каждая из которых посвящена эпизодам жизни писателя, его брата – священника Леона д'Оревилли, немногочисленным друзьям, в частности – Требютьену, драматургам-неоромантикам Ф. Коппе и Т. де Банвилю, переписке Барбе и примерам его блестящего остроумия. Несомненный интерес представляет и изданный Октавом Юзаном в 1908 году сборник выдержек из критических статей Барбе.<sup>143</sup> Единственное исследование этих лет, в котором делается попытка определения места Барбе в литературном процессе эпохи является статья Рене Думика «Запоздалый романтик».<sup>144</sup>

---

<sup>137</sup> Verlaine P. Jules Barbey d'Aureville. Les Hommes d'aujourd'hui. 1889. N282.

<sup>138</sup> Verhaeren É. Barbey d'Aureville. Art moderne. 28 avril 1989.

<sup>139</sup> Bourget P. Barbey d'Aureville : souvenirs. La Lecture, Vol. 9.1889. P. 34.

<sup>140</sup> Levallois J. Jules Barbey d'Aureville. Sa vie et son œuvre. P. Flammarion.1902.

<sup>141</sup> Gréle E. Jules Barbey d'Aureville, sa vie et son oeuvre, d'après sa correspondance inédite et autres documents nouveaux. Caen. 1902-1904. T.1-2.

<sup>142</sup> Buet CH. J. Barbey D'Aureville. Impressions et souvenirs. P. Libr. Albert Savine. 1891.

<sup>143</sup> Uzanne O. L'Esprit .de Barbey d'Aureville. Dictionnaire de pensées, traits, portraits et jugements, tirés de son oeuvre critique. P. Mercure de France. MCMVIII.

<sup>144</sup> Doumic R. Un attardé du romantisme //Revue des deux mondes. T.XI. P.1902.

Из критических исследований начала XX века, посвященных 200-летию писателя, наиболее содержательным несомненно является развернутая статья Максимилиана Волошина «Барбэ д'Оревилли»,<sup>145</sup> опубликованная сначала в качестве предисловия к трем из «Дьявольских повестей» в переводе А.Чеботаревской, а позже включенная в сборник статей М.Волошина «Лики творчества». Статья состоит из двух глав (I. Жизнь Жюля Барбэ д'Оревилли и II. Личность и творчество Барбэ д'Оревилли), списка произведений писателя, а также нескольких «Мнений современников о Жюле Барбэ д'Оревилли». Волошин приводит отрывки из статей Реми де Гурмона (в его «Литературных прогулках», 1904), Анатоля Франса, Жюля Леметра, Поля де Сен-Виктора и Жозефена Пеладана.

Биографический характер статей о Барбе сохраняется до 1980-х годов. Жан Каню, Герман Керю, Роже Безю, Жиль Бюиссон, Юбер Жуен и другие авторы в основном повторяют уже известные факты из жизни писателя, обсуждают его внешность, характер, манеру поведения.<sup>146</sup> Исключение составляет статья бельгийского критика Поля Колла, посвященная исследованию трагического в романах Барбе,<sup>147</sup> однако, поскольку статья предваряет издание в Бельгии романа «Шевалье де Туш», критик ограничивается в основном текстом этого романа и сводит понятие трагического к сожалениям автора-аристократа по монархическому строю.

В трудах некоторых современных исследователей (например в монографиях Катрин Бошьян-Кампане или Жана-Мари Жинтон-Ламарша)<sup>148</sup> тоже иногда наблюдается больший интерес к личности Барбе, чем к его творчеству. Обсуждаются увлечение писателя дендизмом (в брошюре Арну де Лидкерка «Красный каблучок. Барбэ д'Оревилли: абсолютный денди»),<sup>149</sup> его уединенный образ жизни (в книге Патрика Аврана «Барбе д'Оревилли, одинокий и странный»),<sup>150</sup> противостояние писателя и его религиозного и литературного окружения в ряде исследований, из которых

---

<sup>145</sup> Волошин М. Барбэ д'Оревилли //Лики творчества. Л. Наука. 1988. С. 34-53.

<sup>146</sup> Canu J. Barbey d'Aurevilly. P. Bailley. 1945; Quéru H. Le Dernier grand seigneur: Jules Barbey d'Aurevilly. P. Éd. de Flore. 1946; Bésus R. Barbey d'Aurevilly. P. Éd. universitaires. 1957; Buisson G. Etudes aurevilliennes: le pèlerinage des Amis de Barbey d'Aurevilly dans le Mortainais. Revue du Département de la Manche, n° 27, octobre 1963; Juin H. Barbey d'Aurevilly. P. Seghers. 1975.

<sup>147</sup> Colla P. L'univers tragique de Barbey d'Aurevilly. Bruxelles: Renaissance du livre. 1965.

<sup>148</sup> Boschian-Campaner C. Barbey d'Aurevilly. Seguir. 1989. 223 P.;

Jeanton-Lamarche J.-M. Pour un portrait de Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly. P.L'Harmattan. 2000.

<sup>149</sup> Liedekerke A. de. Talon rouge. Barbey d'Aurevilly: le dandy absolu. P. Livre de poche. 1986 («красными каблучками» в Париже называли повес, отличавшихся изысканностью в одежде и манерах).

<sup>150</sup> Avrane P. Barbey d'Aurevilly, solitaire et singulier. P. Éd. Campagne première. 2005.

отметим «Стрелец» Мишеля Лекюера,<sup>151</sup> «Строптивец : Барбе д'Оревилли» Франсуа Талландье,<sup>152</sup> «Барбе д'Оревилли против своего времени. Писатель в вихре XIX века» Мелани Леруа-Теркем,<sup>153</sup> небольшую статью Витторио Фриджеро «Багровый занавес Жюль Барбе д'Оревилли: эстетика противопоставления».<sup>154</sup>

Наибольший литературоведческий интерес представляют исследования, изданные после конца 1980-х годов. Некоторые из них посвящены подробному анализу отдельных произведений Барбе. Отметим, например, статью «Околдованная. Дьявольские повести Барбе д'Оревилли: литература влечения» Филиппа Бертье,<sup>155</sup> в которой автор проводит психологический анализ побудительных мотивов поступков героев, основываясь на теории Фрейда. Некоторые положения этой статьи, посвященной в основном анализом любви молодой аристократки к аббату с изуродованным шрамами лицом, представляются обоснованными, однако, по нашему убеждению, система образов в прозе Барбе отличается бóльшим психологическим разнообразием и сведение всех действий героев к либидо значительно сужает представление о них. Можно отметить и статью Жозет Суте,<sup>156</sup> в которой автор пытается выявить жанровые особенности исторического романа «Шевалье де Туш». Сам факт опубликования статьи в журнале «Романтизм» свидетельствует о том, что исследовательница рассматривает роман Барбе в русле романтической эстетики. Того же мнения придерживается Фиона Макинтош в статье «К вопросу о правдоподобию изложения, Вальтер Скотт, Барбе д'Оревилли».<sup>157</sup>

Некоторые критики обращались к проблемам стиля Барбе, анализируя приемы описания природы в его романах («В краю и произведениях Жюль Барбе д'Оревилли: чарующие пейзажи и романтические жилища» Пьера Леберюэ),<sup>158</sup> особенности повествования в главных эпизодах его произведений («Обаяние и манера письма в

---

<sup>151</sup> Lécureur M. Jules Barbey d'Aureville : Le Sagittaire. P. Fayard. 2008.

<sup>152</sup> Taillandier F. Un réfractaire: Barbey d'Aureville. P. Ed. Bartillat. 2008.

<sup>153</sup> Leroy-Terquem M. Barbey d'Aureville contre son temps: Un écrivain dans la tourmente du XIXème siècle. Archives départementales de la Manche. 2008.

<sup>154</sup> Frigerio V. Le Rideau cramoisi de Jules Barbey d'Aureville: une esthétique de l'opposition // XIXth Century French Studies 3 & 4. New York. 1995. P. 441-450.

<sup>155</sup> Berthier Ph. L'ensorcelée. Les diaboliques de Barbey d'Aureville : une écriture du désir. Paris: H. Champion. 1987.

<sup>156</sup> Soutet J. Barbey d'Aureville. Le Chevalier Des Touches : questions de genre. Romantisme. N 134. avril 2006. P. 117-127.

<sup>157</sup> McIntosh F. La Vraisemblance narrative en question, W. Scott, Barbey d'Aureville. Presses Sorbonne Nouvelle. 2002.

<sup>158</sup> Leberruyer P. Au pays et dans l'œuvre de J. Barbey d'Aureville: paysages envoûtants et demeures romantiques. P. Hachette. 2008.

романном творчестве Барбе д'Ореви́льи: главная сцена» Поля Трануэ),<sup>159</sup> использование добавочных уточняющих предложений («Воздух окружения: поэтика эпифраза в «Невозможной любви» Барбе д'Ореви́льи» Норбера Додилля),<sup>160</sup> изыски стиля и отражение в нем экстравагантности натуры в двух статьях Жана-Батиста Тиоле – «Барбе д'Ореви́льи или Триумф стиля» и «Барбе д'Ореви́льи, лорд Байрон, Сальвадор Дали, Жан-Эддерн Алье».<sup>161</sup>

Из работ компаративистского плана можно отметить исследование Алена Тумаяна «Литература и навязчивая идея Зла: прочтение Барбе д'Ореви́льи, Гюисманса и Бодлера»,<sup>162</sup> которое состоит из трех отдельных, хотя и связанных общей проблематикой эссе: «Барбе д'Ореви́льи и любовь», «Гюисманс и преступление», «Бодлер и опыт». В вводной статье, озаглавленной «Навязчивая идея Зла» автор определяет цель и метод своего исследования, заключающийся в текстуальном анализе каждого из выбранных произведений, выявление тематической линии и, в результате анализа – создание более полного представления об интеллектуальной истории XIX века.

Очевидно, что нарушение хронологической последовательности в композиции работы неслучайно: перенесением исследования о Бодлере в конец А.Тумаян подчеркивает соответствие идей Бодлера многим авторам XX века (в частности Жоржу Батаю), в противовес «временной» моде на Гюисманса.

В интересующей нас статье о Барбе д'Ореви́льи А.Тумаян сосредотачивает внимание на образе Жанны Ле Ардуэй из романа «Околдованная», на ее трагической любви к аббату де Ла Круа-Жюгану, персонажу с «дьявольскими» чертами. Оригинальность подхода Тумаяна в том, несмотря на обозначение главной темой исследования проблему Зла, главной движущей силой романа он считает образ не палача, а жертвы. Нам представляется, что автор, изучая прежде всего характеры и проводя феноменологический анализ любви и образа мыслей героев, основывается на двух факторах: выведении образа героини в заглавие романа и типичном для Барбе интересе к психологии любви.

---

<sup>159</sup> Tranouez P. Fascination et narration dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly. La scène capitale. P. Lettres modernes. 1987.

<sup>160</sup> Dodille N. L'air ambiant : poétique de l'épiphraise dans L'amour impossible de Barbey d'Aurevilly. Revue des lettres modernes. N 824-828. 2009. P. 137-172.

<sup>161</sup> Thiollet J.-P. Barbey d'Aurevilly ou le triomphe de l'écriture. Milon-la-Chapelle.H & D.2006;

Его же : Carré d'Art: Barbey d'Aurevilly, lord Byron, Salvador Dali, Jean-Edern Hallier. P.Anagramme. 2008.

<sup>162</sup> Toumayan A. La littérature et la hantise du mal: lectures de Barbey d'Aurevilly, Huysmans et Baudelaire. Lexington. Kentucky. French Forum. 1987. un vol. in-8.

Продолжив в дальнейших главах анализ произведений Гюисманса и Бодлера, А.Тумаян выводит тематическую, идеологическую и эстетическую общность трех авторов (субъективность и повторяемость определенных тем) и их различия – у Барбе дискурс отражает его трагическое видение, у Гюисманса – христианское видение, у Бодлера – настойчивость субъективности. Несмотря на спорность этих выводов, работа Алена Тумаяна, в которой проводится подробный сравнительный анализ произведений трех авторов, нам представляется достаточно интересной.

Новая волна научного интереса к творчеству Барбе д'Оревилли возникла во Франции в связи с 200-летием со дня рождения писателя, было предпринято переиздание его критического наследия (под редакцией известного ученого, профессора Сорбонны Пьера Глода), организовано несколько конференций и написано значительное количество статей. Темы исследований достаточно разнообразны и новы. Так, например, в 2016 году в Сорбонне была защищена диссертация, автор которой – Катрин Тауа-Жозеф – впервые рассмотрела творчество Барбе в контексте визуальных искусств.<sup>163</sup> Работа написана под руководством Пьера Глода (к анализу книги которого мы обратимся ниже), и состоит из пяти глав, в которых последовательно обсуждаются: отражение светской живописи в романном творчестве Барбе, его «Меморанда» и переписке (в частности – с Требютьеном), влияние католического искусства на лексикон писателя, критические статьи Барбе о деятелях искусства, образ самого писателя-денди как произведение искусства и роль его образа (костюма, поведения и стиля беседы) в модных веяниях эпохи.

Искусствоведческий интерес представляет и исследование Жозе-Люиса Диаза «Парадоксальная эстетика Барбе д'Оревилли».<sup>164</sup> Несмотря на обобщающее заглавие, автор обсуждает лишь статьи Барбе о художниках и скульпторах, не затрагивая его статей о писателях, что позволило бы оправдать заглавие работы.

Из исследований последних лет наиболее ценным является труд упомянутого выше Пьера Глода «Эстетика Барбе д'Оревилли»,<sup>165</sup> хотя с рядом его положений мы не можем согласиться.

Так, рассматривая особенности творчества Барбе, П.Глод сводит их в основном к влиянию Жозефа де Местра. Автор статьи не объясняет причины, по которым он

---

<sup>163</sup> Тауа-Жозеф С. Jules Barbey d'Aureville et les arts visuels. Thèse de doctorat. Paris-Sorbonne. 29 juin 2016. [www.paris-sorbonne.fr/toutes-les-soutenances](http://www.paris-sorbonne.fr/toutes-les-soutenances).

<sup>164</sup> Diaz J.L. L'esthétique paradoxale de Barbey D'Aureville. N-Y. 2011.

<sup>165</sup> Glaudes P. Esthétique de Barbey d'Aureville. P. Classiques Garnier. 2008.

ограничивается изучением исключительно роли де Местра в формировании исторических, метафизических и этических взглядов Барбе. Причина этого подхода, вероятно, объясняется тем, что Глод не затрагивает особенности художественного метода писателя, во многом определенные влиянием романтиков, в частности – Байрона, однако, по нашему мнению, в обсуждаемых Глодом проблемах мировоззрения Барбе определенную роль сыграли и Бональд (которому Барбе в разные годы посвятил статьи в «Пророках прошлого», в «Воспоминаниях из Малле дю Пан», и в «Дипломатической переписке», 1860, и в «Неизданных произведениях», 1870), и ученик де Местра Антуан Блан де Сен-Бонне (о котором Барбе также написал несколько статей, в том числе – в «Пророках прошлого», и Леон Блуа. Тем не менее, мы признаем, что влияние Жозефа де Местра было довольно значительным. Первое знакомство Барбе с творчеством де Местра состоялось в конце 1838 года, когда в Париже вышли в свет «Петербургские вечера». 30-летнему писателю-аристократу были, конечно, близки идеи де Местра – врага просветителей, сторонника контрреволюции, теократии, религиозной нетерпимости и абсолютизма.

Возвращаясь к работе П.Глода, напомним, что он обсуждает влияние на Барбе исторических, метафизических и эстетических взглядов де Местра.

Обращаясь к *исторической* концепции Барбе, Глод концентрирует свое внимание на известной мысли писателя о том, что после христианской цивилизации Средневековья наступило время катастроф, отмеченное тремя великими трагедиями. Глод не уточняет – какими именно, но Барбе имел в виду тесную взаимосвязь Реформации, породившей Просвещение, в свою очередь породившего Революцию, которую он называл не иначе как «сатанинским проявлением». Глод приводит множество цитат из разных произведений писателя, подтверждающих убежденность Барбе в необходимости католического возрождения, как единственного пути спасения человека от научного прогресса, от разрушающего душу атеизма. Эту часть исследования Глод завершает мыслью о том, что если концепция истории у де Местра уже была мрачной, то у Барбе она окрашивается высшей степенью пессимизма. Отметим, что П.Глод обсуждает только тот период жизни Барбе, когда он действительно призывал к возврату к католицизму, однако наиболее значимые произведения были созданы им (или основательно пересмотрены) в период разочарования в религии как единственного пути спасения человечества, и, к сожалению, этот «дьявольский» период Глод в своем труде не затрагивает.

В *метафизическом* плане, по мнению Глода, влияние де Местра проявляется прежде всего в борьбе против Просвещения, в котором Барбе отрицает две иллюзорные идеи: о возможности абсолютного знания и нравственном совершенствовании человека. Действительно, Барбе издевался над ложной идеей вознагражденной добродетели и возможности счастья на земле и считал, что значительную часть человеческого «знания» обязательно составляют непознаваемое и тайное.

Глод ограничивается утверждением, что Барбе унаследовал от метафизики де Местра представление о торжестве Зла, как наказания человека со времен грехопадения. Однако надо заметить, что де Местр считает одной из важнейших истин духовного порядка добровольное искупительное страдание ради божественного прощения, по его мнению, каждый человек, даже невинный, искупает преступление грешных братьев, поскольку он тоже замаран грехопадением. Барбе же, наоборот, не верит в искупление, более того, часто изображает героев, которые, совершив преступление, не сожалеют, не каются, и не наказываются Высшим судом.

В вопросах *морали и этики* Глод справедливо отмечает схожую у Барбе и де Местра бескомпромиссную и непримиримую позицию по поводу необходимости сохранения религиозных догм. Де Местр в своих рассуждениях доходил до оправдания деятельности инквизиции и защиты общественной роли палача. Насколько склонный к полемичности и провокации Барбе был искренним сторонником этой позиции – неизвестно, поскольку декларировал ее только в своей общественной деятельности и довольно недолго – в 1840-60-х годах, в произведениях же его эти идеи не отразились. Поэтому, видимо, и в своих критических статьях он никогда не отождествлял личность автора, декларируемые им взгляды и его художественное творчество.

Интересна позиция Глода в отношении *эстетических взглядов* двух авторов. Он считает, что Барбе, как и де Местр, предпочитал «энергичную» манеру письма, восхищался классицистами и противопоставлял современную ему литературу великой литературной традиции XVII века. Оба любили цитировать Библию и отцов Церкви, однако стиль де Местра не насыщен той иронией, которая присуща тексту Барбе.

Несмотря на ряд возражений, мы признаем, что глава книги Глода, посвященная влиянию де Местра, представляет несомненный научный интерес. Дело в том, что в отношении современных критиков к Барбе д'Оревилли существует два основных подхода. П.Глод принадлежит к той части критиков, которые преувеличивают значение религиозных, этических, эстетических влияний на писателя, другие (продолжающие

традицию критики начала прошлого века) предпочитают видеть в творчестве Барбе совершенно оригинальное литературное явление. Мы же придерживаемся той точки зрения, что как художественные произведения, так и критические работы Барбе отражают его яркую индивидуальность, настроения эпохи и черты неоромантической эстетики. Что же касается влияния де Местра, то мы признаем справедливость остроумного высказывания Армана де Понмартена о парадоксе Барбе, который мыслил как де Местр, а писал как маркиз де Сад. Приблизительно ту же мысль выразил Анатоль Франс: *«Что же касается до философии Барбе, который был философом меньше, чем кто-либо из людей, то это приблизительно философия Жозефа де Местра. Он прибавил к ней лишь богохульства. О своей вере он заявлял при каждом удобном случае, но предпочтительно он исповедовал ее в богохульствах. Кошунство для него было приправой к вере. Как Бодлер, он обожал грех»*.<sup>166</sup>

Вторая проблема, которую обсуждает П.Глод в своем исследовании, касается художественного метода Барбе д'Оревиля. Критик строит эту часть своей работы на противопоставлении эстетических принципов писателя и эстетических принципов реализма. Изначально Глод сводит основной принцип реализма к вопросу о *«статусе изображаемого предмета»*.<sup>167</sup> Этот подход представляется нам слишком прямолинейным, тем более, что далее он пишет, что Барбе, критикуя реалистов (мнение ошибочное, поскольку Барбе восхищался и Стендалем, и, особенно, Бальзаком), сам не исключает ни «уродливое», ни «низкие темы». Глод совершенно прав, утверждая, что для Барбе *«все изображаемо»* при условии таких *«интенсивности»* и силы, которые способны *«пробудить в человеке все нравственные и духовные способности»*<sup>168</sup> и что эта *«стилизация изображенного предмета»* может *«варьироваться от гротеска к возвышенному, от фантазии к фантастическому»*.<sup>169</sup> Казалось бы, признавая сочетание в творчестве Барбе реалистических и романтических черт, Глод вплотную подходит к определению эстетических принципов Барбе как неоромантических, но неожиданно заключает, что *«если нормандский писатель противостоит реалистам, то не за счет слепого присоединения к романтикам. Наблюдение остается для него не менее важным, чем для реалистов, разница лишь в том, что он не ищет правдоподобия, а*

---

<sup>166</sup> France A. La vie littéraire. 3<sup>e</sup> série. P. 1891. P. 41.

<sup>167</sup> Glaudes P. Esthétique de Barbey d'Aurevilly. P. Classiques Garnier. 2008. P. 52.

<sup>168</sup> Glaudes P. Esthétique de Barbey d'Aurevilly. P. Classiques Garnier. 2008. PP. 53-54.

<sup>169</sup> Там же, с.55.



наоборот, вписывается в эстетику «неправдоподобного».<sup>170</sup> Таким образом, Глод не допускает возможности существования иного художественного метода кроме реализма и романтизма. Однако, как мы попытаемся показать, в творчестве Барбе, как и других неоромантиков, свободно сочетаются «*правдоподобие*», т.е. реалистическое описание действительности, составляющей атмосферу романа, фон, на котором разочаривается действие, и «*неправдоподобие*», т.е. образ мыслей и поступки «исключительных» героев, характер которых вовсе не определен социальными или историческими условиями.

Таким образом, несмотря на значительное количество трудов, посвященных творчеству Барбе д'Оревилли, в них (за исключением исследования П.Глода) не затрагивается проблема художественного метода писателя. Что же касается религиозных взглядов, то в основном мнения критиков сводятся к тому, что в определенный период своей жизни Барбе фанатично проповедовал католицизм. Мы попытаемся изложить свою точку зрения по обоим вопросам на примере анализа некоторых произведений писателя – «Дьявольских повестей» и романа «Безымянная история», а также – в следующей главе нашей диссертации, в контексте исторической тематики – романа «Шевалье де Туш».

«*Дьявольские повести*» (*Les diaboliques*) – наиболее известное произведение неоромантика Барбе д'Оревилли, в котором гармонично сочетаются романтические настроения, суровый реализм в описании общественных нравов и жестокая, причудливая фантазия.

Название сборника на русский язык дословно не переводится, поэтому издания разных лет выходили под названиями «Лики дьявола», «Дьявольские маски», «Дьявольские повести». Критик Т.Соколова считает, что название *Les diaboliques* буквально «означает "дьявольские создания", а еще точнее – "дьяволицы", ибо подразумеваются женщины – героини всех шести повестей, составляющих цикл», при этом «понятие "дьяволицы" не имеет у Барбе д'Оревилли мистического или сверхъестественного смысла. Речь идет о женщинах из плоти и крови, одержимых страстями, которые нередко толкают их на преступления».<sup>171</sup> Мы считаем, что носительницами дьявольского (*diabolique*) начала в повестях являются не только

---

<sup>170</sup> Glaudes P. Esthétique de Barbey d'Aurevilly. P. Classiques Garnier. 2008. P.60.

<sup>171</sup> Соколова Т. Загадка Барбе д'Оревилли. <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=120>

героини, дьявольское проявляется во всей трагической атмосфере, в нравственной патологичности героев, в греховной, дисгармоничной реальности. При том, что центральными персонажами повестей действительно являются женщины – загадочные, иногда почти ирреальные, сам автор не считает воплощением Зла, дьявольского начала только женщину. Барбе – в значительной степени продолжатель французской литературной традиции, согласно которой носителями Зла являлись мужские персонажи. Но, как нам представляется, Барбе привлекал тот поистине поразительный контраст, который состоит в проявлении скрытого, потаенного Зла в женщине, которая в большей степени, чем мужчина, стремится выглядеть привлекательной и добродетельной. Кроме того, Барбе признает возможность существования идеальной женщины. Если они не встречаются в «Дьявольских повестях», то можно вспомнить Жанну Ле Ардуэ в «Заколдованной» или Этмангарду в «Старой любовнице». Это образ добродетельной аристократки, католички и роялистки, иначе говоря, образец женщины в представлении аристократии XVII века.

Изначально сборник должен был называться «Рикошеты беседы» (*Ricochets de conversation*). Над первой по времени написания повестью – «Изнанка партии в вист» – Барбе начал работать еще в 1850 году и, поскольку редактор *Revue des Deux Mondes* Ф.Бюлоз отказался ее печатать, опубликовал ее в журнале *La Mode*. По свидетельству Филиппа Бертье, в сборник должны были войти еще новеллы «Между адюльтерами» (*Entre adultères*), «Старейшины страны любви» (*Les Vieux Hommes d'État de l'amour*), «Мадам Генрих III» (*Madame Henri III*), «Подпольный акушер» (*L'Avorteur*),<sup>172</sup> однако они не были опубликованы и, видимо, не сохранились.

В первой редакции сборник вышел в 1874 году и немедленно вызвал скандал, за четыре дня были раскуплены первые 2200 экземпляров, но дальнейшее издание было приостановлено парижской прокуратурой. Барбе был обвинен в оскорблении общественной морали, и только вмешательство Гамбетта спасло писателя от судебного преследования. В окончательной редакции «Дьявольские повести» вышли в свет в 1883 году, с многозначительным эпиграфом: «Кому это посвятить?».

---

<sup>172</sup> Berthier Ph. Barbey d'Aurevilly et l'imagination. Librairie Droz. 1978. P. 305.

В предисловии Барбе пишет: *«Вот первые шесть! Если публика ими заинтересуется и они придутся ей по вкусу, вскоре будут опубликованы шесть остальных; поскольку их двенадцать – как дюжина грехов – этих грешниц!»*<sup>173</sup>

Предвидя обвинения в греховности и аморальности своего сборника, Барбе в предисловии уточняет, что как истинный католик, он написал «Дьявольские повести» с целью вызвать отвращение к дурным поступкам своих героев. Таким образом, он пытался представить сборник как поучительное, воспитательное произведение, но подробное и красочное описание ужасов и жестокости противоречит этому утверждению. В этой двойственности заключается и сложность, и привлекательность «Дьявольских повестей».

Все повести построены по одинаковой схеме: события в них разворачиваются вокруг какого-либо «странного», забавного или «ужасного» события. Основная идея никогда заранее не раскрывается, по ходу рассказа читатель не может проникнуть в мысли и намерения героев (за исключением повести «Мечь женщины») без помощи рассказчика или рассказчиков, и даже развязка, неожиданная и резкая, как в новелле, сохраняет недосказанность, типичную для всего дискурса. Филипп Бертье называл это поэтику недомолвок «свободой действий (carte blanche), предоставленной воображению для продолжения произведения по своему усмотрению».<sup>174</sup>

Основными темами «Дьявольских повестей» являются любовь, адюльтер, убийство, месть, злопамятность, но обсуждаются они все в контексте вечной проблемы Добра и Зла. По убеждению Барбе, в основе природы человека лежит не добро, как считал Руссо, а двойственность, причудливое переплетение Добра и Зла, как считали романтики. При этом, по мнению Барбе, Зло, присущее человеку, тщательно им скрывается, маскируется внешней добротой, лицемерной добропорядочностью. Соколова считает, что Барбе – *«искусный фехтовальщик, владевший шпагой с тем же совершенством, как и пером, он словно бросал перчатку своему веку, не считая нужным скрывать своего презрения к убогому благоразумию буржуа!»*.<sup>175</sup> Заметим, однако, что объектом презрения Барбе являются не только буржуа, но, и в большей степени, – аристократы.

---

<sup>173</sup> **Lib.ru/Классика.** Барбе д'Оревилли Ж. Дьявольские маски: Рассказы. (здесь и далее цитаты приводятся по указанному изданию).

<sup>174</sup> Berthier Ph. Barbey d'Aurevilly et l'imagination. Librairie Droz. 1978. P. 316.

<sup>175</sup> Соколова Т. Загадка Барбе д'Оревилли. <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=120>

Важной особенностью повестей Барбе является изложение сюжета одним или двумя (иногда тремя) рассказчиками. Это своеобразная игра Барбе с читателем: рассказчик «заменяет» автора и, тем самым, частично снимает с него ответственность за содержание истории. Кроме того, образ рассказчика как очевидца происшедшего, придает повествованию бóльшую достоверность. Этот прием известен еще с античных времен, вспомним рассказ слепого рапсода о странствиях Одиссея на пиру у феаков, и переход рассказа к самому Одиссею.

Обращаясь к анализу «Дьявольских повестей», мы будем выделять наиболее ярко выраженные в каждом из них художественные особенности, чтобы, с одной стороны избежать повторений, с другой – выявить общие черты сборника, особенности творческого метода автора-неоромантика и его отношения к проблемам религии и мистики.

Первая из «*Дьявольских повестей*» называется «*Багровый занавес*» (*Le Rideau cramoisi*, в русском переводе – «Свет в окне»). В соответствии с традиционной для Барбе композицией повестей, повествование ведется от имени двух рассказчиков: первый описывает встречу со вторым, второй – участник событий – рассказывает собственно сюжет, и первый рассказчик завершает рассказ.

В «Багровом занавесе» – два рассказчика, встреча которых происходит в ночном дилижансе, проезжающем через небольшие города. Устами Рассказчика 1, выражающего позицию автора, аристократ и монархист Барбе с симпатией и уважением представляет Рассказчика 2 – виконта де Брассара. Это старый офицер, из той категории «молодящихся стариков», которые, если *«держат себя с достоинством, выражая непреклонную гордость»* – не вызывают смеха, поскольку *«если можно назвать героическим поведение гвардии, умирающей, но не сдающейся в битве при Ватерлоо, то таковым же является и поведение стариков, хотя они не подкупают нас поэзией бряцающего оружия. Для людей, обладающих военным складом мышления, самое важное – не сдаваться никогда и ни при каких обстоятельствах, подобно гвардии в день Ватерлоо»*.<sup>176</sup>

В образе де Брассара Барбе сочетает несочетаемые на первый взгляд черты денди и образцового французского офицера. Его ум, манеры и внешность, носившие отпечаток

---

<sup>176</sup> Барбе д'Оревильи Ж. Свет в окне. Пер. с фр. А.Мирэ. //Дьявольские маски: Рассказы. [http://az.lib.ru/b/barbe\\_d\\_orewilxi\\_z\\_a/text\\_1874\\_1\\_le\\_rideau\\_cramoisi.shtml](http://az.lib.ru/b/barbe_d_orewilxi_z_a/text_1874_1_le_rideau_cramoisi.shtml) (здесь и далее цитаты приводятся по указанному изданию).

силы, и патрицианского величия, *«как оно и подобает самому великолепному из денди»*, однако тут же Барбе оговаривает, что если бы виконт де Брассар не был денди в такой степени, он мог бы стать маршалом Франции. Солдаты его роты были беззаветно преданы ему и он, *«не представляя собой правительства»*, не мог награждать их орденами, но поощрял их за смелость и благородство *«перчатками, амуницией и всем, что может приукрасить их, не нарушая в то же время изданных для них правил»*. Солдаты, служащие по его командованию, отличались щегольством, а он *«раздувал в своих подчиненных тщеславие и страсть к франтовству: характерные черты французских солдат»*.

Рассказчик-1 с восхищением сообщает известные ему факты из жизни виконта, что становится поводом для авторских рассуждений о некоторых исторических событиях начала XIX века, о чести и самоотверженности французского офицерства. Очевидно, что симпатии рассказчика на стороне монархии и описываемый им герой совершает подвиги на королевской службе. Барбе иронизирует по поводу наполеоновской эпохи, когда *«представлялась возможность каждое утро совершать геройский подвиг»*, и считает справедливым, что после отречения императора, де Брассар, *«как этого и нужно было ожидать»*, перешел на службу Бурбонам и был собственноручно посвящен Карлом X в рыцари святого Людовика.

Презирая Орлеанов, которые не смогли удержать страну после Июльской революции, де Брассар все же оставался верен монархии и, несмотря на рану, из-за которой не смог надеть сапоги, *«отправился в бой в лакированных туфлях и шелковых чулках, словно он шел на бал»*. Он возглавил свою роту гренадеров, с которой разрушил баррикады, но был снова ранен. Подошедшему маршалу Рагюзу виконт сказал, *«как подобало офицеру: "Маршал, мне, вероятно, осталось жить не больше двух часов; но я прошу вас в течение этих двух часов распорядиться мной по вашему усмотрению"»*.

По нашему мнению, Барбе, описывая образ аристократа де Брассара, приписывает ему биографические черты Вилье де Лиль-Адана, который жил *«как подобало истинному мальтийскому рыцарю»*, был им *«с колыбели...и должен был получить после смерти дяди звание великого магистра, если бы революция не уничтожила орден»*. Виконт признается, что все же украшает себя значком этого ордена, *«просто так, из тщеславия...»*. Очевидно, что все это детали являются прямыми аллюзиями на фамильные притязания Вилье.

Чтобы завершить портрет де Брассара и, в какой-то мере, предопределить развитие связанного с ним сюжета, добавим, что Рассказчику 1 было известно, что де Брассар имел одновременно семь любовниц, которых поэтически называл *«семь струн моей лиры»*, но не оправдывал эту *«мелодичную и легкомысленную манеру характеризовать собственную безнравственность»*.

Наконец повествование переходит от Рассказчика 1 к Рассказчику 2. Поводом становится сломанное колесо и вынужденная остановка в старом городке, под освещенным окном, завешенным багровым занавесом.

Рассказчик 1 с удивлением замечает, что де Брассар, глядя на это окно, бледнеет и обнаруживает волнение, недостойное денди, которые, как известно *«считают всякое волнение низменным чувством и не думают, подобно глупцу Гете, что удивление достойно человеческого разума»*. Но, быстро взяв в себя в руки, виконт признается, что, хотя ему известны три вещи, о которых нельзя забыть – *«первый мундир, первое сражение, в котором принимают участие, и первая любовница»*, но это окно – четвертая вещь, о которой он не может забыть.

Отсюда, собственно, и начинается изложение сюжета: виконт де Брассар – Рассказчик 2 – поверяет Рассказчику 1 загадочный и ужасный эпизод из своей молодости. Ему было семнадцать лет, и он только что окончил военную школу: *«Тогда нас выпускали в том возрасте, в каком теперь поступают. Если бы продлилась власть императора, этого чудовищного пожирателя мужчин, то, чего доброго, у нас появились бы двенадцатилетние солдаты. Ведь есть же у азиатских султанов девятилетние одалиски!»* Рота, в которой он служил, была расквартирована в этом *«неинтересном, безжизненном городке»*, и окно с багровым занавесом было окном его комнаты, которую он снимал у скромных пожилых буржуа. Жизнь в этом доме была однообразна и, когда скука становилась невыносимой, он надевал свой парадный мундир со всеми украшениями: *«Я походил на женщин, тщательно наряжающихся даже тогда, когда они находятся в полном одиночестве и никого не ждут. Я наряжался... для самого себя»*. Но однажды в доме появляется дочь хозяев, Альберта, вернувшаяся из пансиона. Де Брассара поражает ее надменность и бесстрашие: *«Люди с гордым, презрительным и надменным выражением лица все же замечают других людей, потому что они берут на себя труд ненавидеть или презирать их. Бесстрастное же лицо говорит спокойно: "Для меня вы не существуете"»*. В течение месяца, сидя за столом рядом с ним, она даже не смотрит на него, оставаясь холодной и

вежливой, но однажды она под столом сжимает его руку, опьяняя его «чувственным наслаждением». Хотя с этого момента прошло тридцать пять лет, де Брассар помнит прикосновение руки Альберты, «безумную тиранию ее пожатия». На следующий день он передает ей под столом любовную записку, которую она ловко прячет под корсаж. Он с необычайным волнением является к ужину, но обнаруживает ее сидящей напротив, между родителями, с прежним спокойным безучастием в глазах. Виконт, в отчаянии, уединяется в своей комнате с багровым занавесом, где по углам стоят загадочные сфинксы и, таинственный и белый на черном фоне угла, бюст Ниобы, присутствие которого в этом буржуазном мире выглядело нелепо. Он рисует «демонический лик» Альберты, завладевший им *«как, по словам верующих, дьявол завладевает людьми»*. Каждый день за обедом он не спускает глаз с Альберты и встречает ее *«ясный, дьявольски спокойный взгляд»*.

После месяца страданий и ненависти, виконт в ночной тишине слышит скрип открываемой двери. Альберта, все с тем же бесстрастным лицом, на котором он замечает *«подобие безумной усмешки»*, бросается в его объятия. Несмотря на опасность быть услышанными (потому что Альберте приходится проходить через комнату спящих родителей), за этой ночью следует множество страстных ночей, в течение которых она остается *«твердым мраморным изваянием, сжигающим, потому что внутри его горел огонь»*. В одну из ночей, обнимая возлюбленную, виконт обнаруживает, что она умерла. Вначале ему кажется, что она потеряла сознание в пароксизме страсти, но все его усилия не приводят ее в чувство. Он понимает, что должен избавиться от трупа – завернуть ли ее тело в багровый занавес и сбросить из окна, отнести ли в ее комнату мимо спящих родителей, но в конце концов бежит к полковнику за советом. Полковник обещает все уладить, но виконт должен бежать. Де Брассар уезжает и никогда больше не возвращается в этот городок, чтобы никогда не испытать тот страх, который *«черной печатью отметила распутства его жизни»*.

Повесть Барбе заканчивает Рассказчик 1: де Брассар, не отрывающий глаз от окна вдруг протягивает к нему руку.

*«– Взгляните скорей на окно! – вскрикнул он. На красном фоне занавеси появилась стройная тень женщины»*.

*– Тень Альберты! – промолвил капитан. – Сегодня вечером совпадения слишком уж бесцеремонны, – прибавил он с горечью»*.

Таково вкратце содержание повести «Багровый занавес», при чтении которого возникает множество вопросов. Изображает ли Альберта холодность с целью соблазнения, почему она вначале сидит за столом рядом с молодым человеком, почему потом меняет место, знают ли родители об их отношениях, одержима ли Альберта безумием, которое виконт прочел в ее улыбке, отчего на самом деле умерла Альберта, действительно ли она умерла, чью тень увидел де Брассар за багровым занавесом, было ли это галлюцинацией, привидением, или Альберта жива, наконец – искренни ли угрызения совести де Брассара, обманувшего двух, не менее загадочных, старых буржуа, этих «двух голов Медузы», которые превратили в мрамор свою дочь, как Зевс – Ниобу?

Повесть построена таким образом, что читатель постепенно все больше погружается в атмосферу загадочности. В этом играют свою роль и родители Альберты, сон которых символизирует буржуазный конформизм, и сфинксы, символизирующие загадочность происходящего в этой комнате, и голова Ниобы, символизирующая мраморную холодность Альберты, и зловещий багровый занавес, цвет которого, в зависимости от оттенков, часто обыгрывается в повестях Барбе.

Недосказанность, таинственность, странность этой повести произвели впечатление на многих писателей, во всяком случае, имя Альберты (Альбертины) встречается у Пруста, большого поклонника Барбе д'Оревиля, его эстетики таинственного.

Повесть «*Счастье в преступлении*» (*Le Bonheur dans le crime*, в некоторых русских переводах - Счастливые преступники) является иллюстрацией идеи Барбе д'Оревиля о ненаказуемости Зла в мире. Более того, он подчеркивает, что Бог не карает за преступление, а Дьявол за него вознаграждает.

К рассказу о чудовищном преступлении, совершенном героями, читателя подготавливает уже эпиграф: «*Этот очаровательный мир создан таким образом, что если вы просто следите за историями, кажется, что их диктовал дьявол*».<sup>177</sup>

Повесть «Счастье в преступлении» представлена, как обычно, двумя рассказчиками. В отличие от «Красного занавеса», здесь нет недосказанности и мистики, наоборот, история более чем реалистична, и от этого еще более «ужасна».

---

<sup>177</sup> В переводе А. Чеботаревской: В наше хорошенькое времечко, когда рассказывают правдивую историю, кажется, что она внушена самим дьяволом...// Барбе д'Оревиля Ж. Лики дьявола: Рассказы. Пер. с фр. А.Чеботаревской. [http://az.lib.ru/b/barbe\\_d\\_orewilxi\\_z\\_a/text\\_1874\\_3\\_le\\_bonheur\\_dans\\_le\\_crime.shtml](http://az.lib.ru/b/barbe_d_orewilxi_z_a/text_1874_3_le_bonheur_dans_le_crime.shtml) . (Далее цитаты приводятся по указанному источнику, кроме особо оговоренных случаев).



Повесть состоит из двух частей: в первой оба рассказчика гуляют по зоопарку и встречают необычную супружескую пару, поглощенную своей любовью и не замечающую ничего вокруг, во второй – Рассказчик 2 раскрывает страшную тайну этой счастливой пары.

Первая часть повести – эпизод в зоопарке – является развернутым инципитом, ключом к пониманию второй, основной части. Рассказчик 1, прогуливаясь с Рассказчиком 2, описывает свое впечатление от появления чрезвычайно красивой пары перед клеткой с пантерой: *«мужчина тонкой фигурой, изнеженным и высокомерным видом, заостренными, как у кота, и начинавшими седеть усами, напоминал фаворита времен Генриха III; для полноты сходства он носил короткие волосы, позволявшие видеть темно-голубые сапфиры, сверкавшие у него в ушах и напоминавшие мне те изумруды, которые Сбогар носил также в ушах... в одежде этого человека все было просто и соответствовало понятию Бремеля о денди, то есть не бросалось в глаза»*. Спутница его, которая явно доминировала в этой паре, обладала завораживающей красотой: *«округлостью форм, таинственной гордостью и силой она напоминала огромную черную Изиду египетского музея. Странная вещь! В этой чудесной паре мускулы приходились на долю женщины, а нервы – на долю мужчины»*.

Женщина и зверь встречаются взглядом, но через несколько секунд пантера, не выдержав тяжелого, магнетического взгляда женщины, опускает голову. *«Но женщина не удовлетворилась этой победой. У нее не хватило великодушия. Она захотела, чтобы соперница увидела, кто ее унижает. Поэтому, расстегнув молча двенадцать пуговиц лиловой перчатки, обтягивавшей ее великолепную руку, она сняла эту перчатку и, просунув руку между прутьев решетки, ударила ею пантеру по голове; последняя сделала одно движение... но какое движение!.. сверкнув зубами, как молния!.. В толпе, где мы стояли, раздался крик. Мы думали, что она откусила женщине руку. Но то была лишь перчатка. Пантера ее проглотила»*. Взволнованный спутник с жаром целует ее руку и уводит свою возлюбленную. Но Рассказчик 1 успевает заметить ее укрощенный взгляд и выражение безграничного обожания.

Эта сцена – одна из самых эмоционально напряженных в повестях писателя, что выражается посредством коротких предложений, многоточий, восклицательных знаков. Мастер сравнений и аналогий, Барбе в этом эпизоде проводит символическую параллель между женщиной и пантерой и он, конечно, неслучайно выбирает животное, которое почти на всех языках, независимо от пола – женского рода. Сцена построена на

внутреннем и внешнем сходстве двух хищниц: в этом поединке обе не произносят ни звука, обе неподвижны, обе одинаково прекрасны: женщина одета в черное шелковое платье, а мех пантеры *«так черен и так матов, что свет, проникая в него, не делал его блестящим, а сам тонул в нем, подобно тому, как вода уходит в губку, которая ее пьет... Когда взгляд от этого идеала гибкой красоты, страшной в своем покое, и царственного и бесстрастного презрения обращался на человеческие существа, взиравшие на него робко, любовавшиеся им с широко раскрытым ртом и глазами, то красота была не на стороне человечества, а на стороне зверя. Зверь был настолько выше людей, что это было почти унижительно!»*. Наконец, обе безрассудно смелы и инстинктивно дики, обе безразличны к вниманию толпы.

Победа женщины в поединке и ее издевательский, иррациональный вызов подготавливают зрителя к истории странной, дьявольской любви этой женщины. Барбе создает физический, моральный и символический образ ключевого персонажа повести.

Рассказчик 2 – врач Торти – сообщает своему спутнику, Рассказчику 1, что эта загадочная пара – граф Серлон де Савиньи и его жена, живущие уединенно и безумно любящие друг друга.

Красавица графиня была дочерью простого учителя фехтования, к которому приходили в зал все аристократы городка В. и окрестных замков. Любящий только свое искусство и свою дочь, мастер назвал ее Отклер (эпическое имя меча Оливье) и научил ее фехтовать настолько хорошо, что после его смерти она унаследовала его дело. Гордая и неприступная, она, несмотря на необычайную красоту, вела очень замкнутый образ жизни, но однажды городок всполошило известие о том, что Отклер исчезла. Вскоре доктора Торти вызывают к больной жене графа де Савиньи: *«то была женщина знатного рода, изнуренная, изысканная, надменная, которая из глубины своей бледности и худобы как бы говорила вам: "Я побеждена временем, как и мой род; я гибну, но вас я презираю!"»*. В горничной, прислуживающей графине, доктор узнает Отклер и понимает, что девушка из любви к графу поселилась в его замке. Она и в платье горничной была прекрасна, *«доказывая этим лишний раз, что женщина, как змея, может сделать со своим дьявольским телом все, что захочет, если она в этом хоть сколько-нибудь заинтересована»*.

К облегчению влюбленных, доктор не подает виду, что узнал ее. Тем временем, здоровье графини все ухудшается и она понимает, что ее медленно отравляли. Перед смертью она просит доктора сохранить причины ее смерти в тайне, поскольку, как

истинная аристократка, не хочет, чтобы имя, которое она носит, было замарано: *«Я не хочу, чтобы после моей смерти графа де Савиньи называли убийцей жены. Я не хочу, чтобы он был привлечен к суду, не хочу, чтобы его обвинили в соучастии с прислугой – прелюбодейкой, отравительницей! ... О, если бы дело касалось его одного – он достоин всех смертных казней! Я бы вырвала у него сердце! Но ведь тут затронуты все мы, задета знать всей округи».*

После смерти графини, де Савиньи женился на Отклер и, *благодаря* совершенному преступлению, они счастливы уже 30 лет и, по признанию доктора, он никогда не встречал такого *«блаженства, которое могло бы быть великолепной, победоносной шуткой дьявола над Богом, если бы и тот и другой существовали!»*, ни разу не видел на их счастливых лицах *«грязного следа этого трусливого преступления, не имевшего мужества быть кровавым. Это могло привести в отчаяние всех моралистов, придумавших аксиому наказуемых пороков и награждаемых добродетелей!»* У этой счастливой пары не было детей, потому что, как считает доктор, *«они чересчур любят друг друга... Огонь, который пожирает, сжигает и ничего не производит»*, а, по мнению Отклер, дети *«хороши для несчастных женщин!»*

Таким образом, в повести «Счастье в преступлении» целью автора было опровержение католических догм о каре за преступление, а общим выводом из истории преступления, совершенного двумя людьми (но, очевидно, по воле женщины), может быть мысль Барбе о том, что *«Дьявол раскрывает женщинам, что они такое, или, лучше сказать, женщины сами научили бы этому дьявола, если бы он этого не знал».*

По сравнению с «Багровым занавесом», в повести «Счастье в преступлении» Барбе с большим вниманием вглядывается в глубину женской души, но в повести *«Месть женщины»* (*La vengeance d'une femme*) он обнаруживает мастерство психологического анализа там, где до сих пор ограничивался констатацией поступков. Кроме того, здесь развивается затронутая в «Счастье в преступлении» проблема дворянской чести. В «Мести женщины» аристократическая сословная гордость становится основным стимулом действий главной героини.

В отличие от предыдущих повестей, здесь повествование ведется от третьего лица, и нет рассказчиков – свидетелей событий. Повесть начинается с рассуждений Барбе о том, насколько литература отражает нравы общества. Он считает, что в обществе ежедневно, тайком и безнаказанно, легко и беспечно совершается огромное количество преступлений, причем таких, о которых *«литература, столь часто*

*обвиняемая в безнравственной вольности, никогда не осмелилась поведать, даже с целью внушить к ним ужас».*<sup>178</sup> Особенно опасными Барбе считает «преступления духа», «интеллектуальные» преступления, которые гораздо трагичнее физических, *«ибо кровь не льется в них и насилие совершается лишь над чувствами и нравами».* Распространение «преступлений духа» является доказательством общественного прогресса, так как только цивилизованные люди способны на изощренные, интеллектуально утонченные преступления, где нет *«ни стали, ни крови, ни яда».*

Действие повести начинается с описания прогулки молодого денди, Роберта де Трессиньи, по ночному Парижу. Он замечает женщину в золотом платье, которая увлекает его в темный подозрительный переулок, *«одно из княжеств Дьявола, князя тьмы».* Охваченный неконтролируемым, почти животным инстинктом, Трессиньи следует за этой женщиной, черты которой кажутся ему знакомыми. Они оказываются в комнате, где он убеждается в ее необыкновенной красоте и удивляется, что при такой царственной внешности она занимается проституцией, ведь *«в Париже, едва только Бог выбросит на улицу красивую женщину, дьявол в ответ на это тотчас же ставит рядом с нею глупца для того, чтобы ее содержать».*

Нарочито грубый голос женщины, ее фамильярное обращение на «ты», атмосфера комнаты, видевшей множество мужчин, должны были бы отрезвить де Трессиньи, но *«он был в руках дьявола».* В ласках, которыми она его осыпала с яростным, неистовым пылом, было что-то дикое и жестокое, и снова в описании Барбе появляется сравнение женщины с пантерой: *«В то время ее парижские товарки... называли себя по-восточному “пантерами”. И следует сказать, что ни одна из них не сумела бы лучше оправдать этого прозвища... В этот вечер она обнаружила гибкость, умение прыгать, обвиваться, царапаться и кусаться, присущее только пантере».*

Неожиданно Трессиньи замечает, что в момент наиболее наивысшего возбуждения, женщина смотрит на свой браслет с портретом мужчины. Возмущенный Трессиньи отталкивает ее, но она объясняет ему, что это портрет человека, которого она ненавидит – портрет ее мужа, а она – герцогиня д'Аркос де Сьерра-Леоне. Она происходит из итальянской ветви знатного испанского рода Турре-Кремата (сожженная башня), и вполне достойна носить это имя, поскольку *«сгорает во всех огнях ада».* Она

---

<sup>178</sup> Барбе д'Оревильи Ж. Лики дьявола: Рассказы. Пер. с фр. А. Чеботаревской. [http://az.lib.ru/b/barbe\\_d\\_orewilxi\\_z\\_a/text\\_1874\\_2\\_la\\_vengeance\\_dune\\_femme.shtml](http://az.lib.ru/b/barbe_d_orewilxi_z_a/text_1874_2_la_vengeance_dune_femme.shtml) (Далее цитаты приводятся по указанному источнику).

вышла замуж за гранда, кавалера ордена Золотого Руна, единственным чувством которого была гордость знатностью своего рода. Брак этот был мрачной сделкой, обычной в католической Испании, и герцогиня не знала бы, что у нее есть сердце, если бы не встретила кузена своего мужа, дона Эстебана, приехавшего из Португалии. Она просила супруга отослать его, но герцог ответил ей *«как отвечал герцог Гиз на предупреждение о том, что Генрих III его убьет: "Он не посмеет!"»*. Тем не менее, они посмели: их *«любовь совпала как два пистолетных выстрела, произведенных одновременно и убивающих насмерть»*. Герцог узнал об их любви и приказал убить дона Эстебана у герцогини на глазах, вырвать его сердце и бросить на съедение собакам. Она пыталась отнять его у собак, которые рвали ее одежду окровавленными пастями. Тогда герцогиня решила отомстить мужу, запятнать единственное, чем он дорожил – его честь, *«распять его в его гордости...обесчестить его имя, которым он так гордился... покрыть это имя самым ужасным позором, превратить его в грязь, в нечистоту, в помет... влачить имя Сиерра-Леоне по грязи на подоле платья, как некогда привязывали к хвосту лошади герб обесчещенного рыцаря»*. Она знала, что во времена Франциска I муж одной из фавориток короля ходил к проституткам, чтобы, заразившись дурной болезнью, отомстить обоим. Эта история и наводит ее на мысль о моральном убийстве своего мужа. Если для графини де Савиньи дворянская честь мужа была важнее собственной жизни, то герцогиня де Сьерра-Леоне решает нанести убийственный удар по этой же дворянской чести. Поэтому она становится проституткой и мечтает, чтобы герцог узнал об этом.

Выслушав эту исповедь, де Трессиньи понимает, что *«сила чувства, доведенная до этой точки, есть нечто высокое. Только это – высота ада»*, что *«о душу этой женщины должны были разбиться даже усилия священника»*, и с жалостью и почтением целует ее руку. Он уезжает из Парижа, но вернувшись через год, узнает на светском приеме, что герцогиня Сиерра-Леоне скончалась в доме признания Сальпетриер. Де Трессиньи отправляется на кладбище и находит ее могилу, на которой написано: *«Здесь покоится Санция-Флоринда-Концепционе де Турре-Кремата герцогиня д'Аркус де Сиерра-Леоне, раскаявшаяся проститутка, скончавшаяся в больнице Сальпетриер... Да упокоится с миром!»*

По словам священника, она заболела страшной болезнью, умерла в страшных мучениях, завещала все свое имущество больнице, где нашла приют, и сама составила надгробный текст, однако без слова «раскаявшаяся». Простодушный священник

расценивает это как ее самоуничтожение, но Трессиньи знает, что «герцогиня не раскаялась и что трогательное уничтожение ее было продолжением ее мести – за гробом!»

Повесть «Месть женщины», по выражению Т. Соколовой, – «самая “дьявольская” из “Дьявольских повестей”, общая цель которых – ужаснуть читателя и тем самым отвести его от зла, пробудить в нем стремление к высокому и светлому».<sup>179</sup>

Во французской литературе действительно существует традиция утверждать Добро путем живописного описания Зла. Традицию эту можно проследить от Ф.Вийона до Ш.Бодлера, описывающих уродливое разложение плоти для утверждения Красоты и нетленности духа. Однако метод Барбе д'Оревиля не совсем, на наш взгляд, вписывается в эту традицию: описание Зла у него никогда не становится материальным, физически отвратительным. Это духовное, «интеллектуальное» Зло, вызывающее своей масштабностью даже определенное восхищение (вспомним отношение Трессиньи к герцогине или доктора к Отклер).

В «Мести женщины», в отличие от «Счастья в преступлении», главная героиня является не только носительницей, но и жертвой Зла. Отклер шла на преступление во имя своего счастья и, вовлекая в свой дьявольский план возлюбленного, стремилась и его сделать счастливым. Герцогиня же действует не ради счастья, а ради удовлетворения своей мести, при этом – сознательно платит за это собственной жизнью. Но парадокс именно в том, что физическая смерть и моральное падение героини вызывают невольное уважение. В характеристике образа героини немаловажное значение имеет то, что, в отличие от героинь других повестей, герцогиня – испанка. Как известно, французские авторы (Гюго, Мюссе, Мериме и др.) традиционно прибегали к образам испанок для придания образам своих героинь особой гордости, независимости, страстности.

Повесть «*Изнанка одной партии в вист*» (*Le dessous des cartes d'une partie de whist*) отличается от предыдущих почти отсутствием действия. Обо всем происходящем читатель узнает позже, со слов трех рассказчиков. По словам Т. Соколовой, «сюжет в “Изнанке карт” — это и повод продемонстрировать искусство рассказчика: “Он держал нас всех в когтях своего повествования. Быть может, главное достоинство последнего заключалось в манере изложения”. Это не означает, однако, что Барбе д'Оревиля был склонен культивировать форму как нечто самоценное: «... именно

---

<sup>179</sup> Соколова Т. Загадка Барбе д'Оревиля. <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=120>

*содержимое сосуда делает его амфорой, пустой — он всего лишь кувшин, — читаем мы в его записных книжках».*<sup>180</sup>

Это история – одна из тех, которые, совершаются в обществе, по выражению Барбе, *«тайно и загадочно, с чарующей частотой»*.<sup>181</sup> Описываемая трагедия произошла в аристократическом обществе маленького нормандского городка. Рассказчик 1 (автор) описывает салоны, где собираются уцелевшие после Революции представители вымирающего праздного класса, где, в отличие от Парижа, еще сохранилось искусство салонной беседы, старинное красноречие и остроумие, вынужденное *«эмигрировать перед деловым и утилитарным духом времени»* и где *«поет оно по вечерам свою божественную лебединую песнь»*. Здесь появлялись и исчезали представители английской, польской, русской аристократии, которых привлекали море, праздность, утонченность и скрытность салонной жизни, и где все они становились немного французами по языку, манере поведения, изящества и искусности, которые одинаковы в высших обществах разных стран. Здесь не признавали мезальянсов прелестные девушки *«геройски старились и умирали девственницами, не имея иного оплота и иной поддержки, кроме своих гербов»*. Здесь, в этой атмосфере благопристойности и разыгралась одна тех ужасающих историй, которые происходят *«при закрытых дверях, за спущенным занавесом интимной жизни»* и от этого ужасает еще больше. По выражению Барбе, *«ад должен ужаснуть гораздо более, если смотреть на него в щелку, чем если окинуть его взглядом весь, с высоты»*. Излюбленным занятием общества была привезенная из Англии игра в вист, которая, несмотря на выигрыши и проигрыши, тоже протекала молчаливо и сдержанно.

Действие повести – «изнанка» этой игры – разыгрывается между действующих лицами повести, которых представляет Рассказчик 2. В салоне баронессы Маскрани появляется шотландец Каркоэль, блестящий игрок в вист, мастер «шлема», которого благосклонно принимает все общество, кроме графини Трамбле де Стасвиль – холодной, демонстративно безразличной «женщины-денди». С ее тонких, *«дрожащих, как натянутая тетива лука»*, губ слетали острые насмешки, глаза горели как звезды, «не согревая лица», она следовала всем внешним светским и религиозным обычаям с безупречностью, похожей на вызов. *«Ничто изнутри не освещало внешности этой*

---

<sup>180</sup> Соколова Т. Загадка Барбе д'Ореви́льи. <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=120>

<sup>181</sup> Барбе д'Ореви́льи Ж. Лики дьявола: Рассказы. Пер. с фр. А.Чеботаревской. [http://az.lib.ru/b/barbe\\_d\\_orewilxi\\_z\\_a/text\\_1874\\_1\\_le\\_dessous\\_de\\_cartes\\_dune\\_partie\\_de\\_whist.shtml](http://az.lib.ru/b/barbe_d_orewilxi_z_a/text_1874_1_le_dessous_de_cartes_dune_partie_de_whist.shtml) (Далее цитаты приводятся по указанному источнику).

*женщины. Ничто извне не проникало в глубь ее!»* Даже самые любопытные в конце концов отказались от попыток проникнуть в ее тайную жизнь и решили, что в душе этой женщины нет ничего, кроме гордости. Рассказчик 2 сравнивает ее аристократические руки с когтями сказочных сирен с лицом и грудью женщины, а ее шутки – со сверкающими отравленными стрелами: *«чувствовалось, что в последнюю минуту жизни, когда поставлено на карту все, эта хрупкая, но сильная женщина не остановится ни перед какою жестокостью и в своей твердости способна проглотить свой гибкий язык и умереть»*.

Каркоэль – персонаж не менее загадочный, чем графиня де Стасвиль. Он происходил из одной из ветвей шотландской фамилии Дугласов Кровавое Сердце, и двенадцать лет воевал в Индии, но никому не удалось узнать о нем больше. У него была привычка откидывать волосы с некрасивого, но очень выразительного лица, и этим жестом он, казалось, отгоняет от себя угрызения совести. Единственной его страстью был вист, и мастерство его было всеми признано. Ежедневно игра начиналась у него дома и продолжалась вечером в салонах. Единственной, кто его не приглашал, была графиня де Стасвиль.

Рассказчик 2 вспоминает события, происшедшие в День святого Людовика, который был особенно торжественным днем для монархически настроенных аристократов, придумавших даже *«мистическую формулу абсолютной любви: Да здравствует король, несмотря ни на что!»* Салонное общество, как всегда, было разделено на игравших в вист и не принимавших участия в игре девушек, среди которых была и дочь графини де Стасвиль – Эрмини. В этот вечер произошло два эпизода, которые мистическим образом оказались связаны: на кольце графини электрическим светом, как молнией, блеснул алмаз и в это же время ужасно закашлялась дочь графини. Мрачное предчувствие гибели девушки создается описанием красного отблеска умиравшего дня, который окрасил ее бледные щеки, придавая ей *«сходство с головой жертвы, отраженной окровавленным зеркалом»*. Графиня в это время достала из-за корсажа веточку резеды, которую стала жевать с какой-то яростной страстью. Блеск кольца графини напомнил Рассказчику 2 эпизод двухнедельной давности, когда он застал Каркоэля, наполняющим раскрытое кольцо какой-то таинственной жидкостью. Каркоэль объяснил, что это смертельный индийский яд, который он привез по просьбе друга. Это не удивляет рассказчика, поскольку *«люди так созданы, что, не питая ни злого умысла, ни мрачной мысли, любят держать у себя яд, как любят хранить*



*оружие. Они накапливают орудия уничтожения, как скупец – деньги. Одни говорят: если бы я только захотел, я мог бы убить! Другие говорят: если бы я захотел, я мог бы наслаждаться!»*

Вскоре после этого вечера Рассказчик 2 уезжает в колледж, где из письма узнает о смерти Эрмини. Через некоторое время он возвращается в родной город и встречается в салоне Рассказчика 3, старого кавалера де Тарсиса, одного из участников той памятной игры. Он рассказывает, что после смерти Эрмини Каркоэль уехал в Индию, а через месяц от той же болезни, что и дочь, умерла графиня де Стасвиль. Был ли Каркоэль любовником дочери или матери, была ли Эрмини отравлена графиней, отравил ли Каркоэль обеих – неизвестно. Однако после смерти графини, когда пересаживали в землю кусты ее любимой резеды – в ящике нашли труп новорожденного ребенка. Два человека могли знать правду – Каркоэль, который уехал, увозя выигранное в карты золото, – и духовник графини, которому она ни в чем не призналась, следовательно – не раскаялась.

Как в «Багровом занавесе», так и в «Изнанке партии в вист» преступление не раскрыто, однако, как говорит баронесса де Сент-Альбен, эта недосказанная история партии в вист производит большее впечатление, *«нежели если бы в нем были раскрыты все карты и обнаружена вся игра»*.

Интересно, что произношение названия игры напоминает английское слово *whisht* – (тсс, тише), и вся история как бы замалчивается. Рассказчик 3 только через годы показывает изнанку той роковой игры – отравление редкостным индийским ядом и детоубийство, три смерти, три убийства, или два убийства (Эрмини и ребенка) и одно самоубийство (графини). Тайна остается нераскрытой. В отличие от «Счастья в преступлении», в этой повести герои не находят счастья во лжи, но коварство и лицемерие – эти дьявольские маски – придают особую остроту отношениям героев.

История, связанная с мотивом маски, рассказана и в повести *«Прекраснейшая любовь Дон-Жуана»* (*Le plus bel amour de Don Juan*). Это наименее «дьявольская» повесть Барбе, в которой он, наоборот, пытается оправдать если не литературный, традиционно «дьявольский» образ Дон Жуана, то человека, которого в обществе

награждали этим именем, *«отпрыска той вечной расы, которой Бог не отдал мир, но и не помешал дьяволу отдать ей его»*.<sup>182</sup>

Повесть начинается с беседы Рассказчика 1 с дамой из высшего света о уже немолодом графе Равила де Равилесе, который известен своими победами над женщинами и снискал славу Дон Жуана – *«монарха, которого, назло всем демократиям, никто не сокрушит»*.

Рассказчик 1 сообщает, что двенадцать дам, бывшие в разное время возлюбленными графа, решили устроить ему ужин в будуаре. Будуар был выбран как *«поле боя», «поле его славы, где вместо лавров цветут воспоминания. Прекрасная идея, нежная и меланхоличная! Это был не бал жертв, а их ужин»*.

Граф Равила, *«денди, изваянный в микеланджеловской бронзе»*, явился во всем блеске своей красоты, хотя это была красота зрелого Дона Жуана из последнего действия драмы. Дамы были прекрасны, в дорогих вечерних туалетах, они приложили все усилия, чтобы выглядеть достойно в этот вечер *«воспоминаний, последнего безрассудства, бегства в вернувшуюся на час молодость»*. И для Равиреса, и для двенадцати дам это был своего рода ужин с командором, после которого, как известно, будет сошествие в ад, сначала в ад старости, потом – в настоящий. Граф Равила любовался прекрасными дамами своими *«адски-голубыми глазами»*, которые многие женщины принимали за *«небесно-голубые»*, когда одна из красавиц попросила его, как Дон Жуана своего времени, рассказать о любовной победе, которая больше всего польстила его гордости и которую он считает самой прекрасной любовью в своей жизни.

Граф соглашается и, в качестве Рассказчика 2, переходит к воспоминанию о своей связи с некой маркизой, замужней дамой, у которой до графа была уже одна любовная связь. Это была, по его выражению, *«пробная любовь»*, которую можно сравнить с малой мессой, которую служат молодые священники, чтобы научиться проводить большие. Когда она встретила Равила де Равиреса, она отслужила свою настоящую мессу *«со всеми подобающими церемониями и пышно, как кардинал»*. Тринадцатилетняя дочь маркизы проявляла к графу откровенную неприязнь, которую он расценивал как ревность и обиду за то, что он занимает слишком большое место в сердце ее матери. Граф называл ее *«маленькой маской»*, скрывающей свою ненависть

---

<sup>182</sup> Барбе д'Оревилли Ж. Лики дьявола: Рассказы. Пер. с фр. А.Мирэ. [http://az.lib.ru/b/barbe\\_d\\_orewilxi\\_z\\_a/text\\_1874\\_2\\_le\\_plus\\_bel\\_amour\\_de\\_don\\_juan.shtml](http://az.lib.ru/b/barbe_d_orewilxi_z_a/text_1874_2_le_plus_bel_amour_de_don_juan.shtml). (Далее цитаты приводятся по указанному источнику).

под видом вежливости и прекратил попытки наладить с ней добрые отношения. Однажды он узнает из рассказа маркизы странную историю.

К маркизе – рассказчику 3 – является духовник ее дочери, и сообщает, что девочка беременна. Маркиза в ужасе допрашивает дочь и узнает, что девочка давно скрывает свою любовь к графу, и что как-то она села на диван, на котором долго сидел Равирес, при этом почувствовала, что *«оказалась в огне»*, не могла встать, а ощутила *«вот здесь... ребенка»*. Маркиза со смехом рассказывает эту историю графу, который понимает – насколько сильна была любовь этой девочки. Это и была самая прекрасная любовь, которую граф сумел внушить в своей жизни.

Никто из двенадцати женщин не засмеялся, их возмутили глупость и бестактность матери, рассказавшей графу эту историю. Одна из них поинтересовалась – как сложилась жизнь «маленькой маски». Оказалось, что она рано вышла замуж и уже умерла. Последнюю фразу повести – *«если бы не это...»* – задумчиво произносит герцогиня, видимо, предполагая, как бы могли бы сложиться дальнейшие отношения между «маленькой маской» и графом.

Позиция Барбе в отношении к образу главного героя этой повести двойственно. С одной стороны, он постоянно подчеркивает «дьявольский» характер образа Равила-Дон Жуана, об этом свидетельствует и эпиграф к повести (*«Лучшее лакомство для дьявола – невинность»*), и авторское объяснение сохранившейся молодости и красоты графа бессмертием дьявола, и сравнение Дон Жуана с сатаной: *«Он – спиритуалист, как сам сатана, адский работородец, который ценит душу выше тела и предпочитает покупать первую, а не второе»*. Однако, вопреки этим характеристикам, «самой прекрасной любовью Дон Жуана», которую он не может забыть, оказывается любовь «маленькой маски», девочки, платоническая страсть которой, несмотря на патологическое проявление, была самым сильным и искренним чувством, которое он внушил в своей жизни.

Последняя повесть сборника называется *«Обед безбожников» (Un dîner d'athées)*. Эта повесть представляет особый интерес не только как очередная «дьявольская» история, но и как в некотором смысле ключ к пониманию всей сложности и противоречивости религиозных взглядов Барбе д'Оревилли. Здесь больше авторских рассуждений о вере, чем в других повестях и создается впечатление, что они, не всегда связанные с развитием сюжета, играют в тексте самостоятельную роль.

Эпиграф к повести – *«Это достойно людей, для которых нет Бога»* – предполагает, что Барбе обращается к безбожникам. Однако на первой же странице повести, он с глубоким уважением описывает атмосферу церкви ночью, когда *«по-настоящему отчетливо сознаешь, что христианская религия – дочь катакомб, навсегда сохранившая в себе что-то от своей начальной колыбели»*.<sup>183</sup> Те люди, которые приходят в темноту нефов и, закрыв лицо руками, погружаются в молитву, выбирают сумерки так же, как влюбленные: *«если тайное свидание с любимой женщиной кажется особенно волнующим именно в сумерках, почему бы не происходит тому же самому и с верующей душой, когда она встречается с Господом во мраке перед его святилищем и говорит с ним с глазу на глаз?»*

В один из таких сумрачных вечеров в церковь вошел мужчина, которого ранее никогда здесь не видели, подошел к исповедальне и передал священнику какой-то сверток. При выходе из церкви его останавливает знакомый офицер, который, издеваясь и богохульствуя, требует объяснить – что этот безбожник делает в *«поповской лавочке»*. Эпизод, как мы видим, является явной аллюзией на сюжет «Обедни безбожника» Бальзака.

Автор – Рассказчик 1 – представляет главного героя – смелого и честолюбивого офицера Менильграна, жизнь которого *«сломал тот же удар, что в клочья разнес Империю и прервал полет гения, которого звали теперь просто Император, как если бы судьба и слава отняли у него имя»*. Он не служил Реставрации, потому что оставался верным данной присяге. Неистовость его натуры проявлялась в увлечении женщинами и, в последнее время, живописью.

Он был не очень умен, но остроумен и иногда, когда бывал особенно несчастен – даже саркастичен. Барбе описывая своего героя, сравнивает его с байроновскими героями: *«Менильгран был изрядно безобразен, но его бледное, изрытое страстями лицо, оставшееся каштановыми, как у юноши, волосы, лоб, до времени изборожденный морщинами, словно у Лары или Корсара»*, привлекала и смущала самых красивых женщин. Понятно, что для денди Барбе очень важной чертой внешности его героя, было то, что он всегда «божественно» одевался.

Отец Менильграна, обожавший своего сына, устраивал пятничные обеды, на которые собирались двадцать пять приглашенных – военные, врачи, монахи-расстриги,

---

<sup>183</sup> Барбе д'Оревильи Ж. Лики дьявола: Рассказы. [http://librebook.me/diavolskie\\_povesti/vol1/6](http://librebook.me/diavolskie_povesti/vol1/6) (Далее цитаты приводятся по указанному источнику).

бывший член Конвента, революционеры и бонапартисты. Несмотря на различие в политических взглядах, *«все они были атеистами и только в отрицании Бога и презрении ко всякой церковности проявляли трогательное единодушие»*.

В этом произведении Барбе высказывает свое мнение об атеизме, в котором выделяет три этапа – XVIII века, начала и конца XIX веков. Он не приемлет все три, однако признает, что атеизм XVIII века хотя бы претендовал *«на истину и глубокомыслие»*, был *«резонером, софистом, декламатором и, прежде всего, наглецом»*. На смену ему пришел атеизм начала XIX века, который *«отличался бесстыдством солдафонов Империи и цареубийц-ренегатов 93-го года»*. Это были *«бешеные атеисты...которые, будучи на манер собак натасканы отцами-вольтерьянцами, выпачкали по возмужании руки до самых плеч во всех ужасах политики, войны и порождаемой обеими развращенности»*. У современников Барбе атеизм *«законченный, самоуглубленный, ученый, ледяной, неумолимый и ненавистнический, проникнутый ко всему религиозному той же ненавистью, что насекомое к балке, которую оно точит»*. Надо отметить, что под атеизмом Барбе – как неоромантик – понимал не отрицание Бога, а неприятие религиозных догм, церкви, которую его герои называют *«гадиной господина де Вольтера»*. «Обед безбожников» – единственная из «Дьявольских повестей», в которой Барбе выражает свою веру в то, что в душе самых отъявленных безбожников все же теплится искра Божья, а их богохульства – это отчаяние неудачников, бравада, дань моде: *«Среда для человека — это почти что судьба.... К счастью, судьба фатальна лишь для заурядных душ и натур. В людях воистину сильных всегда есть нечто, пусть крошечное, как атом, что ускользает от среды и не поддается ее всемогущему воздействию»*.

Такой «атом» сохраняется в душе у героя рассказа – Менильграна. На описываемом «обеде безбожников», где двадцать пять гостей изощряются в кощунственных рассказах о своих похождениях, хвастаются *«мерзостью своей жизни»*, где *«все до одного плюнули в небо и Бога, но плевки их упали им обратно на лицо»*, Менильгран не смеется над циничными шутками и не смакует жестокие подробности убийств и пыток. Выслушав историю девушки, замученной за то, что укрывала священников и прятала на груди облатки, он напоминает своим друзьям-офицерам, что они тоже носили на груди Императора и ордена его Почетного легиона, которые придавали им мужество в бою. А эта девушка *«носила на груди самого Бога, а не только его изображение: для нее он был реальностью. Это была плоть Господня, которую...»*

*она, рискуя жизнью, несла тем, кто изголодался по ней! Честное слово, я нахожу, что это просто великолепно».*

Менильгран признает, что он, как и его друзья – жертвы Революции, «вывернувшей общество наизнанку», что все они «оскотинели от войны и жизни, которую вели», поэтому он и не осмелился исповедаться в церкви, однако обратился к священнику с просьбой, которая могла бы примирить его с самим собой. По требованию сотрапезников, он рассказывает предысторию этого поступка.

Рассказчик 2, от имени Менильграна, упоминает войну 1808 года в Испании, куда многие офицеры прибыли в компании молодых подруг. В полку Менильграна служил некий майор Идов. Хотя, согласно солдатской поговорке, мужчина, которого не пугается собственная лошадь, уже красавец, Идов был действительно красив, но при этом был игроком, лжецом и пьяницей. Красота его привлекала многих женщин, но он был верен своей подруге, «самой разнузданной из куртизанок с лицом самой небесной из мадонн Рафаэля». Ее звали Розальбой (Розово-белой), а офицеры, с большинством из которых она была близка, прозвали ее Пудикой (стыдливой). «Несомненно, что именно дьявол в припадке безумия создал Розальбу ради собственного дьявольского удовольствия нафаршировать стыдливость похотью, а похоть стыдливостью и сдобрить небесной приправой сатанинское варево из наслаждений, которые женщина способна дать смертным мужчинам». Через несколько месяцев тяжелой, изнурительной войны Идов с радостью и гордостью сообщил, что стал отцом. Он обожал своего сына, не подозревая о том, что многие могли с таким же правом считать себя отцом этого ребенка. Менильгран признается, что в связи разных мужчин с одной женщиной, этой «еде из одного котелка», в аморальности подобной ситуации, самое тяжелое – это сомнение в своем отцовстве. Ребенок через некоторое время умер и неутешный Идов, не имея возможности в своей походной жизни похоронить его в могиле, которую мог бы постоянно посещать, отдал сердце ребенка бальзамировщикам и возил его с собой в хрустальной урне.

Между сражениями, ранениями и пирушками, Менильгран находит время посетить Розальбу, но неожиданно возвращается Идов, и Менильгран, как в дешевой мелодраме, прячется в шкафу. Он становится свидетелем страшной сцены ревности, во время которой Розальба кричит, что отец ребенка не Идов, а Менильгран. Начинается драка, в которой разбивается урна с сердцем ребенка. Поняв, что Идов убивает Розальбу,

Менильгран закалывает его кинжалом, подбирает валявшееся в пыли сердце и, возвратившись в родной город, отдает его священнику для христианского захоронения.

Менильгран закончивает рассказ в полной тишине. Закоренелые безбожники, отпуская вначале непристойности по поводу Розальбы, к концу рассказа молчали, подавленные услышанным. Этот же прием использован в «Изнанке карт», поскольку, по мнению Барбе, *«в Париже, где ум так легко выставляет чувства за порог, молчание в салоне остроумцев после рассказанной истории – самое лестное доказательство успеха рассказчика»*.

Повесть «Обед безбожников» несколько отличается от других «Дьявольских повестей». Здесь автор больше сосредотачивается на проблеме общественного кризиса начала века, когда после Революции, а особенно – после падения Наполеона – наступило обнищание духа: клерикалы, преследуемые Революцией, не получили поддержки ни со стороны Империи, ни со стороны Реставрации и, отчаявшись, прокляли власть и Бога. Солдаты, присягавшие Империи, оказались ненужными после Ватерлоо и, вдохновленные на мгновение бегством Императора с Эльбы, окончательно сломались после св. Елены. Тогда они тоже прокляли власть и Бога. Старая аристократия, забившаяся в провинциях в свои родовые гнезда, из последних сил цеплялась за свои ненужные гербы, ненавидя Революцию, Империю, а заодно и Реставрацию, не сумевшую предотвратить крах старой системы ценностей и торжество буржуазии. Однако, несмотря на проклятия и богохульства, в сердцах всех этих «безбожников» тлела еще способность к раскаянию, надежда на Бога, в существовании которого они верили, несмотря на сомнение. Такова в целом идея повести Барбе, в которой много личного опыта, поэтому главным героем здесь является не женщина, а мужчина, что в большей степени соответствовало намерению автора.

Образ женщины, тем не менее, играет в повести важную роль, воплощая, как и в других повестях, дьявольское начало. Контраст божественной красоты и порочности, души куртизанки при внешности мадонны Рафаэля напоминает образ Алисии из «Евы Будущего» Вилье де Лиль-Адана (которая будет написана через 12 лет после «Обеда безбожников»), однако Вилье не наделил свою героиню таким чудовищным бесстыдством, *«сексуальным безумием на грани нормальной психики»*.<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> Соколова Т. Загадка Барбе д'Оревилли. <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=120>

Особенностью композиции «Дьявольских рассказов» является соединение повествований разных рассказчиков, первый из них знакомит читателя с действующими лицами, один из которых и становится рассказчиком «основной» истории, составляющей сюжет повести. В некоторых случаях один из участников или свидетелей этой истории становится Рассказчиком 3.

Основная история всегда разворачивается в обыденной, будничной ситуации, но развитие сюжета определяется богатым авторским воображением, которое отличается неожиданной резкостью, иронией, глубокой разочарованностью, стремлением пересоздать мир, придать ему исключительность и остроту «ужасного». Именно богатое воображение позволяет Барбе создавать особое сочетание возвышенного и низменного, которые могут быть никак не связаны с категорией морали. Эстетика *возвышенного* у Барбе соединяет классическую концепцию, построенную на идее Бога, с концепцией возвышенного в гротеске – ужасах, преступлениях, причины которых не поддаются разумному объяснению. В этом смысле каждая повесть Барбе несет определенный этический посыл, обращенный к читателю, вынужденному определять – к Добру или Злу апеллирует автор. Эта недосказанность, а также краткость, сила воздействия, загадочность, вариативность интерпретации позволяют выявить некоторые аналогии с притчей.

Сборник Барбе д'Оревилли «Дьявольские повести», по словам Реми де Гурмона, представляет собой *«расцвет гения Барбэ д'Оревилли. Если бы эта книга принадлежала перу Бальзака, она была бы шедевром Бальзака»*.<sup>185</sup> Сравнение с Бальзаком неслучайно, и мы не можем не согласиться с де Гурмоном, если иметь в виду реалистическую составляющую художественного метода Барбе. Бальзак действительно был его любимым автором, с «Человеческой комедией» которого он познакомился в 1849 году и восхищался им «как Альпами». Более того, Барбе выбрал афоризмы из произведений Бальзака и издал их под заглавием «Мысли и максимы» в 1854 году, после чего вдова Бальзака послала Барбе благодарственное письмо и медальон с портретом писателя работы Давида д'Анжера.

Мы не склонны преувеличивать значение художественных влияний на Барбе, поскольку при желании можно назвать апологетику христианства «унаследованной» от Шатобриана и Виньи, необычайные по масштабу страсти – от Шекспира, концепцию возвышенного – от Мильтона, еще некоторые черты – от мистической и

---

<sup>185</sup> Gourmont R. de. Promenades littéraires. 3<sup>e</sup> éd. P. Nache. 1904. P. 277-278.



агиографической литературы. Однако, как справедливо заметила Т.Соколова, «*Барбе д'Оревилли почерпнул из многих источников и при этом остался самим собой*».<sup>186</sup>

Тем не менее, влияние Бальзака **объективно** проявляется в ряде особенностей повестей Барбе: это выбор тем, политические настроения, описание провинциальной жизни, атмосферы маленьких городов с их тайными драмами – «изнанкой карт». Барбе во многом унаследовал от Бальзака и эстетику своих повестей: «фантастику реальности», неуловимую и незаметную на первый взгляд устремленность к одному событию, игру внешнего и внутреннего, проникновение в тайны и изменение сознания, отношение к повести как к «маленькому роману», обнаружение истинной сущности фактов и индивидов, т.е. все те процессы, которые происходят в «Дьявольских повестях». Отметим также присутствующую у обоих авторов форму устного рассказа, которая позволяет выражать авторское мнение (Рассказчик 1) или других участников событий, столкновение точек зрения, множественность вариантов развития сюжета.

Однако для Барбе-неоромантика изображение действительности не могло быть единственной целью. В своей статье «Ощущения искусства» он писал: «*Нет ничего менее схожего, чем реализм и реальность. Реализм – это материальная реальность во всем, что в ней есть резкого и грубого, но человеческая реальность должна быть духовной, чтобы быть истинной*».<sup>187</sup>

Современная ему буржуазная «*материальная реальность*» была для писателя-аристократа ненавистной, поэтому он, с одной стороны, пытался воскрешать в своих произведениях идеалы старого мира, с другой – признавал бессмысленность своих усилий, ставшая причиной его пессимизма. Напомним, что он проповедовал свободу автора изображать Зло, властвующее в реальном мире: «*литература отражает лишь половину преступлений, тайно и безнаказанно совершаемых обществом, ежедневно и с чарующей частотой*». Отсюда следует, что реальность была для Барбе лишь питательной средой, отправной точкой и фоном для развития действия, для описания «дьявольских» страстей своих героев. Реалистические описания, таким образом, сочетаются с романтической экзальтацией, изображением уродливого, ужасного, что снискало ему славу писателя «имморалиста».

В «Дьявольских повестях» Барбе позволяет читателю погрузиться в бездну Зла, сам же – лишь приподнимает «багровый занавес» над адом человеческого общества, где

---

<sup>186</sup> Соколова Т. Загадка Барбе д'Оревилли. <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=120>

<sup>187</sup> Barbey d'Aubervilly J. Sensations d'art. P.2008. P.41.

расцветают пороки и совершаются самые ужасные преступления – убийство, насилие, жестокость, святотатство. Заметим, что ни в одной из «Дьявольских повестей» нет описания любви. В неоромантической прозе, в отличие от романтической, любовь – достаточно редко встречающаяся тема. *«Наши плоские современные нравы заменили самые прекрасные, самые очаровательные безумства любви!»*, напишет Барбе в романе «Безымянная история».<sup>188</sup> Если в обобщающем высказывании В.Фриче заменить слово «любовь» на слово «страсть», то нельзя не согласиться с мнением критика: *«Герои Барбэ д'Оревильи отдаются любви всецело, не останавливаясь и перед преступлением (Счастье в преступлении), порою предпочитают платоническое томление, как менее «вульгарное» (Герцогиня Сьерра де Леоне и донь Эстебань «набожный, как португальский рыцарь время Альбукерки») и, чтобы иметь возможность всецело отдаться своей страсти, не желают иметь детей (граф и вторая графиня Савиньи), а если дети сверх ожидания родятся, то они их просто насильственно устраняют (Каркоэль и графиня Стассевиль в «Изнанке одной партии в вист»)»*.<sup>189</sup>

Герои «Дьявольских повестей» – представители старых, вымирающих аристократических родов, доживающих свой век в гордости и презрении к дерзкой буржуазии. Это неординарные, эксцентричные люди, они живут в мире, где правит Зло, поэтому и чувства их не могут быть понятными и добрыми. Безумным «дьявольским» страстям, достигающим в повестях Барбе своего пароксизма, особенно подвержены женщины, что, как нам представляется, является авторской интерпретацией известного библейского эпизода, продолжением и развитием таинственной связи Дьявола и Евы.

Вообще, для Барбе моральная сущность человека определяется невозможностью стереть изначально наложенную печать грехопадения. Поэтому все его представления о жизни, отношениях, целях людей он рассматривает в контексте *Дьявол – человек – Бог*.

Парадоксальность религиозной позиции Барбе проявляется в попытке доказать истинность веры в Бога через Дьявола, т.е. изображая ужасное, он, как было сказано выше, предлагает читателю определить эстетические и этические границы Добра и Зла.

Для того, чтобы глубже понять особенности религиозных взглядов Барбе, надо обратиться к другим его произведениям – «Женатый священник», «Околдованная» и,

---

<sup>188</sup> Барбе д'Оревильи Ж. Безымянная история (в переводе Ю.Б. Корнеева). [https://unotices.com/book.php?id=73960 &page=61](https://unotices.com/book.php?id=73960&page=61)

<sup>189</sup> Фриче В. Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на западе. М. Тип. Т.Д. Художественная печать. 1912. С. 217.

конечно, «Безымянная история» – роман, который нам представляется наиболее интересным в плане анализа авторской концепции веры.

*Социально-психологический* роман «*Безымянная история*», написанный в 1882 году, представляет особый интерес, поскольку в нем, на наш взгляд, не только наиболее отчетливо выражены политические и религиозные взгляды Барбе д’Оревилли, но и подытоживаются художественные черты его предыдущего творчества: создание своеобразного мира, находящегося под властью дьявола и населенного героями, одержимыми «князем тьмы», интерес к исключительным ситуациям, ужасающим преступлениям, совершаемым в узком, скрытом от общества мирке, мастерство живописания пейзажа, глубокое знание нравов провинциального дворянства, психологический анализ патологических, «дьявольских» проявлений человеческой, в частности, женской природы, обыденное, не раз уже описанное автором, коварство и лицемерие внешне благопристойных героев. Эту обыденность подтверждает и эпиграф к роману: «*Ни дьявольская, ни серафическая, а просто... безымянная*»<sup>190</sup> (*Ni diabolique, ni céleste, mais... sans nom*. В дословном переводе: *Ни дьявольская, ни небесная, но... без имени*).

В «Безымянной истории», как и в «Дьявольских повестях», повествование ведется от имени двух рассказчиков: вначале основные события излагаются Рассказчиком 1 (автором), затем тайну «ужасной» истории раскрывает Рассказчик 2, и завершает повествование вновь Рассказчик 1.

Роман начинается с описания «странного», печального городка, напоминающего чашу посреди окружавших гор, которые, как черные стены крепости защищали его от внешнего мира, от света, от солнца. Жители городка «*несомненно испытывали нечто вроде тревожной робости бедной мошки, которая свалилась в немыслимо глубокий для нее стакан и, вымочив крылышки, бессильна выбраться из хрустальной пропасти*».

События, описываемые в романе, начинают разворачиваться в дни Великого поста, когда в подобные городки по традиции приезжали проповедники – «Ласточки поста» – которых на сорок дней селили в наиболее благопристойных семьях. В этот вечер собравшиеся на вечерю горожане завороченно слушали такого заезжего капуцина – отца Рикюльфа, который возвещал грозные религиозные истины, рассказывал об

---

<sup>190</sup> Барбе д’Оревилли Ж. Безымянная история (в переводе Ю.Б. Корнеева). [https://unotices.com/book.php?id=73960 &page=61](https://unotices.com/book.php?id=73960&page=61). (Далее все цитаты из романа приводятся по данному источнику).

ужасах ада. Темнота церкви, статуи святых, покрытые белыми покрывалами и похожие на привидения, мечущийся на фоне белой стены проповедник, тоже похожий на привидение, так, что *«казалось, призрак читает проповедь призракам»*, все это вместе создает мрачную атмосферу, предвещающую роковые события в жизни двух главных героинь романа – баронессы де Фержоль и ее дочери Ластени.

Барбе создает их психологические портреты с присущим ему мастерством, используя яркие метафоры и сравнения, используя контрасты и цветовую символику. Так, он представляет госпожу де Фержоль величественной, сдержанной женщиной, деспотичной и суровой со всеми, даже с единственной дочерью. Черная копна волос окаймляла жестокие черты ее лица, в *«безжалостной белизне»* которого, казалось, *«спрятаны когти, вонзившиеся в неподатливый черный эбен, чтобы уже никогда не разомкнуться»*. После смерти мужа, которого она неистово любила, она погрузилась в демонстративное, благочестивое уединение. *«Все, что оставалось в ней от женщины, растворилось в этом благочестии, которое ничего не прощает себе и само себя умерщвляет. Этот мраморный столп она сделала своей опорой, чтобы охладить пылающее сердце»*. Она продала лошадей и кареты, рассчитала всю прислугу, кроме старой Агаты, которую привезла из родной Нормандии. Презрение, откровенно демонстрируемое баронессой по отношению к жителям унылого городка, *«представлявшего собой, как все небольшие поселения, банку с вареньем из мелочных слухов»*, не вызывали симпатий к ней, но она не захотела вернуться в родной замок, чтобы не оставлять могилу мужа. Ей было все равно где умирать, а городок, *«затененный нависшими над ним горами, отлично обрамлял ее особу. Темному портрету – темная рама»*.

В этой атмосфере печального одиночества жила дочь госпожи де Фержоль, которую Барбе сравнивает со *«стыдливым цветком полумглы... влаголюбивым ландышем, который лучше всего растет в тех уголках садовых стен, куда не просачивается солнце»*. Ластени – прелестное бледное создание, была более одинока, чем госпожа де Фержоль, сердце которой было занято любовью к мужу и в которой *«неутешная супруга в трауре вытеснила мать»*.

С милостивого согласия дам де Фержоль их благочестивый дом был выбран для временного проживания приезжего проповедника – третьего героя романа. Хотя *«в галльской Франции даже в самые набожные времена немало смеялись над монахами, а уж капуцинами – в особенности»*, отец Рикюльф никак не мог служить предметом

шуток. Это был высокий, прекрасно сложенный мужчина средних лет, в глазах которого не было намека на христианскую смиренность. Присутствие этого гордого и властного капуцина, постоянно говорящего об аде, вызывало смятение в душах верующих, а холодная почтительность и сдержанность в обращении – нежелание вступать в беседы.

Мысль о том, что именно с отцом Рикюльфом будет связано преступление, составляющее содержание романа, подготавливается двумя авторскими намеками: во-первых, рассказывая о том естественном интересе, который вызывает в монотонной жизни провинции появление проповедника, прибывшего, возможно, из дальних стран, Барбе пишет: *«Вполне вероятно, что самые непостижимые случаи совращения, о которых могла бы поведать история человеческих страстей, совершены путешественниками, которые сделали для этого только одно — откуда-то приехали, что и было в них самого соблазнительного...»*. Во вторых, неоднократно повторяя, что излюбленным предметом *«свирепого красноречия»* капуцина были ужасы ада, автор замечает, что ни он, ни внимавшие ему дамы де Фержоль, не знали, что *«в их-то сердцах он и оставит столь красочно описанный им ад»*.

Узнав, что проповедник покинул их дом, не попрощавшись, Ластени испытывает облегчение, избавившись от присутствия человека, который *«беспричинно, но неодолимо производил на нее впечатление заряжаемого в дальнем углу ружья. Теперь ружье исчезло»*.

Открыто радуется отъезду проповедника простодушная служанка, образ которой заслуживает особого внимания. В творчестве аристократа Барбе д'Оревилли, высокомерно не замечающего в предыдущих произведениях присутствия в жизни своих героев людей низкого происхождения, Агата – ***первый и единственный*** с симпатией выписанный образ простолюдинки в прозе Барбе д'Оревилли. Именно она поддерживает своих хозяек в трудные минуты, она пытается своей любовью к Ластени, которая родилась *«в ненавистном Агате мерзком краю, где даже в полдень сумеречно»*, росла рядом с матерью, думавшей только об утраченном муже и не находившей для дочери ласкового слова, восполнить отсутствие материнской любви (*«Не будь меня, малышка не знала бы, что такое улыбка»*). Только Агата в описываемом лицемерном мире олицетворяет искренность, верность, доброту.

После отъезда проповедника сюжет романа надолго ограничивается событиями внутри дома де Фержолей. Через несколько недель здоровье и так хрупкой и бледной Ластени ухудшается. Наивная Агата, считая, что причина ее болезни в порче, которую

навел отец Рикюльф, сжигает оставленные им четки из черепов. Простую душу Агаты не возмущает, что дьявол в лице капуцина выбрал своей жертвой эту добрую невинную девочку, ведь *«нечистый, творящий зло ради зла, особенно остро ненавидит невинность, он, падший ангел, особенно завидует тем, кто остался в царстве света»*.

На *«ландыше ее лица»* появились пятнышки, как от ожогов искорками адского пламени. Вызванный врач, *«который придерживался выжидательных методов и не насиловал природу»*, не решился сказать что-то определенное, поиски же священника для изгнания беса оказались напрасными, поскольку *«священники находились тогда в бегах, а Революция — в самом разгаре»*.

Вскоре госпожа де Фержоль догадывается, что Ластени беременна. В отличие от Агаты, прожившей жизнь в безбрачии, ее хозяйка, которой знакома была страсть к мужчине, знала, что главным оружием в арсенале дьявола являются плотские соблазны, самый грозный из которых – любовь. На протяжении почти половины романа Барбе описывает жестокость, с которой госпожа де Фержоль добивается признания дочери. Однако ни унижительные догадки, ни холодное презрение, ни попытки непривычной нежностью вырвать имя негодяя, обесчестившего Ластени, не приводят ни к чему, кроме клятв о невинности. Особенно ужасная сцена разворачивается, когда госпожа де Фержоль обнаруживает, что с пальца дочери исчезло кольцо ее отца. Однако главной целью матери является сохранение тайны, поэтому она сама зашнуровывает корсет дочери, ожесточенно затягивая его, а на стоны несчастной дочери говорит, что дитя греха выдержит все. Барбе пишет, что адская жизнь матери и дочери – одна из самых трагических и мрачных историй, *«безымянная история, обжигающе холодная схватка двух женщин одной крови»*. Госпожа де Фержоль, понимая, что кроме проповедника в их доме не было мужчины, все же отгоняет от себя это подозрение, хотя не из веры в невинность дочери, а из привычного почтения к сану священнослужителя. Она предпочитает расценивать свой позор как кару за любовь к мужу, с которым бежала из родной Нормандии, хотя бесчестье ее и было скрыто счастливым браком. Может поэтому мысль о преступном избавлении от ребенка, которое *«при наших мерзких нравах сделали такой ужасной повседневностью, что их можно было бы назвать преступлением девятнадцатого века»*, не возникает у сильной и верующей женщины. Она решает увезти дочь в родовой замок Олонд в Нормандии, что становится поводом для Барбе еще раз выразить свою любовь к этому *«ухаженному, плодоносному,*

*тучному краю, достойному носить цвет счастливых и победоносно осуществленных чаяний».*

Долгая поездка по Франции оказывается крестным путем для обеих женщин, они поселяются в замке, не открывая ставен, в молчании *«двух мертвецов, но живых мертвецов, запертых в одном гробе, которые вечно и безмолвно видели и касались друг друга между четырьмя стиснувшими их досками».* Они выживают только благодаря Агате, которая заботится о них *«как о детях или умалишенных»* и наивно верит, что святые родных мест спасут несчастную Ластени. Это – *«последняя надежда души, полной простодушной веры, а вера всегда простодушна».*

Полумертвая, измученная Ластени рождает мертвого ребенка. Баронесса де Фержоль, сама принимавшая роды, благодарит Провидение за избавление от унижений и мук. Она находит в себе мужество похоронить в саду мертвого ребенка, *«в смерти которого она была неповинна».* Ластени продолжает чахнуть, *«растоптанный цветок, она не подняла больше своей поруганной головки»*, она не прощает мать, не поверившую в ее невиновность. *«Ненависть, произвольная ненависть уже цедила отраву в эту неизжитую и спрятанную в глубине сердца любовь, горькую и взбаламученную, как источник, мутный от яда».* Рассудок Ластени, при полном ее молчании, погружается в *«потемки мрачного безумия».* Мать решает вывести ее из дома, но появление госпожи де Фержоль с дочерью в церкви, вопреки ожиданиям, не вызывает ни любопытства и удивления. Это был разгар *«достигшей своего кровавого и кощунственного апогея»* Революции, от которой *«у всех (даже в Нормандии, краю многовекового здравого смысла) головы пошли кругом, перед тем как начать скатываться с плеч... Францию заливала кровь с эшафотов, но три эти мученицы собственной судьбы видели только те капли, которые лились из их сердец».*

Здесь надо отметить один из самых мистических эпизодов, описанных Барбе в романе – паломничество Агаты к гробнице святого Тома де Бивилия, которого она просила о спасении несчастной Ластени. На обратном пути Агата замечает посреди дороги гроб, который в сумерках принимает за туман. По старинным поверьям, это предвестие смерти, которое надо убрать с дороги. Несмотря на усилия Агаты, ей не удается сдвинуть тяжелый ящик, но, когда она, отчаявшись, отходит на несколько шагов и оборачивается, гроба уже на дороге не оказывается. Казалось, его сдуло ветром, но этой ночью ветра не было: *«Бог не дышит, – сказала Агата. – А где воздух неподвижен, там владения домовых, а они – бесы».* Месяц, похожий на череп мертвеца,

сопровождает Агату то справа, то слева от дороги, поэтому она, добравшись до замка, готова к известию о смерти. Госпожа де Фержоль с Агатой обнаруживают кровь на теле мертвой Ластени, которая *«токончила с собой с помощью булавок – медленно, по частям, вгоняя их и каждый день – а сколько этих дней было? – чуть усиливая нажим. Они извлекли их в количестве восемнадцати штук, вонзенных в области сердца»*.

Продолжение этой «безымянной истории таинственного семейного несчастья» происходит через четверть века после смерти Ластени: баронесса де Фержоль, еще более суровая и набожная, присутствует на обеде у графа дю Люда, своего родственника. Все эти годы она страдала от скрываемой от всех невыносимой боли, от мысли о тайне ее дочери, умершей, так ни в чем не сознавшись. На обеде, который Барбе характеризует как «собрание трех сословий» – духовенства, дворянства и буржуазии, – присутствует бывший бакалейщик императора, которого Барбе, со всем аристократическим презрением к плебеям-нуворишам, характеризует как *«великолепного мужчину цветущей комплекции и чисто нормандского крестьянского рода, отмывшего с себя землю и навоз и ставшего доподлинным парижским буржуа»*. Ирония Барбе проявляется и в том, что поставщику сахара и кофе он дает грозную фамилию Батай (*bataille – битва*) и имя Жиль, традиционное имя дурачка из средневековых фарсов. Барбе описывает и изысканный костюм торговца, вполне соответствующий образу денди. Он явился на обед к графу *«в голубом фраке с золотыми пуговицами, облежавшем его геркулесовский торс, в панталонах из белого казимира, в шелковых чулках с широкой строчкой и туфлях на высоких каблуках, которые так любил Император, носивший их во всех случаях, когда не носил сапог»*. Большое внимание, которое Барбе уделяет описанию этого персонажа, свидетельствует о том, насколько его возмущают новоявленные буржуа, о которых нельзя даже сказать, что он был человек дурного тона: *«слово «тон» было просто неприменимо к нему. Откуда у него взялся бы тон? Уж не от продажи ли тысяч кульков кухаркам из богатых домов, которые с шести утра наводняли его лавку, запасаясь чаем или шоколадом»*.

Внимание присутствующих на обеде привлекает красивое кольцо на пальце Батая, в котором баронесса де Фержоль узнает кольцо своего мужа и падает в обморок.

Здесь повествование переходит к Рассказчику 2: видя ее состояние, Батай объясняет, что снял его с пальца у вора. Следует жуткий рассказ об эпизоде, происшедшем в дни Революции, когда Париж уже был не городом, а воровским



притоном, где по ночам *«убивали так же запросто, как ложились спать. Уличные фонари – Революция превратила их в виселицы – горели только в квартале Пале-Рояль. А в потемках кишели кучи негодяев и душегубов. Повсюду зияли черные вертепы. Пройти по городу можно было, только вооружась до зубов, но по нему никто не ходил»*. В одну из таких ночей некий вор топором прорубил дверь лавки Батая, но рука его застряла, и он сам ее себе отрубил. Наутро Батай снял с пальца обнаруженной руки вора перстень с крупным изумрудом. С тех пор он носит его в надежде, что встретит того, у кого он был украден.

Через несколько дней, проведенных баронессой в муках от мысли, что ее дочь могла полюбить вора, к ней является настоятель ордена траппистов, отец Августин, возвращает ей кольцо и рассказывает ей историю того вора, который потерял его вместе с рукой.

Таким образом, в повествование вступает Рассказчик 3, от которого госпожа де Фержоль узнает, что человек, ставший проклятием всей ее жизни, был священником, носившим имя Рикюльф и ставшим вором, когда *«Революция выбросила служителей Бога на мостовую порока»*. Умирая, он покаялся в страшном преступлении, в надругательстве над юной девушкой, находящейся в приступе лунатизма, и краже ее кольца.

Последний отрывок романа представлен Рассказчиком 1 – автором. Описания угрызений совести госпожи де Фержоль, понявшей, что она убила свою дочь, не поверив в ее невиновность, что она бóльшая преступница, чем негодяй, воспользовавшийся бессознательным состоянием невинной девушки, относятся к самым эмоциональным страницам романа. Барбе с удивительной тонкостью проникает в душу женщины, страдающей и негодующей, раскаивающейся и проклинаящей небо, *«если оно могло его принять»*. Одержимая своей ненавистью, она отправляется на кладбище, находит могилу ненавистного Рикюльфа, чтобы *«насытить глаза зрелищем его трупа! Ненависть — как любовь: она жаждет видеть»*.

Аббат Августин сокрушается по поводу того, что несчастная женщина умрет нераскаянной в своей ненависти. Последние слова романа недвусмысленно выражают отношение автора к своей героине:

*«И действительно, вскоре она умерла с той великолепной нераскаянностью, которую мир вправе восхищаться, но мы – нет»*.

О заключительной фразе романа, являющейся принципиально важной для понимания религиозной позиции автора, Т.Соколова пишет: *«По долгу католического писателя Барбе д'Оревилли не соглашается с теми, кто воспринимает этот отказ от покаяния как “возвышенный”, однако эта его финальная декларация звучит малоубедительно»*.<sup>191</sup> Нам представляется, что это противопоставление своей точки зрения традиционной католической позиции звучит как раз очень убедительно, тем более, что ко времени написания романа (1882) Барбе давно уже не считался со своим *«долгом католического писателя»*.

Роман «Безымянная история», по мнению некоторых критиков, это история одной семейной тайны, рассчитанная разве что на любителей мелодрамы. Действительно, саму историю чудовищного преступления можно было бы изложить в двух-трех предложениях, однако мы не случайно подвергли этот роман (как и «Дьявольские повести») подробному анализу. Мы считаем, что художественная ценность произведений Барбе д'Оревилли заключается не столько в сюжете, каким бы захватывающим он ни был, сколько в неспешной, обстоятельной демонстрации всех достоинств авторской творческой манеры.

Если в ранее рассмотренных «Дьявольских повестях» мы уже обсуждали его мастерство описания нравов провинциального аристократического общества, искусство создания «местного колорита», интерес к исключительному и необычному, изображение «ужасных» преступлений и «дьявольских страстей, то в романе «Безымянная история» эти черты его творческого почерка не только сохраняются, но и эволюционируют.

В «Безымянной истории» основой сюжета действительно является страшная тайна одной семьи. Этот мотив, традиционный для произведений Барбе, возможно, был рассчитан на успех у публики. Он писал: *«что сильнее действует на человеческое воображение, нежели тайна? Тайна – это религия для народа, но она же религия для наших бедных сердец...»*. Именно в расчете на интерес заинтригованного читателя к разгадке тайны, Барбе несколько злоупотребляет его терпением, затягивая развязку и увлекаясь описаниями внешности героинь, их душевных переживаний и, конечно, поэтических картин природы Севенн и Нормандии. Для примера приведем один

---

<sup>191</sup> Соколова Т. Загадка Барбе д'Оревилли. <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=120>

отрывок в прекрасном переводе Ю.Б.Корнеева, которому удалось максимально приблизиться к оригиналу:

*«Выстроившиеся кругом горы, вершины которых только-только не целовались друг с другом, представлялись воображению хороводом гигантских фей, тихо шепчущихся между собой, словно закончившие визит и уже вставшие с мест гости, которые что-то торопливо договаривают, перед тем как облобызаться на прощание и разъехаться. И это сравнение казалось тем более разительным, что испарения, поднимавшиеся от зелени и бесчисленных орошающих траву источников, как бы набрасывали белый бурнус жемчужного тумана на просторные зеленые платья фей-великани, слегка колышимые серебром ручьев. Только эти феи не уходили. Они оставались на прежнем месте, и там же их находили на следующее утро...»*

Пейзажи Барбе, неторопливо описанные, делают почти осязаемыми горы, туманы, атмосферу церкви, замка. Все описания построены на сочетании черного и белого цветов, и только цвет крови Ластени создает с ними трагический контраст.

В романе «Безымянная история» Барбе подробно, обстоятельно и взволнованно описывает душевное состояние двух женщин, задыхающихся в сознательной изоляции, страдающих без душевного тепла, при этом обе они – жертвы, одна – жестоких обстоятельств и безжалостной матери, другая – своей гордыни, благочестия и слишком позднего раскаяния. В этом романе Барбе обнаруживает редкое мастерство психологического анализа. Если в «Дьявольских повестях» Барбе ограничивался констатацией совершаемых героями преступлений, то здесь ему удается проникнуть в душевное состояние своих героинь, создать действительно психологическую драму. Поэтому *жанр* романа «Безымянная история» можно обозначить как **социально-психологический** роман. Неслучайно В.Я.Брюсов отмечал в этом романе его *«классическую простоту и величайшее художественное проникновение»*.<sup>192</sup>

Замечание Брюсова о «классической» простоте неслучайно, в романе можно найти множество аллюзий на античные сюжеты. Достаточно вспомнить традиционный мотив изнасилования молодой девушки с оставлением кольца насильника (в новоаттической комедии Менандра) или похищением кольца (в комедии Теренция), или напоминающее эпизод из «Одиссеи» омытие ног проповедника старой Агатой, при котором *«ступни его блестели в сандалиях, словно изваянные самим Фидием из мрамора»*.

---

<sup>192</sup> Энциклопедический словарь. Изд. Ф.А.Брокгауза и И.А.Эфрона. II издание. Т.5. С.188.

Конечно, Барбе и в этом романе остается верен своему неприятию Революции, «титанический грохот» которой «заглушил и бесследно поглотил» маленький эпизод истории семьи де Фержоль. Уточняя время происходящих событий, Барбе отмечает, что *«Революция охватила Францию, как злокачественная лихорадка, и как раз вступала в период острого безумия»*, а еще через несколько лет началась всеобщая развращенность, все разлагалось, гнило и *«прочная древняя бронза Франции потекла в выгребную яму Революции»*.

В романе «Безымянная история» еще более выразительным и изысканным становится *стиль* Барбе. Он доводит до совершенства типичное для романтиков сочетание яркости воображения и изящества слога, даже в описании самых грубых и неистовых страстей. Великий ценитель вкуса и стиля Анатоль Франс писал о Барбе : *«В нем есть сила и нежность, грубость и утонченность. Кажется, Поль Сен-Виктор сравнивал его с теми колдовскими напитками, которые изготавливаются из цветов и змеиного яда, крови тигра и меда. Это дьявольское блюдо, но, во всяком случае, оно не безвкусно»*.<sup>193</sup>

В выверенности и точности стиля Барбе прослеживается традиция, идущая от великих французских философов-моралистов – Лабрюйера, Ларошфуко, Паскаля. В ходе анализа «Дьявольских повестей» и «Безымянной истории» мы уже приводили примеры его афоризмов, например: *«презрение оскорбляет сильнее, чем ненависть, и ненависти это известно»*, *«расстояние между женщиной и первым ее любовником больше, чем между первым и десятым»*, *«судьба фатальна лишь для заурядных душ и натур»* и множество других, свидетельствующих о философском отношении к жизни, выработанном горьким опытом.

*Проблема художественного метода Барбе д'Оревильи* затрагивалась почти всеми исследователями его творчества. Одни считали его «запоздалым романтиком», другие – реалистом. Мы уже отмечали, что, например, Реми де Гурмон видел в нем последователя Бальзака: *«Барбе д'Оревильи обладает истинным характером романиста – редким характером. Он интересуется жизнью. Это сближает его с Бальзаком. Любовь людей, их речь, их жесты для него явления глубоко серьезные, даже если они комичны. Он истинный социолог. Общество для него абсолютно. Флобер рядом с ним – физик, для которого жизнь безразлична: он взвешивает и измеряет*

---

<sup>193</sup> France A. La vie littéraire. 3<sup>e</sup> série. P. 1891. P.41.

*материю*».<sup>194</sup> Действительно, многие картины романа (как и «Дьявольских повестей») поражают своим жестоким реализмом. Неслучайно Шарль Бодлер в своем «Романтическом искусстве» называл Барбе «Рыцарем истины», который служил «культу правды, выражаемому с ужасающей страстностью».<sup>195</sup>

Мы не отрицаем наличия реалистических черт в творчестве Барбе, как и в творчестве **любого неоромантика**. Барбе д'Оревилли, который всего на девять лет младше Бальзака, вполне естественно мог испытать его влияние, однако напомним, что все произведения Барбе, написанные до 1870-х годов, в период упомянутого возможного влияния, были изданы со значительными дополнениями и исправлениями в последней четверти XIX века, уже в русле французского неоромантизма.

Некоторые критики видели в творчестве Барбе синтез различных течений – романтизма и реализма, романтизма и декаданса, реализма и мистики. Так, М. Кузмин в своем предисловии к русскому переводу книги «О дендизме», называл творчество Барбе переходным «от романтизма к натурализму», а потом – «снова к романтическому декадентству и символизму». Этим «*переходным положением*» Кузмин объясняет «*недостаточное признание этой самой по себе противоречивой, причудливой, вызывающей и обаятельной фигуры*».<sup>196</sup>

Т. Соколова предпочитает вообще никак не определять творческий метод Барбе: «его произведения чужды конформизму в социальном плане и не могут быть однозначно соотнесены с каким-либо литературным направлением, течением, кружком».<sup>197</sup>

Мы, однако, попытались в проведенном нами анализе произведений Барбе д'Оревилли, выявить те элементы его творческого метода, которые, в сочетании своем, составляют художественную систему неоромантизма. Это:

- **романтическое изображение обостренных до крайности чувств,**
- **поиск идеала в прошлом,** в аристократической среде,
- **социально ориентированный,** иногда беспощадный **реализм** в изображении современной ему буржуазной действительности,
- стремление к **психологическому анализу** (в романах)

---

<sup>194</sup> Gourmont R. de. Promenades littéraires. 3<sup>e</sup> éd. P. Hachette. 1904. P. 268.

<sup>195</sup> Цит. по: Uzanne O. Barbey d'Aurévilly. Sous la lampe votive. <http://www.bmlisieux.com/normandie/uzanne04.htm>.

<sup>196</sup> Кузмин М. М. Вступительная статья // Барбэ д'Оревилли. Дендизм и Джордж Брэммель. (Пер. М. Петровского). Альциона. 1912. С. I-V.

[http://dugward.ru/library/kuzmin/kuzmin\\_predislovie\\_k\\_knige\\_j\\_barbe.html](http://dugward.ru/library/kuzmin/kuzmin_predislovie_k_knige_j_barbe.html)

<sup>197</sup> Соколова Т. Загадка Барбе д'Оревилли. <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=120>

- *мистика, связанная с идеей о ненаказуемости Зла* в мире, причем Зла духовного, «интеллектуального», а эта идея, в свою очередь, непосредственно проистекает из религиозных взглядов писателя.

Барбе д'Оревилли – натура чрезвычайно противоречивая, поэтому религиозно-идейные его ориентации не уместаются в рамки традиционного учения. С одной стороны, он был писателем, несомненно, религиозным и, как мы уже отмечали, пытался оправдать пресловутую аморальность своих произведений стремлением вызвать отвращение к греховным помыслам и поступкам своих героев. Этот одинокий и непонятый бунтарь создавал католические общества, при этом увлекался спиритизмом и оккультизмом, он издевался над лицемерной христианской моралью, но восхищался христианской добродетелью, побеждаемой в его произведениях силами Зла. Нам представляется, что вера Барбе носила морально-этический характер, т.е. католицизм для него – это, в определенном смысле, проблема познания Добра и Зла. Повторим, что Барбе пытается доказать необходимость веры в Бога через Дьявола, через ужасное. Таким парадоксальным образом он определяет эстетические и этические границы Добра и Зла.

Кроме того, надо учитывать, что для Барбе, убежденного монархиста, противника Революции, Империи, буржуазного развития, католицизм являлся неотъемлемой частью того идеального прошлого, которое он восхвалял. Насколько искренним был его католицизм – сказать затруднительно. Во всяком случае, Жюль Леметр писал, что не знает *«ничего менее христианского, чем католицизм Барбэ д'Оревилли. Он похож на перо на шляпе мушкетера. Я вижу, что мсье д'Оревилли носит Бога, как кокарду на своей шляпе. Но в сердце? Не знаю»*.<sup>198</sup>

Леметр справедливо считал, что Барбе была свойственна *«известная фамильярность с Богом, свойственная умам гордым и верующим»* и проводил аналогию между Барбе и монархистами, которые *«жаловались на Бурбонов, как жалуются на любовницу. А жаловаться на любовницу – значит лишний раз свидетельствовать о степени своего обожания»*.<sup>199</sup> О фамильярности с Богом свидетельствуют и речи и поступки героев произведений Барбе, особенно это касается образов священнослужителей. Так, герой романа «Шевалье де Туш» (который мы рассмотрим в главе, посвященной неоромантическому историческому роману), говорит: *«Разве я*

---

<sup>198</sup> Lemaître J. Les contemporains. 4<sup>e</sup> série. VII éd. P. Alcan. 1912. P.45.

<sup>199</sup> Там же, с. 46.

недостаточно много сражался за честь Господа и его святой церкви, чтобы он милостиво простил мне дурные привычки, приобретенные на его службе, и не придирался к формальностям?»<sup>200</sup> Кроме того, иногда «добрый» Бог в произведениях Барбе («Женатый священник») превращается в беспощадную и неумолимую, иначе говоря – злую силу.

Важно отметить также, что бунтарское, двойственное отношение Барбе к религии является логичным развитием романтического «универсального сомнения», приведшим к свойственному **неоромантизму** отрицанию веры и, одновременно, – тоске по утраченным возвышенным идеалам, неверию в торжестве добра. Отсюда – увлечение таинственным, загадочным, соединением религии и сверхъестественного, принципов христианской морали – и истории, морали, бурного, языческого воображения.

Все творчество Барбе – это вызов, о котором очень выразительно написал Ш.Бодлер в «Романтическом искусстве»: *«Барбе д’Оревилли, истинный католик, воскрешает страсть, чтобы покорить ее, рыдая и крича посреди грозы, стоя как Аякс на скале скорби, и бросая вызов своему сопернику – человеку, молнии, Богу – “Порази меня или я поражу тебя!”*, не сумев при этом пробудить полусонного обывателя, глаза которого слепы к чуду исключительного».<sup>201</sup>

Часть исследования, посвященную творчеству Барбе д’Оревилли, хотелось бы завершить мыслью Реми де Гурмона: *«Те грешники, что сохранили нам Петрония и Марциала, в наши дни Ламартину предпочитают Бодлера, Жорж Занд – Барбе д’Оревилли, Доде – Вилье де Лиль-Адана, Сюлли Прюдому – Верлена. Из этого следует, что существует две литературы: одна, которая соответствует консервативным стремлениям человечества, а другая – разрушительным».*<sup>202</sup>

«Разрушительный» тип литературы, к которому в определенной степени можно отнести «неистовую» ветвь неоромантизма, очень ярко представлен творчеством Лотреамона.

---

<sup>200</sup> Барбе д’Оревилли Ж. Шевалье де Туш. <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=61>

<sup>201</sup> Цит. по: Uzanne O. Barbey d’Aurévilly. Sous la lampe votive. <http://www.bmlisieux.com/normandie/uzanne04.htm>

<sup>202</sup> Gourmont R. de. Promenades littéraires. 3<sup>e</sup> éd. P. Hachette. 1904. P.280.

## 2.2. Интертекстуальность в «Песнях Мальдорора» Лотреамона

Творчество одного из наиболее ярких французских авторов II половины XIX века – Лотреамона (1846-1870), представляется явлением обособленным и изолированным от общей литературной картины эпохи. Французская критика рассматривает его в контексте как позднего романтизма, так и символизма и декаданса. Русский исследователь Г.К.Косиков в своем программном исследовании «Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон» (1993), представляет творчество символистов и творчество Лотреамона как «два пути» развития французской поэзии во II половине XIX века. В понятие «постромантизм» ученый включает все художественные явления французской литературы этого периода, направленные против позитивизма, реализма и натурализма.<sup>203</sup> Как мы уже отмечали во Введении, мы не принимаем этого «хронологического» объединения различных течений, не имеющих с эстетикой неоромантизма общих черт. Напомним, что мы понимаем под неоромантизмом самостоятельное эстетическое течение, которое, как и романтизм начала XIX века, является открытой универсальной системой, унаследовавшей многие, иногда противоположные эстетические черты предшествующих направлений, прежде всего – романтизма. В этой главе, как мы уже отмечали в ее начале, мы рассматриваем ту ветвь неоромантизма, которая продолжает традиции «*неистового*» романтизма, возникшего во Франции под сильным впечатлением от произведений английских авторов «готического» или «черного» романа.

Несомненно, самым крупным представителем этого течения в неоромантизме является Барбе д'Оревильи, однако в этом контексте нельзя не обратиться к такому яркому и своеобразному литературному явлению как творчество Лотреамона.

Биографические сведения о Лотреамоне очень скудны. Известно, что настоящее имя его – Изидор Дюкасс, что родился он в Уругвае, с 13 лет был перевезен во Францию, учился в провинциальных пансионах, где увлекался «черными» романами и бунтарской романтической поэзией. В течение своей короткой жизни (он умер в 24 года) Дюкасс занимался самообразованием и его скандально известные «Песни Мальдорора» (*Les chants de Maldoror*, 1869) свидетельствуют о блестящей эрудиции автора не только в области художественной, но и научной литературы. В то же время, в этом странном, причудливом произведении проявляется интерес юного автора к ужасам, жестокости,

---

<sup>203</sup> Косиков Г. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / М. МГУ. 1993. С.5-62.



худшим проявлениям человеческой природы, к тому, что он сам назвал «феноменологическим описанием зла».<sup>204</sup>

Повидимому, «Песни Мальдорора» явились лишь первой частью задуманной Лотреамоном диалогии – дихотомии добра и зла, поскольку он успел опубликовать только два стихотворения из сборника под предполагаемым названием «Песнопения добра», где он, по собственному признанию, собирался заменить «меланхолию отвагой, сомнение – уверенностью, отчаяние – надеждой, озлобленность – добротой, стенания – чувством долга, скептицизм – верой, софизмы – холодным спокойствием и гордыню – скромностью».<sup>205</sup>

По форме «Песни Мальдорора» представляют собой 60 строф поэтической прозы, составляющих восемь «песен». По сути – это серия ужасных видений, напоминающих Апокалипсис или дантовский «Ад». Фрагментарность композиции позволяет автору переходить от одной фантазмагии к другой, от страшного сна – к не менее страшной яви. Эти резкие переходы, стилистическое разнообразие создают совершенно особый хронотоп, отражающий авторское представление о мире как хаосе.

Написано произведение от лица главного героя, Мальдорора (*mal d'aurore* – болезнь рассвета), носителя *неоромантической* «болезни века», выражающего свою тревогу и бунт в самых разных провокативных литературных формах и сознающего тщетность своих криков и богохульства: *«Доколе, человек, ты будешь поклоняться трухлявому идолу, этому твоему богу, которого не пронять ни молитвами, ни щедрыми жертвоприношениями? Ты благочестиво украшаешь его алтари цветами, ты приносишь на них полные чаши дымящейся крови и нежного мозга - и что же взамен? Что взамен - разве бури, смерчи и землетрясения не терзают землю и ныне, как с начала мира? Ты же, видя, что он равнодушен и глух, почитаешь его еще усерднее. Не потому ли, что не ведаешь, насколько он силен, и полагаешь, будто платить презрением за поклоненье и покорство вправе лишь некто всемогущий?»* (II, 9)

Во французской литературе начало сомнению в приоритете добра над злом, морали над свободой положил еще маркиз де Сад, эту идею продолжили Теофиль Готье, возносивший две молитвы: «одну – Богу, другую – Сатане», и Бодлер, оказавший несомненное влияние на Лотреамона. Попытка проникнуть в тайну Зла характерна и для

---

<sup>204</sup> Lautréamont. Poésies. P.1997. P.28.

<sup>205</sup> Лотреамон. Песни Мальдорора. Пер. Головановской. <http://lautreamon.ru/index.php?com=content&view> (Здесь и далее цитаты приводятся по указанному источнику).

английского «черного» романа, хорошо знакомого Лотреамону. Но основным литературным источником его вдохновения все же являются великие романтики, у которых он заимствует яркость образов, смелость и самоотверженность персонажей, изображение ирреального мира, который он с иронией и болезненным отчаянием наполняет безумствами, эпатажирующими читателя жестокостью и насилием, противопоставляя, таким образом, эстетике романтиков свою собственную: *«Иные пишут для того, чтобы заставить публику рукоплескать своей добродетели, напускной или подлинной. Я же посвящаю свой талант живописанью наслаждений, которые приносит зло. Они не мимолетны, не надуманы, они родились вместе с человеком и вместе с ним умрут. Или благое Провиденье не допустит, чтобы талант служил злу? Или злодей не может быть талантлив? Мое творение покажет, так ли это <...> мелодии, которые певец исполнит перед вами, не новы, но то и ценно в них, что все надменные и злобные мысли моего героя каждый обнаружит в себе самом».* (I, 4)

Трагедия Мальдорора в его одиночестве. Страдая от осознания своего морального уродства, он долго боролся с собой, но *«...наконец, не выдержав этой муки, он всецело предался злу... и задышал полной грудью в родной стихии! Подумать страшно: всякий раз, как Мальдорор касался губами свежих щечек ребенка, он испытывал желание исполосовать их острой бритвой, и он охотно сделал бы это, не останавливай его Правосудие с его грозным арсеналом наказаний. Но он не лицемерил, он прямо говорил, что жесток».* (I,3) Зло изнуряет и опустошает Мальдорора, поэтому закономерный в контексте всего произведения финал – гибель героя, раздавленного вихрем – становится символическим выражением его стремления к саморазушению.

В своем письме от 23 октября 1869 года Лотреамон признавался: *«Я воспел зло, как это делали Мицкевич, Байрон, Мильтон, Саути, А. де Мюссе, Бодлер и др. Конечно, я немного преувеличил диапазон, чтобы обновить смысл этой великой литературы, которая воспевает отчаяние лишь чтобы огорчить читателя и заставить его желать добра как лекарства».*<sup>206</sup> При этом сам Мальдорор в редких, правда, эпизодах, совершает благородные поступки, но, как бы стыдясь их, поспешно удаляется: *«спасенный юноша открыл еще не вовсе прояснившиеся глаза и бескровной улыбкой*

---

<sup>206</sup> Anthologie de la littérature française. Le XIXe siècle. Par Monique Desyeux-Sandor. P. Le livre de poche. 1995. P. 695.

*поблагодарил спасителя, но шевелиться он еще не мог - был слишком слаб. Спаси жизнь ближнему - прекрасное деянье! Оно одно искупает тьму прегрешений!» (II,14)*

12 марта 1870 года Лотреамон писал о своих «Песнях», что это нечто «вроде» Манфреда Байрона или Конрада Мицкевича, но, однако, намного «более ужасное». Возможно, игра с именами великих предшественников является для Лотреамона (как и для других французских неоромантиков) – и способом самовыражения, и попыткой найти свое место среди них.

Тезаурус Лотреамона позволяет ему вести диалог с огромным количеством авторов и произведений, что дает возможность, во-первых, определить круг наиболее чтимых им писателей и поэтов, во-вторых – рассматривать «Песни Мальдорора» как бесконечный *интертекст*, представленный в явных и скрытых цитатах, аллюзиях, парафразах, заимствовании и переработке тем и сюжетов, а также – в пародировании других текстов, т.е. того, что Косиков назвал «характером, смыслом и эффектом литературного подражания у Дюкасса-Лотреамона».<sup>207</sup>

В «Песнях» Лотреамон приводит явные *цитаты* из текстов разных эпох, от Данте (*утратив правый путь... II,12*) до романтиков и современников. Это известные строки из «Манфреда» Дж.Байрона (*око вселенной, на целый мир отверстое с любовью... I, 8*), из «Пути из Парижа в Иерусалим» Ф.Р. де Шатобриана (*луна подпрыгивала и болталась между мачтами... I.9*), «Бессмертия» А.де Ламартина (*Приветствую тебя, восходящее солнце, божественный освободитель...II,9*), из «Майской ночи» А.де Мюссе (*Когда утомленный пеликан кормит собственной плотью голодных детей своих... I .12*), из первого «Письма с мельницы» А.Доде (*как стая куликов на заросли лаванды...II,15*), из «Воющих псов» Ш. Леконт де Лиля (*во всех дворовых псов округи вселилось безумье...I.8*). Примеров можно привести огромное количество, но надо заметить, что поэтический, подчас высокопарный слог часто перебивается сухим научным стилем цитат из естественнонаучных энциклопедий и справочников (рассуждения о скворцах, поморниках, повадках животных для сравнения с поведением людей).

Богатство литературных источников обнаруживается и в *аллюзиях*. Так, «смех при виде осла, поедającego фи́ги» (IV.2), вызывает в памяти известный эпизод из «Метаморфоз» Апулея (X, 15-16), обращение «Эй, могильщик...» (I.12) – ассоциации с

---

<sup>207</sup> Косиков Г. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / М. МГУ. 1993.С.23.

«Гамлетом», в трагической сцене с четырьмя персонажами (I.11) – родители, ребенок и Мальдорор – очевидно сходство с балладой Гете «Лесной царь», садистское желание Мальдорора «*вонзить длинные ногти в его нежную грудь...*» (I.6) напоминает и «Историю Жюльетты» маркиза де Сада, и стихотворение Ш.Бодлера «Сплин и Идеал» из «Цветов зла». Со строками стихотворения Бодлера «Человек и Море» ассоциируется и вопрос: «*что легче измерить -- бездну влажных недр океана или глубину человеческой души?*» (I.9)

Богата аллюзиями и самая «романтическая», IX строфа первой Песни, в которой Мальдорор обращается к Океану:

*«О древний Океан, струящий хрустальные воды<...>. Не зря твой неумолчный стон, который часто принимают за беззаботный лепет бриза, пронзает наши души и оставляет в них незаживающие язвы, и в каждом, кто пришел вкушать твоих красот, ты оживляешь память о мучительном начале жизни, когда впервые познаем мы боль, с которою уже не расстанемся до самой смерти. Привет тебе, о древний Океан!*

<...>

*Послушай, Океан, хочешь быть моим братом? Бушуй же, Океан... еще... еще сильнее, чтобы я мог сравнить тебя с Божьим гневом; выпусти свои белесые когти и расцарапай собственную грудь... О страшный Океан, гони вперед воинство буйных волн; один лишь я постиг тебя и простираюсь пред тобою ниц» (I,9).*

Вся девятая строфа первой «Песни» – восторженное посвящение Океану – отличается особой, по выражению Андре Бретона, «конвульсивной красотой».<sup>208</sup> В ней, несмотря на явное *пастиширование* лучших образцов романтического описания морской стихии (IV песни «Паломничества Чайльда Гарольда», двух глав из «Тружеников моря» и стихотворений «Океан», «Открытое море» из «Легенды веков» Гюго), проявляется вся мощь поэтического таланта самого Лотреамона.

Множество аллюзий вызывают как мотивы (преступление Каина), так и отдельные персонажи «Песен». Так, например, образ Проституции напоминает аллегорические фигуры из «Романа о Розе», в образе смертника просматриваются аналогии с «Последним днем осужденного» Гюго, а образ, явно заимствованный из его же «Монолога червя», вероятно, побудил Лотреамона к созданию образа громадной Воши, которая плодится и заполняет собой весь мир.

---

<sup>208</sup> Breton A. Préface // Comte de Lautréamont. Isidore Ducasse. Oeuvres complètes. P. 1963. P.43.

Несомненное обаяние «Песням Мальдорора» как интертексту придает авторская *ирония*. Лотреамон пародирует и прозаические произведения, например, роман «Приключения Рокамболя» Понсона дю Террайя (VI), и высокую поэзию. Так, он *пародийно переосмысливает* стихотворения Ламартина из сборника «Гармонии» «Лампада храма» (*Серебряный фонарь под сводами храма... II,11*) и «Утренний гимн ребенка» (*какие мысли посещали меня в детстве, по утрам, когда алел восток... II,12.*), стихотворение Уильяма Блейка «Сад любви» (*Красный фонарь, зазывала порока ... III,5*)

Ирония, напоминающая байроновскую, проявляется и в обращениях Лотреамона к читателю: *«Избавившись тем самым от обычной скептически-насмешливой манеры и обретя благоразумие, чтобы не задавать... о чем, бишь, я... забыл начало фразы. Но знайте, поэзия везде, где только нет дурацкой и глумливой улыбки человека, с его утиной рожей. Вот только высморкаюсь и снова мощной дланью подхватываю перо, на миг лишь выпущенное перстами» (VI.2)*

Обращаясь к своим многочисленным литературным источникам, Лотреамон обнаруживает два подхода: *отрицание и коллаж*. М.Бахтин писал о «Песнях Мальдорора»: *«Пытливое внимание Дюкасса сфокусировано вовсе не на “мире”, а на чужом слове о нем, он создает не “образы действительности”, а образы различных “точек зрения” на нее, так что в конечном счете и возникает текст, всецело построенный не из материала “жизни”, но из материала других, предшествующих ему литературных текстов».*<sup>209</sup> Но Лотреамон не просто следует манере великих романтиков, он собственным, нервным, взволнованным чувством одушевляет свой текст, «переворачивая», подчас искажая искусно вплетенные в него бесчисленные литературные цитаты, аллюзии, в результате чего создается впечатление завораживающей читателя игры в литературный бисер. Сам Лотреамон, как бы предвидя будущие высказывания критиков о «Песнях», писал, обращаясь к читателю: *Признай за моими идеями, по крайней мере, оригинальность. (V,1)*

Многие черты художественного метода Лотреамона – фрагментарность, интертекстуальность, апологетика зла, стремление к саморазрушению оказали значительное влияние на многих французских авторов последующих эпох, в частности – на символистов. Г.Косиков, выявляя сходство эстетики Лотреамона и Артюра Рембо, подчеркивает дух своеволия, отрицание всех норм морали и разума, отражение в поэзии

---

<sup>209</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М. Худ. литература. 1975. С 414.

галлюцинаций и фантасмагорий. Можно отметить также, что через три года после выхода в свет «Песен» Рембо написал похожее по форме стихотворение в прозе «После потопа» («Озарения»), а его «Пьяный корабль» вполне мог быть написан под впечатлением 13-ой строфы II Песни Мальдорора. Л.Арагон, вдохновленный сценой в омнибусе из «Песен Мальдорора» (*у пассажиров на империале... II,14*), написал роман, который так и назвал – «Пассажиры империала». Роль Лотреамона во французской литературе высоко ценил Андре Бретон, считавший его предтечей сюрреализма, хотя со многими его доводами можно поспорить.

Нам представляется, что «Песни Мальдорора» как яркое и своеобразное литературное явление, как *неоромантическое* продолжение традиций школы «неистовых», основанное на переосмыслении принципов романтической эстетики, представляет несомненный художественный и научный интерес.

Мы рассмотрели произведения Барбе д'Оревилли и Лотреамона, как наиболее ярких представителей «неистового» неоромантизма во Франции. Мы уже отмечали, что обращение к проблемам религии и связанной с ней в этот исторической период мистики наблюдается у многих прозаиков, в том числе у Вилье де Лиль-Адана, которого волновал духовный упадок общества, связанный с утерей веры во всепрощение и всемогущество Бога, с разочарованием в непогрешимости его служителей, с убежденностью в силах Зла.

### 2.3. Неоромантическая «неистовая» литература и новеллистика Вилье де Лиль-Адана

В первой главе мы анализировали роман Вилье де Лиль-Адана «Ева будущего» и некоторые «Жестокие рассказы» в контексте фантастической литературы, однако он не обошел своим вниманием и проблемы религии и мистики. Многие его рассказы поражают мрачной мистической атмосферой, в которой совершаются необычайные, необъяснимые события, а в ряде рассказов он обрушивается на священников и на религиозные установления.

Если в рассказах, посвященных теме науки, в творческой манере Вилье важное место занимает сатира, то в рассказах, посвященных темам мистики и религии, сатира исчезает, уступая место мрачной *«готической»* серьезности или безжалостному обличению.

Из первой группы мы выделили рассказы «Вера», «Герцог Портландский» и «Нетрудно ошибиться».

Герой повести *«Вера»* – представитель древнего аристократического рода, граф д'Атоль, который возвращается, убитый горем, с похорон любимой жены. Он поднимается в комнату, где был невыразимо счастлив, и где минувшей ночью в его объятиях сердце Веры, *«истомленное наслаждениями, не выдержало – губы ее вдруг оросились смертельным пурпуром»*.<sup>210</sup> Вилье описывает любовь этой пары как исступленное, ненасытное чувство и, как бы подготавливая сверхъестественные события, подчеркивает земной характер их отношений: *«возвышенные идеи, например, понятия о душе, о бесконечном, даже о боге, представлялись им как бы в тумане. Сверхъестественные явления, в которые верят многие живущие, вызывали у них всего лишь недоумение; для них это было нечто непостижимое, чего они не решались ни осудить, ни одобрить»*.

Перед приходом в осиротевшую спальню, граф провел весь день в семейном склепе, наедине с погребенной, а вечером закрыл железную дверь и бросил серебряный ключ внутрь склепа, чтобы никогда туда не возвращаться.

В описании спальни, где граф с женой *«испили до дна все неистовство страсти, всю безумную нежность, познали всю исступленность содроганий»*, где все предметы связаны с Верой, создается эффект ее присутствия. Граф настолько реально ощущает

---

<sup>210</sup> Вилье де Лиль-Адан. Вера. Пер. Е.Гунста. <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%B4/de-lilj-adan-ogyust-vilje/rasskazi-iz-knigi-zhestokie-rasskazi>

его, что приказывает старому камердинеру рассчитать всех слуг и не беспокоить его и графиню. Он проводит в уединении дни, ночи, недели, в окружении принадлежащих Вере предметов – лампы, благоухавшей ладаном, русской старинной иконы с ликом богородицы, византийского крестика, драгоценностей.

Граф д'Атоль разговаривал с Верой, читал ей вслух, дарил ей цветы и вскоре *«начались странные явления, и тут трудно было различить, где кончается воображаемое и где начинается реальное. В воздухе чувствовалось чье-то присутствие, чей-то образ силился возникнуть, предстать в каком-то непостижимом пространстве»*.

*Д'Атоль жил двойственной жизнью, как ясновидец. Порою перед его взором, словно молния, мелькало нежное, бледное лицо; вдруг раздавался тихий аккорд, взятый на рояле; поцелуй прикрывал ему рот в тот миг, когда он начинал говорить...»*. Старый камердинер, который вначале сочувствовал графу, понимая, что хозяин его помешался от горя, постепенно подпадает под власть страшного магнетизма, которое все больше насыщает атмосферу, он тоже стал замечать мелькающее бархатное платье, стал слышать звонкий голосок хозяйки и, поняв, то покойница играет в прятки, старый слуга чувствовал, что *«его охватывал ужас, ужас смутный и тихий»*.

Уверенность д'Атоля в физическом присутствии Веры повлияла и на предметы: в день годовщины ее смерти цветы в вазах ожили, жемчужный браслет оказался теплым, как бы согретым ее рукой, кровавые пятна на батистовом платке стали влажны, на рояле перевернулась страница нот и даже часы, которые граф остановил год назад, стали бить. Было очевидно, что Вера сама хочет вернуться, что неистовые усилия воли графа победили смерть, поскольку *«Смерть – окончательное решение только для тех, кто питает надежду на небеса; а ведь для нее и Смерть, и Небеса, и Жизнь – все заключалось в его объятиях»*. И тут он увидел ее, лежащую на постели с прелестной улыбкой, она позвала его и *«их уста слились в божественной радости, неисчерпаемой, бессмертной!»* Вдруг что-то неуловимое пронеслось над ними, граф вздрогнул от какого-то рокового воспоминания: *«Что со мною? Ведь ты умерла?»* – сказал он, и тут же погасла лампа, погасли свечи, цветы увяли, маятник часов остановился, а белое видение растаяло в объятиях графа и растворилось в воздухе с тихим вздохом. *«Укажи мне дорогу, которая приведет меня к тебе!»*, прошептал убитый горем граф.

*«Вдруг, словно в ответ ему, на брачное ложе, на черный мех упал какой-то блестящий металлический предмет; луч отвратительного земного света осветил его...»*



*Покинутый наклонился, поднял его, и блаженная улыбка озарила его лицо: то был ключ от склепа».*

«Вера» – удивительный рассказ о неистовой любви, способной почти реально оживить мертвую женщину. Этот сюжет Вилье перекликается со схожими по идее новеллами Э.По «Лигейя», «Морелла», «Элеонора». Здесь смещаются границы между воображением и действительностью, земная жизнь сливается с жизнью потусторонней, создавая новую, фантазмагорическую реальность. В центре рассказа – описание измененного состояния сознания главного героя, находящегося в пограничном психопатологическом состоянии, однако важно отметить, что кошмарные и мистические события, характерные для многих новелл Э.По, получают в рассказах Вилье логическое объяснение.

Граф д'Атоль одинок, как все неоромантические герои. И, как все герои Вилье, он представитель старой аристократии, добровольно ушедший от мира людей. Запершись в своем замке, он погружается в воспоминания о прошлом, и в этом эмоционально напряженном переживании, в существовании в мире иллюзии он был счастлив, но как только он осознает реальность – иллюзия исчезает. Но мистический намек из потустороннего мира – ключ от склепа – вызывает улыбку на его лице: он вновь может обрести счастье – в смерти.

Только в конце рассказа становится понятен смысл эпитафии к нему: *«Форма тела для них важнее, чем содержание»*: тело любимой воплотилось в форму, которую создали вера и воображение графа.

Рассказ Вилье де Лиль-Адана *«Герцог Портландский»* является интерпретацией сюжета «Бедного Генриха» Гартмана фон дер Ауэ о рыцаре, больном проказой который может исцелиться, если юная девушка отдаст ему свою кровь. Однако когда такая девушка находится, благородный Генрих отказывается покупать себе жизнь ценой ее смерти. Тогда вмешивается Провидение и рыцарь исцеляется. Очевидно, что Вилье обращается к этому сюжету неслучайно. Нам представляется, что его должны были привлечь, во-первых, благородство рыцаря, во вторых – беззащитность человека эпохи Средневековья перед такими бедствиями как чума или проказа и, в атмосфере беспредельного ужаса перед ними, – бесконечная вера в спасительную милость Бога. Обе темы в рассказе Вилье подвергаются основательному пересмотру.

Эпиграф к рассказу, взятый из шекспировского «Гамлета» – *«Добро пожаловать в Эльсинор, господа»* – подготавливает читателя к тому, что действие будет происходить в Англии.

Главный герой рассказа – молодой лорд, герцог Портландский, известный во всей Англии *«своими ночными празднествами, своими чистокровными лошадьми, познаниями в боксе, охотами на лисиц, замками, отважными путешествиями и любовными приключениями»*.<sup>211</sup> Трудно не заметить, что герцог (как и лорд Эвальд из романа «Ева будущего»), очень напоминает Байрона – воплощение образа английского аристократа как для французских романтиков, так и неоромантиков.

Как многие герои произведений Вилье, герцог неожиданно удаляется от общества и уединяется в своем родовом замке, с которым еще со времен Генриха IV было связано множество легенд. В описании замка чувствуется искреннее восхищение автора-аристократа витражами окон, башнями с бойницами, в которых до сих пор стоят каменные фигуры воинов, изваянные еще во времена крестовых походов. Но неоромантик Вилье не может не подчеркнуть, что величие это – в прошлом: *«Лица статуй теперь стерты грозowymi ливнями и холодом многих сотен зим; молнии не раз искажали их черты – вот почему они по ночам превращаются в какие-то причудливые видения и внушают суеверный страх... А когда волны, вздыбленные штормом, во мраке обрушиваются многоликими валами на прибрежные скалы, запоздавшему путнику... может привидеться некое извечное сражение призрачного героического гарнизона с сонмищем злых духов, осаждающих замок»*. Мрачность пейзажа дополняют темные сады, таинственная извилистая тропинка, красный свет маяка.

Неожиданное затворничество беззаботного, веселого от природы графа вызывает недоумение в свете и при дворе. Ужасную причину уединения герцога узнают из его письма только королева Виктория и юная девушка, находившаяся при ней и потерявшая сознание, ознакомившись с письмом.

Тем не менее, по слухам, «исчезнувший» лорд несколько раз в год устраивал в своем подземелье ночные празднества, *«мрачная вычурность»* которых *«граничила с фантастикой»*: в огромных венецианских зеркалах отражались тропические растения, фонтаны, прекрасные статуи, мозаика, драгоценные арабески. На эти празднества, по приглашению никогда не присутствующего хозяина, собирались юные английские

---

<sup>211</sup> Вилье де Лиль-Адан. Герцог Портландский. Пер. Е Гунста. <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%B4/de-lilj-adan-ogyust-vilje/rasskazi-iz-knigi-zhestokie-rasskazi>

аристократы, очаровательные артистки, друзья герцога, которые старались не замечать его пустующее кресло, затянутое траурным крепом. Во время этих празднеств никто из участников оргий не мог заметить в темноте ночи закутанную в плащ мрачную фигуру, спускающуюся к морю в сопровождении четырех факельщиков и мальчика в траурной ливрее, который звонил в колокольчик. Эта группа людей в черном *«производила впечатление не менее жуткое, чем преступник, которого ведут на казнь»*. Постояв некоторое время под порывами ветра, под дождем, при вспышках молнии, *«лицом к лицу с ревушим Океаном»*, зловещая группа так же медленно возвращалась в замок.

Однажды молодая чтица королевы, носящая траур со дня получения письма герцога, получает от него второе послание с двумя словами: «сегодня вечером». На королевской яхте она отправляется ночью к замку Портланд и находит на берегу умирающего герцога. Под аккомпанемент веселых песен и смеха, доносящихся из подземелья замка, герцог прощается с невестой: «Ты свободна! – говорит он, – до свидания, Элен». Через три дня после смерти герцога Элен уходит в монастырь.

В конце рассказа Вилье раскрывает тайну смерти лорда: однажды во время путешествия на Восток, молодой герцог встретил прокаженного, живущего в одиночестве среди развалин Антиохии: *«этот зловещий Лазарь был последним на земле носителем великой древней проказы, проказы сухой, неизлечимой, того несокрушимого недуга, от которого один только бог мог некогда избавлять легендарных Иовов»*. Искушая судьбу, лорд дает ему горсть монет и пожимает ему руку. Вскоре тело его покрывается язвами и, осознав, что единственная его надежда – это скорая смерть, он возвращается в Англию, чтобы умереть в родном поместье.

*«Все му конец! Прощай, молодость, слава древнего имени, любящая невеста, продолжение рода! Прощайте, силы, радости, неисчислимое богатство, красота, будущность! Все надежды потонули в ладони страшной руки прокаженного. Лорд наследовал нищему»*.

Последние слова рассказа кажутся написанными автором от лица всей аристократии, погибающей от проказы буржуазного мира, обреченной на нищенское существование в новых условиях и на гибель в гордом уединении. В рассказе Вилье новый «бедный Генрих» сохраняет через века свое благородство, но юной аристократке нет иного пути, кроме монашества, а главное – нет уже Бога, способного спасти их от мучений, причиненных новым бедствием – проказой буржуазной эпохи.

«Герцог Портландский» – не единственная в творчестве Вилье интерпретация известного сюжета, мы приведем еще один пример нового прочтения классического произведения – рассказ «Виржини и Поль». Хотя в нем нет мистических и религиозных мотивов, мы сочли возможным включить его анализ в данную главу для демонстрации того скептицизма, убийственной авторской иронии, которой проникнута вся малая проза Вилье де Лиль-Адана. Не веря в нравственное совершенствование общества, где все решают деньги, Вилье, следуя традиции, идущей от Флобера, искал причины своего разочарования в прошлом, в творчестве философов и писателей, проповедовавших высокие чувства и устремления. Отсюда, видимо, и возникла идея написания рассказа «Виржини и Поль» – пародии на знаменитый роман Бернардена де Сен-Пьера «Поль и Виржини».

Переставив в заглавии своего рассказа имена героев, Вилье уже определил свою цель – противопоставить сюжету известного пасторального романа свой вариант, переписать его в новой, современной интерпретации.

В отличие от Бернардена, подробно изложившего историю молодых влюбленных от рождения до смерти, Вилье создает небольшую зарисовку, описание короткого свидания известных героев. Повествование Вилье тоже ведет от первого лица, от имени свидетеля, который случайно услышал беседу юной пары. Оба автора в начале своих произведений описывают пейзаж, на фоне которого будет развиваться действие. Так, Бернардену «захотелось» создать экзотический фон для любовной идиллии Поля и Виржини: *«Поэты наши достаточно долго усаживали влюбленных своих на берега ручьев, на луга и под листву буков. Мне захотелось дать им место на берегу моря, у подножья скал, в тени кокосов, бананов и цветущих лимонных деревьев. Другой части света недостает лишь Феокритов и Вергилиев, дабы у нас были картины, по меньшей мере столь же привлекательные, как и изображения наших стран».*<sup>212</sup>

Вилье де Лиль-Адан, в отличие от Бернардена, никогда не обращался к экзотике, его, как «Феокритов и Вергилиев», вполне удовлетворяют картины европейской природы, и неслучайно в качестве эпиграфа к своему рассказу он выбирает фразу Вергилия *«Per arnica silentia lunae»* (При благосклонном молчании луны). В начале своего рассказа Вилье более детально описывает романтический вечерний пейзаж, здесь присутствуют и «стены старого сада», и «порывы легкого ветерка», «в конце длинной

---

<sup>212</sup> Бернарден де Сен-Пьер. Поль и Виргиния. Индийская хижина. ACADEMIA. М.-Л. Предисловие автора. С.2

*аллеи ниспадает снежно-белая струя фонтана» и «дождем чарующих звуков рассыпаются песни друга ночи – соловья».*

Некоторые критики уже в инципите рассказа усматривают пародию на традиционные романтические поэтические штампы, однако нам представляется, что Вилье, часто «играющий» со стилем, сознательно и без иронии создает здесь тот идиллический фон, с которым будет резче контрастировать составляющий основную часть рассказа диалог юных влюбленных.

Далее Вилье в том же романтическом стиле обращается к читателю, вызывая в его памяти поэтическое воспоминание о первой любви, чистоте юношеских переживаний: *«Приходилось ли вам в шестнадцать лет, когда вами еще владели обманчивые грезы юности, любить совсем молоденькую девушку? Вспоминается ли вам ее перчатка, забытая на скамье в увитой зеленью беседке? Испытали ли вы смятение при ее нежданном, внезапном приходе? Горели ли у вас щеки, когда взрослые посмеивались над тем, как вы робеете друг подле друга, встретившись на каникулах? Знакома ли вам сладостная, бездонная глубина чистого взгляда, устремленного на вас с задумчивой нежностью?»<sup>213</sup>*

Пространство, создаваемое Вилье, наполнено благоуханиями и звуками, с присущими ему грустью и изяществом он «сладостно» отдается «во власть ... волшебного воспоминания, чтобы в последний раз услышать его отзвук!», сравнивает переживание первой любви с каплей «восточных ароматов в драгоценном флаконе», бальзамом со «смутным неумирающим запахом».

Наконец у стены появляется «белое муслиновое платьице с голубым пояском», чудесное видение обретает очертания юной воспитанницы пансиона, чьи «овеянные поэзией черты тают в ночной темноте», а бледная лазурь глаз «как будто сродни извечному эфиру». Навстречу ей из-за деревьев спешит юноша и произнесенные имена известных персонажей – «Виржини! Виржини! Это я. – Ах, тише, тише, Поль! Я здесь!» – вызывают у читателя прямую ассоциацию со знакомым сюжетом XVIII века, подтвержденную авторским восклицанием:

*Это первое свидание! Страница вечной идиллии! Как они оба, наверное, трепещут от счастья! Приветствую тебя, божественная невинность, вас, мои воспоминания, вас, ожившие цветы!*

---

<sup>213</sup> Вилье де Лиль-Адан. Жестокие рассказы. Пер.Е.Лопыревой. <http://www.rulit.me/tag/foreign-prose/vile-de-lil-adan-o-zhestokie-rasskazy-download-free-373421.html> (Цитаты приводятся указанному источнику).

Вторая, центральная часть рассказа представляет собой пересказ невольно подслушанной беседы пятнадцатилетних влюбленных. После лирического, неторопливого вступления ритм рассказа ускоряется, диалог состоит из отрывистых, быстрых сообщений:

– *Вот вам цветы, я их нарвал в отцовском саду. Они не стоили мне денег, но зато подарок - от чистого сердца.*

– *Благодарю, Поль. Однако вы запыхались! Как вы бежали!*

– *Ах, это из-за папы; он сделал дельце сегодня, отличное дельце! Он купил рошу за полцены... Папа был очень доволен сделкой, и я остался посидеть с ним, чтобы он дал мне немного денег.*

После первых же фраз становится очевидным замысел автора. Хрестоматийный образец идиллической любви получает в условиях меркантильных буржуазных отношений новую интерпретацию. Искренность, непосредственность, готовность к самопожертвованию, характерные для героев Бернардена, сменяются расчетливостью новых героев, их готовностью идти на компромиссы ради выгоды, ради денег, неслучайно слово «деньги» в диалоге постоянно повторяется в разных контекстах.

Виржини и Поль, как и их литературные прототипы, мечтают о будущем, но их мечты связаны не с возделыванием земли и счастливой жизнью в единстве с природой, а с карьерой: *«станешь адвокатом – и жди еще несколько месяцев, пока придет известность. И только потом удастся заработать немного денег».*

Каждая фраза молодых людей отражает протест аристократа Вилье де Лиль-Адана против нового экономического уклада, новых нравов, власти денег над чувствами, желаниями, над родственными связями.

В рассказе Вилье заочно присутствует *богатая тетушка*, которая в романе Бернардена не простила матери Виржини брака с аристократом де ла Туром и грубо отказала ей в помощи. Гордая женщина, несмотря на крайнюю нужду, никогда не обращалась к ней. Юные герои Вилье тоже не любят тетушку, которая *«дала лежалых конфет, вместо того чтобы подарить что-нибудь стоящее – какой-нибудь красивый кошелек или несколько монеток, которые можно положить в копилку»*, однако решают во всем ей угодать и быть поласковой, поскольку она уже старая и, наверное, оставит им *«немного денег»*.

Вообще, за будущее молодой пары можно не беспокоиться, они сообщают друг другу о том, что Виржини получит в приданое загородный домик с фермой, что они еще

«прикупят земли», что «в деревне можно расходовать на жизнь гораздо меньше денег, чем в городе», и «охота тоже поможет сэкономить немного денег».

В конце диалога дети неожиданно замечают, что вечер теплый, что светит луна, что «чудесно поет соловей», однако Вилье тут же отрезвляет читателя, поверившего было в возвращение идиллии: «луну словно высеребрили», «голос соловья – точно чистое серебро», к тому же он «мешает спать». Свидание заканчивается признанием Поля: «боюсь, как бы папа меня не хватился, а то он больше не будет давать мне денег».

Описание встречи влюбленной пары Вилье завершает с присущим ему тонким и жестоким юмором:

*«В умилении я уловил еще дивный звук поцелуя, и мои ангелочки разбежались в разные стороны. Запоздалое эхо руин неясно повторило: "Денег! Немножко денег!"»*

В заключительной части рассказа Вилье возвращается к романтическому настроению инципита:

*О юность, весна жизни! Будьте благословенны, о дети, с вашей детской восторженностью! Вы, чьи души чисты и наивны, как цветы, вы, чьи речи, вызывая в памяти первое свидание, почти во всем подобное этому, заставляют прохожего проливать сладкие слезы!*

Таким образом, композиция рассказа представляет собой трехчастную «сонатную» форму, в которой третья часть повторяет темы первой, но в новой трактовке. Если в инципите рассказа мы не усматривали сатиры, то следующие две части в полной мере отражают разочарованность Вилье в современном ему мире, горечь от осознания невозможности существования чистых, идиллических отношений даже у совсем юных влюбленных. Рассказ Вилье де Лиль-Адана «Виржини и Поль» – жестокая пародия на пасторальный роман Бернардена де Сен-Пьера, поэтому неслучайно его включение в сборник «Жестокие рассказы».

Самое жестокое проявление классовой ненависти Вилье к буржуазному новому укладу проявляется, пожалуй, в мистическом рассказе «*Нетрудно ошибиться*». Это подтверждается и тем, что это единственный рассказ, написанный Вилье от первого лица.

Рассказ посвящается известному драматургу-неоромантику Анри де Борнье, а эпиграф взят из Бодлера: «*Вперив куда-то вдаль зрачки слепых очей...*».

Герой рассказа торопится на важное «деловое совещание». Под сильным дождем и резким ветром, срывающим шляпы, он забегает в какой-то подъезд, замечает распахнутые двери каменного здания, окутанного мрачной фантастической дымкой, входит и оказывается в большом зале, залитом мертвенно-бледным светом.

Далее следует описание присутствующих в зале, которое необходимо привести полностью:

*«На колоннах висели пальто, шарфы, шляпы.*

*По всему залу были расставлены мраморные столы.*

*За столами сидели какие-то люди солидного вида, вытянув ноги, откинув голову, с неподвижным взглядом, и, казалось, о чем-то размышляли.*

*Глаза у них были пустые, лица землистые.*

*Возле каждого лежали раскрытые портфели и папки с бумагами.*

*И я понял тогда, что хозяйка этого дома, где я ожидал встретить радушный прием, – Смерть.*

*Я внимательно рассмотрел собравшихся.*

*Несомненно, большинство из них, чтобы избавиться от докучной жизненной суеты, покончили со своей плотью, надеясь хоть немного улучшить свое состояние».*<sup>214</sup>

Пораженный видом этих мертвецов, герой слышит как подъезжает экипаж с подвыпившими школьниками, которым хотелось увидеть Смерть, чтобы поверить в ее существование.

Вспомнив, что он опаздывает на «деловое совещание», герой рассказа, подавленный увиденным, покидает этот зал и, несмотря на бурю, добирается до места назначенной встречи. Он входит и видит точно такой же зал, залитый тем же мертвенно-бледным светом. Далее в точности повторяется приведенный выше отрывок, кроме строки о хозяйке-Смерти. Изменена и последняя фраза.

*«Несомненно, большинство из них, чтобы избавиться от нестерпимых мучений совести, давно уже покончили со своей “душой”, надеясь хоть немного улучшить свое состояние».*

Сначала герою кажется, что он попал в тот же зал, но потом понимает, что *«этот зал производит еще более жуткое впечатление, чем первый!..»* Он тихо

---

<sup>214</sup> Вилье де Лиль-Адан. Нетрудно ошибиться. Пер. М.Вахтеровой. <http://germiones-muzh.livejournal.com/1352057.html>



закрывает дверь и возвращается домой, твердо решив, что никогда не будет заниматься *«финансовыми операциями»*.

Аллегория Вилье очевидна: буржуазные дельцы – такие же трупы, как в первом зале, с той разницей, что у них умерло не тело, а душа. И слово «состояние» меняет смысл, в первом случае речь идет о физическом состоянии, во втором – о финансовом.

Как мы уже отмечали, в ряде рассказов Вилье де Лиль-Адана описываются необъяснимые события, происходящие в мрачной мистической атмосфере (из которых мы выделили рассказы «Вера», «Герцог Портландский» и «Нетрудно ошибиться»), однако невозможно представить полную картину тематики рассказов Вилье, не обратившись к тем из них, где обсуждается тема религии. В них также описываются необычайные события и совершаются «дьявольские» поступки героев, но в качестве этих героев выступают священники и инквизиторы. Мы обратимся к двум из «антиклерикальных» рассказов Вилье де Лиль-Адана – «Ставка» и «Пытка надеждой».

Как и в рассказе «Вера», смысл эпиграфа к рассказу **«Ставка»** – *«Берегись: там внизу...»* – вначале непонятен, и только в конце читатель понимает, что речь идет об одном из основных постулатов католической религии. Действие рассказа происходит ночью в одном из старых особняков предместья Сент-Оноре, где после ужина, поданного хозяйкой дома, «черноглазой Маризель», трое гостей играют в карты. Двое из них – добропорядочные элегантные мужчины, третий – молодой аббат, на внешности которого автор заостряет внимание. Это угрюмый, высокомерный человек, внушающий неопределенный, смутный страх, однако его все же приглашали, *«чтобы как-то приперчить, насколько это возможно (броскостью его кощунственного присутствия, наконец, скандальностью его одежды духовного лица), пресную банальность ужина завязтых гуляк»*.<sup>215</sup> На свинцово-бледном лице аббата всегда играла хитроватая усмешка, в которой читался холодный садизм. Он никогда не являлся в светской одежде, понимая, что под ней все равно проступает его черное одеяние, эта отравленная, *«незримая ряса Несса»*. Никто не знал, есть ли у него долги, любовные похождения, откуда бралось золото, на которое он играл, впрочем *«в наше-то время... какое это могло иметь значение? У каждого свои делишки»*.

В этот вечер, однако, он проиграл все свои деньги и предложил поставить на кон великую «тайну Церкви», которой он обладает. От этого предложения, сделанного

---

<sup>215</sup> Вилье де Лиль-Адан О. Ставка. <http://literature.gothic.ru/classic/prose/vile/stavka.htm>

холодным тоном, присутствующие, никогда не отличавшиеся благонаравием и набожностью, все же почувствовали странный озноб. Вопрос Мариэль – *«Аббат, знаете ли вы, что в этот миг вы похожи на... дьявола?»* – еще больше наполнил атмосферу комнаты необъяснимым ужасом, беспокойством.

Аббат проиграл и, встав, торжественно «расплатился». Тихим, но торжественным, как похоронный звон, голосом он произнес *«Тайна церкви?.. Она... она в том, ЧТО ЧИСТИЛИЩА НА САМОМ ДЕЛЕ НЕТ»*, – и покинул комнату. Никто из присутствующих не верил ни в Бога, ни в Дьявола, ни в существование рая, ада и чистилища, однако слова аббата словно раскрыли им печальные перспективы их будущего, *«каждый услышал внезапно пустой звон этого существования, когда древняя мировая скорбь вдруг, вопреки им самим, коснулась крылом этих якобы развлекавшихся людей: в них была пустота, отсутствие надежды...»*

По мнению Дж.Абдуллаевой, целью Вилье в этом рассказе было осуждение пристрастия священнослужителя к азартным играм, однако за этой, лежащей на поверхности, проблемой, кроется гораздо более глубокий смысл: Вилье пытается напомнить о необходимости веры в католические догмы. Обещание чистилища, на самом деле, милосердно, поскольку внушает надежду человеку, не совершающему смертных грехов, на прощение, на исправление, и жестокость аббата в рассказе «Ставка» лишает человека самого важного в его жизни – надежды. Об этом Вилье пишет и в рассказе «Пытка надеждой» – одном из лучших не только в творчестве автора, но и, несомненно, – в прозе XIX века.

В рассказе «**Пытка надеждой**» с необыкновенной по силе яркостью описывается психологическое состояние несчастного узника, доведенного почти до безумия бесчеловечными пытками инквизиции. Неслыханные жестокости, применяемые в Сарагосской тюрьме, напоминают другой рассказ Вилье – «Акедиссерил», в котором описываются кровавые человеческие жертвоприношения в Индии. Жрец ударом ножа вспарывает грудь приносимому в жертву юноше, вырывает его еще трепещущее сердце и приносит его на алтарь богу плодородия, после чего, под экстатические песни, бросает тело в костер.

Однако, если сравнить этот несомненно жестокий обряд дикого племени с пытками, применяемыми «святой» инквизицией, убивающей не сразу, а в течении долгих месяцев, то дикари представляются более человечными. Вряд ли этим племенам

пришло бы в голову изобретение дыбы, щипцов для выдергивания мускулов и множества других изощренных орудий пыток.

В рассказе «Пытка надеждой» описываются события одной ночи. Третий Великий инквизитор Испании, в сопровождении палача и двух сыщиков инквизиции, спускается в подвал, в самую отдаленную камеру, которую Вилье с трагической иронией называет «зловонной *in rase*»), где «*на подстилке из навоза в цепях и с ошейником сидел человек уже неразличимого возраста с исступленным выражением лица и в лохмотьях*». <sup>216</sup> Этого несчастного, арагонского раввина, подвергали ежедневным пыткам в течение года, но он упорно отказывался отречься от своей веры. Он принадлежал к древнему роду и, видимо, дух предков поддерживал в нем мужество, несмотря на самые жестокие и долгие пытки.

Огорченный нежеланием грешника обрести спасение, инквизитор со слезами на глазах обнимает дрожащего раввина и сообщает, что усилия святой инквизиции оказались бессильны и несчастный может возрадоваться: завтра он будет сожжен вместе с сорока двумя другими грешниками и тогда, может быть, беспредельная милость господина озарит его и спасет его душу. Инквизитор подробно рассказывает об аутодафе, о том, что смерть настигает грешников не сразу, а через два часа «*благодаря вымоченным в ледяной воде поленьям, которыми мы защищаем голову и сердце жертв*». Сняв с раввина железный ошейник и цепи, все четверо облобызали его и ушли.

Отупевший от страданий узник вдруг замечает щель в двери, в его помутненном сознании возникает смутная надежда, он тихо подползает к двери и открывает ее. Он с опаской выползает и видит коридор, казавшийся бесконечно длинным. В ужасающей тишине, по щербатому полу, от которого нестерпимо болели открытые раны, раввин полз по коридору, «*еле теплившаяся надежда еврея не покидала его: она ведь была последней*». Два раза недалеко от него проходили палачи и ужас сковывал изможденного пытками и голодом несчастного узника, лишая способности двигаться, но он все же снова полз, лишь бы не стать снова «*сплошным воплем, сплошной раной!*» Наконец он видит дверь, из последних сил открывает ее и оказывается под звездным небом. Впереди ему чудились поля, горы, весна, свобода, жизнь. В благодарственном экстазе он поднимает руки к небу, и вдруг ощущает рядом чье-то присутствие. Обезумевший, дрожащий, покрытый ледяным предсмертным, он оказался в объятиях Великого

---

<sup>216</sup> Вилье де Лиль-Адан О. де Пытка надеждой. Пер. Н. Рыковой. <http://literature.gothic.ru/classic/prose/vile/pitka.htm>. (Здесь и далее цитаты из рассказа Вилье приводятся по данному источнику).

инквизитора, который со слезами на глазах обнимал его и шептал: *«Как так, дитя мое! Накануне, быть может, вечного спасения... вы хотели нас покинуть!»*

Трудно сказать – что больше поражает в этом «ужасном» рассказе, лицемерие священной инквизиции, или изощренная пытка надеждой, подстроенная святыми отцами, бессмысленное и, главное, – немотивированное издевательство над жертвой, уже приговоренной к сожжению.

О том, что инквизиция использовала не только физические, но и моральные пытки, писал и Эдгар По в рассказе «Колодец и маятник»: *«У жертв инквизиции был выбор: либо смерть в чудовищных муках телесных, либо смерть в ужаснейших мучениях нравственных. Мне осталось последнее».*<sup>217</sup> Мы не можем утверждать, что этот рассказ оказал влияние на Вилье де Лиль-Адана, но он, несомненно, был ему знаком. Об этом свидетельствует эпиграф к рассказу, взятый Вилье из «Колодца и маятника»: *«О, голоса, только голоса, чтобы кричать...».*

В рассказе Эдгара По тоже воссоздается мрачная атмосфера подземелья, где томится несчастный узник. В отличие от Вилье, По пишет от первого лица, и не сообщает ни имени, ни национальности, ни причины обвинения своего героя. Единственное, что известно – это местонахождение тюрьмы – Толедо (у Вилье, напомним, – Сарагоса). После долгих пыток и вынесения смертного приговора – тоже к аутодафе – он оказывается один в камере, но, обессиленный и обреченный, не теряет надежды: *«было потеряно не все. В глубочайшем сне – нет! В беспомощности – нет! В обмороке – нет! В смерти – нет! Даже в могиле не все потеряно. Иначе не существует бессмертия».*

Э.По больше, чем Вилье, уделяет внимание описанию безумного, бредового состояния, в котором находится узник, когда он из последних сил обходит то пространство, в котором оказался, обнаруживает колодец, в который должен был упасть, несколько раз впадает в беспомощность, обнаруживает себя привязанным к доске под страшным острым маятником, который опускается все ниже и вскоре должен разрезать его грудь. В камере появляется полчище крыс, которые разгрызают его веревки, смазанные жиром, но спасение не наступает: на него начинают надвигаться раскаленные железные стены, постепенно сужая пространство и подталкивая его к смертельному колодцу.

---

<sup>217</sup> По Э. Колодец и маятник. Пер.Е.Суриц. <http://www.edgarpoe.ru/kolodec-i-mayatnik/2/>

Рассказ Э.По более развернутый, чем «Пытка надеждой», поэтому психологическое погружение в безумие, в измененное состояние сознания героя описывается дольше, однако, на наш взгляд, эмоциональный накал рассказа Вилье значительно сильнее. Тем более, что рассказ Э.По неожиданно заканчивается счастливой развязкой: когда измученное, обожженное тело узника скрючилось на краю колодца, вдруг раздается шум голосов, рев множества труб, чья-то рука хватает его, когда он, теряя сознание, почти падает в пропасть. *«То был генерал Лассаль. Французские войска вступили в Толедо. Инквизиция была во власти своих врагов».* Внимательный читатель уже в начале рассказа может предугадать эту благополучную развязку. Об этом свидетельствует эпиграф на латыни: *«Клика злодеев здесь долго пыткам народ обрекала / И неповинную кровь, не насыщаясь, пила. / Ныне отчизна свободна, ныне разрушен застенок, / Смерть попирая, сюда входят и благо и жизнь».* Эти строки, как пишет Э.По, были сочинены, чтобы написать их на воротах рынка, *«который решили построить на месте Якобинского клуба в Париже».*

Главная тема обоих рассказов – это чудовищная изобретательность святой инквизиции в разных видах пыток, однако в рассказе Вилье эта изобретательность вкупе с лицемерием, оказывается намного чудовищней. П.Лебедев правильно заметил, что *«ужас, изображаемый Вилье в некоторых новеллах, далеко не всегда связан с выбором какой-то экстремальной ситуации, такой как гильотинирование или гибель возлюбленной. Иногда ужас – в самой обыденности происходящего или в контрасте обыденности обстановки и самого стиля ее преподнесения с истинным содержанием происходящего или переживаемого персонажами. Вилье был одним из мастеров и родоначальников такого приема».*<sup>218</sup>

Нам представляется также, что в отличие от «ужасных» рассказов Э.По и Барбе д'Оревилли, в «Жестоких рассказах» Вилье нет нагромождения кошмаров и непонятных, необъяснимых ситуаций, в его довольно лаконично построенных произведениях конфликт разрешается логично, несмотря на жестокость потрясающей по силе воздействия развязки.

На перекличку рассказов «Пытка надеждой» и «Колодец и маятник» обращали внимание многие литературоведы (П.Лебедев, Дж.Абдуллаева и др), поскольку сходство их, тем более подчеркнутое эпиграфом, лежит на поверхности. Странно, однако, что они не заметили, что в рассказах и Вилье, и По явно прослеживается влияние повести

---

<sup>218</sup> Лебедев П. Красота и ужас в новеллах По и Вилье де Лиль-Адана. <https://www.proza.ru/2008/04/09/190>

В.Гюго «Последний день осужденного», где также описывается состояние узника накануне казни. Мастерство психологического проникновения в душу героя, высоко оцененное даже Ф.М.Достоевским, не могло не повлиять на авторов, обратившихся к той же теме. Текстовый анализ подтверждает наличие многих аллюзий на повесть Гюго, причем в большей степени – у Э.По, затем, опосредованно, – у Вилье. В нашу задачу не входит анализ рассказа Э.По, но приведем некоторые примеры. Гюго, описывая состояние разума приговоренного, находящегося в плену у одной, *«ужасной, жестокой, неумолимой мысли»*, которая *«точно гнетущий призрак»*, чьи *«ледяные пальцы»* терзают несчастного. Она *«проскальзывает во все грёзы»*, в которых он ищет прибежища, *«подстерегает тревожный сон»* и тут, во сне, предстает ему *«под видом ножа»*.<sup>219</sup> Этот нож обретает реальную форму на конце маятника в рассказе По. В повести Гюго приговоренный к смерти обнаруживает на стенах камеры множество надписей, рисунков, имен: *«должно быть, каждому приговоренному хотелось оставить по себе след, хотя бы здесь. Тут и карандаш, и мел, и уголь, черные, белые, серые буквы... кое-где буквы побурели, как будто их выводили кровью. Если бы я не был поглощен одной думой, меня, конечно, заинтересовала бы эта своеобразная книга, страница за страницей раскрывающаяся перед моим взором на каждом камне каземата»*. В рассказе По узник тоже различает рисунки на стенах своей темницы, самая страшная из которых – Смерть, держащая в руках маятник похожая на старуху из галлюцинации в повести Гюго: *«она медленно открыла оба глаза... потом, внезапно нагнувшись, задула свечу, дохнув на нее ледяным дыханием. В ту же секунду три острых зуба в темноте вонзились мне в руку»*.

Влияние повести Гюго на рассказ Вилье «Пытка надеждой» может рассматриваться в более широком плане. Это, прежде всего, общая цель произведения, которую Гюго формулирует как *«общее ходатайство о всех осужденных настоящих и будущих, на все времена»*. Это и психологическое состояние человека, ожидающего казнь, и вопрос Гюго – *«откуда у одного человека появляется право лишать жизни другого?»*

Сам рассказ Вилье может представляться как развитие мысли Гюго о жестокости палачей, дающих замученным узникам отсрочку в полгода, тем самым усугубляющих их мучения, *«вселив в них надежду на жизнь»*.

---

<sup>219</sup> Гюго В. Последний день приговоренного к смерти. <http://predanie.ru/gyugo-viktor-viktor-marie-hugo/book/204849-posledniy-den-prigovorennoego-k-smerti/> (все дальнейшие цитаты из повести Гюго приводятся по указанному источнику).

Обращение Вилье к жестокостям инквизиторов тоже является своеобразным ответом на наивную веру Гюго в то, что закон *«проникнется Христовым законом и озарится его благостным светом»*... *Маслом и бальзамом будут врачевать раны, которые прижигали железом и огнем. То зло, на которое ополчались гневом, начнут лечить милосердием. Это будет просто и величаво. Вместо виселицы – крест. Вот и все*. А в ответ на другой вопрос Гюго – как можно считать духовным пастырем того, кто *«сидит на телеге бок о бок с палачом»* – Вилье показывает, как палач и пастырь совмещаются в одном образе.

Влияние повести Гюго «Последний день приговоренного» обнаруживается и в других рассказах Вилье, созданных как бы в ответ на вопросы великого романтика. Так, в повести Гюго есть эпизод, где суеверный жандарм просит узника явиться ему после казни и подсказать выигрышные номера лотереи: *«И откуда у них такая уверенность, что при этом не страдают? Кто это им сказал? Слышал ли кто-нибудь, чтобы отрубленная голова, вся в крови, выглянула из корзины и крикнула в толпу: "Это совсем не больно!"»*? Ответом Вилье на этот вопрос можно считать его приведенный нами в первой главе рассказ «Гайна эшафота».

Приведенный сравнительный анализ был бы неполным, если бы мы не отметили главного отличия произведений Гюго и Вилье де Лиль-Адана. Великий романтик поднимал вопрос жизни и смерти, страданий и надежду не одного конкретного человека, а *«ради одного из тех отверженных, пасынков общества, которые в двенадцать лет спознаются с тюрьмой, в восемнадцать – с каторгой, в сорок – с эшафотом»*, поэтому он, как пишет А.Глиное, *«не показывает, а, против всякого ожидания, скрывает преступление, совершенное приговоренным, так же как и сцену его казни»*,<sup>220</sup> потому что он считает, что нет преступления, соизмеримого с такой мукой, которую испытывает человек, которого не Бог, а другой человек осмеливается карать.

Неоромантик Вилье де Лиль-Адан не поднимался до такой широты обобщения, его герой – конкретный человек в конкретной ситуации, к его голосу не прислушивались общества разных стран, и его слово не могло бы изменить законов, как это произошло после выхода в свет повести Гюго, да и обращение к средневековой эпохе могло вызвать лишь запоздалое осуждение инквизиции, однако гуманистический смысл и несомненные художественные достоинства небольшого по объему рассказа Вилье «Пытка надеждой»

---

<sup>220</sup> Glinoyer A. La littérature frénétique. P. Hachette. 2009. P.113.

делают его одним из самых сильных по эмоциональному воздействию произведений французской неоромантической прозы.

Таким образом, в данной главе мы попытались показать как состояние морального упадка, вызванное, с одной стороны, политическими и социальными катаклизмами, с другой – дегуманизационной направленностью бурно развивающихся науки и техники, привело французское общество к осознанию необходимости пересмотра традиционных нравственных основ, прежде всего – *религии*. Это стремление чутко уловили и отразили в своих произведениях неоромантики Барбе д'Ореви́льи, Лотреамон и Вилье де Лиль-Адан, которые развили и углубили то сомнение в благости Бога, которое заронили романтики.

Сомнение в непогрешимости добра и однозначности оценки зла неоромантики показали на примере *личности*, оказавшейся беззащитной перед непознаваемой, загадочной действительностью. Отсюда возникает *интерес к мистическому*, которое заменяет истинную веру. Участие Дьявола, мистических сил в жизни человека приводит к измененному состоянию сознания, которое описывается авторами с помощью причудливого сочетания мистики и реалистических изобразительных средств.

Несмотря на жанровые различия (рассказ, роман, поэма в прозе), рассмотренные в данной главе произведения Барбе д'Ореви́льи, Лотреамона и Вилье де Лиль-Адана, сохраняют традиционные черты неоромантической эстетики: поиск идеала в прошлом, в аристократической среде, *социально ориентированный реализм* в изображении буржуазной действительности, интерес к исключительным ситуациям, ужасающим преступлениям, мастерство живописания пейзажа и «местного колорита», глубокое знание нравов и психологии провинциального дворянства, интересом к исключительному и необычайному.

Однако произведения Барбе д'Ореви́льи, Лотреамона и Вилье де Лиль-Адана, посвященные обсуждению проблем религии и мистики, обладают и рядом характерных черт. Это *идея о ненаказуемости Зла* в мире, изображение *обостренных до крайности чувств*, описание *патологических*, «дьявольских» проявлений человеческой, в частности, женской природы, описание *измененного состояния сознания*, вызванного участием Дьявола в жизни человека. Причудливое сочетание мистики и реалистических изобразительных средств в этих произведениях позволяют отнести их к *«неистовой» ветви неоромантизма*, продолжающей, значительно их переосмысляя, традиции «черного романтизма».



## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### *ТЕМА ИСТОРИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ НЕОРОМАНТИКОВ*

Общую художественную картину французской неоромантической прозы невозможно представить без исторической тематики. Обращение неоромантиков к истории объясняется рядом причин. Прежде всего, это стремление к продолжению традиций романтизма начала века, с которым связывается возникновение и развитие жанра исторического романа. После периода изгнания из литературы исторической тематики реалистами и натуралистами, именно неоромантики возродили исторические жанры в прозе (и в драме), отвечая на насущные потребности французского общества, находящегося в состоянии морального упадка после ряда политических и социальных потрясений. Именно в осмыслении прошлого приходилось искать причины, подготовившие эти потрясения.

Интерес человека к своему прошлому, к прошлому своей страны с большей или меньшей степенью значимости прослеживается с античных времен, особенно обостряясь в переломные моменты истории и создавая предпосылки для «активизации» в литературе исторических жанров. О значении исторической тематики писали теоретики романтизма – мадам де Сталь, Виктор Гюго, Клод Фориэль, Луи Вите, Проспер Мериме, однако формирование исторического романа как жанра литературоведческая традиция справедливо связывает с эпохой романтизма (когда треть публикуемых произведений, действительно, относилась к историческому жанру), в частности – с именем Вальтера Скотта. О безусловном влиянии В.Скотта на французскую литературу писало множество литературоведов, причем некоторые из них, например Д.Пажо, Л.Мегрон и др.<sup>221</sup> преувеличивали это влияние, считая, что французские авторы только добавили к роману «шотландского чародея» некоторую слащавость, стандартные композиционные клише, драматические эффекты, французские исторические анекдоты.

Однако многие исследователи, не отрицающие важности роли В.Скотта в формировании жанра, рассматривают французский исторический роман эпохи романтизма как достаточно самостоятельную разновидность жанра, обладающую специфической литературно-художественной природой, зрелостью и собственной историей развития и модальностью.

---

<sup>221</sup> Pageaux D.H. Naissance du roman. P. L'Harmattan.1995; Maigron L. Essai sur l'influence de Walter Scott. P. Champion. 1912.

Особенно важное значение для исследователей жанра исторического романа имеет, на наш взгляд, докторская диссертация Нинель Анисимовны Литвиненко,<sup>222</sup> в которой автор не только дает исчерпывающий анализ жанровой специфики романтического исторического романа, но и намечает пути его дальнейшего развития. Н.Литвиненко справедливо считает, что сохранение жанровой специфики исторического романа определяется прежде всего особым, присущим ему **диалогизмом**. В частности, речь идет о том, что *«стимулируя развитие истории как науки, получая импульсы от нее, опираясь на ее завоевания и вступая с ней в полемику, исторический роман на диалогической основе углублял методологическую рефлексивность в системе научного, в том числе и исторического познания, способствовал формированию и разворачиванию рефлексии в разных областях и на разных уровнях культуры»*.<sup>223</sup>

Особого внимания заслуживает проведенный в работе анализ специфики нарративного дискурса исторического романа, в котором *«прошлое вступает в синтез с настоящим, предстает как одно из измерений настоящего, в глубине которого смутно или явственно теснятся нереализованные перспективы»*. Образ современности, создаваемый в историческом романе путем сочетания разных дискурсов, *«вырастает из того эпического или лирического пространства субъективности, которое насыщает воскрешаемые из прошлого картины и связи»*. Как известно, Р.Барт выделял три типа истории, воплощаемых в историческом дискурсе: лирически-символизирующий, примером которого являются труды Мишле, метонимический, предложенный О.Тьерри, и стратегически-рефлексивный, созданный Макиавелли.<sup>224</sup> Применительно как к романтическому, так и неоромантическому историческому роману нам представляется более точным определение Н.Литвиненко – синтез *«эпического или лирического»* дискурсов.

Основные положения исследования Н.Литвиненко вполне применимы к характеристике неоромантического исторического романа, который во многом продолжает традиции романтического: он также построен на **синтезе прошлого и настоящего**, сочетает **разные дискурсы** и отличается **субъективностью**.

Как для романтического, так и для неоромантического исторического романа основным подходом к изображаемому материалу является **историзм**, понимаемый как

---

<sup>222</sup> Литвиненко Н. Французский исторический роман первой половины XIX века: Эволюция жанра. <http://www.dissercat.com/content/frantsuzskii-istoricheskii-roman-pervoi-poloviny-xix-veka-evolyutsiya-zhanra>

<sup>223</sup> Там же.

<sup>224</sup> Barthes R. Le discours de l'histoire//Oeuvres complètes P. Seuil.1994. T.2.P.420-421.

создание образа той или иной исторической эпохи, выраженной в конкретных судьбах героев, субъективность в отношении к историческим событиям, создание «местного колорита», органический синтез прошлого и настоящего, при этом прошлое определяет и настоящее, и будущее.

Как для романтиков, так и для неоромантиков обращение к истории было связано с желанием почерпнуть в ней уроки для будущего, вызвать у современников желание найти ответы для объяснения переживаемых потрясений. Стремясь возродить дух французского народа, романтики «открыли» эпоху, считавшуюся «мрачной» – эпоху средневековья, которое в их восприятии предстало великим, ознаменованным эпическими победами, подвигами во имя веры и короля. Неоромантики продолжили эту традицию, однако, в отличие от романтиков, видели не только в средневековье, но *во всей истории человечества* примеры для обсуждения, для следования им или, чаще, – для объяснения причин недовольства настоящим.

В отличие от романтического, неоромантический исторический роман не может рассматриваться как относящийся к сфере массовой литературы. В определенном смысле он относится к *элитарной литературе*, не в плане недоступности для большинства читателей, а благодаря тому довольно узкому кругу идеалов и ценностей, который был неприемлем для широкой читательской аудитории. С уменьшением читательского интереса к неоромантическому историческому роману связано и прекращение издания исторических романов в виде *романов-фельетонов*.

Для тем, сюжетов и образной системы неоромантического исторического романа характерно *обращение к духовному и аксиологическому опыту* многих поколений французской *аристократии* с ее понятиями о чести и преданности идеалам, не воспринимаемым буржуазным обществом с его материализмом. Отсюда и *трагические финалы* романов.

Кроме того, в неоромантическом историческом романе, в отличие от романтического, в большей степени проявляется *реализм* в описании как исторического фона, так и бытовых зарисовок, костюмов, даже «местного колорита». *Исключительными* с точки зрения романтической эстетики являются лишь герои романов, в большинстве своем – не исторические, а легендарные.

В этом смысле неоромантический роман пользуется большей свободой в выборе и использовании фактов объективной истории, чем романтический.

Наконец, в неоромантическом историческом романе *не отражается социальная борьба*, а народ не изображается ни как историческая сила, ни как страдающая масса отверженных. В тех редких романах, где народ все же участвует в действии, это всегда – темная сила, своей жестокостью или пассивностью потворствующая злу.

Признавая объективную преемственность исторического романа начала и последней трети XIX века, мы в нашем анализе не ограничиваемся выявлением их общих черт и различий, а рассматриваем *неоромантический исторический роман* (как и вообще неоромантизм) как *открытую жанровую и художественную систему*, которая, в зависимости от жанровой модификации и авторской позиции, может взаимодействовать с различными модусами романического, и свободно включать эстетические элементы как современных, так и предшествующих художественных направлений.

Методологической основой нашего анализа являются теории, на первый взгляд противоречащие друг другу. Так, Фридрих Шлейермахер считал, что историк (или автор исторического романа) должен ощутить дух описываемого времени, поставить себя на место того героя, о котором он пишет, проникнуть в его образ мыслей, понять и оправдать его поступки.<sup>225</sup> Позиция Освальда Шпенглера, полностью противоречащая позиции Ф.Шлейермахера, основывается на идее «непроницаемости» культур, разделенных границами времени и пространства.<sup>226</sup> По О.Шпенглеру, человек, живущий сегодня, не может идентифицироваться с человеком прошлого, поэтому адекватное изображение прошедшей эпохи невозможно. Очевидно, что обе позиции вполне совместимы, поскольку действительно невозможно требовать от автора исторического романа полного проникновения в описываемую эпоху и идентификации с персонажами, однако главной характерной чертой художественного произведения является именно *стремление* к подобному проникновению. Писатель остается человеком своего времени, и в этом синтезе прошлого и настоящего, объективного и субъективного, исторического факта и художественного вымысла воплощается основная особенность исторического жанра.

Дополнением к вышеприведенным методологическим принципам является и концепция, выдвинутая так называемой Школой «Анналов». Один из ее основоположников, Марк Блок, в своей «Апологии истории» почти буквально повторяет

---

<sup>225</sup> Философская герменевтика. <http://lektsii.com/1-73780.html>

<sup>226</sup> Шпенглер О. Ш. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М. Айрис Пресс. 2004. Т. II.

мысли Шлейермахера. Он тоже убежден, что историку необходимо «*обнаружить смысл явления, постигнуть мотивы людей, совершивших поступки в условиях, "прочитанных" ими на свой манер*»<sup>227</sup>. Главным словом для историка, освещающим его труды, он считал слово «понять».

Не все теоретические положения Школы «Анналов» могут быть применимы к нашей концепции неоромантического исторического романа, однако нельзя не согласиться с мнением латышского ученого Харийса Туманса, что стремление теоретиков Школы изучить исторический источник и «*понять его "изнутри" поставило вопрос о мировоззрении людей, оставивших нам тот или иной источник, и ввело в научный оборот историков слово "менталитет"*»<sup>228</sup>. «Анналисты» считают, что в разные времена и в разных странах человек различным образом воспринимает мир, следовательно «*для понимания исторического процесса необходимо сначала понять образ мыслей человека изучаемой эпохи и культуры, т. е. понять его картину мира, которая и определяет его поведение, индивидуальное и коллективное*»<sup>229</sup>. Таким образом, главным для историка является не только изучение сменяющихся друг друга политических, социальных и экономических условий, но и изучение человека иной эпохи, его миропонимания, мотивации его поступков.

Несмотря на принципиальное неприятие положительной роли науки, неоромантики, тем не менее, не могли избежать значительного влияния исторической науки, переживавшей во второй половине XIX века необычайный подъем. В это время «либеральная школа» историков во главе с Огюстеном Тьерри уступила место «антиреволюционной школе» Франсуа Гизо, который тоже начинал с либерализма, с апологетики буржуазных революций. Разочаровавшись в прогрессивной роли революций, Гизо выразил свою новую концепцию в работах, посвященных истории Англии,<sup>230</sup> где после 1688 года была относительно мирно установлена конституционная монархия, и где все политические перевороты происходили без вмешательства революционных масс.

---

<sup>227</sup> Блок М. Апология истории или ремесло-историка. <http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000028/st000.shtml>

<sup>228</sup> Туманс Х. Будут ли у нас свои "Анналы"? <http://centant.spbu.ru/centrum/publik/confcent/2002-10/tumans.htm>

<sup>229</sup> Там же.

<sup>230</sup> Guizot F. Histoire de la république d'Angleterre. P. Alcan. 1855. 2 vol.

Histoire du protectorat de Cromwell du rétablissement des Stuarts. P. Alcan. 1856. 2 vol.

Откровенной ненавистью к революциям проникнуты и работы Алексиса де Токвиля. Неоромантикам был особенно понятен и близок его неоднократно переиздаваемый труд «Старый порядок и революция»,<sup>231</sup> в котором автор подвергал подробному анализу цели и результаты Великой французской революции 1789 года. Справедливо утверждая, что Революция была направлена против феодализма, А. де Токвиль, несмотря на свое буржуазное происхождение, доказывает на многих примерах, что кроме культурной деградации уничтожение аристократии как класса ничего не принесло. Подробно перечисляя те положительные реформы (право крестьян на землю, уравнивание в правах представителей всех классов и т.д.), которые были предприняты до Революции, он приходит к выводу, что все ее лозунги могли быть последовательно реализованы без потрясений, крови, горя и массового исхода цвета нации – аристократии.

Именно с А. де Токвиля в историографии начинается переосмысление роли Великой французской революции, что отразилось и в художественной литературе эпохи, начиная с «93 года» В.Гюго до романа «Боги жаждут» А.Франса.

Еще одним идеологом антиреволюционно настроенных неоромантиков был, как ни парадоксально, позитивист Ипполит Тэн. Отвергая его «объективный научный метод исследования», неоромантики принимали его «психологический» подход к изучению истории. В своей книге «Происхождение современной Франции»<sup>232</sup> Тэн показывал, что революция – результат разгула страстей, низменных инстинктов невежественной толпы, направляемой идеологами Просвещения. Особенно губительным для страны, по мнению Тэна, оказалось превращение лозунгов Революции в орудие демагогов и фанатиков. Собираемый психологический тип якобинца, описанный Тэном использовал Анатоль Франс в образе Эвариста Гамлена.

Ипполит Тэн обладал несомненным литературным талантом, его описания многочисленных крестьянских восстаний и сегодня поражают живостью стиля, умением вызвать сочувствие, возмущение, главное – сомнение в необходимости совершения Революции. В значительной степени именно книгой Тэна было вызвано оживление деятельности историков-республиканцев, они инициировали создание журналов, обществ, университетских кафедр, архивов, посвященных Французской революции, ее значению и прогрессивной роли в истории.

---

<sup>231</sup> Токвиль А. де. Старый порядок и революция. <http://larevolution.ru/Books/Тocq0.html>

<sup>232</sup> Тэн И. Происхождение современной Франции. <http://rushist.com/index.php/historians/1692-ippolit-ten-proiskhozhdenie-sovremennoj-frantsii>

Картина французской историографии второй половины XIX века будет неполной без упоминания о двух крупных ученых – Э.Ренане и Ф. де Куланже, общие концепции которых не могли быть восприняты неоромантиками, однако некоторые их положения были все же созвучны неоромантическому мировоззрению.

В предыдущей главе мы уже обращались к обсуждению религиозных взглядов Эрнеста Ренана. Филолог, историк религии и философ, избранный в 1878 году, одновременно с И.Тэном, во Французскую Академию, Ренан остался в истории как автор многотомной «Критической истории происхождения христианства». Он позиционировал себя как сторонника позитивизма, однако в предисловии к вышедшей в 1890 году книге «Будущее науки», он назвал себя *романтиком*, протестующим против романтизма. Эту двойственность тонко уловил о.Мень: *«Слепая вера в Прогресс и безграничные возможности естествознания были восприняты им с доверием неофита. Однако в сердце осталась пустота, которая всю жизнь тяготила его, и которую он тщетно пытался заполнить эстетикой и иронией»*.<sup>233</sup>

Неоромантикам очень близка философская позиция Э.Ренана, которую можно сформулировать как «идеализм в сочетании с разумностью». Он признавал, что *«вселенная имеет целью идеал и служит божественному предназначению. Целью мира является власть разума. Организация разума – обязанность человечества»*.<sup>234</sup>

Этой организацией разума, однако, способны заниматься, по Ренану, только избранные, что приводило его к идее диктатуры меньшинства, которое советское литературоведение отождествляло с аристократией,<sup>235</sup> хотя Ренан имел в виду научный состав правительства.

Из политических взглядов Э.Ренана неоромантикам импонировало его презрение к толпе («Философские диалоги и фрагменты»), неприятие революционной демократии («Интеллектуальная и моральная реформа Франции») и Парижской коммуны, во время которой он находился в Версале.

Что же касается исторической концепции Ренана, изложенной в его «Истории происхождения христианства», то искусством историка он провозглашал *«умение восстановить достоверное целое из полудостоверных источников, дополняя то, “что было”, тем, “что вероятно могло быть”, т.е. довольно субъективными оценками и*

---

<sup>233</sup> Мень А. О Ренане и его книге // Ренан Э. Жизнь Иисуса. М. ЭКСМО. 2007. С. 8-9.

<sup>234</sup> Цит. по: Dussaud R.L'oeuvre scientifique d'Ernest Renan. P. Geuthner.1951. P.56.

<sup>235</sup> Ивашенко А. Французская литература от Парижской Коммуны до первой мировой войны и Великой Октябрьской социалистической Революции //ИФЛ. М. Академия. 1939. Т.III.С.6.

реконструкциями. По этой причине исследования Ренана оценивались многими как «историческая беллетристика».<sup>236</sup> Неоромантики не принимали совершенного в произведениях Ренана перехода от религиозно-теологического метода изложения истории христианства – к историко-критическому анализу документов и учений, но им импонировало отражение в трудах Ренана как личности их автора, так и особенностей религиозной и культурной жизни эпохи. О конкретном влиянии Ренана на неоромантиков говорить нет оснований, хотя в образе Пафнутия из романа А.Франса «Таис» можно заметить некоторые черты образа Иоанна Крестителя из «Жизни Иисуса».

Наряду с Ренаном, основоположником французской историографии считается Ньюма-Дени Фюстель де Куланж (1830-1889), специализирующийся в области античности («Античный город, исследование культа, права, институтов Греции и Рима») и раннего Средневековья – эпохи Меровингов. Отметим, что, несмотря на излишнее, по мнению критиков, увлечение систематизацией, произведения Фюстеля и сегодня привлекают ясностью изложения, изяществом стиля и достоверностью, что позволяет включать отрывки из его трудов в современные учебники по истории.

Неоромантики, в большинстве своем аристократы, вначале доброжелательно отзывались о Фюстеле, воскресавшем эпоху формирования рыцарства и французской монархии. Когда в 1885 году Фюстель де Куланж издал «Исследования некоторых проблем истории»,<sup>237</sup> в которых провозгласил основными принципами исторического исследования *сомнение, уточнение и поиск*, Вилье де Лиль-Адан резко, в своей иронической манере раскритиковал принцип «уточнения», интересуясь – у кого именно Фюстель хотел бы уточнить исторические факты. Однако принципы «сомнения» и «поиска» не вызвали у него возражений, поскольку неоромантики считали допустимым сомневаться в той или иной интерпретации истории и черпать из того источника, который казался им наиболее соответствующим их позиции. Особенно, конечно, их привлекали воспоминания, фамильные и «местные» легенды.

Фюстель оставался верен принципу научной достоверности, девизом его деятельности была необходимость верной интерпретации документов, сформулированная в «Истории политических институтов древней Франции»: «Для

---

<sup>236</sup> Философская энциклопедия. Т. III. <http://gigabaza.ru/doc/67501-p107.html>

<sup>237</sup> Fustel de Coulanges N.D. Nouvelles recherches sur quelques problèmes d'histoire... revues et complétées d'après les notes de l'auteur. P. Flammarion. 1923.



одного дня синтеза нужны годы анализа».<sup>238</sup> Понимая, что ученый все равно остается представителем своей нации, Фюстель призывал к неприменной беспристрастности, поскольку патриотизм – это добродетель, а история – это наука, их нельзя смешивать («Монархия франков»). Разумеется, беспристрастность в отношении истории, к которой призывал Фюстель, также не могла быть воспринята неоромантиками.

Хотя предметом нашего исследования является неоромантическая *проза*, надо отметить, что историческая тематика была в большей степени разработана неоромантиками-*драматургами*. Именно *исторический театр* стал своего рода зеркалом, в котором отражались многие аспекты интеллектуальной и политической жизни Франции второй половины XIX века. Авторы-неоромантики – Теодор де Банвиль, Катюль Мендес, Викторьен Сарду и другие – не имели четко выраженных исторических и географических предпочтений, они разрабатывали исторические сюжеты от античности до эпохи Наполеона. Действие их пьес могло происходить в разных странах и в разные эпохи. Так, например, только в творчестве одного из самых популярных драматургов-неоромантиков – Викторьена Сарду – значительное количество пьес написано на исторические сюжеты, это «Теодора» – на основе эпизода из византийских хроник, «Ненависть» – из итальянских хроник, «Герцогиня Афинская», в которой предстает средневековая Греция, «Родина» повествует о восстании голландских крестьян в конце XVI века, действие драмы «Колдунья» перенесено в Испанию XVI века. Французская революция стала темой трех пьес: «Чудесницы», «Гермидор» и «Робеспьер», написанной специально для актера сэра Генри Ирвинга. Эпизоды из истории Империи оживают в двух шедеврах Сарду – «Госке» (1887), ставшей драматургической основой оперы Дж.Пуччини, и «Мадам Сан-Жен» (1893).

Неоромантики, как и романтики (например, А.Дюма), не стремились придавать описываемым в их пьесах событиям историческую достоверность, иногда они даже нарушали хронологию исторических фактов. Так, хотя Франсуа Коппе сообщает, что события его драмы «Северо Торелли» происходят в Пизе в конце XVI века, «Якобитов» – в Шотландии XVIII века, «Скрипача из Кремоны» – в 1750 году, на самом деле персонажи и события в большинстве своем вымышлены или основаны не столько на исторических фактах, сколько на легендах. Как мы уже отмечали, подобный синтез истории и легенды является главной особенностью *неоромантического историзма*.

---

<sup>238</sup> Цит.по: Bruneau J. Une période de repli et de synthèse. P.Larousse.1972. P.99.



должен был быть им близок и понятен – «Сен-Маре» Альфреда де Виньи, неоромантики не упоминали. В известных нам романах нет на него ни скрытых, ни явных аллюзий.

Для анализа особенностей неоромантической исторической прозы мы избрали два произведения, представляющие, на наш взгляд, наибольший интерес и иллюстрирующие два разных подхода к исторической теме и историческому персонажу: роман Жюль Барбе д'Оревильи «**Шевалье де Туш**» и рассказ Огюста Вилье де Лиль-Адана «**Королева Изабо**»

### 3.1. «Шевалье де Туш» Барбе д'Ореви́льи как «роман-воспоминание»

Исторические произведения Барбе д'Ореви́льи воскрешают события относительно недавнего, но для автора-аристократа – наиболее трагического прошлого, это разрушительная для дворянства послереволюционная эпоха. Последней битвой этого дворянства во имя сохранения старого порядка стал трагически закончившийся мятеж шуанов на северо-западе Франции.

Для Барбе события, происходящие в Нормандии, на его родине, были предметом не только описания, но особой гордости. Как пишет В.Фриче, *«воображение Барбэ д'Ореви́льи жило преимущественно в “героической” эпоху “шуанов”, воевавших с революционной демократией и из этой эпохи он написал ряд романов»*.<sup>240</sup>

Татьяна Соколова, автор развернутой статьи о творчестве Барбе д'Ореви́льи, считает, что в своих «нормандских» романах – «Околдованная» и «Шевалье де Туш» – автор различает «реальную» историю и «возможную»: *«первая – это память о фактах, имевших место в действительности, а вторая служит дополнением реальных фактов другими событиями, отвечающими духу времени, а потому вполне вероятными. Эти потенциально возможные события конструируются авторским воображением и вводятся в роман наряду с фактами «реальной» истории»*. Таким образом, по мнению Т.Соколовой, Барбе д'Ореви́льи *«оправдывает вымысел в историческом романе»*.<sup>241</sup>

На наш взгляд, Барбе не считал необходимым «оправдывать» художественный вымысел, являющийся неотъемлемым правом писателя. Что касается различения им «реальной» и «возможной» истории, то мы не обнаружили в тексте его романов подтверждения этой мысли. На самом деле Барбе противопоставляет понятия «история» и «время»: история представляется ему как знание, как определенная объективная реальность, то есть события и известные факты из биографии отдельных исторических личностей, а время – как субъективное по сути воспоминание о них, иногда выборочное, но сохранившееся в рассказах очевидцев, легендах, явно окрашенных чувствами, передающимися через поколения. В романе «Околдованная» Барбе пишет: *«Время уже покрыло своей изничтожающей пылью многое из того, что случилось в совсем недавно,*

---

<sup>240</sup> Фриче В. Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на западе. М. Тип. Т.Д. Художественная печать. 1912. С. 216.

<sup>241</sup> Соколова Т. Загадка Барбе д'Ореви́льи. <http://www.litmir.co/br/?b=128754&p=120>

*поэтому чувства людей, живших в те времена, предстают перед нами искаженными».*<sup>242</sup>

Не можем согласиться и с утверждением Т.Соколовой о том, что Барбе д'Оревилли считает официальную историю особенно несправедливой к истории шуанского движения. Она пишет: *«Безвестность героев шуанской войны дает автору и существенное преимущество: с этими героями не связаны никакие стереотипы и предубеждения, что делает возможным органично соединять в персонажах и событиях романа исторические факты и вымысел».*<sup>243</sup> Во-первых, во всех учебниках истории Франции движение шуанов описывается как последний бой, данный «синим» сторонниками монархии, а Бретань и Нормандия – как последний оплот контрреволюционеров. Более того, всегда упоминается имя их предводителя, Жана Котро по прозвищу Шуан. Во-вторых, события этого периода до Барбе были уже описаны в художественной литературе – в романах «93 год» В.Гюго и «Шуаны, или Бретань в 1799 году» О.де Бальзака. Таким образом, Барбе является продолжателем французской литературной традиции, основной чертой которой является убежденность в том, что шуанство тесно связано с особенностями нормандского уклада жизни, патриархальностью и верностью религиозным и монархическим традициям. Поэтому всех трех авторов объединяет особое внимание к местному колориту, несмотря на существенные различия в их позиции: Бальзак сочувствует «синим», романтик Гюго обнаруживает человеческое благородство в образах героев обоих лагерей, Барбе же откровенно выступает на стороне монархистов. По словам Фриче, он *«и на современную жизнь смотрѣль, въ сущности, глазами воинствующаго “шуана”, для котораго существовалъ только мѣръ древней родовитой аристократіи».*<sup>244</sup>

Таким образом, говорить о «безвестности» нет оснований. Что касается не связанных с героями «стереотипов и предубеждений», то они, наоборот, существовали, поскольку формировались в разных источниках по-разному, в зависимости от симпатий авторов. Так, в одних исторических трудах движение шуанов описывается как восстание аристократов, в других – отмечается большое число участвующих в мятеже крестьян, в третьих, наиболее обстоятельных, описываются не только причины, но и

---

<sup>242</sup> Barbey d'Aurevilly L'ensorcelée. <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Barbey-ensorcelee.pdf>

<sup>243</sup> Соколова Т. Загадка Барбе д'Оревилли. <http://www.litmir.co/br/?b=128754&p=120>

<sup>244</sup> Фриче В. Поэзія кошмаровъ и ужаса. Нѣсколько главъ изъ исторіи литературы и искусства на западѣ. М. Тип. Т.Д. Художественная печать. 1912. С. 216

непосредственный повод к восстанию: предъявленное революционерами духовенству требование присягнуть гражданской Конституции.

Поскольку в романах «Околдованная» и «Шевалье де Туш», которые мы выбрали предметом анализа, отражен один из типичных эпизодов шуанства, считаем целесообразным отметить основные его этапы. Начало истории шуанского мятежа принято относить к 1791 году, когда крестьяне Бретани восстали в защиту нантского епископа. В первое время это движение напоминало очередную беспорядочную «жакерию», но в 1792 году его возглавил Жан Котро, по прозвищу «шуан» (подражание крику совы, которым он подавал знак к нападению) и повстанцам, составившим под руководством нескольких дворян настоящую армию, удалось завоевать две трети западных провинций. Они продвигались на север, одержав несколько побед, но потерпели поражение у Манса и Гранвиля. Барбе подчеркивает героизм аристократов, лишенных дома, семьи, замков и привилегий Революцией, символами которой Барбе считает революционный трибунал и гильотину. При этом он признает важную роль крестьян, которых он изображает как «разрозненные» группы партизан, которые бродили по дорогам и неожиданно нападали в ночной тишине. Барбе даже придумал глагол «шуанировать» (*chouanner*), т.е. бродить по окольным дорогам и густым лесам, которые им, местным жителям, были хорошо известны. Барбе для определения этой партизанской войны использует слово «герилья» (*guérilla*), в том же смысле, в каком его понимает читатель XXI века, имея в виду единство дворян и людей из народа, вместе сражавшихся за сохранение духа «*страны, которая некогда звалась “веселая Франция”*».<sup>245</sup>

Шуаны держались до мирных переговоров 1795 года, но перемирие приняли лишь 21 из 120 вождей движения, которых республиканцы арестовали при попытке переправиться в Англию. Умеренные роялисты попытались вернуться во властные органы путем выборов, но в 49 департаментах им отказали, что вызвало новое восстание, шуанам удалось захватить несколько городов и только переворот 18 брюмера и вмешательство Наполеона, который ввел свободу исполнения обрядов, положили конец восстанию шуанов. Однако каждое политическое потрясение, вызванное политикой республиканских властей, в частности – революцией 1848 года и государственным переворотом Луи-Бонапарта, ставили северо-западные провинции Франции на грань гражданской войны. Этим определяются типичные для исторических

---

<sup>245</sup> Barbey d'Aurevilly L'ensorcelée. <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Barbey-ensorcelee.pdf>

романов Барбе «актуализация, обращение к социальным вопросам и проблемам, наличие связи с настоящим, подчас – введение в повествование прямых параллелей с событиями современности».<sup>246</sup>

Стремление к показу «прямых параллелей» между прошлым и настоящим возникло у Барбе именно после государственного переворота 1851 года. Тогда у него возникла идея создать цикл под общим названием «Запад», состоящий из четырех «нормандских» романов – «Околдованная», «Шевалье де Туш», «Дворянин большой дороги» и «Трагедия в Вобадоне».<sup>247</sup> Последние два романа не были написаны. Учитывая тот факт, что Барбе переделывал свои романы, вполне возможно, что в двух произведениях, опубликованных в окончательной редакции в 1880-х годах, он использовал весь материал, собранный им для четырех романов.

Барбе считал себя летописцем героической борьбы шуанов, одним из тех «неизвестных и многоликих Гомеров», которые сеют в сознании потомков «семена легенд», надеясь, что «поколения, сменяющие друг друга еще долго будут бродить с бесхитрым восхищением в этих волшебных зарослях, пока не окажется несорванным последний лист последнего воспоминания и пока все, что было великого и поэтического в жизни людей, не окажется навсегда забытым».<sup>248</sup>

В романе «Околдованная» (*L'Enfermée*) проявляются не только типичные для основного массива произведений Барбе д'Оревилю особенности композиции и построения сюжета, традиционные персонажи (аббат и влюбленная молодая аристократка) и, конечно, нормандский колорит, но и те черты исторического романа, которые с большей силой проявились в романе «Шевалье де Туш». Благодаря именно этому роману Барбе стали называть «нормандским Вальтером Скоттом».

Имя молодого аристократа, героя шуанских событий шевалье де Туша было овеяно множеством легенд, неслучайно оно упоминается и в повести «Изнанка одной партии в вист», и в романе «Околдованная». Роялистом де Тушем восхищались соратники, его ненавидели враги, боялись и те, и другие.

Роман «*Шевалье де Туш*» (*Chevalier Des Touches*) «почтительный и любящий сын Жюль Барбе д'Оревилю» посвящает отцу, который, как «древний *pater familias*»,

---

<sup>246</sup> Макарова П. Французский исторический роман 1840-1850-х гг. и становление популярной беллетристики (Э.Сю, А.Дюма, Ж.Барбе д'Оревилю). Автореферат канд.дисс. <http://cheloveknauka.com/frantsuzskiy-istoricheskiy-roman-1840-1850-h-gg-i-stanovlenie-populyarnoy-belletristiki#ixzz4ZpUX3Brd>

<sup>247</sup> Krulic B. Fascination du roman historique: Intrigues, héros et femmes fatales. P.: Ed. Autrement. 2007. P. 33.

<sup>248</sup> Barbey d'Aurevilly L'ensorcelée. <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Barbey-ensorcelee.pdf>

прожил жизнь «храня верность убеждениям, которые не одержали победу, и опустив курок на полку ружья, потому что война шуанов потухла, заглушенная бранным великолепием Империи и славой Наполеона».<sup>249</sup> Барбе выражает уверенность, что его отец разделит бы героизм двенадцати шуанов, если бы был старше «во время когда совершилась эта драма времен гражданской войны». К сожалению, Ю.Корнеев, в целом очень профессиональный переводчик, исказил окончание посвящения: «вы вспомните **злополучных** (*infortunés* – несчастных, а не злополучных) современников и соотечественников, **написанную которыми страницу истории роман восстанавливает сегодня моею рукой** (*выдел.нами*). (Должно быть: «которым Роман сегодня, моей рукой, возвращает их страницу в истории»). Последнюю фразу Ю.Корнеев вообще не перевел, хотя она, несомненно, важна для понимания отношения Барбе к своему произведению и его жанру: «творение памяти, которое сын посвящает отцу, это “страница истории”...или Роман? Порядок слов в последнем предложении, и заглавная буква, являются уже ответом. Именно “вымысел” интересует писателя».<sup>250</sup>

Роман разделен на девять глав. Первая названа «**Три столетия в одном уголке**». Это единственная глава, которую предваряет эпитафия, две строки из нормандской песенки:

*В лес мы больше не пойдём –  
Лавры там срубили.*

*Старинная песенка*

В инципите романа Барбе, в соответствии со своей творческой манерой, сообщает время («это было в последние годы Реставрации») и место событий – «спящий», «аристократический» городок Валонь, «уютный, неторопливый и отгородившийся от мира». Это один из тех нормандских городков, с обязательной площадью Капуцинов, монастырем Дам Бернардинок, улицей Кармелиток, колокольной, на которой пробило «половину после восьми, как выражаются крестьяне на Западе». Французский критик Жозет Суте считает, что «упоминание топонимов в инципите романа очевидно свидетельствует о склонности Барбе к реализму»<sup>251</sup>, подтверждением чего является апеллирование к читателям: «тем, кто знаком со здешними краями...». Нам

<sup>249</sup> Барбе д'Оревилли. Шевалье де Туш. Пер. Ю. Корнеев. <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=77> (здесь и далее цитаты из романа приводятся по указанному источнику)

<sup>250</sup> L'œuvre de mémoire que le fils dédie au père sera-t-elle «page d'histoire»... ou «Roman»? L'ordre des mots dans la dernière phrase, et la majuscule, semblent déjà apporter une réponse. C'est bien la «fiction» qui intéresse l'écrivain!

<sup>251</sup> Soutet J. Barbey d'Aurevilly. Le Chevalier Des Touches: questions de genre. In: Romantisme. 2006. n°134. P 118.



представляется, что перечисление и описание всех городков Бретани и Нормандии, где развивается действие романа – Гранвиля, Авранша, Котантена, Кутанса – имеют целью воссоздать атмосферу, в которой бушевали страсти сторонников шуанского движения, их тайных встреч, заговоров. Поэтому в описаниях городов Барбе создает мрачную, символичную, загадочную декорацию – *«Висельничий пустырь, именуемый так, поскольку на нем в прежнее время вешали преступников..., который путники из традиционного суеверия старались обходить стороной»*, вой собак, *«сильвишихся просунуть под колоссальные ворота лапы и морды, словно они почуяли на площади нечто необычное и грозное, этот непроглядно темный вечер, дождь с ветром»*, крест, *«на котором истекал кровью и корчился в муках грубо раскрашенный Христос в натуральную величину»*.

Барбе в своих романах использует бальзаковский эффект «наезда камеры»: описав городок и улицу, он, следуя за ночным путником, постепенно сужает перспективу и подходит к описанию маленького салона сестер Туфделис. Барбе, как и Бальзак, не представляют персонажей без соответствующего их портретам обрамления: *«Монотонный фон этих покрытых гризайлью панелей, обрамленных и подчеркнутых почернелым и кое-где облупившимся золотом реечных накладок, расцветчивали только семейные портреты, по которым прошла патина времени»*. Гостиную украшали также гипсовые бюсты Людовика XVI, Марии Антуанетты, Дофина, покрытые черной вуалью, то ли в знак траура по прошлому величию, *«то ли от пыли»*. Таким образом создается почти физически ощутимая атмосфера, в которой проводят время персонажи романа, живущие своими воспоминаниями тридцатилетней давности: *«Гнездо было достойно птиц. Вместе взятым, этим старикам было примерно три с половиной сотни лет, и панели стен, дававших им приют, видели, вероятно, рождение каждого из них»*.

Создав общую картину гостиной, Барбе, как художник, начинает располагать в ней фигуры персонажей, используя тонкие и бесконечно многообразные метафоры. Он начинает вторую главу – *«Елена и Парис»* – с описания двух сестер, хозяек салона, барышень де Туфделис, которые в молодости были хороши собой, но теперь *«даже самый искусный антикварий, привыкший разглядывать рисунки на стершихся медалях, не сумел бы обнаружить былые линии двух этих камей, изъеденных временем и самой безжалостной из кислот – горестным целомудрием»*. Одной из причин этого вынужденного целомудрия стала их любовь друг к другу (м-ль Сента отказалась от

достойного замужества, потому что у м-ль Юрсюлы не было жениха), другой, и основной причиной была Революция, которая *«отняла у них все: семью, состояние, счастье домашнего очага, поэзию сердца – супружескую любовь, которая прекраснее, чем слава, как говорила г-жа де Сталь»*.

Третьей участницей вечеров, проводимых в салоне сестер де Туфделис, и, в дальнейшем, основной рассказчицей событий романа, была грубоватая и мужеподобная м-ль де Перси, в которой было *«нечто настолько гротескное, что на нее обратили бы внимание даже в Англии, стране гротеска, где сплин, эксцентричность, богатство и джин вечно порождают такой карнавал лиц, рядом с которым маски венецианского карнавала показались бы вульгарно размалеванными набросками»*. В отличие от ее прекрасных в юности подруг, ей нечего было терять, ее безобразия придавало ей прочность, позволившую *«с несокрушимостью бронзы»* выдержать пощечину, или, как она выражалась *«по-местному, плюху Времени»*.

Четвертым участником этой живописной группы был коренастый, тоже, казалось, сотворенный из коринфской бронзы, с лицом *«настоящего нормандца, хитрого и отважного»*, барон де Фьердра. Когда наступил *«конец света, именуемый Революцией»*, барон, как истинный дворянин, поступил в армию Конде, но после ее роспуска уехал в Англию. Вернувшись во время Реставрации, *«он кое-как перебивался на жалкие крохи и скудную пенсию, назначенную Реставрацией бедным кавалерам ордена Святого Людовика, героически последовавшим за домом Бурбонов на чужбину и разделившим его печальную судьбу»*. Барон принадлежал к той категории людей, которых, по убеждению автора, надо *«не мешкая»* зарисовывать, потому что *«позднее уже ничто не даст представления о них, исчезнувших навеки!»*.

К этой группе старых аристократов присоединяется аббат де Перси, тот самый ночной путник, с описания пути которого по вечернему городку начался роман. Барбе дает любопытную «пернатую» характеристику группы своих героев: аббата он сравнивает с орлом, который был бы им *«в любом обществе, даже если бы оно состояло не из старого журавля Фьердра, невинных гусынь – барышень Туфделис и разновидности разряженного попугая, работавшего над вышивкой, а из розовых фламинго и райских птиц...»*. Мы неоднократно отмечали, что в творчестве Барбе д'Оревилю излюбленный им образ аббата встречается во всех романах. Автор выбирает для характеристики аббата де Перси исключительно восторженные выражения: *«изящная веселость»*, *«подчеркнутое достоинство ума, слишком пылкого и приятного*

для священника», человек, «*состязавшийся в остроловии с самыми выдающимися и блестящими людьми Европы за последние сорок лет*», «одно из тех прекрасных творений, которые Богу, этому королю, забавляющемуся в необъятном масштабе, угодно создавать для самого себя».

Аббат рассказывает присутствующим, что он встретил по пути призрак шевалье де Туша. В уродливой, изможденной, седобородой фигуре с горящими глазами аббат узнал великого героя шуанов, хотя было множество слухов о его смерти.

Сообщение аббата вызывает у присутствующих восторг, смешанный с сожалением, сомнения и воспоминания, составляющие основной сюжет романа. Все они помнят «историю *Двенадцати*» – спасение шевалье де Туша из плена горсткой героев-шуанов, среди которых была женщина, «шуанская амазонка» м-ль де Перси. Аббат, гордясь сестрой, просит ее рассказать о подробностях безрассудно смелой вылазки, обросшей с тех пор легендами. Однако рассказ ее откладывается до появления шестой и последней посетительницы салона, глуховатой, но все еще очаровательной м-ль Эме, которой автор посвящает отдельную (третью) главу, озаглавленную «***Молодая старушка среди подлинных стариков***».

Эме Изабелла де Спенс, последняя представительница знатного шотландского рода, на гербе которого был изображен «*ползущий лев великого Макдуфа*», была одновременно девственницей и вдовой: после венчания ее муж был убит и ее подвенечное платье пошло на саван. Несмотря на седины – «*первые кладбищенские цветы*», которые жестокое время «*постепенно сплетает в погребальный венок*», м-ль Эме и в старости сохранила необыкновенную красоту, влияние которой окружающие все еще невольно чувствовали на себе. В портрете этой героини Барбе использует все свое мастерство живописателя. В доказательство приведем развернутую цитату, на наш взгляд, одну из наиболее поэтичных страниц в неоромантической прозе: «*Ультрамарин удлинённых глаз этой дочери волн, отличительный племенной признак праправнучки древних морских королей, как именуют в хрониках наших предков норманнов, утратил, правда, лучезарную, как у феи, чистоту и переливчатый оттенок сине-зелёных морских камней и небесных звезд, оттенок, в котором пели безмятежность и надежда, потому что краски поют нашему взору. Однако глубина раненого чувства, окрашивавшего черным всю душу Эме, отбросила на нее величественную тень. А сверху на эту тень накладывались тона вечера – серый и оранжевый, заливая все расплывчатым туманом, как это бывает на сапфирных озерах*

*Шотландии, первоначальной родины де Спенсов. Не столь счастливая, как горы, которые, не сознавая своего счастья, долго хранят на вершинах отблеск закатного пламени и ласку света, женщина начинает угасать именно с вершины».*

Наконец, когда все члены маленького аристократического общества городка оказались в сборе, м-ль де Перси, отложив рукоделье и постукивая ножницами, приступает к рассказу о героическом эпизоде, «*достойном иною барабана*».

Заглавие четвертой главы – «*История двенадцати*» – предполагает, что читатель, наконец, узнает ту легенду, которая питала воображение дворянства Нормандии в течение нескольких десятилетий и которую Барбе д'Оревильи устами своей героини воскрешает как дань уважения своим соотечественникам.

Неоромантическое пристрастие Барбе к символам и метафорам отражается не только в авторском тексте (Рассказчик 1), но и в рассказе м-ль де Перси (Рассказчика 2). Так возникает образ прялки, символизирующий мирные вечера в кругу семьи, когда благородные матери и бабушки, «*похожие на сказочных фей*», пряли за тихой беседой о бедняках и крестьянах, которых надо приодеть, образ «*красной рубахи*» казненной м-ль де Корде – единственного приданого, на которое Революция оставила надежду юным аристократкам, образ «*кучи навоза на птичнике*», который олицетворял для нормандского крестьянина ту единственную ценность, за которую стоит сражаться, «*а уж потом любовь к королю, религия и почтение к дворянству*», и многие другие образы, которые в изобилии встречаются в тексте романа.

Обрисовав настроение котантенского дворянства в конце 1799 года после казни короля и королевы, м-ль де Перси перечисляет тех сторонников шуанства, которые бежали в Англию и оттуда пытались организовать контрреволюционное движение. Поэтому в тексте часто упоминается Англия и, в связи с необходимостью наладить сообщение между эмиграцией и Францией, – имя самого отчаянного, хладнокровного и смелого до безрассудства тайного агента шевалье де Туша де Ланготьер.

Из воспоминаний м-ль де Перси постепенно возникает образ этого легендарного героя. Сначала она описывает его внешность – почти женскую красоту, из-за которой, как, впрочем, и из-за истории его похищения, его прозвали Еленой Прекрасной. Однако затем она рассказывает, что за ангельской внешностью у шевалье скрывалась душа воина, а «*под тонкой кожей – железное сердце и мускулы, как колодезные канаты*». М-ль де Перси была свидетельницей нескольких его схваток с врагами, когда он один побеждал нескольких нападавших, и с тех пор его красота уже не казалась ей

женственной. Встречи заговорщиков проходили в уединенном замке Туфделис: *«все, кто решил выпустить последнюю пулю в подлую и несправедливую судьбу и сойти с последним выстрелом в могилу, отовсюду стекались в надежный замок Туфделис и сосредоточивались там. Возжаки этого позднешуанского движения... прибывали в замок переодетые кто во что горазд и встречались там с последними уцелевшими участниками шуанского восстания в Мэне».*

Описание преобразований, которым подвергся старый замок, чтобы он не выглядел крепостью, очевидно пережито автором. Трудно утверждать, из рассказов ли своих соотечественников он почерпнул подробное перечисление произведенных изменений, или его вдохновил вид какого-то из многочисленных дворянских замков его родины, а может быть, это результат собственного воображения, но в описании процесса лишения старинного замка его архитектурных и геральдических элементов ощутимы искренняя боль и бережное почтение автора-аристократа. Старый замок лишили укреплений, подъемного моста и решетки ворот, засыпали ров, снесли стены до половины, уничтожили зубцы башень, *«так что они казались теперь не коронами, а четырьмя белыми призраками старинных обезглавленных сооружений».* Со стен фасада здания, с лепнины потолка, с каминов сбили герб де Туфделисов с серебряными лилиями (*lys - лилия*) и девиз «Они не отступают», который в эпоху шуанства обрел новый смысл. Теперь лилии даже в саду заменили сиренью: *«Сирень! Разве она не то же, что лилии в трауре? Да, нам пришлось совершить все кощунства, пойти на все мелкие и низкие уловки, без которых не изобразить смирение и покорность»*, чтобы сохранить Туфделис как убежище, как крепость, выглядевшую как безобидное жилище, *«с которым Республика могла примириться».*

В этот надежно укрытый военный штаб собрались и женщины, жены и дочери эмигрантов, стараясь жить как можно тише и незаметнее, чтобы о них не узнали *«тогдашние страшные инквизиторы – комиссары Конвента».* Потрясения и опасности *«облекли слоем бронзы их трепетные сердца»*, и даже юные девушки жили тем роялизмом, которого иногда не было в мужчинах, сражавшихся за монархию. Именно эти девушки обрабатывали и зашивали раны бойцов, они же тайно пробирались ночами на дикий берег, куда в любую погоду отважно приплывал с донесениями шевалье де Туш. Моряки, видевшие его утлую лодку, *«утверждали, что он умел заговаривать волны, как о Бонапарте рассказывали, будто он заговорен от пуль и ядер».* Дерзкий и беспощадный в бою, де Туш наводил ужас на синих, которые за

изящество и гибкость прозвали его «Осой». Однако он отличался от других своих соратников, которые, как их предки рыцари, *«хранили в сердце образ своей дамы, мысль о которой сопровождала их в битве»*. Девушки в замке, в лучших традициях феодальной старины, расшивали своими волосами носовые платки для молодых дворян, которые галантно просили их об этом и хранили их на груди во время ночных вылазок, однако, как утверждает м-ль де Перси, ни один платок не был расшит для де Туша. Сердце его было свободно.

Это сообщение рассказчицы становится поводом для автора обратиться к образу Эме де Спенс, в которую, за исключением шевалье де Туша, были влюблены все мужчины и все они *«поочередно просили ее руки»*. Хотя м-ль Эме всегда краснела при упоминании имени де Туша, что вызывало недоумение окружающих, избранником ее стал некий дворянин, которого однажды, ненастной ночью, привел де Туш и представил как «господина Жака». Этот грустный, меланхоличный юноша отличался от известных м-ль де Перси роялистов, этих гордых мужчин, *«которые потеряли все, включая надежду, неизменно находя утешение в войне, в остроте неожиданных событий и насмешливости перепалок, но все до единого сохраняли дух страны, называвшейся некогда веселой Францией»*.

Эме, наконец, сообщила всем, что она помолвлена. Однако именно в это время до обитателей замка донеслось известие об аресте де Туша. Он один выдержал бой с отрядом синих, забаррикадировавшись на чердаке какого-то дома, целую ночь отстреливался, убил больше пятидесяти республиканцев, но, когда уходил по крышам, его поймали: *«между ним и синими – а синие – не забывайте! – это была вся страна, поднявшая против нас, малочисленных партизан, рассеянных по ней и связанных друг с другом лишь нитями, которые было легко перерезать, – между ним и синими встало теперь чувство оскорбленного самолюбия, еще более, вероятно, страшное, нежели ненависть синего к шуану. Война сделалась для них больше чем войной – охотой»*. Де Туша заключили в авраншскую тюрьму и должны были вскоре казнить, *«потому что Республика всегда была скоро на расправу, а уж в данном случае ей подавно надлежало поторпливаться, если она не хотела, чтобы этот человек, идол своего лагеря и гений находчивости, ускользнул от ее палачей»*. В тот же вечер к замку потянулись шуаны, переодетые в простолюдинов. Среди них были не только дворяне, но и простые горожане.

Устами своей героини аристократ Барбе опровергает распространенное мнение о том, что движение шуанов было борьбой кучки дворян: *«одна из выдумок, которой синие особенно бессовестно пользовались против нас, состояла в том, что шуанскую войну вели якобы исключительно дворяне, силой гнавшие крестьян в бой, а это отъявленная ложь»*. К аристократам примкнуло множество молодых горожан, сторонников монархии. Они были достойны носить шпагу, которой прекрасно владели, и дворяне обращались с ними как с равными. Именно эти горожане, вместе с дворянами, собрались в замке и каждый из них готов был рискнуть своей жизнью ради освобождения де Туша, но отобрали из них лишь нескольких, тех, кого впоследствии называли *Двенадцатью*, *«все они выступали под кличками, чтобы скрыть свои истинные имена и не отправить на гильотину матерей и сестер, оставшихся дома по старости или слабости и не имевших возможности воевать плечом к плечу с мужчинами»*. Их имена забыты, но *«те, кто их носил, были слишком горды, чтобы сетовать на несправедливость или глупость судьбы»*. М-ль де Перси проносит их имена, заслужившие, но не удостоенные славы в эпоху, которой неизвестны ни благородство, ни смелость.

В пятой главе романа – *«Первая экспедиция»* – м-ль де Перси рассказывает о попытке освободить де Туша двенадцатью смелыми героями, среди которых был и господин Жак. Один авраншец описал как в городскую тюрьму принесли де Туша в кандалах, привязанного к штыкам, сходявшего с ума *«от ярости не столько от всех этих пыток, сколько от того, что по лицу его хлопало ненавистное знамя Республики»*. Под видом торговцев, *Двенадцать* смешались с толпой людей, шедших на ярмарку. Они спрятали под одеждой оружие и вооружились кнутами – страшным оружием в руках нормандца. Все женщины замка питали восторженную нежность к героям, преданным *«чести, религии, монархии, этому тройному достоянию Франции»*, но, в отличие от Эме, их сердце было свободно от любви, *«и пуля синего не могла достать его через другое сердце»*. Провожая жениха в опасный поход, Эме не пролила ни слезинки: *«она была из племени, женщины которого не плачут, когда мужчины воюют!»* Господин Жак обещал ей вернуться через четыре дня на свадьбу, свидетелем на которой будет шевалье де Туш, при имени которого девушка опять залилась краской.

В течение последующих дней женщины с высоты башен замка, вглядывались вдаль, как знатные дамы, ожидавшие в рыцарские времена возвращения своих героев.

Через четыре дня *Двенадцать* действительно вернулись, обожженные, с почернелыми лицами, но без де Туша. Вылазка не увенчалась успехом. Прибыв на ярмарочное поле, *Двенадцать* устроили общую драку, пытаясь среди свалки людей и обезумевших от испуга лошадей, проникнуть в тюрьму, освободить де Туша и бежать в лес. Им это почти удалось, но помешала тюремщица по имени Хоксон. Об этой женщине ходили ужасные слухи, например, что она, вместе с другими торговками, вырвала сердце у убитого республиканцами молодого офицера, и ела его еще теплым. Эту женщину, во время общей свалки, пытался подкупить один из *Двенадцати*, Винель-Онис, он ее спаивал, использовал все способы, *«какими можно соблазнить тюремщика с тех пор, как на земле появились тюремщики»*. Но душа ее была неприступна, потому что она была полна ненависти, причем самой беспощадной: шуаны убили ее сына. Они закопали его вместе с другими республиканцами по горло в землю, а потом, увидев *«как торчат из земли на вертелах шей две дюжины голов, напоминающие собой живые кегли, им перед уходом пришла на ум чудовищная мысль поиграть этими головами в кегли и пошибать их пушечным ядром»*.

Барбе не смягчает жестокостей, творимых также и *Двенадцатью* на ярмарочном поле, где *«царили неописуемый беспорядок и толкотня, повсюду гигантской волной колебалась толпа, в толще которой, обезумев от криков, барабанного боя и запаха резни, начинавшегося подниматься над этой равниной гнева, вставшие на дыбы лошади возносили выше людских голов свои подкованные копыта... от брызжущей крови в воздухе плавала дымка, как от водяных брызг под мельничным колесом»*. Поняв, что надо спасаться, шуаны стали выбираться из толпы, топча тела упавших под ударами их бичей, и запели старую нормандскую плясовую: *«Топчем, топчем, топчем травку. Вырастет она опять»*. Однако, как гласит легенда, земля на том месте так напиталась кровью, что трава там больше не растет. Воссоединившись, *Двенадцать* покинули поле, где три часа бились по щиколотку в крови.

Де Туша под усиленной стражей перевезли из Авранша в Кутанс, где назначен был день казни. Героев оставалось одиннадцать, поскольку Винель-Онис был ранен, но м-ль де Перси предложила стать двенадцатой.

Шестая глава, озаглавленная *«Перерыв между двумя экспедициями»*, наиболее «неоромантическая» в романе. Здесь Барбе создает редкий синтез реального фона и романтического события, исключительных героев и возвышенных чувств, упорства надежды и предчувствия гибели, безрассудной смелости и осознания опасности.



Основным содержанием главы является описание свадьбы Эме и «Господина Жака» накануне второй вылазки *Двенадцати*. В день, который для любой девушки, любящей своего жениха, является самым счастливым, м-ль Эме произносит клятву, в которой отражены и аристократическая гордость, и горечь положения ее класса в трагическую для него эпоху: *«я, присутствующая здесь Эме Изабелла де Спенс, графиня Спенс, маркиза Латаллен, избираю сегодня своим супругом и повелителем господина Жака, состоящего ныне солдатом на службе его величества нашего короля. Вынужденная прискорбными условиями времени, когда не стало ни церкви, ни священников, дожидаться лучших дней для того, чтобы узаконить и освятить торжественный обет, приносимый мною нынче, я хочу, по крайней мере, при вас, христианах и дворянах, а христианин в годину испытаний это почти что священник, добровольно и от всего сердца поклясться в покорности и верности господину Жаку, которому вручаю свое сердце и жизнь»*. Мужчины, романтичные как истинные рыцари, обнажили шпаги и скрестили в форме креста, у которого поклялись в вечной любви новобрачные, на следующий день разлученные смертью. С тех пор как Эме скроила саван для любимого из своего подвенечного платья, вся жизнь ее была *«беспросветным горем, вдовством, глухотой, мечтою за рукоделием, бедным букетиком фиалок у подножия могилы»*. Но тогда, в тот вечер, все танцевали, а в три часа ночи собрались и проводили *Двенадцать* героев в ночной поход.

Освобождение шеваляе де Туша описывается в седьмой главе: **«Вторая экспедиция»**. Хорошо знавшие местность шуаны незаметно пробрались в Кутанс, *«город негодяев революционеров»*, где уже была установлена гильотина для казни де Туша и где на мрачных улицах даже редкие фонари напоминали виселицы. *Двенадцати* удалось проникнуть в тюрьму и вынести де Туша прямо в оковах. За ними началась погоня. Прикрывая отход тем, кто нес де Туша, «Господин Жак» был убит, но его тоже не оставили на поругание синим. Добравшись до реки, этого героя, имени которого они так и не узнали, похоронили *«на подобающем шуану месте – под кустом»*.

Восьмая глава, **«Синяя мельница»**, посвящена описанию мести де Туша предавшему его мельнику. Освободившись от оков, он пожал всем руку и сообщил, что возвращается на службу королю и должен уйти в море, однако у него есть одно неоконченное дело. Он обещал, что еще до захода солнца «Синяя мельница», где его предали, станет «Красной мельницей». Интересно, что Барбе не заостряет внимание на факте предательства, не осуждает и не оправдывает его. Он лишь констатирует, что *«как*

*нет вина без осадка, так нет войны без подонков*», тем более – во времена гражданских войн, когда всегда появляются *«шакалы, которые неизбежно приходят облизать кровь, пролитую там, где дрались львы»*.<sup>252</sup> Одним из таких шакалов был и мельник, которого, добравшись до мельницы, выволок де Туш. Он поджег мельницу, привязал предателя к мельничному крылу, которое удерживал благодаря своей необыкновенной силе, и отпустил. Тело несчастного взмывало в небеса и опускалось к земле, причиняя ему невыносимые страдания. Уступил просьбам м-ль де Перси сжалиться над ним, де Туш пристрелил его. Брызнувшая кровь действительно превратила «Синюю мельницу» в «Красную». Таким образом, распятое тело мельника как отголосок распятого Христа из инципита романа, завершает легенду о де Туше.

*Двенадцать* шли к морю, оборачиваясь на горящую мельницу. Такой была свеча, которую де Туш зажег в память «Господина Жака».

Заключительная глава романа, *«Тайна нечаянного румянца»*, посвящена, на первый взгляд, разгадке причины того загадочного смущения, которое наблюдали обитатели замка на лице Эме при упоминании имени шевалье де Туша. На самом деле, как показывает финал романа, значение ее намного глубже.

Начинается последняя глава с прощания *Двенадцати* (которые продолжали так называть свой отряд, несмотря на гибель «Господина Жака») с де Тушем. Береговая стража, уверенная, что шевалье гильотинирован, отсутствовала, поэтому Де Туш спокойно откопал свою лодку и вновь поблагодарил своих спасителей. В его прощальных словах выражено неверие в победу шуанства и разочарование в Бурбонах: *«чтобы вновь разжечь войну, сюда следовало бы прибыть одному из принцев, но он не прибывает, – добавил шевалье презрительным тоном ... Если война кончится, чем станем все мы – хотя бы я, не годный, кроме нее, вообще ни на что? Я отправлюсь куда-нибудь, чтоб меня убили и никто на этом берегу не слышал больше о шевалье де Туше»*.

Погруженный в свои мрачные мысли, он отплыл. Море, неотъемлемая часть нормандского пейзажа, становится эпической стихией, в которой исчезает легендарный герой. Его челнок появлялся между волнами, как *«морская птица, ныряющая в полете и взвивается, отряхивая крылья»*, и было непонятно – *«кто кем овладел вновь: стихия им или он стихией?»* Когда челнок де Туша исчез на горизонте, *Двенадцать* расстались

---

<sup>252</sup> Barbey d'Aurevilly L'ensorcelée. <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Barbey-ensorcelee.pdf>

Вернувшись в замок, м-ль де Перси сообщила Эме о смерти мужа. С того дня жизнь ее *«свелась к великому молчанию и сосредоточенности на одной мысли»*, а глухота отгородила ее от мира, но если она все же слышала имя де Туша, *«о котором теперь говорят редко»*, румянец заливал ее поседевшие виски.

Здесь заканчивается *история Двенадцати*, рассказанная ее участницей, м-ль де Перси, и повествование переходит к Рассказчику 1 – автору. Он сообщает, что история эта была бы забыта, поскольку м-ль де Перси вскоре умерла, со смертью сестер де Туфделис их род прервался, девственница-вдова Эме ушла в монастырь, однако в тот вечер в углу, в тени камина тихо сидел тринадцатилетний мальчик, которого присутствующие, погруженные в свои воспоминания, не заметили. Мальчик вырос, но *«жизнь, исполненная страстей, неистовых увлечений, а затем отвратительных разочарований, так и не сумела заставить его позабыть это впечатление детства, эту историю, составленную, как тирс, из двух переплетенных между собой рассказов: одного – столь гордого, другого – столь печального. У обоих, как у всего на земле, что прекрасно своей недосказанностью, не было развязки»*.

Автор романа, идентифицирующий себя с этим мальчиком, не сомневался, что Де Туш жив и что аббат его действительно встретил в ту ненастную ночь. Постоянно наводя справки, он узнает, что после *«истории Двенадцати»* шевалье все же вернулся из Англии, но *«обманутое честолюбие, непризнанные заслуги, жестокость судьбы»*, превратило этого хладнокровного человека в буйно помешанного. Автор решает навестить шевалье в сумасшедшем доме, застаёт его сидящим на камне, неотрывно глядящим на клумбу с цветами. *Прекрасная Елена* превратилась в старика, сломленного годами и ударами судьбы. В его синих глазах не отражалось никакой мысли, но, к удивлению врача, он откликнулся на свое имя. Затем, при имени Эме де Спенс, де Туш, неожиданно пробудившись, говорит несколько фраз, из которых автор, *«уподобившись Кювье»* восстанавливает историю величайшего подвига женщины. Де Туш скрывался в замке де Спенс, который вечером окружили синие. Шевалье мог вступить в драку, но при нем были депеши, которыми он не мог рисковать, тогда Эме приоткрыла занавеси и, приготовившись ко сну, разделась донага. Синие, решившие, что она одна, ушли. Де Туш был спасен, но он видел нагой эту девушку, пожертвовавшую во имя его спасения своей непорочной чистотой. С тех пор, при имени де Туша, лицо ее заливалось краской стыда, как клеймом пытки, *«не прерывавшейся у нее в душе»*, но делавшей ее жертву еще величественней. Автор признается, что, покидая сумасшедший дом, он думал

только об Эме. А де Туш, продолжал сидеть, *«и теми глазами, которыми пронизывал туман, простор, волны, вражеский строй и дым боя»*, глядел только на алые цветы, может быть, видя в них черты его прекрасной спасительницы.

Как мы уже отмечали выше, трагизм финала не столько в личном несчастье Эме и де Туша, сколько в несправедливости эпохи по отношению к участникам шуанской войны. Судьба героев, подвергавших свою жизнь опасности ради восстановления монархии, печальна: легендарный де Туш становится нищим бродягой и обречен закончить свою жизнь в сумасшедшем доме. По свидетельству автора, участники дерзкого освобождения де Туша из тюрьмы также остались в неизвестности, но они все равно гордились своим участием в великих событиях и находили утешение в воспоминаниях о своей отваге, о героическом подвиге, совершенном много лет назад.

Как показывает Барбе д'Оревилли, герои романа редко ропщут на несправедливость, но если выражают недовольство, то отношением к ним не Наполеона, а Бурбонов, проявивших неблагодарность и забывчивость. Напомним, что во время Реставрации они назначили *«скудную пенсию... бедным кавалерам ордена Святого Людовика»*, таким как барон де Фьердра. Сам барон не говорит о своих обидах, однако обвиняет Бурбонов в неблагодарности к легендарному герою, основателю движения шуанов Жану Котро, который *«умер с сердцем, разбитым теми, кому служил, и у кого он, бедная великая романтическая душа, тщетно просил простого и смешного теперь права носить шпагу»*. Отношение Бурбонов к своим сторонникам возмущает и аббата де Перси, неслучайно его пророчество: *«они умрут, как Стюарты!»* Автор-аристократ сочувствует героям-шуанам, этим *«раненым в сердце инвалидам Верности, которые жаловались друг другу на Бурбонов, как жалуются на возлюбленную: жалобы на нее, может быть, и есть самое пылкое выражение любви к ней!»*

Для героев романа «Шевалье де Туш» верность монархическим принципам неотделима от веры, но и к Богу они проявляют определенную фамильярность. Так, м-ль де Перси, получив замечание за то, что *«бранится как гусар»*, возражает: *«Разве я так мало сражалась во славу Господа и его святой церкви, что мне нельзя извинить приобретенные у них на службе дурные привычки и не придирайтесь ко мне из-за этого?»* Ее поддерживает барон, напомнив похожие слова Людовика XIV: *«Я оказал Богу довольно услуг, чтобы иметь право надеяться, что он обойдется со мной лучше»*, что аббат де Перси оправдывает тем, что *«Людовик XIV никогда не был христианином больше, чем когда говорил это...Искренняя вера часто позволяет себе с Господом»*

подобную фамильярность, которую дураки принимают за смешную непочтительность, а лакейские души и философы — за гордыню... Нам же, дворянам, почтение к королю никогда, насколько мне известно, не мешало быть непринужденными с королем». Очевидно, что это позиция Барбе д'Оревилли, часто подвергавшегося критике за неоднозначное отношение к католической религии.

Образ м-ль де Перси – «амазонки шуанства» – играет в романе особую роль: она единственная из героев романа была непосредственной участницей основных событий романа. С ней, таким образом, связана **проблема личности в истории**, или, по крайней мере, в конкретном историческом эпизоде. Даже по прошествии тридцати лет, убедившись, что совершенный подвиг не изменил хода истории, она не сожалеет о нем, напротив, воспоминание оживляет ее постаревшее сердце, наполняя его гордостью. Кроме того, в той жизни, которую прожили персонажи романа, не имевшие «судьбы», освобождение де Туша – не просто эпизод, это единственное *Событие*.

Преданность монархической идее объединяет всех героев романа, и участников вечерней беседы в замке девиц де Туфделис, и таинственного «Господина Жака», но символом борьбы шуанства в романе является все же главный герой, шевалье де Туш, который, хоть и действует лишь в трех главах из девяти, незримо присутствует и в других главах. Именно его освобождение из тюрьмы становится основным событием, вокруг которого развивается действие романа. Де Туш – типичный неоромантический герой, это исключительная личность, дерзкий одинокий борец, единолично принимающий решения, тайный агент роялистов, преданный своему делу, жестокий по отношению к врагам. По мнению П.Макаровой, *«Барбе д'Оревилли значительно преувеличивает роль Детуша в войне шуанов по сравнению с той, которую играл в действительности реальный прототип героя. Настоящий шевалье Детуш (его полное имя Жак Де Туш де ла Френе, 1780–1858) очень непродолжительное время служил агентом, осуществлявшим связь между роялистами-эмигрантами и их единомышленниками в Нормандии, и не совершил всех тех подвигов, которые приписываются ему в романе».*<sup>253</sup>

Нам представляется, что Барбе, несомненно знакомый с истинной биографией де Туша, предпочел основой своего сюжета избрать **легенду о нем**, создав романтизированный образ героя, в котором критики, с полным основанием, видели

---

<sup>253</sup> Макарова П. Французский исторический роман 1840-1850-х гг. и становление популярной беллетристики (Э. Сю, А. Дюма, Ж. Барбе д'Оревилли). <http://cheloveknauka.com/frantsuzskiy-istoricheskiy-roman-1840-1850-h-gg-i-stanovlenie-populyarnoy-belletristiki#ixzz4ZpUX3Brd>

черты байронизма, сравнивали его с Карлом Моором и другими героями штурмеров и романтиков. Однако не все литературные параллели нам представляются обоснованными. Так, например, Пьер Глод посвятил образу де Туша главу о «тени Дон Кихота» в своем исследовании «Эстетика Барбе д'Оревиля».<sup>254</sup> На наш взгляд, тип «возвышенного чудака» (*bouffon sublime*) никак не сочетается с образом де Туша как типом неоромантического героя, а значение эпизода с мельницей не имеет ничего общего с философским смыслом знаменитого эпизода в романе Сервантеса.

Несмотря на эпизодическое участие, в системе образов романа очень важное место занимает старуха Ходсон, олицетворяющая фанатизм революционеров. Однако надо отметить объективность Барбе д'Оревиля, который, несмотря на свою сословную принадлежность и явные политические симпатии, не делит противоборствующие силы на «добрых» и «злых», «благородных» и «подлых», он приводит примеры фанатичной ненависти и отвратительного каннибализма синих, но не оправдывает и бесчеловечность шуанов в эпизоде с сыном тюремщицы Ходсон, а также жестокость самого де Туша в главе «Синяя мельница». По мнению Барбе, эти преступления в значительной степени оправдываются изначальным варварством, заложенным в человеке. Еще в романе «Околдованная» он писал: *«человек всегда готов повторить ужасы прошлого. Поэтому никогда, а сегодня особенно было бы непозволительно скрывать подобные картины или смягчать их жестокость. Они принадлежат истории и служат священным уроком»* (гл.Ш).

Особенностью романа «Шевалье де Туш» является то, что образы романа являются одновременно и рассказчиками, и адресантами повествования: «салонный» аббат – отголосок светских клерикалов XVIII века, барон де Фьердра – мелкопоместный дворянин, сменивший благородную охоту на рыбную ловлю, скрывавшийся некоторое время в Англии и сохранивший английские манеры, несчастные сестры де Туфделис, у которых Революция отняла все привилегии и возможность личного счастья, Эме де Спенс, которая из-за своей глухоты вообще вряд ли может восприниматься как адресант. Тем не менее, рассказчица апеллирует именно к этим старикам, пережившим смутные революционные времена, вызывая в их памяти их собственные воспоминания. Они являются также комментаторами рассказа, дополняя его и создавая «рикошеты беседы»,

---

<sup>254</sup> Glaudes P. Esthétique de Barbey d'Aurevilly. P. Éditions Classiques Garnier. coll. Études romantiques et dix-neuviémistes.

выражая интерес, возмущение, тревогу, сожаление. В этом смысле группа слушателей играет роль хора в античной трагедии.

Повествование рассказчицы о приключении шуанов окаймлено сюжетной канвой, причем читатель только в конце узнает, что как сам рассказ, так и его финал, о котором не могла знать м-ль де Перси, были записаны, как уже отмечалось, благодаря присутствию тринадцатилетнего мальчика, который также был адресантом. Таким образом оправдано наличие повествование от *третьего лица* – автора, знающего всю историю от первых детских впечатлений до финала, когда уже не было в живых никого из других адресантов, и повествование *от первого лица* – свидетельницы и участницы событий, рассказ которой придает событиям иллюзию достоверности, необходимой для исторического романа. В этом смысле «я» рассказчицы вполне может восприниматься как «мы».

Обращаясь к особенностям *хромотона* романа «Шевалье Де Туш», надо прежде всего отметить, что по сравнению с другими романами автора, и пространство, и время здесь представлены более многопланово. Так, основное *пространство* романа не ограничено узкими рамками салона, в котором происходит действие. За исключением инципита и финала, все места в которых происходили события, связанные с сюжетом, введены посредством рассказа очевидицы. Описание городка Валонь в инципите имеет целью обрисовать ту атмосферу, в которой живут постаревшие свидетели прошлого, а сумасшедший дом как таковой в финале не описывается, встреча с безумным де Тушем происходит в саду, у клумбы с цветами, что также объясняется желанием автора создать идиллический фон, контрастирующий с трагическим концом жизни легендарного героя и вызывающий ассоциации с романтической историей любви Эме де Спенс. Те же места, где происходили героические события, описаны рассказчицей с массой реалистических деталей. Вначале – это городок Авранш, с его кабаками и постоялыми дворами, грязной тюрьмой, ярмарочной площадью, превратившейся в поле кровавой битвы. Однако реалистическое описание все же обретает иногда эпические черты: рассказы об этой битве стали легендой этого края, где поныне показывают поле, настолько пропитанное кровью, что трава на нем больше не растет. Вторая вылазка *Двенадцати* связана с описанием ночного Кутанса, с темными улицами, в которых синие устраивали засады, с фонарями, напоминающими виселицы, гильотиной и тюрьмой.

Мрачным образам городов противопоставлен пейзаж родной автору Бретани, где природа *«словно когтями цепляется в каждого соприкоснувшегося с ним: кого она*

*пленила, тому уж не вырваться*». Густые леса, знакомые только жителям края, бурное море, подчиняющееся смелым морякам-бретонцам, тучные пастбища составляют дорогой сердцу Барбе образ родины. А старинные замки на фоне величественной природы, как напоминание о патриархальной старине, придают пейзажу символическое значение. В создании местного колорита Бретани, кроме пейзажных описаний, важную роль играет и использование автором местных выражений, поговорок, метких сравнений, песенок.

**Время** в романе «Шевалье де Туш» представлено тремя эпохами. Не случайно первая глава озаглавлена «Три столетия в одном уголке» (в подлиннике – *Trois siècles, три века*). Конечно, Барбе имеет в виду не столетия, а эпохи, каждая из которых настолько грандиозна в своей исторической значимости, что может называться веком. Первый «слой» романного времени – это время правления Карла X, эпоха Реставрации, вернее, последние ее годы, как отмечается в первом предложении романа, а также в неполной дате воздвижения на площади статуи Христа – «182...». Второй пласт истории – время рассказа-воспоминания м-ль де Перси. Ретроспективность описываемых событий постоянно подчеркивается как упоминанием почтенного возраста собравшихся, так и выражениями типа *«нылавише тем роялизмом, которого больше нет»*, аллюзиями на Террор, на выступление «армии Конде» в защиту короля и, конечно, рассказом о шуанстве и освобождении де Туша. Наконец, третий исторический слой – это время написания *истории Двенадцати*, записанной по памяти выросшим мальчиком, который дописал ее финал, когда никого из тех, кто ее слышал, уже не было в живых. Учитывая, что первые наброски романа Барбе д'Оревилли относятся к 1850-м годам, можно считать этот период временем встречи автора с безумным шевалье. Кроме названных трех, можно, однако, выделить и четвертый пласт романного времени – 1880-е годы, когда «Шевалье де Туш» был доработан автором и опубликован. Это время характеризуется отношением зрелого Барбе к описываемым событиям, его искренним сожалением об ушедшей эпохе, той «одержимостью», по выражению Т.Соколовой, «поисками утраченного времени», которые роднят его с М.Прустом. Этим отношением объясняются его сочувственно-снисходительные интонации в оценке благородных порывов, героических подвигов и искренней веры в идеалы, которые диктовала эпоха буржуазных ценностей и технического прогресса.

Завершая анализ романа Барбе д'Оревилли «Шевалье де Туш», остается лишь обсудить проблему его **жанра**. Напомним, что в посвящении отцу, автор называет его



«страницей истории или Романом», относя его таким образом к историческому жанру. Однако, судя по высказыванию Барбе д'Оверильи в главе «Романисты» своего труда «Труды и люди», исторический роман он отождествляет с *эпопеей*. Он пишет, что роман – это «последняя эпопея народов, у которых личность снова занимает то место, которое она занимала при возникновении обществ и борется с тем, что с высокомерным педантизмом называют Установлениями».<sup>255</sup> Идея эта во многом совпадает с мыслью Гегеля о том, что подлинный эпос существует только тогда, когда «отношения нравственной жизни, устои семьи, а также народа как целой нации в период войны и мира... уже созданы и развиты, не обретая, однако, при этом формы всеобщих установлений, обязанностей и законов...».<sup>256</sup>

Избирая темой своего романа борьбу шуанов, т.е. последнюю ожесточенную битву монархистов против нового строя, Барбе представляет этот период как героическое, эпическое событие, если не по масштабности, то по значению. Его мнение о «романе как эпопее» нисколько не противоречит утверждению Гегеля о том, что совершенную форму эпоса в истинном смысле этого слова можно обнаружить только в древней Греции. Напомним, что сам Гегель не отрицал возможности существования эпического в литературе позднейших эпох и дал чрезвычайно тонкие примеры характеристики подобных примеров. К ним можно отнести и роман «Шевалье де Туш».

Барбе создает образную систему своего романа, проникая в дух описываемого времени, стремясь, согласно теории Ф.Шлейермахера, проникнуть в образ мыслей героя, о котором пишет, понять и оправдать его поступки. Герои Барбе, которые становятся движущей силой шуанского движения, сознают его обреченность и историческую бесперспективность, однако не могут действовать иначе, поскольку ощущают бремя обязательств по отношению к поколениям предков. Совершая героические поступки, жертвуя своей жизнью во имя идеи, они осознают свою ответственность и перед будущим. Так возникает то, по выражению Гегеля, «героическое состояние общества», которое, и по мнению Барбе, и по мнению Гегеля, способно адекватно отобразить только эпическое искусство: «в героическом состоянии общества субъект, оставаясь в непосредственной связи со всей сферой своей воли, своих действий и свершений, целиком отвечает за все последствия своих действий...».<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> Barbey d'Aurevilly J. Les Romanciers //Les Œuvres et les hommes. première série. vol. 1. Les Belles lettres. 2004. P. 986.

<sup>256</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М. 1968. Т. 3. С. 433.

<sup>257</sup> Там же, с.196.

Как мы неоднократно отмечали, источником исторических сведений романа для Барбе было предание, передававшееся от поколения к поколению на его родине. Нельзя не вспомнить по этому поводу позицию Г.Лукача: *«эпическое прошлое, отгороженное непроницаемой гранью от последующих времен, сохраняется и раскрывается только в форме национального предания. Эпопея опирается только на это предание. Дело не в том, что это фактический источник эпопеи, – важно, что опора на предание имманентна самой форме эпопеи, как имманентно ей и абсолютное прошлое. Эпическое слово есть слово по преданию»*.<sup>258</sup>

Кроме того, содержанием эпического произведения Барбе становится не отдельное и произвольное, и не случайное или неожиданное действие, а событие, которое различными нитями связано с эпохой и жизнью народа. Комментарием к этому утверждению может служить мысль Г.Лукача о том, что *«герой эпопеи никогда не бывает индивидом. С давних пор главным признаком эпоса считалось, что предметом его является не личная судьба, а судьба некоего сообщества»*.<sup>259</sup>

На самом деле, образ шеваляе де Туша как главного героя романа, обрисован достаточно общими чертами, он представлен как часть движения шуанов, и мы ничего не узнаем о его личной судьбе. В то время как представители дворянского общества, собравшиеся в замке девиц де Туфделис, наделены выразительными чертами и внешности, и характера, автор не сообщает никаких подробностей жизни главного героя. В традициях эпической и рыцарской литературы, Барбе сообщает о подвигах де Туша только посредством пересказывания легенды участниками вечерней беседы в замке. (Может быть именно этим объясняются сомнения Барбе по поводу заглавия своего романа: вначале он назвал его «Старая дева», затем – «Похищение», наконец – «Шеваляе де Туш»). Далее он появляется закованным в кандалы, лишенным возможности действовать и проявляет себя, практически, в одном лишь эпизоде с мельницей, где его действия продиктованы личной мезтью, что мало вяжется с образом благородного эпического героя. Тут вспоминается мысль Бахтина, назвавшего роман *«эпопеей оставленного Богом мира»*, а психологию романного героя *«демоничной»*.<sup>260</sup> В этом смысле де Туш – романый герой, а эпическим он представляется только в общем контексте действительно героической борьбы шуанов.

---

<sup>258</sup> Лукач Г. Теория романа (Опыт историко-философского исследования форм большой эпикки) <http://litread.in/pages/284877/287000-288000>

<sup>259</sup> Там же.

<sup>260</sup> Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) <http://philolog.petsu.ru/filolog/lit/epospom.pdf>

Кроме того, Барбе д'Оревилли, создающий параллельно с сюжетной линией, связанной с де Тушем, трагическую историю и возвышенной любви Эме и «Господина Жака», даже намеком не дает понять, что в жизни де Туша была любовь. Автор-неоромантик, во всех своих произведениях наделявший своих героев роковыми страстями, обделяет ими героя своего самого известного романа. Это еще раз доказывает, что в своем изложении истории де Туша он основывался на легенде, к которой не решился добавить художественный вымысел, в полной мере выразившийся в описании жизни других героев.

Поэтому неслучайно, что когда легендарные сведения о жизни де Туша иссякают, Барбе чувствует себя освобожденным от обязательств перед бретонским преданием и добавляет откровенно неоромантический эпизод встречи автора с де Тушем в сумасшедшем доме. Здесь очевиден и контраст между образом легендарного героя и обликом потерявшего разум старика, и мотив безумия, и глубокое разочарование, и символику красных цветов и другие черты неоромантической эстетики.

По теории Ж.Ф.Мармонтеля, *«действие эпопеи должно быть запоминающимся и интересным, т.е. достойным представления слушателям, у которых должно вызывать три чувства: восхищение, ужас и сочувствие»*.<sup>261</sup> В соответствии с этой теорией, «Шевалье де Туш» действительно является эпопеей: обстоятельства похищения де Туша вызывают восхищение, способ расправы с сыном старухи Ходсон и месть де Туша – ужас, героическая смерть «Господина Жака» и судьба девушки-вдовы Эме – сочувствие.

Композиция романа – двойное повествование (от автора и м-ль де Перси) – тоже кажется унаследованной от античной эпической традиции (например, «Одиссеи»).

Тем не менее, определение произведения Барбе «Шевалье де Туш» как эпопеи сужает представление о его жанровом своеобразии. Эпопея – лишь инвариант жанра этого романа, который мы не можем абсолютизировать, поскольку, по ходу анализа романа, мы уже отмечали наличие, например, элементов *рыцарского романа*, особенно в описании поведения собравшихся в замке женщин, галантность мужчин, их готовность к подвигам, героические поступки, а также вся сюжетная линия, связанная с Эме: ее верность любви, спасение ею де Туша.

Учитывая, что в посвящении отцу автор называет «Шевалье де Туш» *«страницей истории или романом»*, то можно предположить, что он считает его *историческим*

---

<sup>261</sup>Marmontel J.-F. Épopée // Éléments de littérature, t. II. P.348. <https://books.google.fr/books?id=4UdXAAAAMAAJ&pg=PA574&lpg=PA574&dq=marmontel+jean+francois+épopée&source>

**романом.** Действительно, если обратиться к особенностям тематического начала, то очевидно выявляются черты исторического романа: соответствие духу времени, правдоподобие, описание драматических и трагических конфликтов, зависимость судьбы индивида от событий эпохи, проблема роли личности в истории, наконец, проблема нравственного выбора персонажей.

Как мы отмечали в предыдущей главе, в творчестве Барбе д'Ореви́льи значительное место занимает мистика. В романе «Шевалье де Туш» она тоже наличествует, не нарушая при этом общего реалистического описания событий. Например, каждый год в дни смерти «Господина Жака» в комнате Эме начинали развешивать занавески, трещала мебель, раздавались вздохи и страшные шумы, которые слышала и м-ль де Перси, но все стихало, когда Эме заказывала панихиду по мужу.

Еще одной особенностью романа является форма **двойного** воспоминания, т.е. воспоминания очевидицы и участницы событий, и автора, предположительно – мальчика, услышавшего рассказ в тринадцатилетнем возрасте и встретившего героя романа через годы. Очевидно, что оценка исторических событий в значительной мере субъективна, поскольку дается в воспоминаниях представителей одной с автором социальной группы. В характеристиках этих представителей большую роль играет их психологическая составляющая, поэтому неслучайно некоторые критики, например, Г.Роже Бриан,<sup>262</sup> видят в романе Барбе д'Ореви́льи связь с романами М.Пруста, который, по свидетельству критика, высоко ценил «Шевалье де Туш». В романе «Пленница» он писал, что гениальность автора не в содержании произведения, но в редкой способности создать уникальный мир. Примером подобной способности является творчество Барбе, это «*некая скрытая реальность, выдаваемая каким-нибудь вещественным признаком*», «*красота... Эме де Спанс*», «*старинные обычаи, старинные нравы, старинные слова*», «*устная история*», «*благородные нормандские города*», несчастья, «*против которых ничего нельзя поделать*».<sup>263</sup>

Таким образом, в отличие от традиционного исторического романа (В.Скотт, В.Гюго, А.Дюма-отец и др.), события романа Барбе не **происходят** в прошлом, а восстанавливаются в **воспоминании** об этих событиях, и в этом заключается важная жанровая особенность романа Барбе. Таким образом, его жанр можно определить как

---

<sup>262</sup> Rogers Brian G. Proust et Barbey d'Aureville: le dessous des cartes. P. Champion. 2000.

<sup>263</sup> Пруст М. Пленница. <https://m.livelib.ru/review/492981-plennitsa-marsel-prust>

***роман-воспоминание.*** Важно отметить, что, несмотря на изображение исторических событий сквозь призму воспоминаний отдельных людей, Барбе не отстраняется от оценок этих событий, а выражает их в авторских ремарках, которые мы приводили в процессе анализа.

### **3.2. Модификация образа Изабеллы Баварской в рассказе Вилье де Лиль-Адана «Королева Изабо»**

Из писателей-неоромантиков, обратившихся к исторической теме надо отметить и Вилье де Лиль-Адана, который в одном из своих «Жестоких рассказов» воскрешает образ французской королевы Изабеллы Баварской (1370-1435), супруги Карла VI Безумного.

В истории Франции со временем ее фактического правления связаны трагические события: междоусобные войны, переход под власть английского короля большей части французского королевства, Столетняя война. Именно Изабелла Баварская, несмотря на формальное присутствие короля Франции, подписала в Труа договор, по которому наследником французской короны становился английский король Генрих V. Современные французские историки-медиевисты, в частности Ж.Вердон<sup>264</sup> и М.-В.Клен,<sup>265</sup> основываясь на трудах своих предшественников, прежде всего – «Хроник Жеана Фруассара» (*Chroniques de Jehan Froissart*), представляют брак Карла VI с дочерью баварского герцога Стефана III как взаимовыгодный договор: Франция обретала сильного союзника в борьбе с Англией, для баварских же герцогов родство с французской королевской семьей было высокой честью. Изабелла в трудах историков предстает женщиной распутной, неспособной мудро править страной, в результате чего обострились междоусобные войны, началась гражданская война между «арманьяками», сторонниками брата короля, герцога Орлеанского и «бургиньонами», выступавшими за герцогов бургундских, приведшая, в конце концов, к сдаче Франции под власть английской короны.

Тем не менее, все историки отмечают, что пока король был здоров, он любил Изабеллу, родившую ему двенадцать детей (из которых семеро умерли в младенческом возрасте). Ж.Фруассар подробно описывает первый период царствования Карла VI и Изабеллы (1385-1392), который он называет «годами празднеств» и перечисляет множество развлечений и театрализованных представлений, организованных при дворе за счет все увеличивающихся налогов с нищавшего народа. С 1392 года у короля стали учащаться приступы безумия, и Изабелла переселилась во дворец Барбетт, где проводила время в бесконечных празднествах. К этому времени относится и ее связь с герцогом Орлеанским, имевшим на нее большое влияние. Французский народ, вначале

---

<sup>264</sup> Verdon J. *Isabeau de Bavière*. P. Tallandier. 1981.

<sup>265</sup> Clin M.-V. *Isabeau de Bavière la reine calomniée*. P. Perrin. 1999. P. 150.

восторженно принявший Изабеллу, стал поносить ее, обвиняя в любви к роскоши, в увеличении налогов, в измене любимому народом королю, который жил, голодный и одинокий, заброшенный всеми.<sup>266</sup> Единственным человеком, который благотворно влиял на его состояние, была молодая монахиня Одет де Шамдивер, которая развлекала короля новым тогда занятием – игрой в карты.

Ненависть народа усиливалась с ухудшением политической ситуации, с учащавшимися грабительскими набегами враждующих партий. Франция разделилась на два лагеря, причем Изабелла, которая в 1402 году, воспользовавшись очередным просветлением короля, уговорила его заверить своей подписью передачу ей власти над всей страной, вскоре подписала позорный Амьенский договор с англичанами, по которому, после ее смерти и смерти Карла VI, французский престол наследовал английский король Генрих V, муж ее дочери Екатерины Валуа.

После смерти в 1422 году обеих королей, об Изабелле забыли и французы, и англичане. Она мало интересовалась политическими событиями и вела уединенный образ жизни в своем дворце Барбетт, где и умерла в 1435 году.

Историки едины в оценке роли Изабеллы в заключении амьенского договора, в разжигании междоусобных войн, в разорении страны, однако расходятся в описании ее реакции на сообщения о победах Жанны д'Арк. В одних источниках<sup>267</sup> сообщается, что она оставалась к ним равнодушной, в других<sup>268</sup> – что воспринимала их враждебно. Историк М.Гимар выражает уверенность, что причиной этой враждебности было распространенное уже в то время пророчество, которое цитируют все источники: *распутница погубила Францию, девственница ее спасет*. Можно предположить также, что Изабелле Баварской была известна легенда, возникшая сразу после сожжения Жанны д'Арк в 1431 году, о том, что Орлеанская дева была внебрачной дочерью королевы и герцога Орлеанского. По свидетельству известного русского историка-англоведа Ефима Черняка, *«прямых доказательств того, что Жанна – дочь королевы Изабеллы, конечно, не существует»*,<sup>269</sup> однако именно этой тайной, сообщенной ею Карлу VII, он объясняет решение короля доверить свое войско неизвестной крестьянке.

Французские писатели, разумеется, не могли обойти вниманием один из самых сложных периодов истории своей страны, и многие из них – от современников событий

---

<sup>266</sup> Guinée B. La folie de Charles VI: roi bien-aimé. P. Perrin. 1875.

<sup>267</sup> Autrand F. Charles VI: la folie du roi. P. Fayard. 1976. P.215.

<sup>268</sup> Guimard M. Jeanne la Pucelle. Nantes. 2007.

<sup>269</sup> Черняк Е. Тайны Франции. М. Остожье. 1966. С.39.

до писателей XX века (Жак Маркаль и Жюльетта Бенцони) – сосредотачивали внимание именно на личности королевы Изабеллы Баварской как одной из причин национальной трагедии – потери Францией своей суверенности.

Первым из известных писателей, обратившихся к образу Изабеллы, был маркиз де Сад, который посвятил ей свой последний роман – «Гайная история Изабеллы Баварской, королевы Франции».<sup>270</sup> В отличие от всех предыдущих романов, в нем почти нет «либертинажа», сцен извращенного садизма и разврата. На основе исторических документов де Сад воссоздает атмосферу эпохи, описывает известные кровавые преступления, нравы и моды, но главным действующим лицом является жестокая и жадная до наслаждений королева. При этом отношение автора к роли Изабеллы неоднозначно, многие ее интриги он оправдывает желанием избежать войны с Англией.

В эпоху романтизма Изабелле Баварской посвятили свои произведения Александр Дюма и Жерар де Нерваль.

Интересно, что в творчестве А.Дюма роман «Изабелла Баварская» (*Isabel de Bavière*, 1835) тоже стоит особняком, он отличается от остальных менее увлекательным сюжетом и обилием исторических подробностей, почерпнутых из трудов современников Столетней войны, это «*Фруассар, Ювенал Юрсен и монах из монастыря Сен-Дени*».<sup>271</sup>

Кроме того, это единственный роман, в предисловии к которому А.Дюма пишет о своем отношении к исторической тематике и к почти божественной миссии историка – этого «*властелина минувших эпох*», которому «*достаточно коснуться пером древних развалин и истлевших трупов, и перед глазами вот уже возникают дворцы и воскресают усопшие... на необозримых просторах человеческой истории, насчитывающей три тысячелетия, ему достаточно по собственной прихоти наметить своих избранников, назвать их по именам, и те тотчас поднимают могильные плиты, сбрасывают с себя саван, откликаясь, как Лазарь на призыв Христа: "Я здесь, господи, чего хочешь ты от меня?"*».

А.Дюма подробно описывает въезд молодой Изабеллы в Париж в августе 1389 года, ее окружение, дворцовые развлечения – игры, представления, пиры, любовные связи, но главной его задачей остается описание политической ситуации, когда «*Франция раскололась на две враждующие партии и обрела как бы два сердца, из*

---

<sup>270</sup> Sade D.F.A. de. Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, reine de France, dans laquelle se trouvent des faits rares, inconnus ou restés dans l'oubli jusqu'à ce jour, et soigneusement étayés de manuscrits authentiques allemands, anglais et latins. P.1814.

<sup>271</sup> Дюма А. «Изабелла Баварская». <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=6413> (здесь и далее цитаты из романа приводятся по данному источнику).



которых одно билось во имя герцога Орлеанского, а другое – герцога Бургундского», забыв о несчастном короле и о родине.

Не можем не отметить, что в романе Дюма неоднократно упоминается армянский царь, который сидел на пиру во главе стола, по правую руку от Изабеллы (гл. III) и, в связи с необходимостью нового крестового похода, – Армения: «И впрямь, армянское царство подпало под власть Марад-бея, которого мы окрестили Амуратом и которого Фруассар на старом языке называет Морабакеном, – восточному христианству грозила гибель» (гл. IX). Освобождение Армении являлось, как следует из послания короля Венгрии французским герцогам, одной из целей крестового похода: «мы выгоним неверных из Армении; перейдем пролив Св. Георгия и войдем в Сирию, с тем чтобы освободить порты Яффу и Бейрут, завоевать Иерусалим и всю святую землю» (гл. XII).

Что касается романа Жерара де Нерваля «Король шутов» (*Le Prince des sots*), переделанного из пьесы автора (которая никогда не была поставлена), то он был впервые напечатан в сокращенном виде только в 1888 году,<sup>272</sup> когда рассказ Вилье де Лиль-Адана был уже написан. Нерваль, несомненно, пользовался теми же историческими источниками, что и де Сад и А. Дюма, что объясняет большое количество совпадений в выборе исторических эпизодов и характеров персонажей. Однако нельзя не отметить, что часто интерпретация событий и их значения у Жерара де Нерваля отлична от интерпретации А. Дюма. Так, если решение о сборе в новый крестовый поход Дюма объясняет необходимостью спасти христианский мир, то для аристократа де Нерваля это «святая и благородная» война, которая «даст дворянству возможность очистить в крови неверных свои почти стертые гербы, вернуть ему утраченное уважение, которым народ обязан дворянству».<sup>273</sup> Образ королевы Изабеллы Баварской мало чем отличается от описанного де Садом и Дюма, но Карл VI Валуа изображен с подчеркнутым уважением, а не только с сочувствием. Это решительный и мудрый правитель Франции, заботящийся о народе. В минуты просветления он старается прекратить растрату королевской казны бесконечными развлечениями своей супруги, строго наказывает ее за измену.

Однако главными героями романа Ж. де Нерваля являются герцог Орлеанский и придворный шут, «мэтр Гонен», которому приписывается создание жанра *sotti*. Нерваль

---

<sup>272</sup> Полный текст романа Жерара де Нерваля был обнаружен и опубликован издателем Ж. Рише только в 1962 году.

<sup>273</sup> Нерваль Ж. де. Король шутов, пер. Е. Гаршина. [http://az.lib.ru/n/nerwalx\\_z\\_d/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/n/nerwalx_z_d/text_0020.shtml)

называет его «предтечей *Мольера в комедии*» и замечает, что он и умер как Мольер: «*Гонен умер на сцене, играя свою любимую роль – роль Сатаны*» (гл. XXX).<sup>274</sup>

Интрига романа строится на любовных приключениях герцога Орлеанского, его случайной встрече с двумя уже взрослыми незаконнорожденными сыновьями, один из которых убивает отца и брата, не зная о своем родстве с ними. Преступление организовывает шут, готовый на любые низости ради наживы: «*относительно целей он стеснялся ничуть не меньше того легендарного шута Тиля Уленипигеля, из-за которого спорили Германия, Фландрия и Польша, приписывая себе каждая честь его рождения, и который забавлялся ограблением прохожих в Черном лесу. Точно так же Гонен, шут короля, время от времени обирал двор*».

Роман де Нерваля (в отличие от романа Дюма) изобилует типичными для романтической эстетики случайностями, заговорами, тайнами, переодеванием, театральными приемами *qui pro quo*. В нем также действуют вымышленные персонажи, действующие наравне с историческими, в частности – с Изабеллой Баварской, роль которой в романе не связывается ни с междоусобными войнами, ни с потерей Францией своей независимости, а сводится к поощрению распущенности придворных нравов, роскоши и бесконечных развлечений, разоряющих страну.

У всех трех авторов портрет Изабеллы и ее характер описываются почти одинаково. Интересно, что и А.Дюма, и Ж.де Нерваль сравнивают ее с львицей. У Дюма это женщина «*любящая любовью волчицы и в ненависти своей подобная льву*» (гл.VIII), у Нерваля она «*пылкая, надменная, самовластная, с неизменно сжатыми углами рта. Изабелла бывала иногда весела, резва, даже шаловлива... все в ней дышало негой и страстностью*», но в момент ярости «*вся ее сосредоточенная фигура напоминала скульптурное изваяние, низкий лоб был нахмурен, побледневшие губы выражали досаду, и с ее кошачьей грацией она теперь напоминала львицу*». (гл.III)

Именно на этом контрасте строит свой вариант образа Изабеллы Огюст Вилье де Лиль-Адан – первый из авторов, который в заглавии своего рассказа «*Королева Изабо*» (*La reine Izabo*) называет королеву уничижительной формой ее имени (у де Сада и де Нерваля – *Isabelle*, у А.Дюма – *Isabel*), выражая таким образом свое отношение к ней.

---

<sup>274</sup> Нерваль Ж.де. Король шутов, пер.Е.Гаршина. [http://az.lib.ru/n/nerwalx\\_z\\_d/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/n/nerwalx_z_d/text_0020.shtml)

Любопытно, что как в творчестве де Сада и А.Дюма, так и в творчестве Вилье де Лиль-Адана рассказ «Королева Изабо» тоже стоит особняком. Это единственное произведение автора, написанное на основе исторического эпизода, единственное, где он расширяет содержание своих обычно лаконичных рассказов собственной интерпретацией исторических событий и оценками роли исторических персонажей, единственное, где автор-монархист осуждает придворные нравы, наконец, единственное, где нет проявления классовой ненависти Вилье к буржуазному новому укладу.

Рассказ предваряет эпиграф, который, по замыслу автора, должен подготовить читателя к трагическим событиям, описываемым в рассказе:

*«Хранитель Дворца книг повествует: Прекрасная царица Нитокрис, чьи ланиты были подобны розам, вдова Папи I из 10-й династии, возжелав отомстить убийцам брата, созвала их на ужин в подземный зал своего Азнакского дворца и, внезапно покинув пирующих, приказала впустить туда воды Нила.*

*Манефон».*<sup>275</sup>

Вилье ссылается на «Историю Египта», написанную Манефоном, жрецом III века до н.э., которая, как известно, сохранилась лишь в отдельных цитатах историков последующих эпох. Однако история Нитокрис, одной из шести египетских цариц, принявших титул фараона, известна из «Истории» Геродота и из хроники Евсевия (в том числе – в переводах Мовсеса Хоренаци). Историки расходятся в деталях приведенного эпизода: мстила ли Нитокрис за убийство брата или сына, покончила ли с собой после акта мести и т.д., но основной сюжет – затопление зала водами Нила – остается неизменным. Он использован Тенниси Уильямсом в рассказе «Мечь Нитокрис», а в романах Говарда Лавкрафта («Заточённый с фараонами», «Изгой», «Сторонний») Нитокрис изображена в образе властительницы воскресших мертвецов и оживших мумий внутри пирамиды Хеопса. Упоминание Вилье де Лиль-Аданом этого эпизода в эпиграфе служит намеком на содержание его рассказа, своеобразной параллелью между двумя царственными мстительницами.

Рассказ можно условно разделить на три части. В первой автор вводит читателя в атмосферу описываемой эпохи, придворных нравов, политического и социального положения во Франции в начале XV века.

---

<sup>275</sup> Вилье де Лиль-Адан О. Королева Изабо. <http://libros.am/book/read/id/115444/slug/koroleva-izabo> (здесь и далее цитаты приводятся по данному источнику).

Вилье начинает рассказ с уточнения даты происходящих событий – 1404 год, когда Изабелла Баварская, мать уже девятерых детей, убедила своего супруга, потерявшего рассудок короля Карла VI, доверить ей регентство Франции. В описанное в рассказе время Изабелла жила в своем дворце Барбетт, в роскоши и удовольствиях: *«Там задумывались знаменитые потешные бои, происходившие на водах Сены при свете факелов; непрерывной чередой шли ночные празднества, музыкальные представления и пиры, обязанные своей чарующей прелестью как красоте дам и молодых вельмож, так и неслыханной роскоши двора»*. Надо отметить, что все авторы, писавшие об Изабелле Баварской, особое внимание уделяли описанию дворцовых и народных празднеств, связанных с прибытием молодой королевы, ее бракосочетанием и годами ее правления.

*«Потешные бои»*, о которых упоминает Вилье и описанные всеми авторами, были чаще всего массовыми инсценировками эпизодов троянской войны, битвы христиан с султаном Саладином, сценками из греческой мифологии с участием придворных и даже короля. Одна из таких сенок оказалась роковой для Карла VI: неузнанный в наряде сатира, он подвергся шуточному нападению своего брата – герцога Орлеанского, от факела которого загорелся костюм короля, после чего и начались приступы его безумия.

Вилье кратко описывает моды эпохи: *«Королева только что ввела в моду ажурные платья, которые едва прикрывали грудь сеткой лент, расцветенных драгоценными камнями, и те самые прически, из-за которых пришлось на несколько локтей увеличить высоту дверных сводов в феодальных замках»*. Очевидно, что Вилье не мог обойти вниманием и вошедшие в придворный этикет азартные игры, во время которых проигрывались целые состояния и наносился урон казне: *«нередко кости, выброшенные из стаканчика игроком в гальбик, падали на ставки, способные вызвать голод в целых провинциях»*.

Ко времени царствования Карла VI относится и появление карточных игр. Вилье пишет: *«Делались первые, еще неумелые попытки играть в карты, которые совсем недавно привезла во Францию Одетта де Шан-д'Ивер»*. Откуда на самом деле были привезены карты – до сих пор неизвестно, Нерваль пишет, что изобрел карты *«некто Пьер Гривжонер»*, а Дюма считает их выдумкой *«некоего Жакмена Гренгоннера, художника, проживавшего на улице Стекольщиков»*. А.Дюма подробно описывает дальнейшую популярность карт при дворе: на многих празднествах короли и принцы

одевались в костюмы карточных королей и валетов, дамы всех четырех мастей получили имена, которыми стали называть королев: трефовую даму называли Аргиной (анаграмма слова *regina*) и Аргиной же называли Марию Анжуйскую, супругу Карла VII, Агнесса Сорель была Рашелью, бубновой дамой, Орлеанскую деву называли именем пиковой дамы – Афины Паллады, а Изабеллу Баварскую – именем червовой дамы – Юдифи (Дюма, гл VIII).

Игрой в карты развлекала больного короля Одетта де Шандивер, мать его внебрачной дочери Маргариты Валуа. По версии А.Дюма, Одетта была дочерью торговца лошадьми, т.е. не могла носить аристократическую фамилию (в написании Вилье – де Шан-д’Ивер). Соблазненная герцогом Орлеанским, она ушла в монастырь, откуда, учитывая ее доброту и кротость нрава, была отобрана для ухода за королем.

Радости, которая при дворе *«царила во всех сердцах»*, Вилье противопоставляет описание нищеты народа, изнуренного податями, налогами и повинностями. Положение Франции и ее народа беспокоило только короля в редкие минуты его просветления, а в то время как Карл VI был забыт всеми, кроме Одетты, при дворе Изабеллы *«пили вино с лучших виноградников герцогства Бургундского. Слушали новые тенсоны и вирелэ герцога Орлеанского»*, хотя между двумя герцогами уже возникали стычки, особенно после того, как герцог Бургундский, прозванный Жаном Бесстрашным после победы на плато Эсбе, отменил в своих владениях непосильные налоги с крестьян.

В рассказе Вилье де Лиль-Адана можно заметить, что он с большей симпатией относится к герцогу Бургундскому, который *«ради спасения отчизны готовился огнем и мечом сокрушить Генриха Дерби»*, причем *«неблагодарная Франция, подражая англичанину, назначившему награду за его голову, объявила его изменником»*. На самом деле, Жан Бесстрашный, глава бургиньонов, заключил союз с Генрихом Дерби – английским королем Генрихом V, и в 1418 году вместе с ним занял Париж. На герцога Бургундского лег и позор сдачи столицы Нормандии – Руана, после падения которого двадцать семь нормандских городов сдались англичанам.

Таким образом, первая часть рассказа, в которой Вилье сообщает исторические сведения, свидетельствует о том, что он большее внимание уделил истории нравов, чем объективной истории. В том, что он ее хорошо знал, сомневаться невозможно, вопрос заключается лишь в трактовке событий. Личные авторские симпатии, проявляющиеся в деталях, не имеют серьезного значения, однако подчеркнута уважительное отношение к герцогу Бургундскому вызывает недоумение. Даже если какие-то события его жизни

можно было бы трактовать как недостоверно изложенные историками, то его подпись под позорным для Франции мирным договором с Англией в 1419 году о передаче ей половины страны не вызывает сомнений. Можно возразить, что окончательный договор о передаче Франции под власть английского короля в Труа в 1420 году был подписан Изабеллой и сыном герцога Бургундского Филиппом Добрым, однако первый шаг был сделан все же годом раньше герцогом Жаном Бесстрашным, за которого резко заступает в своем рассказе Вилье де Лиль-Адан.

Вторая часть рассказа посвящена описанию любовного свидания Изабеллы с молодым вельможей де Модем. Это имя в числе любовников королевы не упоминает ни один из авторов романов об Изабелле, следовательно, его нет и в «Хронике» Фруассара. Вполне вероятно, что Вилье заимствует имя де Ла Моля из романа А.Дюма «Королева Марго», подчеркивая сходство судеб несчастных любовников двух королев.

В разгаре веселья на пиру де Моля бьется об заклад, что соблазнит некую Беренису, юную девушку, известную своей скромностью. Об этом пари, *«заключенном под стук кубков»*, становится известно Людовику Орлеанскому, который был первым любовником Изабеллы. Но дальнейшие события Вилье объясняет не местью бывшего фаворита, а его боязнью потерять влияние на королеву. Этот *«блестящий, легкомысленный и в то же время на редкость коварный и опасный принц»* всегда следил за личной жизнью жены своего брата и если ему казалось, что очередное ее увлечение могло угрожать тому влиянию, *«которое ему хотелось сохранить за собой, он был не слишком разборчив в средствах и, не гнушаясь даже доносом, вызывал разрыв, почти всегда трагический»*. Поэтому он передал ей неосторожные слова де Моля, которые королева, казалось, оставила без внимания.

Тут Вилье неожиданно нарушает сюжетный ход рассказа, замечая, что Изабелла, для разжигания вождения к ней, часто прибегала к употреблению восточных снадобий, которые готовили по ее заказу доверенные врачи: *«Эта новая Клеопатра была создана скорее председательствовать на судах любви в каком-нибудь замке или быть законодательницей мод в дальней провинции, чем освободить от англичан родную страну»*. Отметим, что Изабелла не могла «председательствовать» на судах любви, очень распространенных в средние века. Это была привилегия короля. Кстати с описания подобного суда, на котором разбирается жалоба юной девушки, соблазненной герцогом Орлеанским, начинается роман Нерваля.

Возвращаясь к сюжету рассказа, Вилье описывает свидание любовников, уставших от любви, нежащихся в сладострастной истоме. Вдруг де Моль слышит зловещие удары колокола, возвещающие о пожаре, оказывается, что горит дом отца Беренисы. Изабелла томно, не открывая глаз, говорит, что видела во сне поджигателя, это был де Моль: *« мне приснилось, как вы поджигали дом моего казначея, решив во время пожара похитить его дочь, сделать ее своей любовницей и выиграть пари »*.

Смутное беспокойство, которое ощущает де Моль, подчеркивается *«пурпурным отблеском»*, которым зарево пожара окрашивает комнату, *«алеют»* лилии на гербах, *«багрянеют»* чаши на подносе.

Де Моль пытается оправдаться, говоря, что пытался таким образом скрыть их отношения, но Изабелла *«шаловливо рассмеявшись»*, советует ему дать эти объяснения палачу, когда он будет его колесовать на Гревской площади, причем рассказать, где он находился во время пожара, де Моль не сможет: *«Сначала будет следствие, а потом... – она подавила зевок, – пытка довершит остальное»*. Свидание любовников заканчивается нежными объятиями: *«Усни, мой ангел! Ты устал! – прошептала Изабелла, тихо склоняя к себе на грудь голову юноши»*.

Третья часть рассказа – история судьбы несчастного де Моля – начинается с сообщения о его аресте и начале следствия. Все происходило именно так, как *«предсказала»* венценосная любовница, его допрашивали с применением *«предварительной, обычной и чрезвычайной»* пытки и, поскольку он не мог доказать своего алиби, его приговорили к колесованию.

Надо отметить, что А.Дюма описывает в своем романе две любовные связи Изабеллы – с герцогом Орлеанским и молодым шевалье де Бурдоном, однако, характеризуя ее как женщину, *«в ненависти своей подобной льву»*, изображает ее жестокой и мстительной не по отношению к своим возлюбленным, а к тем, кто их у нее отнимает. Узнав об убийстве герцога, она, как женщина сильная и осторожная, прежде всего отправляет верного слугу снять с трупа медальон с ее портретом, и только после этого предается искреннему горю. Ее месть убийце – коннетаблю – станет целью ее жизни, гораздо более важной, чем забота о судьбе Франции. Когда же король, застав у ее ног шевалье де Бурдона, отправляет ее в Тур, а шевалье – в тюрьму Шатле, она искренне страдает, понимая каким пыткам его подвергают: *« ...и я, я не с ним и ничего не могу, но я же королева, королева Франции!.. Проклятие! Я даже не плачу, у меня нет слез... – Королева ломала руки, она царапала себе лицо...»* (гл. XI). Изабелла, несмотря

на свое заточение, организовывает попытку освобождения своего возлюбленного, которое, в лучших традициях романтического романа, *почти* удается: когда полуживого после пыток де Бурдона выносят из тюрьмы, чтобы утопить в Сене, юноша Леклерк, верный королеве, набрасывается на стражников, но шевалье не может бежать, у него перебиты ноги и стражники, расправившись с Леклерком, добивают де Бурдона и бросают его тело в реку. А.Дюма-романтика увлекают страсти – любовь и ненависть, предательство и преданность, героические подвиги и хитрые уловки. Образ известной своим распутством королевы в романе Дюма обретает черты шекспировских героев, он старается разглядеть в ней страстную и страдающую живую женщину, которая мстит за отнятую любовь. И как шекспировские персонажи, Изабелла Дюма вызывает одновременно и осуждение, и сочувствие.

**Неоромантик** Вилье де Лиль-Адан не ставил себе подобной цели: его героиня эгоистична и безжалостна, неслучайно «Королева Изабо» включена в сборник «Жестоких рассказов». В отличие от бурных страстей героини Дюма, Изабелла Вилье не способна на любовь, де Моля для нее лишь объект развлечения, которых она сознательно и без сожаления, но обдуманно и вероломно приносит в жертву своему тщеславию.

Рассказ «Королева Изабо» заканчивается неожиданным эпизодом: адвокат несчастного де Моля, которому тот признался в том, где находился в ночь пожара, решается на героический поступок: *«Накануне казни он явился в темницу и, надев свою мантию на осужденного, дал ему возможность бежать»*.

Этот эпизод очевидно заимствован из «93 года» В.Гюго, однако для великого романтика подвиг Говэна был актом великого милосердия, невозможностью убить врага, роялиста, но спасшего ценой своей свободы и жизни трех детей, понявшего, что *«...король, трон, скипетр и пятнадцать веков монархии куда легковеснее, чем жизнь трех невинных существ!»*<sup>276</sup> Говэн отпускает на свободу маркиза Лантенака, надев на него свой плащ и, оставшись в темнице вместо него, сознательно обрекает себя на казнь за предательство идеи Революции. Тот же поступок совершает адвокат из рассказа Вилье. Хотя оба произведения – романтика и неоромантика – были написаны с разницей в девять лет: «93 год» вышел в свет в 1874 году, «Жестокие рассказы» – в 1883, их разделяет принципиальное отличие авторских мировоззренческих позиций: Вилье де Лиль-Адан не верит в идею милосердия. Он пытается понять своего героя: *«Был ли он*

---

<sup>276</sup> Гюго В. 93 год. СС. в 15 тт. Т.11. М.1956. С.354.



*человеком большой и благородной души? Или просто честолюбцем, затеявшим страшную игру? Кто это угадает?»*

Отметим, что адвокат тоже будет казнен, но не из-за измены великой идее, а потому что королева, узнав, что ее покалеченному любовнику удалось бежать, *«ощутила только сильнейшую досад»*. Месть ее не была удовлетворена, поэтому она приказала казнить узника *«несмотря ни на что»*, и адвоката колесовали на Гревской площади.

Рассказ Вилье заканчивается теми же словами, что предисловие Дюма к его роману: *«Молитесь за них»*. Однако Дюма заключает таким образом размышления перед статуями *«безумца и его неверной супруги; целых два десятилетия умопомешательство одного и любовные страсти другой служили во Франции причиной кровавых раздоров, и не случайно на соединившем их смертном ложе вслед за словами: “Здесь покоятся король Карл VI, Благословенный, и королева Изабелла Баварская, его супруга” - та же рука начертала: “Помолитесь за них”»* (Предисловие).

В обоих случаях призыв авторов *«молиться за них»* относится к героям их произведений, однако в романе романтика Дюма это величественные в своем трагизме образы безумного короля и распутной королевы, правление которых вписалось кровавой страницей в историю Франции, в рассказе же неоромантика Вилье де Лиль-Адана образ той же королевы низведен до уровня эгоистичной мстительницы, *«дьяволицы»* в духе *«Дьявольских повестей»* Барбе д'Оревилли. Лишены романтического величия и образы двух других героев, не оставивших следа в истории – де Моля, придворного фата и, в то же время, безвольной жертвы своей любовницы, и адвоката, совершившего ничем не оправданный и никем, в том числе и автором, неоцененный подвиг. Внимание авторов обоих произведений сосредоточено на личностных характеристиках персонажей, разница лишь в *масштабности* этих личностей.

Ту же разницу можно заметить и при сравнении героинь рассказа Вилье и эпитафии к нему. Напомним, что царица Нитокрис мстила убийцам невинного ребенка – своего малолетнего брата (или сына), к тому же акт ее мести – затопить зал водами Нила – был достоин царицы, Изабелла же мстит за себя, за свое оскорбленное тщеславие, и в ее жестокости нет ничего от королевского величия.

Если обращение Барбе д'Оревилли к исторической тематике можно объяснить его желанием воскресить память о героическом прошлом своих соотечественников – шуанов, и об их борьбе с *«синими»* во главе с легендарным героем шевалье де Тушем,

то возникновение исторической темы в творчестве Вилье де Лиль-Адана не укладывается в общее представление о его художественных предпочтениях. Кроме того, очевидно, что история Франции изобилует персонажами, достойными стать бессмертными образами художественной литературы: кардинал Ришелье и Наполеон Бонапарт, Мария-Антуанетта и королева Марго, Людовик XIII и Генрих Наваррский, Карл X и Людовик XIV, Екатерина Медичи и Жозефина, перечисление может быть бесконечно продолжено, поэтому вопрос – чем объясняется выбор Вилье де Лиль-Аданом героини своего рассказа – представляет несомненный интерес. Поскольку как в записях самого автора, так и в критической литературе о нем мы не обнаружили ответа на этот вопрос, позволим себе предположить, что таким образом Вилье пытался привлечь внимание читающей публики к этому историческому персонажу. Интерес, вызванный рассказом, должен был привести читателей к поискам более развернутых художественных произведений об Изабелле Баварской. Напомним, что роман Жерара де Нерваля был опубликован позже рассказа Вилье, а роман де Сада, слишком отдаленный во времени и выбивающийся из общей картины его творчества, не мог привлечь читателя конца XIX века. Таким образом, интерес к образу Изабеллы должен был неминуемо привести к знакомству с романом Александра Дюма, где в описаниях феодальных распрей, начала кровопролитной Столетней войны, возникает персонаж, носящий имя Жан де Вилье сеньор Лиль-Адан. Молодой красавец, пользующийся особым расположением королевы, он является действующим лицом во многих главах романа Дюма. Именно он во время освобождения Парижа, проник в покои, где *«на деревянном табурете сидел, сжавшись от холода, полураздетый старик: то был король Франции»* (гл. XX), и способствовал возвращению ему власти, его герцог Бургундский назначил губернатором Парижа, а после захвата Парижа англичанами, *маршал* Вилье де Лиль-Адан был отправлен в Бастилию, когда же народ пытался освободить его – герцог Эксетер приказал расстреливать толпу (гл. XXIX). Гордость писателя-аристократа не позволила Вилье самому писать о своем знаменитом предке, кроме того, в его рассказе не было подходящей для него роли, поэтому, как нам кажется, он и прибег к подобному способу ознакомления читателей с историей своего рода. Память о роли предка в истории и гордость за него способствовали осознанию Вилье де Лиль-Аданом собственного достоинства, которое поддерживало его в условиях современной и враждебной ему буржуазной действительности.

Таким образом, в третьей главе нашего исследования мы попытались представить анализ двух из весьма немногочисленных произведений неоромантической прозы, посвященных различным эпизодам французской истории.

Несмотря на разность подходов к интерпретации истории, можно прийти к некоторым обобщениям. Как Барбе д'Ореви́льи, так и Вилье де Лиль-Адана привлекает не историческая достоверность описываемых эпизодов, а изображение ярких личностей, действующих *на фоне* исторических событий. Во многом продолжая традиции романтического исторического романа, неоромантическая проза утрачивает масштабность, универсальность и эпичность романтической прозы первой половины века. Это приводит к большему вниманию к «местным легендам», нравоописательности (Барбе д'Ореви́льи), к определенному «упрощению» характеров, сведению их к двум-трем чертам, при этом лишая своих героев величия, даже вопреки устоявшемуся представлению об их исторических прототипах (Вилье де Лиль-Адан).

Проанализировав в данной главе роман Барбе д'Ореви́льи «Шевалье де Туш» и рассказ Вилье де Лиль-Адана «Королева Изабо», мы пришли к выводу, что во второй половине XIX века во французской литературе *только неоромантики* попытались осмыслить причины политических и социальных потрясений, обратившись к прошлому своей страны. Именно неоромантики возродили во французской литературе *тему истории и исторические жанры*, изгнанные из литературы реалистами и натуралистами. В поисках образца в создании исторических произведений неоромантики неминуемо должны были обратиться к *романтическому историческому роману*, от которого они унаследовали *историзм, синтез прошлого и настоящего, субъективность*, создание «*местного колорита*», зависимость *судьбы индивида* от событий эпохи, *исключительность* героев, проблему *нравственного выбора* персонажей.

Однако, созданные в иную историческую эпоху, в новых социальных и эстетических условиях исторические произведения неоромантиков утратили *масштабность* в описании событий и персонажей.

В отличие от неоромантиков-драматургов, пьесы которых пользовались большой популярностью, проза Барбе д'Ореви́льи и Вилье де Лиль-Адана, обратившихся к духовному и аксиологическому опыту французской аристократии, отличалась откровенной *тенденциозностью и элитарностью*.

Характерными особенностями неоромантической исторической прозы являются также *реализм* описаний и синтез *истории и легенды*, заимствованный неоромантиками из теории Р.Вагнера драматургами, а затем и прозаиками.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### **ТЕМА ПРИКЛЮЧЕНИЙ В ПРОЗЕ ФРАНЦУЗСКОГО НЕОРОМАНТИЗМА. ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКОГО РОМАНА**

Интерес к приключениям возник в неоромантической прозе II половины XIX века в уже обсужденном нами русле антиреалистического протеста. Если реалисты изображали «маленького человека», с его обыденной жизнью, с его мелкими бедами и удачами, то неоромантики предложили этому обывателю хоть и воображаемое, но все же бегство от опостылевшей повседневности в мир мечты, мир дальних странствий, в неизведанные страны, где такие же обыватели совершают подвиги, реализуют мечты о богатстве и экзотических удовольствиях. В. Булычева, не используя термин «предромантизм», правильно определяет тягу читателей к неоромантическому приключенческому роману как к литературе *«высокого эмоционального накала, богатой сильными чувствами, необыкновенными героями, которые с успехом и сказочной легкостью проходили через все выпавшие на их долю испытания»*.<sup>277</sup> Далее В.Булычева пишет о жажде романтики, которую определяет как *«отражение определенного мироощущения, приподнятость чувств, героичность поступков, обязательная вера в благородство человека, торжество добра над злом»*.<sup>278</sup> Однако подобное определение не всегда применимо к неоромантическому приключенческому роману, который, в зависимости от жанровых модификаций, обладает значительно бóльшим разнообразием художественных характеристик.

В общих чертах, сюжет неоромантического экзотического романа связан с пребыванием героев в дальних экзотических странах, и подсознательно вызывает у читателя стремление не только оправдать политику своего государства, но и уехать из европейской страны, от повседневной рутины в непривычные условия, в мир, полный доступных наслаждений и «легких» способов обогащения. Таким образом, в *неоромантическом приключенческом романе* возникает особый *хронотон*, связанный с многообразным природным и климатическим *пространством* экзотических островов, со стихией моря (с которым в основном связывалась идея дальних путешествий). Особое решение получает и *романное время*, поскольку пространственное перемещение в менее

---

<sup>277</sup> Булычева В. Приключенческая литература: история изучения и жанровая природа. <https://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=34711>

<sup>278</sup> Там же.

развитые страны непременно приводит к перемещению в эпоху хоть и современной, но в культурном отношении – более ранней цивилизации.

Англоязычный неоромантический приключенческий роман представлен более обширно, достаточно вспомнить Р. Хаггарда, Р.Л.Стивенсона, Дж. Конрада, Дж.Берроуза, Р.Киплинга, У.Коллинза, Т.Майн Рида, Дж.Лондона и других, однако и во французской неоромантической прозе приключенческий роман в своих жанровых модификациях получил достаточно яркое развитие. Это экзотические романы П. Лоти и Л. Буссенара, колониальные романы Л. Жаколио, детективные романы Гастона Леру, Мориса Леблана, Понсона дю Террай, Эмиля Габорио.

Надо отметить, что приключенческая литература» как литературное понятие до сегодняшнего дня не становилась предметом специального изучения, а если какие-то исследования и проводились, то лишь в общем контексте литературы для детей и юношества или романа-путешествия. Ни строго очерченных временных границ, ни классификации романских жанров, входящих в это понятие, также не существует. Одни исследователи включают в понятие «приключенческая литература» научную фантастику, авантурный роман, утопию, другие идентифицируют ее с романом, основанном на мотиве путешествия, чаще всего – морского как наиболее далекого, третьи основываются на основном принципе – помещении героев в необычные обстоятельства, и на основном мотиве – случайном неожиданном событии в героях, т.е. **приключении**. Однако, основываясь на подобного рода классификациях, можно под одним термином объединять, начиная с «Илиады» и «Одиссеи» и библейских легенд, самые различные произведения разных эпох: позднегреческий и рыцарский, плутовской и готический, исторический и научно-фантастический романы, роман-путешествие, детектив и т.д. Наиболее часто приключенческий роман ассоциируется с «авантурным» романом, на том только основании, что в нем в основном описывается счастливое избавление героев от многочисленных испытаний и бедствий.

На основе изучения наиболее ярких произведений западноевропейской приключенческой литературы последней трети XIX века, мы считаем, что именно в эту эпоху в истории жанров, с большим или меньшим основанием относимых к приключенческой литературе, формируется собственно **приключенческий роман** – жанр, обладающий спецификой романной структуры и романного хронотопа, определенными мотивами, жанрообразующими понятиями и типом героя.

В соответствии с нашей концепцией неоромантизма во Франции, мы выделяем во французском приключенческом романе три основные жанровые модификации, порожденные новыми социально-политическими условиями – *экзотический* роман, *колониальный* и *детективный*.

*Экзотический* и *колониальный* роман возникает в непосредственной связи с началом захвата наиболее развитыми странами заморских территорий, и развивается параллельно с успешной *колониальной политикой* метрополий. В 70-80 гг. Франция старалась развивать свою колониальную политику, но она значительно уступала Англии, поскольку не могла отвлекать крупные силы от восточной границы с Германией. Французские войска стояли только в Алжире, но французские монополисты получили концессии на телеграф и железные дороги в Тунисе, над которым в 1881 году был установлен протекторат Франции. Позже ареной деятельности французского капитала стал весь бассейн Средиземного моря, особенно Египет и Турция. Французами же был построен Суэцкий канал. Вместе с англичанами они контролировали доходы и расходы Египта. В 1882 году французские корабли уже бросили якорь у берегов Александрии, но в мае образовался Тройственный союз (Италия, Германия и Австрия) и армия была нужнее в Европе. Французы выступили с «*обязательством не искать в Египте каких-либо территориальных приобретений*»<sup>279</sup> и 13 июля 1882 г. весь Египет был оккупирован Англией.

В 1884 году Франция проиграла спор с Бельгией за колонизацию Конго, в 1885 в Тонкине экспедиционный корпус французов потерпел поражение от китайских войск, а в 1898 году французы ушли из Египта, уступив его англичанам.

Очевидно, что, поскольку наиболее удачно и целеустремленно колониальная политика осуществлялась Англией, наибольшее развитие экзотическая и колониальная темы (начиная с первого по сути колониального романа о приключениях Робинзона Крузо), получили в английской литературе.

Во французской же литературе образ европейца, уезжающего в колонию с миссионерской целью или с целью обогащения часто встречается еще в первой половине XIX века («Индиана» Ж.Санд, «Эжени Гранде» Бальзака и др.).

Напомним, что, в отличие от романтизма, называемого в связи с его интересом к прошлому «*эпохой истории*», последняя треть XIX века называется во Франции «*эпохой географии*», т.е. активного освоения новых земель. По выражению Жака-Ива

---

<sup>279</sup> Ротштейн Ф.. Захват и закабаление Египта. М.-Л. Госиздат. 1925, С.145.

Тадье, «постепенный переход от хронографического вымысла к топографическому породил роман с сильной повествовательной и дидактической доминантой, предназначенный для юношества и малообразованной публики. С тех пор приключенческий роман стал часто восприниматься Литературой как бедный родственник».<sup>280</sup> Ж.И.Тадье считает, что крупные писатели эпохи (А.Доде, Г.де Мопассан), которые интересовались жизнью колоний, ничего не знали о ней, а те, кто знали – не были крупными писателями. Он приводит в доказательство пример Артюра Рембо, который в годы творчества не имел представления о внеевропейском мире, а когда стал колонистом в восточной Африке – перестал писать. Некоторые суждения Тадье нам представляются слишком категоричными, однако в целом мы согласны с его мнением. Действительно, в этот период появилось множество романов, авторы которых считали, что необязательно участвовать в Тонкинской кампании, чтобы написать историю о жизни на Дальнем Востоке, достаточно было полистать популярные журналы *Tour du monde (Вокруг света)*, основанный в 1860 году сенсимонистом Э. Шартоном, или *Journal des voyages et des aventures de terre et de mer (Дневник путешествий и приключений на земле и на море)*, издаваемый с 1877 по 1909 годы. В предисловии к первому номеру этого журнала редактор пишет: «каждый номер всегда будет содержать одно сообщение о путешествии, одно приключение на земле или на море (рассказ о кораблекрушении или опасной охоте), одну статью об истории путешествий, один увлекательный роман приключений, географию одного из департаментов Франции, одну главу из серии “Вокруг света в 80 рассказах”, обзор последних трудов путешественников, наконец, хронику одного путешествия». Таким образом, сам издатель представлял свое издание как синтез научно-исследовательских трудов, дневниковых записей путешественников и художественной литературы. В журнале можно было найти романизированные описания поисков истоков Нила, географическое описание королевства Абомей, населенного мистическими амазонками, политические заметки о последствиях конфликта Маршана и Киченера в Фашоде, чуть не приведшем к франко-английской войне и т.д. Поэтому приключенческие романы, которые писались в это время, часто напоминали дневник путешественников, они были снабжены картами, документами, языковыми примерами с постраничными сносками.

Надо признать, что и среди подобных романов были довольно удачные. Так, на основе дневника немецкого путешественника Швайфурта, писатель Адольф Бло написал

---

<sup>280</sup> Tadié J.-Y. Le Roman d'aventures. P. Gallimard.1982. P.24.



приключенческий роман «Черная Венера». Автор ввел в него этнографические и фольклорные мотивы, в основном, выдуманные, насытил действие множеством драматических и кровавых эпизодов, чем обеспечил роману настолько большой успех, что он был переделан для сцены и в течение нескольких сезонов шел в театре *Châtelet*. Этот спектакль в свою очередь тоже вызвал подражания и на сценах французских театров стали все чаще появляться образы чернокожих.<sup>281</sup>

Возражая Тадье, не видящему достоинств во французском приключенческом романе, мы не ставим своей целью «реабилитировать» этот жанр, но постараемся показать, что он занимает важное место как в общей истории французской литературы и французской политики и идеологии конца XIX века, так и в контексте французского неоромантизма.

Очевидно, что раскрытые перед литературой в последней трети XIX века огромные географические горизонты не укладывались в эстетические концепции *ни натуралистов* с их ограниченным романским пространством, *ни декадентов*, герои которых, как Дез Эссент в романе Гюисманса, довольствовались «путешествиями в комнате», *ни символистов*, погруженных в собственные ощущения и предпочитающих малые формы, не соответствующие задачам романного жанра. Зато *неоромантиков* чрезвычайно вдохновили открывшиеся возможности описания неизведанных земель, заморских приключений, новых типов героев.

Конечно, нельзя отрицать влияния *традиций романтического романа* (историко-приключенческого (А.Дюма-отец, В.Гюго) и социально-приключенческого (Э.Сю) на неоромантический приключенческий роман, однако проявилось оно лишь в мастерском построении сюжета и увлекательной манере изложения. Тематика же, характер приключений, система образов были принципиально новыми. Кроме того, романтический приключенческий роман был преимущественно историческим, в неоромантическом же изображаются события настоящего, т.е. удаленность не историческая, а географическая: это экзотические страны, неизвестная европейцу природа и инокультурный социум.

Важную роль в бурном развитии приключенческого романа сыграло и появление *массового читателя*, для удовлетворения вкусов которого авторы использовали увлекательные сюжеты, мотив путешествий, выражали явные симпатии или антипатии к

---

<sup>281</sup> Chalaye S. Du Noir au nègre, l'image du Noir au théâtre (1550-1960). P. Harmattan.1998.

тем или иным героям, доходя иногда до разделения героев на положительных и «злодеев».

Важно отметить, что новый приключенческий роман формировался параллельно с огромным количеством создаваемой *паралитературы*, прежде всего – описаний путешественников, содержащих сведения о дальних странах, населенных дикими туземцами. Этой «паралитературе» посвятил отдельное исследование французский критик Жан-Мари Сейан, приводя имена путешественников, художников и сменивших их позже фотографов, которые украшали текст яркими иллюстрациями.<sup>282</sup> В названиях книг часто отражался маршрут путешествий, например: «Из Сен-Луи в Триполи через озеро Чад. Путешествие через Судан и Сахару, совершенное в 1890-1891-1892 годах».<sup>283</sup>

Еще более продуктивным источником сведений о заморских территориях были серьезные *научные исследования*, посвященные непривычному для европейцев климату, географии, флоре и фауне, нравам, языковым особенностям.

Особенно важными для европейских правительств и предпринимателей были письменные *свидетельства участников военных кампаний и миссионеров*, которые описывали природные богатства посещаемых стран и степень сопротивления местного населения в случае вероятной колонизации. Мы не склонны идеализировать намерения и способы французской колонизации, тем более, что во Франции в конце XIX века термин «гексагональный» (шестиугольный), которым обозначалась континентальная Франция, стал использоваться для названия французского языка Франции и обрел новое значение – «шовинистический». Известно, однако, что в целом отношение французов к населению Канады, Индии, Египта и других колоний было намного более гуманным, чем англичан или испанцев. Это доказывают и труды французских миссионеров (как начала XIX века, так и его последней трети), свидетельствующие об интересе французов к людям иной расы, об искреннем желании приобщить их к истинной вере, к цивилизации. Очень характерна в этом отношении мысль писательницы Мириам Арри о том, что *«возможно, мы вскоре будем иметь “дальнюю” литературу, литературу колоний... Сыновья наших колонистов создадут ее нам через двадцать лет»*.<sup>284</sup> Сегодняшний расцвет франкоязычной литературы Магриба доказывает правоту писательницы, хотя она и ошиблась в своем предвидении лет на 70-80.

---

<sup>282</sup> Seillan J.-M. La (para)littérature (pré)coloniale à la fin du XIXe siècle ». Romantisme. 1/2008 (n° 139). P.33-45.

<sup>283</sup> Monteil P.-L. De Saint-Louis à Tripoli par le lac Tchad. Voyage au travers du Soudan et du Sahara, accompli pendant les années 1890-1891-1892. P. Alcan. 1895.

<sup>284</sup> Harry M. Réponse à l'enquête de Le Cardonnel et Vellay. La Littérature contemporaine. Mercure de France. 1905. P. 242.

Любопытно проследить, как развивается тематика приключенческих романов в прямой зависимости от новых завоеваний, т.е. экспансионной политики, которая была официально узаконена на конференции в Берлине в феврале 1885 года, и в том же году принята Парламентом Франции.

В 1892-93 годах появлялись романы о Дагомее и Судане, позже – о Мадагаскаре, после бурской войны 1900 года – о Южной Африке. Приключенческие романы этих лет очень разнообразны. Так, например, супруги Бонтен, вернувшись из Судана в 1893 году, написали два различных произведения: Раймонда Бонтен – дневник «Француженка в Судане», а Поль Бонтен – сборник поэтических новелл «В дебрях. Ощущения Судана». В 2007 году этот основательно забытый сборник был включен в серию «Иные те же» (*Autrement mêmes*), выпускаемую издательством *L'Harmattan*, потому что проливал свет на события полуторавековой давности, которые скрывались от рядовых французов, в частности, на борьбу за разграничение английских и французских владений в Судане, на уход Франции из Египта в обмен на территории вокруг озера Чад.

В 1880-е годы Жан Дро написал два романа, полных цинизма и иронии – «Шапюзо в Дагомее» и «Шапюзо на Мадагаскаре»,<sup>285</sup> а Поль Эрвье, под псевдонимом Рони опубликовал увлекательный сатирический роман «Сокровища Меранды» и т.д. Этим произведениям придавалось настолько большое воспитательное значение, что отрывки из них включались в школьные учебники.

Рассмотрим вначале особенности двух, тематически довольно близких, но идеологически принципиально различных поджанра неоромантического приключенческого романа – *экзотического* и *колониального*.

---

<sup>285</sup> Drault J. Chapuzot au Dahomey. Chapuzot à Madagascar. P. H. Gautier. s.d.

#### 4.1. Неоромантический экзотический роман

Прежде всего, попытаемся определить содержание терминов «экзотизм» и «экзотический», изменение их смысла во времени и области применения.

Слово «экзотизм» происходит от греческого *exōticos*, обозначающего нечто чуждое, внешнее по отношению к объекту. Как термин, «экзотизм» был введен в обиход антропологами и литературоведами. Так, Ц.Годоров, приводя цитату из «Одиссеи», приходит к выводу, что первым об экзотизме писал Гомер: «для Гомера самая дальняя страна – лучшая: таково “правило” Гомера».<sup>286</sup> А Франк Лестренган в своей статье «Экзотизм во Франции в эпоху Возрождения. От Рабле до Лери»<sup>287</sup> пишет, что прилагательное «экзотический» впервые использовал Рабле в 1552 году, в Четвертой книге своего романа. Используя это слово, Рабле тут же поясняет его словом «пeregрин» (иностранец, проживавший в Древнем Риме), которым его современники называли чужестранцев. В романе описываются «экзотические и pereгринные товары», выставленные на пристани несуществующего острова Медамоти, где решили остановиться Пантагрюэль и Панург. Таким образом, Рабле называл «экзотическим» некий материальный продукт, не принадлежащий цивилизации рассказчика, т.е. подразумевается идея путешествия – расстояние и движение. Таким образом, экзотическое уже в эпоху Возрождения означало нечто, происходящее из дальних стран, предмет торговли.

Интересно, что герои Рабле обнаруживают экзотические товары на острове, описание которого напоминает одновременно современную автору эпоху и античность. По словам Лестренгана: «этот остров, находящийся где-то между Америками и Эгейским морем, является первым этапом путешествия во времени и пространстве и представляет собой одновременно экзотизм географический и экзотизм исторический».<sup>288</sup>

В XVII веке в Европе были созданы «кабинеты любопытных вещей» (*cabinets de curiosité*), состоящие из двух частей: *Artificialia* (предметы, созданные людьми), и *Naturalia* – природные редкости. В обеих частях важное место отводилось экспозиции под названием *Exotica*, т.е. привезенным из дальних стран драгоценным и

---

<sup>286</sup> Цит. по: Fléchet A. L'exotisme comme objet d'histoire. [www.cairn.info/revue-hypotheses-2008-1-page-15.htm](http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2008-1-page-15.htm)

<sup>287</sup> Lestringant F. L'Exotisme en France à la Renaissance. De Rabelais à Léry. // *Littérature et Exotisme, XVIe-XVIIIe siècles*. P. 1997. P.5-16.

<sup>288</sup> Там же, с.12.

полудрагоценным камням, культовым артефактам, оружию, музыкальным инструментам.<sup>289</sup>

После открытия Америки и первых великих морских путешествий словом «экзотический» стали называться города, пустыни, джунгли и другие «неевропейские» территории, а разводимые в зимних садах растения, привозимые набобами артефакты, костюмы, даже живые негритята становились модным украшением европейских богатых домов. К началу XIX века французское общество было уже знакомо и с экзотическими ароматами, используемыми в парфюмерии, и с музыкальными инструментами, и с танцами, и с экзотической кухней.<sup>290</sup>

Очевидно, что в этой моде на «экзотическое» огромную роль играла литература, которая способствовала развитию наук – музыковедения, этнографии, антропологии, картографии и географии, минералогии, социологии и др.

В литературоведении проблему экзотизма затрагивали Франк Лестриган, Жан Марк Мура и Лиз Кефеллек. Они в основном предлагают два понимания термина: как сочетание нескольких содержательных компонентов (то, что есть «экзотическое»), и как особый тип отношения к «другому», «иному» (увлечение экзотическим). На отношении к «иному» строятся концепции Виктора Сегалена и Цветана Тодорова. Для Сегалена представление об экзотизме основывается на «понятии отличия», восприятии всего, что «рождается вне субъекта» (от греч. *εξο* – вне). Он выделяет экзотизм в пространстве (географический), экзотизм во времени (исторический), экзотизм социальный и экзотизм сексуальный.<sup>291</sup>

Ц.Тодоров считает, что отношение с «другим» изначально строится на допущении идеи принципиального отличия «другого» от себя и выводит из единого логического постулата понятия «экзотизм» и «расизм».<sup>292</sup> Можно возразить, однако, что в большинстве случаев экзотизм, в отличие от расизма, в сравнении «мы» и «другие» отдает предпочтение «другим», учитывая их оригинальность, непохожесть на «нас», уважая их терпение и снисхождение к «нам», хлынувшим в их страны и стремящимся изменить их образ жизни. Кроме того, как мы постараемся показать, экзотизм в литературе непосредственно связан с интересом к «другому», а расизм не интересуется «другим», а уничтожает его.

---

<sup>289</sup> Pomian K. *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris. Venise. XVIe-XVIIIe siècles.* P.1987.

<sup>290</sup> Régnier F. *L'Exotisme culinaire. Essai sur les saveurs de l'Autre.* P. Puf. 2004. P. 20-25.

<sup>291</sup> Segalen V. *Essai sur l'exotisme.* P. Seuil. 1999. P. 41.

<sup>292</sup> Todorov Tz. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine.* Coll. «La couleur des idées». P. Seuil. 1989. P. 356.

Жан-Марк Мура анализирует отношение французов к экзотике в литературе XIX века и приходит к выводу, что термин «экзотическое» применялся в отношении дальних стран, к явлениям же, характерным для более близкого, но «иногo» мира (Испания, Корсика, Греция и другие страны в творчестве Мериме, Дюма, Гюго и др.), применялся термин «живописное» (*pittoresque*).<sup>293</sup> Таким образом, во французской литературе второй половины XIX века экзотическими являлись Азия, мусульманский Восток, Африка, Латинская Америка, Дальний Восток и Океания, т.е. как писали авторы школьного учебника географии, «мир минус Европа». <sup>294</sup> Это было создаваемое в романах новое пространство, основной характеристикой которого была чрезмерность, безграничность, противопоставленная знакомому и «укрошенному» пространству цивилизованного мира. Эта диалектика между «своим» и «чужим» является одной из главных особенностей экзотического романа, который давал возможность обывателю совершать воображаемое путешествие от привычного к необычному, мысленно оказаться на пароходе, перевозящем экзотические товары, представить себя путешественником, открывающим невиданные страны, кухню, музыку, танцы, и все это становилось приглашением в реальное путешествие.

Интересным представляется и исследование Лиз Кефеллек, которая в своей статье «Построение экзотического пространства в приключенческом романе XIX века» формулирует три цели экзотической литературы: поэтическую, воображаемую и идеологическую. Поэтическую, потому что экзотизм связан с представлением о «чужом» мире как прекрасном, где море и небо синее, а женщины более чувственные. Воображаемую, поскольку читатель вместе с героем чудесным образом обогащается, переживает опасные для жизни или эротические приключения. А идеологическую, потому что для консервативного француза эпохи II Империи экзотизм позволял осудить варварство дикарей, убедиться в европейской цивилизованности и справедливости колониального порядка.<sup>295</sup>

Таким образом, литература отражала и очень важный **цивилизационный** вопрос, стоящий перед французским (и европейским) обществом: должно ли экзотическое становиться частью европейской культуры, или оно должно оставаться характеристикой чужого, «другого» мира. В этом смысле экзотизм может восприниматься как **социально-**

---

<sup>293</sup> Moura J.-M. Lire l'exotisme. P. Flammarion.1992. P. 4.

<sup>294</sup> Allain M. et Hauser H. Le Monde moins l'Europe. École primaire supérieure, troisième année. P. Colmar.1909.

<sup>295</sup> Queffélec L. La construction de l'espace exotique dans le roman d'aventures au XIX<sup>e</sup> siècle // L'Exotisme, actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion. P. APELA.1988. P. 362.

*экономическое* явление, однако, по мнению В.Сегалена, он проявляется в индивидуальном опыте. В своем «Эссе об экзотизме» Сегален утверждает, что «экзотизм может быть только индивидуальным, и не допускает множественного числа». <sup>296</sup> Определяя экзотизм как «столкновение сильного индивидуума с реальностью, которую он воспринимает и смакует на расстоянии», <sup>297</sup> автор утверждает, что «цена экзотизма» в мире снижается по мере развития способов коммуникации (уменьшение географического экзотизма), развития демократии (уменьшение социального экзотизма) и эмансипации женщин (уменьшение сексуального экзотизма). <sup>298</sup> Нам представляется, что Сегален сам себе противоречит, поскольку связывает снижение экзотизма с коллективным сознанием, с социальными явлениями. В доказательство можно привести исследование Камиля Рено Палиго «Расистская Республика: расистская парадигма и республиканская идеология в 1860-1930 годах». <sup>299</sup> Как из заглавия, так и из текста исследования становится ясно, что многие исследователи как прошлого века, так современные, характеризовали III Республику как «расистскую». Такой подход нам кажется не очень адекватным, поскольку, как показывает анализ приключенческого романа последней трети XIX века, не только в экзотическом, но даже в колониальном романе отражаются разные позиции авторов, следовательно – и европейского общества. Так, многие писатели использовали в своих описаниях методы *сравнения, аналогии и инверсии*. Не стоит забывать, что традиции описания «другого» во французской литературе идут от «Атала» Шатобриана, «Таманго» Мериме, «Бюг-Жаргалья» Гюго и многих других примеров показа морального превосходства «дикарей». Немалое значение имели и романы Майн Рида, Ф.Купера и других писателей, оказавших несомненное влияние на французский неоромантический роман, в котором, однако, уже нет места романтической, несколько экзальтированной идеализации туземцев. Колониальная политика накладывала очень определенный отпечаток на литературу, которая часто отражала не только отношение европейцев к «дикарям», но и отношение «дикарей» к иностранным хозяевам, которые для них тоже были «другими». Таким образом, отношения двух рас можно определить как «двусторонний экзотизм». В этом смысле показательной стала экспозиция *Goa e o Grão Mogol* в музее Гюльбекян в

---

<sup>296</sup> Segalen V. Essai sur l'exotisme. P. Seuil. 1986. P. 64.

<sup>297</sup> Там же, с. 43.

<sup>298</sup> Там же, с. 49.

<sup>299</sup> Reunaud Paligot C. La République raciale: paradigme racial et idéologie républicaine. 1860-1930. P. 2006.

Лиссабоне в 2004 году, представлявшая изображения португальцев в картинах и предметах искусства, созданных индейцами в XVI-XVII веках. В литературе же бывших колониальных стран образ европейца появится значительно позже, во второй половине XX века, что связано с возможностью для жителей этих стран получить образование и начать создавать свою литературу. В период же неоромантизма, во второй половине XIX века, мы можем судить о «двустороннем экзотизме» по приключенческим романам только европейских авторов.

Основным содержанием французского экзотического романа являются впечатления о дальних странах, описанные путешественником, не имеющим намерения надолго в них поселиться. Его привлекает странность и дикость местных нравов, красота природы, загадочная привлекательность женщин. При этом он сознательно или подсознательно оценивает перспективы французской колонизации.

Во Франции неоромантический экзотический роман несомненно берет начало от ряда романов Жюль Верна, в которых герой-исследователь, при поддержке какого-нибудь Географического общества (как Фергюсон из «Пяти недель на воздушном шаре»), составляет карты неизведанных территорий, подвергаясь при этом разным злоключениям – болезни, плен и т.д. Этот сюжет послужил образцом для ряда схожих романов, из которых наиболее известны роман Луи Робера «Драма в центре Африки»,<sup>300</sup> романы Луи Буссенара, однако создателем собственно экзотического романа во Франции является *Пьер Лоти*.

### *Пьер Лоти*

Морской офицер и романист *Жюльен Вио* (1850-1923) начал свою военную карьеру в годы франко-прусской войны, после которой служил офицером французского флота и провел около двадцати лет в дальних плаваниях. Описания стран, в которых он побывал, искусно переплетенные с собственными (реальными или вымышленными) приключениями и любовными историями, стали содержанием его почти сорока романов, публикуемых под псевдонимом *Пьер Лоти* (*Pierre Loti*).

Советская критика видела в нем апологета деятельности «агентов французского империализма», непосредственного исполнителя замыслов правящих кругов Третьей республики, их «колониальных авантюр».<sup>301</sup> Французская критика рубежа веков высоко

---

<sup>300</sup> Robert L. Un drame au centre de l'Afrique. P. Marpon et Flammarion. 1880.

<sup>301</sup> Гедымин Л. Литература империалистической реакции. ИФЛ. М. Академия. 1939. Т. III. С. 457.



ценила творческую манеру Лоти, «меланхоличный лиризм», «живописность пейзажей», мастерство создания у читателя ощущения непосредственного присутствия в уголках экзотической природы и т.д.<sup>302</sup> В XX веке творчество Лоти основательно забыто, а те немногие статьи, которые все же появляются на страницах газет или в интернете, посвящены некоторым сторонам его личности и творчества (например, проблеме гомоэротики), его политическим взглядам и нравственным характеристикам (Л.Баронян, А. Келла-Виллеже). Нас особенно интересует его отношение к армянскому вопросу, к которому обратимся ниже.

Пьер Лоти был эксцентричной личностью, он заявлял, что не читает книг, любил носить необычную одежду, о чем свидетельствует множество фотографий в экзотических нарядах разных стран – Турции, Полинезии, Сенегала, Японии и других. Лоти был также некоторое время вице-королем маленького островка между Францией и Испанией – Острова фазанов.

При этом, нельзя отрицать, что произведения его отличает мастерство изложения, прекрасный стиль, особое поэтическое восприятие экзотических стран, а главное, что его творчество удовлетворяло интерес современного ему общества к экзотике, за что Лоти в 1891 году был принят во Французскую Академию, а за год до смерти, в 1922 году удостоен ордена Почетного Легиона. На сюжет его романа «Параю, или Женитьба Лоти», который он посвятил великой Саре Бернар, написана опера «Лакме» знаменитого французского композитора Лео Делиба (либреттисты Э.Гондине и Ф.Жиль), а сюжет романа «Мадам Хризантема» лег в основу оперы Пуччини «Мадам Баттерфляй».

Как во французской, так и в советской критике, Пьер Лоти считается создателем жанра «колониального романа». Мы, в соответствии с нашей жанровой классификацией приключенческого романа, попытаемся доказать, что роман Лоти – преимущественно **«экзотический»**.

Литературную известность Лоти принес его первый роман «Азиаде» (*Aziyadé*, 1879), написанный под впечатлением пережитого любовного приключения в Турции, стране, которую он полюбил навсегда. Через год он публикует роман «Параю, или Женитьба Лоти» (*Le Mariage de Loti*, 1880), в котором описывает свое пребывание на Таити и острове Пасхи. Интересно, что военный корабль, на котором служил Лоти, был послан французским правительством не только для уточнения гидрографии, но с

---

<sup>302</sup> Mariel J. Pierre Loti. P. Champion.1909; Mallet F. Pierre Loti. son œuvre. P. Champion.1923; Serban N. Pierre Loti. Sa vie et son œuvre. P. Les Presses Françaises. 1924.

заданием привезти одну из статуй, которые, «по слухам, там находились». На Таити он получает от старой королевы Помаре прозвище Лоти (название тропического цветка), которое стало его литературным псевдонимом. Еще до Делиба, на сюжет романа «Женитьба Лоти» была написана опера Рейналдо Хана «Остров мечты», поставленная в *Opéra-Comique* в 1898 году.

Впечатления о посещении Сенегала с традиционным любовным сюжетом отразились в романе Лоти «Роман одного спаги» (*Le Roman d'un spahi*, 1881). Затем Лоти пишет три романа, которые выбиваются из ряда его экзотических романов, но в которых он мастерски и с любовью создает местный колорит: Исландии – в «Исландском рыбаке», страны басков – в «Рамунчо» и Бретани, где он гостил у своего друга Пьера Ле Кора – в скандальном романе «Мой брат Ив», вызвавшем обвинения автора в «поэтизации гомосексуализма». Лоти возвращается к морской службе, участвует в Тонкинской кампании в Китае и проводит несколько недель в Японии, ставшие темой его известного романа «Госпожа Хризантема» (*Madame Chrysanthème*, 1887).

В 1888 году Лоти избирается в Академию Гонкуров, несмотря на антипатии Эдмона Гонкура, а в 1891 году становится членом Французской академии, получив, в конкуренции с Эмилем Золя, преимущество в один голос.

В 1903-1905 годах Лоти снова в Турции, на корабле, стоящем в Константинополе, и где под его началом служит Клод Фаррер, яркий представитель французского колониального романа. Здесь он пишет продолжение романа «Азиаде» – «Призрак Востока» (*Fantôme d'Orient*). Сюда он вернется и в 1909 году и будет бороться против распада Оттоманской империи, что отразит в публицистическом труде «Агонизирующая Турция».

В 1910 году Лоти завершает свою 42-летнюю службу во флоте, но в 1914 году, учитывая его знание исламского Востока, его назначают советником генерального штаба в Италию для борьбы против Австро-Венгерской империи.

После войны Лоти возвращается в родной Рошфор, жители которого очень гордятся своим соотечественником. Молодые девушки, которым запрещалось читать «Мой брат Ив», рыдают над «Исландским рыбаком» и носят на груди его портрет.

Лоти умер в 1923 году и, после «национальных похорон», был похоронен на острове Олерон. Его дом в Рошфоре превращен в музей, в память о нем было выпущено 4 монеты, его имя можно прочесть на вывесках двух кафе – на острове Фазанов и в

Константинополе. В его честь в Папэте (Таити) воздвигнут монумент работы скульптора Филиппа Бенара.

Посмертно был издан «Дневник Лоти. 1867-1878 годы». Автор завещал опубликовать его не раньше, чем через тридцать лет после своей смерти, однако его сын Самуэль тщательно отредактировал и издал «Дневник» в двух томах в издательстве *Calman-Lévy* в 1925 и 1929 годах.

Каждый из романов Лоти, посвященных какой-либо стране, передает живописность и неповторимость каждой из них. Он с удивительным мастерством изменяет не только характеры героев, но даже стиль описания природы, нравов и быта. Л.Гедымин считает, что Лоти ограничивается лишь «*передачей беглого впечатления, эмоционально воспринятого ощущения, приближаясь к манере импрессионистов*».<sup>303</sup> Критик основывается на признании самого писателя в том, что его воспоминания «*состоят из одних подробностей и кратких заметок о цветах, формах, запахах и шумах*»,<sup>304</sup> однако мы можем согласиться с этим мнением лишь в отношении пейзажа, хотя и здесь он не всегда ограничивается «*беглым впечатлением*».

Каждый роман Лоти – это исследование новой страны. Он погружается в ее культуру, передает собственное эмоциональное, чувственное видение ее своеобразия, красоты природы: «*Ночью надо всем этим царит невозмутимый ласковый покой; тишину нарушает лишь треск цикад; чистый воздух настоян на ароматах лета; неподвижное море и небо излучают такое же сияние, как то, что озаряло когда-то мои тропические ночи*» (1.XII), или: «*По вечерам взгляду открывалась дивная картина другого рода: все становилось розовым или золотым. Олимп был окрашен в цвета, напоминающие разгорающиеся угли или расплавленный металл, и отражался в зеркальной глади моря. В небе — ни облачка: казалось, атмосфера исчезала и горы повисали в совершенной пустоте — настолько четко и определенно вырисовывались даже самые далекие их гребни*» (1.XVI).

Убежденный в том, что в Европе уже нечего делать, он стремится в дальние страны, чтобы испытать новые ощущения – вдохновение, восхищение, ужас. Иную цивилизацию он познает через женщин. Изображение «чистой», искренней любящей женщины как составляющей мифа о естественной любви, становится, благодаря Лоти,

---

<sup>303</sup> Гедымин Л. Литература империалистической реакции. ИФЛ. М. Академия. 1939. Т.III. С.457.

<sup>304</sup> Лоти П. Собр. соч. в 5 тт. Т.1. СПб.1901. С.66.

традиционной для авторов экзотических романов. Постараемся показать вышесказанное на примере анализа романа «*Азиаде*» (1879).

Прежде всего, обратим внимание на то, что роман назван именем героини, но за заглавием следует пояснение: «*Отрывки из дневников и писем лейтенанта английского флота, перешедшего 10 мая 1876 года на турецкую службу и убитого при осаде крепости Карс 17 октября 1877 года*».<sup>305</sup> Из этого подзаголовка становится ясно, что, во-первых, *рассказчиком* является морской офицер Лоти, который является не свидетелем-рассказчиком, а главным героем описываемых событий. Во-вторых, жанр романа заранее определяется как «дневник», однако в дальнейшем выясняется, что композиция его осложняется вставными письмами, которые составляли часть дневниковых записок, найденных предполагаемым «издателем» и включенных в текст по хронологическому принципу.

По замыслу автора, составителем этого произведения является друг главного героя, лейтенант военно-морского флота Пламкетт, который предваряет роман своим предисловием. В нем Пламкетт пишет: «*Всякий порядочный роман начинается описанием внешности героя. Но эта книга не роман или если и роман, то не более упорядоченный, чем жизнь того, кому он посвящен*». Далее он признается, что «*описать на потребу равнодушной публике нашего Лоти, которого мы так любили, – дело нелегкое, и с ним вряд ли справилось бы даже самое искусное перо*». Сомневаясь в своей способности описать Лоти, Пламкетт прибегает к сравнению с образом Хасана, созданным А. де Мюссе в «Намуне»:

*И поступь горделива, и осанка,  
Как у патриция, тонка, тверда рука,  
Но главное – глаза. В них светится душа.*

Далее, в кратком определении Пламкетта возникает противоречивый образ Лоти, который имел с Хасаном общие черты, он бывал «весел» и «угрюм», «наивен» и, в то же время, «пресыщен». И в добрых, и в дурных поступках он был безудержен, но его любили больше, чем «этого эгоиста Хасана», и он скорее был похож на другого героя Мюссе – Ролла. В конце Предисловия Пламкетт, в пояснение к полному контрастов образу Лоти, приводит трехстишие из «Русалок» Виктор Гюго:

---

<sup>305</sup> Лоти П. Азиаде. Пер. Н.Глен. <http://www.e-reading.club/book.php?book=149037>  
(Здесь и далее цитаты из романа приводятся из данного источника, с указанием глав).

*Сколь много душ покажут тебе разом  
И небо, что недвижность вод лазурью осеняет,  
И – дно, где мутный ил скрывает ложь и злобу...*

Как уже отмечалось, **композиция** романа представляет собой дневниковые записи офицера Лоти о пребывании в Турции, и письма самого Лоти и адресованные ему. Роман состоит из 5 глав: в первой («Салоники») Лоти впервые встречает красавицу Азиаде и Самуила, которые, по его признанию, сыграют важную роль в его жизни в Турции. Вторая глава («Одиночество») посвящена жизни Лоти в Константинополе, в ожидании приезда Азиаде. В третьей, самой развернутой главе («Вдвоем в Эюпе») любовники наслаждаются своей тайной любовью, пользуясь частыми отъездами мужа Азиаде. Четвертая глава озаглавлена «*Мене, Текел, Перес*» (*исчислен, взвешен и найден очень легким*). Эти слова, начертанные невидимой рукой на стене на пиру у вавилонского царя Валтасара, Даниил истолковал как пророчество гибели Вавилонского царства. Смысл заглавия главы следует понимать как «призыв осмотреться и задуматься»<sup>306</sup>. Наконец, в пятой главе, озаглавленной «Азраил» (*ангел смерти в исламе и иудаизме*) Лоти покидает Турцию, но, не выдержав разлуки и вернувшись через несколько недель, узнает, что Азиаде умерла. Краткий эпилог представляет собой газетное сообщение о смерти в сражении при Карсе офицера английского флота, поступившего в турецкую армию под именем Ариф-Уссам-эфенди и похороненного с другими защитниками ислама.

**Время** событий романа совпадает с так называемым «Восточным кризисом» на Балканах в 1876-1878 годах, когда христианское население Герцеговины, затем Болгарии восстало против турецкого владычества. Герой романа Лоти прибывает в Салоники в мае 1876 года, а через месяц Сербия объявила войну Турции, которую вскоре проиграла. В конце лета 1876 года на турецкий престол взошел Абдул Гамид, с которым Лоти связывает большие надежды: «*быть может, его восшествие на престол станет для ислама началом новой эры, принесет Турции еще немного славы, обеспечит ее последний взлет*» (2. XIII). Австро-Венгрия, Англия и Россия пытались воздействовать на Турцию, изменить творимую ею жестокую политику на Балканах и выслали в берегам Турции свои военные судна. На одном из английских корветов и прибыл в Салоники офицер Лоти.

---

<sup>306</sup> Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. Сост. Серов В. <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/12/43.htm>

В декабре 1876 года, под нажимом европейских стран, в Турции была принята первая конституция, о которой Лоти пишет в письме к Пламкетту: *«Вот уже и эта бедная Турция принимает конституцию! ... добрые мусульмане думают, что Аллах их покинул, а падишах потерял рассудок. Я воспринимаю как фарс все серьезные события, особенно политические, но уверен, что, приняв эту новую систему, Турция утратит свое своеобразие»* (2.17).

В том же месяце состоялась мирная конференция, неудача которой заставила Россию 24 апреля 1877 года объявить войну Турции, и Лоти в своем романе описывает панику, которая царил в Стамбуле по этому поводу.

Именно этот, полный исторических событий год, совпадает с временем, проведенным Лоти в Турции. Он приехал в мае в Салоники и, еще не сойдя на берег, стал свидетелем жестокой казни шести турок, обвиняемых в убийстве европейских консулов: *«...Прелестное майское утро, яркое солнце, чистое небо... Когда шлюпки с иностранных кораблей приблизились к берегу, палачи на набережной уже заканчивали свою работу: тела шести человек, повешенных на глазах у толпы, дергались в последних конвульсиях...»*. За «привычным» зрелищем «с улыбкой» наблюдало множество зрителей, тем более, что палачи «поскупились на расходы: виселицы были такие низкие, что босые ноги повешенных касались земли. Ногти их судорожно царапали песок» (1. I). Таким образом, первое впечатление Лоти о Турции связано с «отвратительной гримасой смерти», резко контрастирующей с описанием «прелестного майского утра», «ласкового турецкого солнца», освещавшим эту картину.

Тем не менее, герой романа неоднократно признается в любви к этой стране, он с удовольствием носит национальную одежду, поселяется в густонаселенных районах Стамбула. Если вначале он объяснялся на *сабире* – смеси французских, итальянских и арабских слов, то потом он изучает турецкий язык и настолько проникается местным образом жизни, что в конце романа отправляется служить в турецкую армию.

Интересно, что, несмотря на любовь Лоти к Турции, он не избегает в своих записях объективного описания противных христианскому мировоззрению негативных сторон *турецкого быта, местных нравов*, которые он с интересом изучал. Лоти посещает самые отвратительные трущобы, «дворы чудес», притоны, где *«молодые азиаты, одетые, как египетские танцовщицы, исполняли сладострастные танцы перед публикой, состоявшей из клиентов оттоманского правосудия, и вовлекали их в омерзительные сатурналии»* (2.XVI), кладбища, где собираются бандиты, которые

убивают и тут же закапывают случайных прохожих, о чем полиция знает, но никогда не вмешивается, ярмарочные спектакли куклы Карагёз, который *«отпускает грубые шуточки, часто неприличные, и откалывает на глазах у всех такие номера, которые повергли бы в смущение даже маскарадного капуцина... Залу, битком набитому малышкой, показывают спектакль, который в Англии вознал бы в краску корпус гвардейцев»* (2.XVII).

Погрузившись в быт стамбульской жизни, Лоти не брезгует низменными развлечениями, он обращается к старому еврею Хайрулле – «совершеннейшему мерзавцу» – заказывая привести женщин, но тот приводит и предлагает Лоти шестерых мальчиков, которые тут же начинают петь и играть на разных инструментах. Лоти *«хочется продолжить изучение глубин человеческой низости»* и он предлагает старику привести его красивого сына. После некоторого раздумья тот предлагает перенести разговор на следующий день, и Лоти выгоняет всю компанию «как паршивых насекомых» (2.XXVII). Антисемитские настроения Лоти проявлялись и позже, в 1894 году, когда, после путешествия в Палестину, он опубликовал роман «Иерусалим», где описывал подлых, хитрых, недостойных стариков, живущих «в сердце этого еврейства». На их лицах он видел «нестираемую печать людей, распявших Христа».<sup>307</sup>

При этом все, что касается турецких традиций, умиляет Лоти. Так, во время лунного затмения со всех крыш палят в «лучезарнейшее из всех небес», чтобы убить дракона, который хочет проглотить луну. Лоти тоже стреляет в луну, не желая разрушать суеверие турков, *«которое делает их еще более очаровательными»*. (3.XVI).

Пораженный метаморфозой, происходящей с другом, Пламкетт пишет Лоти озабоченное письмо, в котором выражается типичное для европейцев презрение к варварским нехристианским народам. Он задается вопросом – какое удовольствие может находить Лоти в созерцании *«вульгарных физиономий, на которых отпечатались все оттенки глупости, на нескладных фигур в коротких штанах или черном платье, что копошатся на грязных мостовых вдоль обшарпанных стен, возле лачуг и лавок?»*, и общаясь с людьми, с которыми у того не может быть интеллектуальной гармонии, разговоры с которыми *«не интереснее, чем беседа с пауком или жабой»* (3.XL)

Лоти, пытаясь оправдать свои симпатии к туркам, приводит восточное четверостишие, доказывающее наличие в Турции определенной культуры, хотя стихи эти принадлежат не турецкому, а персидскому поэту Фаридуддину Аттару:

---

<sup>307</sup> Loti P. Journal. Flammarion. 1959. Т. 4. P.227.

*Главное в этом краю — забвение...  
Кто бы ни погрузился в океан сердца,  
Находил отдохновение в небытии.  
Сердце обретает там одно: не быть..., (3.LIV)*

Лоти часто приписывает туркам восточную мудрость, не делая различия между услышанными персидскими или арабскими пословицами или стихами. Например, цитируемая им фраза *«Даже если вы обойдете весь мир, вы не найдете, быть может, ни одного друга...»* на самом деле – арабская поговорка. (3.XXIII). Если французской литературе XVIII века подобное смешение было простительно, потому что представление о Востоке у авторов (например, у Вольтера), никогда там не побывавших, создавалось заочно, то Лоти, проживший в Турции целый год, делает это сознательно, стремясь оправдать свою любовь к этой стране.

Особый интерес Лоти проявляет к жизни женщин в гареме. Азиаде рассказывает ему, что до встречи с ним она скучала, *«курила папироски или гашиши, играла в карты со служанкой Эмине или слушала забавные истории о стране чернокожих»*. Несмотря на строгие мусульманские запреты, ей удавалось проводить время в доме возлюбленного, но оставив ему свой отрезанный локон, что было для нее было *«гяурским новшеством»*, она страшно боялась *«умереть раньше, чем волосы ее отрастут, и показаться на том свете с прядью, отстриженной неверным»* (3.XIV).

Турчанок, как пишет Лоти, не могут удержать ни свирепый контроль, ни страх самого жестокого наказания, *«они готовы отдаться первому встречному – слуге, который попался им под руку, или лодочнику, вывозящему их на прогулку, если он хорош собой и им нравится. Все они с большим любопытством заглядываются на молодых европейцев, а те были бы не прочь воспользоваться этим»* (3.XLIII).

На протяжении романа Лоти часто выражают свою любовь к Турции, называет ее красивой страной мира, *«которую хотят уничтожить»* и признается, что *«сам того не замечая»*, становится турком, *«добрым левантинцем»*. Поэтому вполне органично звучат его благословения султану Абдул-Хамиду, *«вернувшему жизнь большим религиозным праздникам, пышным торжествам в честь ислама»* (2.XIV). Логичным поступком в этом контексте является и его переезд из христианско-еврейского района Стамбула – Перы, где жил под именем Маркетто – в священный для мусульман район Эюп, где поселяется под именем Ариф-эфенди. Здесь Лоти наблюдает праздную жизнь турок, проводящих время, сидя под платанами, у мраморных фонтанов, тут же, на улицах, бреющих головы, оставляя на макушке прядь, *«взявшись за которую»*



*Мухаммед поведет их в рай*». Убежденность правоверных мусульман приводит Лоти к мечте о том, чтобы и его некто повел в «какой-нибудь» рай: *«Если бы кто-нибудь мог обратить меня в мусульманскую веру, как бросился бы я, плача от радости, целовать зеленое знамя Пророка!»* (4.XXIV).

Лоти констатирует, что накануне войны среди константинопольских христиан начиналась паника, но он готов идти на войну и принять смерть за султана, что он и совершит в конце романа, потому что испытывает по отношению к Турции *«нечто похожее на то чувство, которое испытывал бы к своей родине, если бы ей угрожала гибель»*. Лоти неоднократно подчеркивает, что христиан и мусульман объединяет общий патриотический подъем, и те, и другие готовы умереть за «оттоманское отечество».

Однако в описании национального колорита народов, населявших город, Лоти не скрывает предпочтения, которое отдает туркам. Он восхищается богатством кортежа, сопровождающего султана, уборами из страусиных перьев, золотой парчой, драгоценными камнями, мрамором, серебром и остальной показной роскошью. Очень подробно Лоти описывает прием в доме богатого турка Иззуддина-Али-эфенди, куда приглашенные приходят вечером, а уходят утром. *«Стулья, подобно женщинам, не допускаются на эти турецкие приемы»*, но женские глаза подсматривают за происходящим из-за инкрустированной перламутром двери гарема. Двери открывают две восьмилетние девочки, предназначенные для продажи. В комнатах, устланных коврами, мужские сомнамбулические голоса *«словно в забытьи, выводят причудливые мелодии Востока»*. В причудливых кольцах душистого дыма ведутся тихие разговоры о войне, о «московитах», о тяжелых испытаниях, уготовленных Аллахом для ислама. Вначале эти вечера казались Лоти «варварски странными», но со временем он сам стал устраивать у себя такие приемы, где *«гости хмелели от ритма бубнов и запаха благовоний»*.

С этими описаниями, напоминающими атмосферу «Тысячи и одной ночи», резко контрастируют описания праздников христиан. Так, в день греческого Рождества его раздражают «ужасающие серенады», которые поют дети с фонариками и, хотя молодые девушки-гречанки одеты как парижанки, ни в одной стране мира он *«не слышал более страшной какофонии и не видел более жалкого спектакля»*. Лоти разделяет презрительное отношение турков к другим народам, населяющим Турцию: *«Это невообразимая мешанина людей всех национальностей, в которой большинство составляют греки. Грязные толпы стекаются отовсюду; их извергают улочки,*

*промышляющие проституцией, кофейни, таверны. Невозможно представить себе, сколько там пьяных мужчин и женщин, какие раздаются хмельные выкрики, омерзительные вопли.*

*Попадают там и правоверные мусульмане, пришедшие посмеяться над гяурами, посмотреть, как византийские христиане, судьбой которых так патетически пытались разжалобить Европу, празднуют рождение своего пророка.*

*Все эти люди больше всего на свете боятся, что их пошлют сражаться наравне с турками, коль скоро конституция пожаловала им незаслуженное звание граждан турецкого государства, но пока они поют и веселятся от всей души». (3. XXXI).*

Особое место в описании жизни Стамбула Лоти отводит армянам. Первым его знакомым армянином был священник, который познакомил его с турецким языком. Лоти знал, что в Стамбуле, *«которого боялись христиане» (2.V)*, были армянские кварталы: *«невдалеке виднеются старые армянские дома – темные, погруженные в сон» (2.VII)*. Интересно, что Лоти приводит слова турецких мулл, подтверждающих, что земля эта не была турецкой: *«Наши предки, – вещали муллы, обращаясь к толпе, – наши предки, которых и было всего несколько сотен, четыре века назад завоевали эту землю! (2.XVIII)*. Конечно, Лоти не уточняет, чьей была эта земля до ее завоевания турками и постоянно пытается показать, что к армянам в Турции относились уважительно, считались с их традициями. Это подтверждает, например, эпизод, где Азиаде танцует без вуали, и *«если бы Ахмет не убедил публику, что Азиаде армянка, она бы погибла..., это свидетельство из уст мусульманина служило ей защитой» (4.XI)*. В другом эпизоде Лоти описывает прическу Азиаде: *«косы с пропущенной в них золотой нитью и завязанные на концах желтыми лентами, как это делают армянки...» (4.VIII)*.

Лоти приводит и пример того, что в трудные для Турции дни, когда приходилось решать – принять ли предложения Европы об изменении политики на Балканах или вступать в войну, представители правительства и духовенства собрались 22 января 1877 года на заседание Высокой Порты. Лоти описывает общий «национальный энтузиазм», который царил в этом заседании: *«христиане сидели рядом с мусульманами, армянские епископы – рядом с дервишами и шейхами; здесь впервые можно было услышать из уст магометан неслыханные слова: “наши христианские братья”».*

Перед собравшимися выступил армянский католический епископ, воинственную речь которого приведем полностью: *«Эфенди! Прах наших отцов в течение пяти столетий покоится в этой земле. Первейшей нашей обязанностью является защита*

*этой земли, доставшейся нам в наследство. Мы все смертны – таков закон природы. История показывает нам, как великие государства одно за другим появлялись и исчезали с мировой сцены. Если Провидение решило покончить с существованием нашей родины, нам остается лишь склонить голову перед этим решением; но есть разница между тем, чтобы постыдно угаснуть или погибнуть со славой. Если нам предстоит погибнуть от пули, не будем отказываться от чести подставить ей грудь: тогда имя нашей страны останется в истории как славное имя. Еще недавно мы представляли собой инертную массу; хартия, которая была нам пожалована, оживила и объединила нас. Сегодня нас впервые пригласили на этот совет; мы благодарны за это его величеству султану и министрам Высокой Порты! Отныне пусть вопросы религии каждый решает согласно своей совести! Пусть мусульманин идет в свою мечеть, а христианин – в свою церковь; однако перед лицом общих интересов, перед лицом общего врага мы едины и едиными останемся!» (З. XXXV).*

В романе «Азиаде» даже самый предвзятый читатель не обнаружит презрения, тем более – ненависти автора к армянам. Позже, во время путешествия в Святую землю, Лоти часто встречался с армянской общиной, представителями *«этой привлекательной Армении, история которой постоянно была, еще с Античности, мученической и болезненной»*.<sup>308</sup> Он с искренней симпатией описал иерусалимского патриарха, который пригласил его в армянский квартал. Лоти упоминает, что встречался с армянскими священниками в Вифлееме, а позже, в Исфахане, он видит армянский квартал *«где копошится бедное население»*, иммигрировавшее сюда против воли, которому обещали привилегии, а потом стали преследовать. Снова оказавшись в Стамбуле в 1903-1905 годах, Лоти много общается с армянами, в частности, с г-жой Узунян, дочерью Норадунгян-эфенди, министра иностранных дел Турции в 1912 году. Она была поклонницей его писательского таланта, и из сохранившейся переписки становится ясно, что по ее просьбе Лоти внес некоторые изменения в свой роман «Разочарованные». Надо с горечью констатировать, что талантливый писатель впоследствии изменил своему призванию и стал активно выражать свое отношение к событиям в Турции. Откровенные симпатии к туркам привели его к искажению исторической правды, и определили его позицию в «армянском вопросе».

---

<sup>308</sup> Цит. по: Quella-Villéger A. Pierre Loti, le pèlerin de la planète. 2-me éd. Aubéron. Fevr. 2005.

В романе «Азиаде» *сюжет* строится, как в типичном экзотическом романе, на истории любви европейца и местной женщины. Основа сюжета – автобиографическая: в 1877 году, во время пребывания в Турции, Лоти встретил прекрасную одалиску по имени Хатидже (*Hatidje*). После пылкой связи, она подарила Лоти кольцо, выплавленное из своих драгоценностей. В романе Лоти использовал записи из своего «Дневника» с небольшим дополнением: оба героя в конце умирают.

В романе героиня названа Азиаде, это прекрасная черкесская девушка, неоднократно проданная, одна из четырех жен турецкого торговца. Впервые Лоти видит ее в окне в Салониках и ее необыкновенная красота поражает его. Он находит возможность встречаться с ней в море, куда они приплывают в разных лодках. *«Бедняжка не подозревала, что этот юноша, который выглядел почти мальчиком, уже перепробовал все на свете и принес ей свое пресыщенное сердце в надежде найти что-то свежее и оригинальное; она решила, что он хороший человек, раз способен на такую любовь, и незаметно для себя заскользила по откосу, который привел ее в объятия гяура»* (3. I). Его привлекают в ней экзотические ароматы, пропитавшие вуаль, зеленые глаза, в которых «плещется море Востока», пластика движений, хриловатый голос, говорящий слова любви. Лоти слушает их словно впервые, и они звучат, «как песня небес», в его «пресыщенной душе». Постепенно он понимает, что влюбляется в нее и это его удивляет. Лоти переезжает в Стамбул, куда вскоре приезжает и Азиаде. Здесь они встречаются в доме, который снял Лоти, и в те дни, когда ее муж уезжает, они наслаждаются своей любовью.

Азиаде в романе – типичная женщина Востока, она покорна и *«ленива, как все женщины, выросшие в Турции; тем не менее, она умеет вышивать, готовить розовую воду и писать свое имя»* (2. III).

Образ Азиаде напоминает *традиционный для европейского романтизма* образ восточных красавиц. Как и байроновская Гайде, Азиаде естественна, ее искренняя и преданная любовь восхищают Лоти, который даже подумывает о том, чтобы навсегда остаться с ней в Турции, *«несмотря на мусульманские каноны, представлявшие, казалось, непреодолимую преграду»* (3. IV). Азиаде интуитивно понимает, что Лоти ее покинет: *«когда ты уедешь, я уйду далеко в горы и буду петь для тебя мои песенки:*

*Шейтанлар, джиннлер,  
Капланлар, душланлар,  
Арсланлар и т. п.*

*(Дьяволы, джинны, тигры, львы, враги да минуют моего возлюбленного!) А я умру в горах от голода, обращая свою песню к тебе» (3.X).*

Лоти убеждает ее, что он счастлив, и даже падишах отдал бы все за обладание ею, но вовремя понимает, что *«в глазах падишаха ни одна молодая женщина, как бы прелестна она ни была, не имела, без сомнения, никакой цены»*, и боится, что окажется в положении человека, *«который поет надоевшую всем арию из комической оперы»*. Несмотря на турецкий костюм, *«из-под тюрбана Арифа торчали уши Лоти» (3.21)*, пресыщенного эгоиста, способного подвергнуть любящую женщину циничной проверке – привести на некоторое время другую женщину. Правда, свидание оказывается напрасным, роскошная, сладострастная Сениха-ханум из другого гарема не вызвала в Лоти желания изменить своей Азиаде: его *«чувства сражались с чем-то, что трудно определить и что принято называть душой, а душа сражалась с чувствами...» (3. XLVI)*. Лоти делает на груди татуировку с именем Азиаде, устилает пол ковром из благоухающих цветов и возвращает ее: *«Маленький голубой цветок наивной любви» снова расцвел в моем сердце, соприкоснувшись с юной и пылкой страстью. Я люблю ее всей душой, я ее обожаю...» (3.L1)*. Любовь к Азиаде даже вызывает в нем интерес к ее народу, и когда мимо него проходят *«свирепые черкесы, полудикари, одетые в звериные шкуры» (3.LX)*, его притягивают эти люди одной крови с его возлюбленной.

Корабли английского флота получают приказ возвращаться, но Лоти не уверен, что хочет покидать так понравившуюся ему страну: *«Буду ли я любить Стамбул, когда меня прикуют к нему навсегда? Англия, монотонное течение жизни по-британски, докучливые друзья, неблагодарность, — я оставляю все это без сожаления и без угрызений совести. Я привязался к этой стране в критический для нее час; весной война решит и ее судьбу, и мою. Я буду юзбаши Арифом; ...Бог мой — да!.. Почему бы нет, я могу стать заправским турком, получить чин «юзбаши» и не расставаться с Азиаде...»(4.I)*. Тем не менее, несмотря на любовь, несмотря на предложение турецкого паши остаться служить в турецкой армии, Лоти решает уехать. Стук колес экипажа, навсегда увозившего Азиаде, был *«зловещ, как стук земли, падающей на дорогой тебе гроб» (4.XV)*. Через два месяца Лоти возвращается и узнает от старой служанки Азиаде, что ее хозяйка умерла. Как романтическая героиня, она умирает, когда расстается с любовью, когда *«иссыкает источник, питавший ее жизнь»*. Стоя над могилой Азиаде, Лоти размышляет о печали, которая простирается над *«священной землей ислама»*, о своей жизни, которая прошла *«в сумятице несбывшихся грез и желаний»*, о женщинах

разного цвета кожи, которых он любил в разных уголках земли, обо всем, что он забыл ради той кто покоилась здесь: *«Она любила меня самой глубокой и чистой, но и самой смиренной любовью; и постепенно, изо дня в день, час за часом она умирала с горя в золоченой клетке гарема...»* (5.IV). Так он стоял над могилой, с турецким ятаганом у ноги, в форме турецкого солдата, и звали его уже не Лоти, а юзбаши Ариф-Уссам: он добился того, что его взяли в турецкую армию и должен был на следующий день идти на фронт...

Как мы уже отмечали, позже Лоти написал продолжение «Азиаде» – роман «Призрак Востока», который посвятил своей возлюбленной и в котором главным героем вновь является английский морской офицер Лоти.

Рядом с влюбленными постоянно находился молодой македонец Самуил, которого Лоти берет в слуги и которого, как и Азиаде, Лоти впервые увидел в Салониках: *«двум этим людям, которых я встретил в один и тот же день, суждено было сыграть в моей судьбе немаловажную роль и в течение трех месяцев рисковать ради меня своей жизнью... Им обоим предстояло покинуть свой край и провести целую зиму под одной кровлей со мной в Стамбуле»* (1.VIII).

Через некоторое время Самуила сменяет юноша Ахмет, а Самуил остается чем-то вроде друга и наперсника Лоти. Узнав, что хозяин намеревается взять с собой Ахмета в Англию, *«Самуил заболел с горя. Бедный, он не понимал, что между его бурной любовью и спокойной и братской любовью Михран-Ахмета – пропасть; что он, Самуил, — тепличное растение и его нельзя пересадить на землю моей родины, под мой мирный кров»* (4.IV).

Как выясняется из следующих романов Пьера Лоти, Михран-Ахмет, – армянин, хотя он, как и его родители, Ибрагим и Фатима, изменил имя, и только сестру его зовут армянским именем Эрикназ. Ахмет – *«забавный малый, небольшого роста, очень стройный. Его худое бронзовое лицо позволяет предположить в юноше некоторую хрупкость; у него маленький нос с горбинкой, маленький рот, маленькие глаза, которые то излучают печаль, то искрятся весельем и умом. Другими словами, в нем есть своеобразное обаяние»*. (3.VIII)

Если Самуил продолжает считать Лоти своим хозяином и помогает ему в тайных встречах с Азиаде, то с Ахметом у Лоти складывается своеобразная дружба. Именно Ахмету Лоти рассказывает об Англии, описывая ее как «тесную» страну, где *«куда ни помотришь, глаз всюду упирается в стену соседа; это однообразие душит, хочется*

*подняться выше, чтобы увидеть, что там вдали... Все одеты одинаково, в серые сюртуки, шляпы или кепи... Все продумано, упорядочено, пронумеровано; на все есть законы и правила, обязательные для всех, так что последний сторож, продавец чулок или подмастерье парикмахера имеют те же права, что и образованный и решительный молодой человек вроде тебя или меня.*

*И наконец, ты не поверишь, мой дорогой Ахмет, но за четвертую часть того, что мы каждый день вытворяем в Стамбуле, в моей стране пришлось бы час объясняться в полиции!» (4.XXV). Лоти, конечно, не увозит с собой Ахмета, но тот не обижается и, вскоре после того, как отправляет письмо Лоти в Англию о болезни Азиаде, уходит на фронт и погибает.*

Отношения Лоти с Самуилом и Ахметом вызвали много домыслов о гомоэротизме самого автора. В критической литературе были даже версии о том, что Ахмет на самом деле был девушкой, и последние строки его письма, почти дословно повторяющие слова Азиаде, могут это подтвердить: *«Лоти, не забывай тех слов, что ты мне сказал; никогда не забывай обещаний, которые ты мне дал! Ты думаешь, я смогу быть счастливым хотя бы минуту, когда тебя нет в Константинополе? Конечно, не смогу, и, когда ты уехал, мое сердце разбилось» (4.XXIX). Однако Самуил действительно был мужчиной, что подтверждали офицеры, видевшие его, когда он подвозил Лоти к кораблю. В совместной жизни двух мужчин, в нежелании Самуила брать плату за службу, наконец – в диалогах проскальзывают гомосексуальные мотивы. Например:*

*« – Мой добрый Самуил, вы каждую ночь спите на твердой земле или на голом полу. Трава, на которой мы здесь лежим, куда мягче и пахнет тимьяном. Постарайтесь заснуть, и вы проснетесь в прекрасном расположении духа. Или, быть может, вы недовольны мной? Что я могу для вас сделать?*

*Его рука дрожала в моей руке, я сжал ее слишком крепко.*

*– Che volete, — произнес он мрачным и недовольным голосом. – Che volete mi?»<sup>309</sup>*

*Что-то невероятное, что-то злое тенью прошло через сознание бедного Самуила – на добром старом Востоке все возможно! Потом он закрыл лицо руками и, ужаснувшись самому себе, застыл в этой позе (1.14)*

В критике распространено мнение о том, что гомоэротизм в некоторых романах Лоти отражает его личные наклонности. Канадский литературовед и психолог Ричард

---

<sup>309</sup> На сабаре: что вы от меня хотите?

Беррон в своей статье «В любви с красивым матросом» писал, что Лоти, который был маленького роста, носил высокие каблуки и румянил щеки, с особой симпатией относился к крупным бородатым морякам.<sup>310</sup> Это подтверждает запись в дневнике Эдмона Гонкура, которого Лоти неприятно поразил, придя на обед к Альфонсу Доде с молодым матросом. Гонкуры считали, что Лоти – это «автор, возлюбленная которого в его первом романе – на самом деле мужчина», а в романе «Мой брат Ив», где Лоти описывает «дружбу» между Ивом Кермандеком и офицером, он «затрагивает гомосексуальные отношения второстепенных персонажей».<sup>311</sup>

Во время обсуждения предложенной Александром Дюма-сыном кандидатуры Лоти в члены Французской Академии, его литературные заслуги не вызвали сомнений, однако были высказаны нарекания по поводу его репутации.

Проблема ориентации Лоти обсуждалась и в XX веке. Известно, например, что когда в сенате Франции обсуждали проблему сексуальных меньшинств, сторонница свободы личности «сенатор Сесиль Голда заявила: "Гомосексуальность не была бы преступлением, даже если бы среди тех, кто к ней причастен, не было ни Андре Жида, ни Пьера Лоти, ни Кокто"».<sup>312</sup>

Ролан Барт поддержал версию Эдмона Гонкура о том, что в «Азиаде» за образом главной героини скрывается юноша,<sup>313</sup> так же, как у Марселя Пруста, за образами девушек в цвету на самом деле скрыты юноши с женскими именами. (Заметим, кстати, что Лоти был одним из любимых авторов М.Пруста). Вслед за Р.Бартом, критик Никола Бош, исследовавший «Дневник» Лоти, пришел к выводу, что, несмотря на значительные изменения в тексте, проведенные сыном писателя, в записях обнаруживается «желание скрыть свою мужскую дружбу с Жозефом Бернардом и Пьером Ле Кором, за счет множества искренних страниц о гетеросексуальности».<sup>314</sup>

Тем не менее, единого мнения по этому вопросу нет. Критики Ален Келла-Виллеже и Бруно Версье опровергают распространенные мнения о гомосексуализме писателя, подчеркивая, что Лоти был женат, родил сына, кроме того, у него много лет была любовница, от которой он имел троих детей, и еще одного ребенка имел от связи со швейцаркой в Сенегале. Что касается его пресловутых отношений с матросами, то, по

---

<sup>310</sup> Berrong R. In love with a handsome sailor: the emergence of gay identity and the novels of Pierre Loti. University of Toronto. Toronto Press 2003. PP.5-6-

<sup>311</sup> Goncourt J. et E. Journal. T.IV. P. Flammarion 1959. P. 227.

<sup>312</sup> Гомозротические мотивы в романах Пьера Лоти. <http://tes3m.diary.ru/p166318275.htm?oam>

<sup>313</sup> Barthes R. Pierre Loti: Aziyadé // Le Degré zéro de l'écriture. P. Seuil. 1972. PP.170-187.

<sup>314</sup> Bauche N. Journal intime à plusieurs mains. Libération. 25 août 2006.



мнению критиков, они свидетельствуют о его добром отношении к людям более низкого социального уровня. Именно эта версия сыграла положительную роль в избрании Лоти во Французскую академию.<sup>315</sup>

Мы считаем, что личная жизнь Лоти не должна являться темой серьезного исследования, и затронули этот вопрос исключительно с точки зрения его отражения в литературном творчестве. В частности, поскольку, как мы уже отмечали, по достоверным свидетельствам Азиаде-Хадидже действительно существовала, нас интересует ее художественный образ, хотя не можем отрицать, что Лоти уделяет большое внимание и образам Самуэля и Ахмета и своим отношениям с ними.

Лоти объясняет эту дружбу тем, что *«среди бедняков более чем где-либо можно встретить столь полное и сердечное изъявление доверия, и уж конечно предпочитаю иметь дело именно с ними, не опасаясь пострадать от эгоизма и мелочности»* (2.П). Однако очевидно, что герой романа – человек образованный, он ведет беседы на латыни и на *«греческом времен Гомера»*, проводит вечера за роялем, играя Бетховена. Письма друзей, с которыми Лоти делится своими чувствами и настроениями, свидетельствуют о том, что в Англии он вращался в интеллектуальных кругах. Особенного внимания заслуживает Пламкетт, который, хорошо зная своего друга, дает ему мудрые советы: *«Прекратите же капризничать, словно больной ребенок. Вы капризничаете потому, что мечтаете, вместо того чтобы размышлять, потому что подчиняетесь страстям, а не разуму»* (3.ХХШ). Это письмо, в котором Пьер Лоти устами Пламкетта, представляет весь путь, который прошло французское общество с XVIII века до конца XIX, является, по сути, объяснением **социально-философских причин возникновения неоромантического течения**, поэтому мы на нем остановимся более подробно.

Пламкетт начинает с идеи **просветителей-материалистов**, которые лишили общество религии, веры, тем самым освободив его от всех моральных предрассудков, и позволив делать что угодно и смеяться над всем. Общество XVIII века забавлялось до той эпохи, когда *«под топором Революции скатилось столько голов, что люди, сохранившие голову, начали размышлять»*. Затем Пламкетт описывает состояние духа **романтиков**, страдающих *«моральной чахоткой»*. Это было поколение *«сожалеющее о прошлом, которого оно не знало, проклинающее настоящее, которого не понимало, сомневающееся в будущем, в которое не способно было заглянуть»*. Несчастные

---

<sup>315</sup> <http://ferragus.blog.lemonde.fr/2008/11/02/madame-chrysantheme>

молодые люди смялись и плакали, молились и богохульствовали, жаловались на жизнь, на Бога, на общество, и однажды пускали себе пулю в лоб.

Дальше Пламкетт описывает **современное ему поколение**: люди второй половины XIX века, *«прежде, чем стать людьми»*, спешат *«объявить о своей принадлежности к какой-то категории людей или, если угодно, стать особого рода животными»*. Здесь Пламкетт явно намекает на научные теории эпохи: **позитивистскую** теорию трех факторов (расы, среды и момента) и **биологический детерминизм**. У этих рассудительных и практичных людей мнения складываются в зависимости от положения в обществе, только подчиняясь его законам можно стать членом «сообщества»: *«Вы становитесь банкиром, инженером, чиновником, лавочником, военным... заранее не скажешь, но кем-то вы так или иначе становитесь; вы что-то делаете, вы нашли свое место, вы не предаетесь бесконечным грезам»*. Главная обязанность – не сомневаться, не утруждать себя размышлениями о таких бесполезных мелочах как вера, философия, тем более – политика. Человека стал одной из тысяч шестеренок огромной машины: *«Вы мечтаете в пространстве, вас оглуляет время; вы делаете детей, которые станут такими же глупцами, как вы, и наконец умираете, приобщенный к таинствам церкви...»*. Тем не менее, Пламкетт признает, что в обществе еще существует некая элита, не в промышленном и политическом, а нравственном смысле. Он убеждает, что есть еще **мужественные и честные люди**, которые не совершают преступлений, даже будучи уверенными в своей безнаказанности, сознание которых *«контролирует поступки, к которым могли бы толкнуть страсти»*, есть еще священники, которые верят в Бога, врачи, которые спасают больных вне зависимости от их кошелька, даже банкиры, которым можно доверять. В конце письма Пламкетт отмечает, что в этом ряду есть также верные друзья, к которым причисляет и себя, заверяя Лоти в том, что «наперекор» его **богохульству**, он готов предложить ему *«беспредельную любовь и преданность»* (3.XXIII).

То, что умный и великодушный Пламкетт называет «богохульством» своего друга, на самом деле является поведением и состоянием души **неоромантического героя**, каким без сомнения, является офицер Лоти.

С одной стороны, многие черты его образа унаследованы от романтизма, это, прежде всего, усталость и **разочарованность**. Сам герой признается, что страдания опустошили его душу, что любовь турчанки является для него некой острой приправой, которой *«надо как можно обильнее перчить это безвкусное блюдо, именуемое жизнью»*,

что он готов откликнуться на *«любое пылкое чувство, на все, что на него похоже»*, вызвано ли оно дружбой, любовью, или неким расчетом или корыстью, лишь бы хоть на час чем-то заполнить *«ужасную пустоту жизни»*. Лоти признается в письме Пламкетту, что за его эпатирующим поведением и экзотическим костюмом скрывается грустный юноша с усталым, полным горечи сердцем, переживший множество приключений, любимый множеством женщин, из которых ни одну не любил. Лоти пишет Пламкетту, что, рано предоставленный самому себе, он успел насладиться в Лондоне всеми возможными утехами, и чувствует себя *«совершенным стариком, несмотря на прекрасное физическое состояние»*, которое он поддерживает поединками с офицерами, а иногда – и уличными драками.

Другой романтической чертой героя романа является его *одинокость*. Несмотря на присутствие в его жизни любящей женщины, Лоти много часов проводит в своем мрачном доме, наедине со своими мыслями, угрызениями совести, воспоминаниями. Причем воспоминания это связаны не с событиями собственной жизни, а с сожалениями о прошлом величии мира, о том, что *«разбилось, ушло без возврата»*. Эти воспоминания ему навевают, например, *«греческие, византийские, мусульманские надгробия»*, которые *«покрывали древнюю землю Македонии, где великие народы прошлого оставили свой прах»* (1.XXIII). Традиционный для романтизма мотив надгробий, могильных плит, связанный с темой смерти, бренности существования, проявляется в настроениях Лоти, которые наводят его на философские размышления о тысячах влюбленных, веривших во все времена в бессмертие своих чувств: *«Придет время, когда от любовных грез ничего не останется; придет время, когда мы оба затеряемся в глубокой ночи; когда все, что было нами, исчезнет; когда все сотрется, все, включая наши имена, выбитые на надгробьях»*.

*Маленьких черкешенок и тогда будут красть и покупать для гаремов Константинополя. Заунывное пение муэдзина будет оглашать тишину январского утра — однако нас оно уже не разбудит!* (3.L). Неслучайно, когда Лоти бьется лицом о мраморную плиту на могиле Азиаде, он вспоминает строки Гюго из «Восточных мотивов»: *«Я плачу, я забыл покой, / Мои бессонны ночи. / Под темной смертной плитой / Спят те газельи очи»* (5. IV). Впрочем, связь с романтизмом подчеркивается и другими эпитафиями из романтической поэзии, и упоминаниями поэтов-романтиков и их героев в письмах к друзьям. Так, в письме к Уильяму Брауну Лоти пишет: *«Поверьте мне, мой бедный друг, время и распутство – прекрасные лекарства; сердце со временем»*

*черствеет, и Вы перестаете страдать. Эта истина не нова, и я признаю, что Альфред де Мюссе подошел бы Вам намного больше, однако из всех старых поговорок, которые люди передают из поколения в поколение, эта – одна из самых верных. Любовь, о которой Вы грезите, – такая же фикция, как и дружба» (2.X). Страдания влюбленных вызывают у Лоти только усмешку, т.к. «настоящие несчастья – это болезни, уродство и старость».*

Очевидно, что эти мысли кажутся пересказом слов Дежене, героя «Исповеди сына века», так же, как и рассуждения Лоти о том, что нет ни Бога, ни морали, ни всего того, что следовало уважать, остается лишь скоротечная жизнь, которую следует успеть прожить – наслаждаясь. Поэтому своим символом веры Лоти считает не верить ничему и никому, ничего и никого не любить и, наперекор всем законам морали, жить как хочется.

От романтического героя унаследованы и отмеченное Пламкеттом отсутствие веры, как силы, удерживающей человека от морального падения («*остатки веры покинули меня, никакая узда меня более не сдерживала*»), и, конечно, страсть к путешествиям в поисках приюта разочарованной душе.

Однако важно заметить, что Лоти – **герой неоромантический**, сохраняющий лишь внешние черты романтического героя, от которого образ Лоти принципиально отличается. Прежде всего, отметим явную поверхностность его чувств. Его разочарованность не имеет той глубокой философской обоснованности, того масштаба «болезни века» или «мировой скорби», которая была присуща романтикам. Одиночество Лоти – тоже не связано с его желанием уйти от мира и погрузиться в размышления о мироустройстве, о Боге, о любви. Он окружает себя людьми, стоящими намного ниже него и по происхождению, и по социальному положению, и по интеллектуальному уровню. Эти люди, которых он выбирает сам, прислуживают ему, получая от этого удовлетворение и даже отказываясь от платы. Конечно, у него есть корреспонденты, но и их следует различать: в письмах к сестре и Уильяму Брауну, лейтенанту 3-го пехотного полка, явно ощущаются высокомерие и снисходительность. Сестре, в ответ на ее мольбы вернуться к старенькой матери, он уклончиво обещает ненадолго вернуться, но матери он писем не шлет и даже не интересуется ее здоровьем у сестры. А Уильяму Брауну, влюбленному в некую девушку, он в основном дает советы в стиле Дежене: *«не усложняйте себе жизнь условностями и излишней щепетильностью, соединяйтесь с ней, чего бы это ни стоило, и какое-то время вы будете счастливы; потом Вы*

*выздоровеете, и все возможные последствия покажутся Вам второстепенными» (2.X).* Совершенно иной стиль мы видим в письмах Лоти к Пламкетту. Здесь он, используя романтическую лексику, явно старается выдать себя за страдающего романтического героя и Пламкетт, который, судя по письмам, является умным и достойным человеком, верит ему, искренне сочувствует и, стараясь спасти Лоти от нравственного падения, предлагает ему дружбу и поддержку.

Скитания Лоти – это не поиски «приюта измученной душе», а страсть к перемене «декораций», к приключениям, тем более, что путешествия связаны со службой в английском морском флоте.

Наконец, Лоти, как герой *экзотического* романа, описывает *нравы и обычаи* страны, в которой оказался, однако описания эти, хотя и реалистические, – довольно поверхностны. Лоти подробно представляет историческую ситуацию, не вникая при этом в причины событий. Например, он гораздо подробнее описывает костюмы и расшитые золотом попоны лошадей, чем историческую роль тех или иных персонажей. Важно отметить, что, в отличие от романтического героя, Лоти не видит в людях, населяющих ту или иную страну, «братьев».

В отличие от авторов собственно колониального романа, Лоти не описывает процесс насильственной колонизации восточных стран, и не оправдывает политики европейских государств, подчиняющих себе более отсталые страны. Более того, в ряде статей в *Figaro* он резко осудил жестокую бомбардировку французскими военными судами Тонкина в 1883 году, подписание договора о французском протекторате над Тонкином и оккупацию Тхуан-Ана. Тем не менее, нельзя отрицать его снисходительной, высокомерной позиции в отношении людей, живущих в восточных странах. Доказательством могут служить его романы, в частности, один из наиболее известных - *«Госпожа Хризантема»*.

Роман, написанный в 1887 году, так же, как и «Азиаде», назван именем героини, однако в посвящении герцогине де Ришелье автор пишет: *«Хотя на первый взгляд самая большая роль принадлежит госпоже Хризантеме, главные персонажи, вне всякого сомнения, это Я, Япония и Впечатление, произведенное на меня этой страной»*.<sup>316</sup> Внимание к этим трем компонентам, составляющим, по сути, основное содержание романа, является характерным для всего творчества Лоти. Так же, как в описании Турции, автора интересуют быт и нравы местного населения и, конечно, собственная

---

<sup>316</sup> Лоти П. Госпожа Хризантема. [http://az.lib.ru/l/loti\\_p/text\\_1887\\_madame\\_chrysantheme.shtml](http://az.lib.ru/l/loti_p/text_1887_madame_chrysantheme.shtml)

любовная история, происходящая на фоне экзотического пейзажа. Однако, в отличие от Турции, Япония производит на автора впечатление нарисованного пейзажа или лаковой миниатюры, поэтому и сам роман чрезвычайно изящен и по форме, и по стилю. Неслучайно Лоти просит герцогиню благосклонно принять посвященный ей роман, как она приняла бы *«диковинную вазу, болванчика из слоновой кости, какую-нибудь несуразную безделушку, привезенную для вас из этой страны – родины всех несуразниц»*. На самом деле, роман ни в коей мере не является безделушкой, напротив, не только во французской, но и в европейской литературе «Госпожа Хризантема» – одно из самых ярких произведений, посвященных Японии.

**Жанр** романа «Госпожа Хризантема» (как и «Азиаде»), определен автором как «дневник», в 56 главах рассказывающий о двух месяцах пребывания автора, офицера французского флота, в Нагасаки.

В предисловии уже определяется будущий сюжет романа: автор, стоя на борту корабля, подплывающего к японскому берегу, сообщает другу Иву о своем решении жениться на «маленькой как кукла» желтой девушке, поселиться в бумажном домике, украшенном экзотическими цветами. В основе этого сюжета лежит факт из личной жизни Пьера Лоти: в 1885 году он, вместе со своим другом Пьером Ле Кором (выведенном в романах Лоти под именем матроса Ива), прибыл в Японию, где вступил во «временный брак» с юной японкой. Подобные браки были официально разрешены в Японии, они совершались, при посредничестве агента, на время пребывания в стране иностранца, после же его отъезда девушка могла выйти замуж за японца.

Событийное содержание романа довольно скудно: автор, с помощью агента, заключает контракт на «временный брак» с понравившейся ему девушкой по имени Кику-сан (в переводе – госпожа Хризантема), с которой проводит лето, а в сентябре, покидая Японию, расстается со своей «женой» почти без сожаления.

В отличие от Азиаде, Кику-сан была выбрана европейцем для развлечения. Автор признается, что она ему «в общем-то» не противна: *«Ведь если люди не испытывают друг к другу ни физического отвращения, ни ненависти, привычка в конце концов создает между ними своего рода связь несмотря ни на что...»* (XVI). Некоторое оживление в эту связь вносит подобие ревности, которое испытывает герой, заметив взаимную симпатию госпожи Хризантемы и Ива, но его больше заботит верность не девушки, а друга: *«До японки мне нет дела. Но Ив... с его стороны это было бы нехорошо и сильно подорвало бы мое доверие к нему...»* (XXIX). Автора забавляет

завязавшаяся интрига: *«Хризантема влюблена в Ива; Ив в Хризантему; Оюки в меня; я – ни в кого...»*, и он выражает уверенность, что в любой другой стране подобная ситуация вызвала бы драматические последствия, но в Японии *«сама среда смягчает, уменьшает, делает смешным и нелепым все вокруг»* (XXXVII). Поэтому и создавшиеся отношения, в которых участвует герой романа, представляются ему *«пошленькой, низкопробной»* комедией. Покидая Японию, он мысленно подводит итог своей *«брачной жизни»: «Я взял тебя, чтобы ты меня развлекала; может, тебе это и не очень удалось, но ты дала что могла – свою маленькую особу, свои поклоны, свою музыку; в общем-то, ты была весьма славной в своем японском стиле. И как знать, может, иной раз я подумаю заодно и о тебе, когда стану вспоминать это великолепное лето, эти прелестные сады и музыку бесчисленных цикад...»* (LI) Таким образом, Хризантема представляется частью общего впечатления автора о Японии.

Как мы уже отмечали, несомненная художественная ценность романа *«Госпожа Хризантема»* заключается не в создании захватывающего сюжета или ярких характеров, а в мастерском изображении неповторимого колорита страны. Это отмечает и сам Лоти: *«Раз уж нет интриги и трагических происшествий, мне бы хотелось, по крайней мере, суметь хоть отчасти выразить, как благоухают окружающие меня сады, как ласково греет солнце, как приятна тень этих красивых деревьев»* (XVI). Однако типичное как для неоромантического восприятия природы, так и для творческой манеры Лоти одухотворение и очеловечивание природы, в этом романе сочетается с постоянно подчеркиваемой искусственностью всего японского, в том числе и пейзажа. Например, высокие горы, между которыми корабль подплывал к Нагасаки, кажутся Лоти *«как-то странно симметрично расположенными одна за другой, словно “стойки” объемных декораций, – необычайно красивых, но не вполне естественных»*. Однако продолжение описания – вполне в неоромантическом стиле: *«Как будто Япония раскрывалась перед нами колдовской трещиной, чтобы позволить проникнуть себе в самое сердце»* (II).

В целом, Япония видится Лоти какой-то нарисованной миниатюрой, покрытой лаком, неслучайно он часто использует сравнения уголков природы, интерьеров, костюмов, танцевальных поз со знакомыми европейцам японскими рисунками на веерах или ширмах. Во всем, что окружает героя в этой стране, чувствуется изысканность, какое-то *«пронзительное очарование»*, и автор сетует на то, что если в других странах он был бессилен передать словами величие окружающего мира, то в Японии слова *«всегда оказываются слишком объемными, слишком эмоционально насыщенными»*

(VIII). По мнению Лоти, даже святилища и великолепные идола в этой стране не достигают истинного величия. Если в Турции местные суеверия вызывали у него умиление, то в Японии он видит в них «убожество» и испытывает «желание расхохотаться». Вообще воспоминания о «далеком великом» Стамбуле часто появляются в тексте: просыпаясь от щебета птиц, он вспоминает крик муэдзина, покидая комнату, в которой жил – домик в турецком районе, он сравнивает свое желание выучить турецкий язык – с отсутствием интереса к японскому и, конечно, пылко любящую его «турчаночку» – со спокойной и капризной Хризантемой.

В отношениях с Кикиу-сан Лоти тоже привлекает внешняя сторона, экзотические ритуалы, привычки, костюмы. Он очень подробно описывает платье Хризантемы, широкий пояс с причудливым, замысловато завязанным бантом, однако, когда она раздевается, под костюмом оказывается крошечное желтое существо *«с кривыми ногами и худосочным, грушевидным бюстом; ничего не остается от ее своеобразного искусственного обаяния, бесследно исчезающего вместе с одеждой»* (XXXVIII).

Несколько презрительное отношение Лоти к Японии не мешает ему многое узнать об этой стране «старых как мир мифологий» и в его рассказе прочитывается восхищение европейца перед культурой, которую ему не дано понять. Он долго рассуждает о философских представлениях японцев о смерти, об их захоронениях, но делает из всего этого раздраженный вывод о том, что *«у этого инфантильного и легкомысленного народа даже смерть не принимается всерьез»* (XXI).

Несмотря на нежелание Лоти изучить японский язык, он знает достаточно, чтобы объясняться на нем и использует много японских слов, способствующих созданию «местного колорита»: *дзин* (рикша), *мусме* (девушка), *ниппон канэ* (японская бронза, колокол), *Мацури* (праздник) и др. Лоти замечает, что в языке вежливого японского народа совсем нет ругательств и эти люди настолько приветливо кланяются и улыбаются, что и европейцы начинают кланяться и улыбаться в ответ.

Отношение Лоти к японцам двойственно, с одной стороны, его восхищает их трудолюбие, изобретательность, взаимная уважительность, с другой – видит в них *«что-то жалкое, убогое»*. Описывая японских рабочих, которые бесшумно, незаметно «просачиваются» на корабль, а затем неожиданно оказываются повсюду, он «невольно» вспоминает крыс. При этом, он убежден, что как в других странах, так и в Японии он встретил *«больше преданности и меньше уродства»* у простых людей, таких, как возивший его дзин, с которым он почти подружился.



Интересно, что Лоти сам замечает, что в своих описаниях Японии он злоупотребляет прилагательным «маленький», однако *«чтобы что-то описать в этой стране, хочется употреблять его по десять раз в одной строчке. Маленький, жеманный, манерный – Япония телом и душой целиком умещается в этих трех словах...»* (XLIV).

Покидая Японию, бросив последний «насмешливый» взгляд на удаляющуюся землю, герой романа выбрасывает за борт подаренные Хризантемой лотосы, эти символы Востока, принося извинения за то, что *«пришлось похоронить их, японцев, в такой печальной и такой огромной могиле...»* (LV). Несмотря на двойственное отношение к Японии, очевидно, что она произвела на Лоти неизгладимое впечатление, неслучайно последняя, LVI глава романа, состоящая из одной фразы, обращена к японскому божеству: *«О Аматэрасу-о-миками, омой меня добела в водах реки Камо от этого маленького супружества...»*.

Главной особенностью романа «Госпожа Хризантема» является типичное для **неоромантического экзотического** романа восприятие «чужого» как **непонятного, незнакомого, но достойного интереса и изучения**: *«есть какая-то тайна в их маленьких глазках, узеньких, раскосых, с приподнятыми уголками, едва открывающихся; есть тайна в выражении лиц, как будто отражающем смутную и холодную нелепость их образа мыслей, их внутренний мир, для нас совершенно закрытый. И я думаю, разглядывая их, до чего же мы далеки от этих японцев, до чего непохожи наши расы!..»* (XLV).

Надо отметить, что, в отличие от благодарных Лоти турков, назвавших именем писателя одно из самых красиво расположенных кафе в Константинополе, японцы не прощают Лоти высказанных в романе довольно нелюбимых мнений о своей стране и ее народе, однако знают его произведения и не могут не ценить тот интерес европейцев к Японии, который вызвали роман «Госпожа Хризантема» Лоти и написанная в 1904 году на этот сюжет опера Джакомо Пуччини «Мадам Баттерфляй» (Чио-Чио-сан).

Доказательством того, что японцы знают и помнят Пьера Лоти и его «японский» роман, может служить рассказ крупного прозаика XX века Рюносукэ Акутагавы «Бал», действие которого происходит в 1886 году, во время пребывания Лоти в Японии.<sup>317</sup>

---

<sup>317</sup> Юная девушка по имени Акико приезжает на бал в роскошный дворец, украшенный хризантемами. Весь вечер за ней ухаживает французский офицер, которого она долгие годы не может забыть. Через 30 лет в

Проницательный взгляд Лоти не может не отметить, что «под любезностью и подобострастием этого народа кроется глубокая ненависть к нам, европейцам» (XXX), но, в отличие от авторов колониального романа, в произведениях Лоти никогда не возникает идея порабощения какого-либо народа, захвата или, тем более, уничтожения «иной» культуры, насильственного насаждения европейской цивилизации.

Лоти посвятил описанию экзотических стран множество романов, из которых наиболее известными являются «В Марокко» (*Au Maroc*, 1890), продолжение «Азиаде» – «Призрак Востока» (*Fantôme d'Orient*, 1892, «Пустыня» (*Le Désert*, 1895), «Иерусалим» (*Jérusalem*, 1895), «Галилея» (*La Galilée*, 1896), «Зеленая мечеть» (*La Mosquée verte*, 1896), «Последние дни Пекина» (*Les Derniers Jours de Pékin*, 1902), «Индия (без англичан)» (*L'Inde (sans les Anglais)*, 1903).

В романах Лоти экзотические страны предстают в настолько точно и живо описываемых деталях, что создается полное ощущение присутствия. Ни в одном другом художественном произведении рубежа XIX-XX веков европейцы не могли бы найти такого красочного и подробного описания обычаев, религиозных церемоний, праздников, бытовых деталей, костюмов экзотических для них стран, и т.д.

Последние произведения Пьера Лоти – «Агонизирующая Турция» (*Turquie agonisante*, 1913), «Резня армян» (*Les Massacres d'Arménie*, 1918), «Гибель нашей дорогой Франции на Востоке» (*La Mort de notre chère France en Orient*, 1920), «Возвышенные образы Востока» (*Suprêmes visions d'Orient*, 1921) и др. носят характер политических памфлетов и не входят в круг наших интересов. Тем более, что в истории литературы Пьер Лоти остался только как яркий представитель французского неоромантического экзотического романа.

Традиции экзотического романа в литературе французского неоромантизма продолжает **Луи Буссенар**. Если творчество Пьера Лоти ценилось современниками за художественные достоинства, за субъективность и чувственность его восприятия экзотических стран, то произведения Буссенара принадлежали к «массовой» литературе. Поэтому он не мог и мечтать о членстве во Французскую академию, зато был

---

вагоне поезда букет хризантем в руках молодого писателя напоминает ей о том вечере. Выслушав ее рассказ, юноша спрашивает, назвал ли тот офицер свое имя, и услышав от нее имя Жюльена Вио, приходит в «радостное» возбуждение: «Значит, это был Loti. Тот самый Пьер Лоти, который написал «Госпожу Хризантему». Акутагава Р. Бал. Пер. В Гривнина. <http://www.serann.ru/text/bal-8787>

значительно более популярен, чем Лоти, и читатели с нетерпением ожидали статей и сообщений о его новых романах в известном литературном бюллетене *Rocambole*.

### *Луи Буссенар*

Луи Анри Буссенар (Louis Henri Boussenaud, 1847-1910) родился в Экренне и, получив гуманитарное образование, поступил в Париже на медицинский факультет. Франко-прусская война прервала его учебу: Буссенар пошел добровольцем на фронт и был ранен в битве при Шампиньи. Он тяжело пережил поражение Франции и с огромным уважением относился к героям этой войны.

С 1876 года Буссенар начинает заниматься журналистикой, сотрудничает в ряде газет (*Le Corsaire, Le Petit Parisien, La Justice*), где с успехом выполняет задания редакции. Многие его репортажи свидетельствуют о незаурядных литературных способностях, широте интересов и искреннем патриотизме. Так, в репортаже о Всемирной парижской выставке 1878 года Буссенар пишет о ценах на билеты, слишком дорогих для малообеспеченных рабочих семей, о преимуществе французских овощей и фруктов над заморскими, жесткими и «с привкусом мыла», в очерке о больнице для слепых он сообщает множество сведений из разных областей: начиная с названия больницы – «15-20» – в честь 300 христиан, которым арабы выкололи глаза, из-за чего Людовик Святой объявил Крестовый поход 1254 года, до поведения слепых, веселость которых он сравнивает с мрачностью глухонемых. В газетах 1870-80 годов Буссенар печатает репортажи с похорон скандального епископа, рассуждения о количестве выпавшего снега, опасности наводнения и т.п. Следует отметить и статьи о мемориалах в честь ветеранов войны, сообщения о военных маневрах, заканчивающиеся угрозами в адрес Германии: *«В час, когда родине снова потребуется наша жизнь, мы будем здесь... Мы проклинаем войну и никогда не нападём первыми, но пусть никто не смеет угрожать Франции!... Пока честь не запятнана, ничто не потеряно!»*<sup>318</sup> В статьях о войне Буссенар не упускает случая обвинить в трусости Базена, сдавшего французскую армию под Седаном.

Во многих статьях Буссенара проявляется его любовь к французской кухне («Сочельник»), сатира («Заседание Академии»), чувство юмора (серия «Картины

---

<sup>318</sup> Le Petit Parisien. 17 décembre 1878 (N 787).

Парижа»), попытка выявления типичных черт преступников (серия «Репортажей из зала суда»), пригодившийся в дальнейшем в литературном творчестве для создания образов «злодеев» и, конечно, внимательное отношение к географическим открытиям, рассказам путешественников. Интересно, что Буссенар не писал статей о литературе, единственная цитата, которую мы можем привести, взята из статьи, напечатанной в «Журнале путешествий» и касается интереса публики к географическим открытиям, которые раньше «воодушевляли исследователей», и только «недавно, лет двенадцать тому назад, их чудесные рассказы о приключениях возбудили интерес широкой публики. Эта потребность в экзотике породила или, скорее, подстегнула развитие нового литературного направления, блестящим представителем которого стал Жюль Верн».<sup>319</sup>

Сам он считал своим учителем Жюля Верна, однако в его романах в большей степени проявляется «приключенческая» сторона творчества великого фантаста. В романах Буссенара много аллюзий на романы Ж.Верна, например, герой первого из его известных романов – «Кругосветное путешествие юного парижанина» – пускается в путь после прочтения «Вокруг света за 80 дней», есть сходство в композиции романов, в разрешении конфликтов, характерах героев и т.д. Кроме того, Буссенар воспринял основной принцип Жюля Верна и издателя Этцеля – «обучать, развлекая», и считал его основным смыслом своего художественного творчества. Однако нельзя не заметить, что произведения Буссенара, как представителя следующего за Жюлем Верном поколения, заражали жаждой путешествий молодых читателей уже иной эпохи – III Республики, для которых знакомство с неизвестными странами представляло не только художественный, но и познавательный интерес.

Биограф Буссенара Тьерри Шеврие считает, что именно «жизнеутверждающие, высоконравственные и содержательные» произведения Жюля Верна, побудили Буссенара начать писать художественные произведения в жанре приключенческого романа. Критик пишет о первом романе писателя: «Хотя Австралия и была превосходно представлена на Всемирной выставке, о ней во Франции знают очень мало. Известно, что это огромный остров, скорее даже континент, расположенный в Южном полушарии, что там на каждом шагу встречаются самые удивительные животные и

---

<sup>319</sup> Цит.по: Chevrier Th. Cahiers sur la littérature populaire. N 3. P. 1997. P.65.

*самые безобразные на свете людоеды. Вот и все. Следовало восполнить этот досадный пробел в знаниях французов, что и делает господин Буссенар».*<sup>320</sup>

Роман об Австралии был написан после трехмесячного пребывания Буссенара в этой стране. Хотя направила его в это путешествие редакция *Le Petit Parisien*, роман «Через всю Австралию» печатался в номерах «Журнала путешествий и приключений на суше и на море» (*Journal des voyages et des aventures de terre et de mer*).

Каждая часть романа-фельетона представляла остросюжетную главу, содержащую одновременно научно-популярные сведения о климате, географии, населяющих Австралию племенах, их нравах и т.д.. Уже в этом первом романе писателя обнаруживается мастерское создание «местного колорита» экзотической страны, составляющего особую ценность всех его дальнейших произведений.

В романе «**Через всю Австралию**» уже обнаруживается типичное для неоромантической эстетики сочетание сцен жестокости и ужасов, проявлений великодушия и героизма. Буссенар постоянно подчеркивает, что его героями движет научный интерес. Как и в романах Жюль Верна, среди его героев часто встречаются естествоиспытатели, археологи, картографы. Сам автор подчеркивает это отличие неоромантических героев от романтических, которые «*в день безделья и сплина, чувствуя, как их грызет непреодолимая потребность в передвижении, тут же отправляются в путь, надев краги и захватив остроконечную палку, с единственной целью - покрыть как можно больше километров*».<sup>321</sup>

В романе описаны приключения белых героев, которых постоянно преследуют опасности. Буссенар описывает плотоядные деревья, смертоносные кустарники, пиявок, высасывающих кровь и многих других представителей флоры и фауны этого неизведанного и опасного материка. По свидетельству Шеврие, эти описания вызвали во Франции такое же недоверие, как и рассказы «в духе Марко Поло». Конечно, на протяжении романа белые путешественники, благодаря своему мужеству и, отчасти, счастливым случайностям, благополучно спасались от всех живо изображенных тропических смерчей, землетрясений, нападений полчищ крыс и голодных аборигенов-каннибалов. Эта схема, ставшая традиционной для Буссенара, была рассчитана с одной стороны, на приведение читателей в ужас, с другой – на пробуждение интереса к неизведанному матерiku. Тем более, что в романе много описаний экзотических блюд –

---

<sup>320</sup> Шеврие Т. Путешественник из провинции Бос // Буссенар Л. Собрание романов: Галльская кровь. Ледяной ад. Без гроша в кармане. Москва: Ладомир. 2001. С. 5.

<sup>321</sup> Там же.

личинок, червей, жареных тараканов, попугайчиков, закопченных зародышей опоссума и т.д., что не могло не заинтересовать французских гурманов.

При этом, Буссенар остается европейцем конца XIX века, т.е. его отношение к аборигенам, хоть и сочувственное, по сути напоминает отношение Лоти: *«Я видел аборигенов, бродящих по улицам или спящих, как свиньи, в скверах; они вызывали у меня отвращение. Несмотря на то, что эти создания стоят на низшей ступени развития человеческого рода, я все же предпочел бы, чтобы они резвились на свободе в своих лесах, а не бродили по городу, как голодные собаки, и не рылись в кучах отбросов»*.<sup>322</sup> Шеврие тонко замечает, что *«в этой оценке сквозит сочувствие, которое испытывает посетитель зоопарка перед клетками с дикими животными»*.

После Австралии Буссенар отправился в путешествие в Африку и Америку, посетил Марокко, Французскую Гвиану, Сьерра-Леоне и Флориду, впечатления от которых послужили материалом для его нового романа «Кругосветное путешествие юного парижанина» (*Le tour du monde d'un gamin de Paris*, 1880). Напечатанный, как и предыдущий, в виде романа-фельетона в «Журнале путешествий», этот роман стал первым, вышедшим после публикации отдельным изданием. Именно «Кругосветное путешествие...» приносит Луи Буссенару литературную славу.

Фабула романа вновь представляет собой бесконечное нагромождение опасных приключений, что объясняется, как нам кажется, необходимостью держать в напряжении читателей журнала, с нетерпением ожидающих следующего выпуска. Роман состоит из трех частей: «Людоеды», «Морские разбойники» и «Корабль-хищник». Здесь впервые появляется персонаж, ставший героем десятка романов Буссенара – парижский гамен Виктор Гюйон, по прозвищу Фрике. Герои – Фрике, путешественник Андре Бреван и доктор Ламперьер отправляются в Габон, где попадают в плен к каннибалам племени осиеба, которые начинают их откармливать, однако благодаря вдыханию кислорода, получаемого доктором из двуокиси марганца, пленники худеют. Осиеба продают их работорговцу Ибрагиму, которого доктор излечивает от страшных подкожных червей и все трое получают свободу. По пути к океану они встречают преданного негра Мажесте, приручают слона, подвергаются нападению разбойников. Фрике, разлученный с друзьями, оказывается на американском корабле, капитан которого, честный моряк, вынужден исполнить приказ негодяев из страховой компании

---

<sup>322</sup> Шеврие Т. Путешественник из провинции Бос // Буссенар Л. Собрание романов: Галльская кровь. Ледяной ад. Без гроша в кармане. Москва: Ладомир. 2001. С.6

– «морских разбойников», которые держат заложницей его дочь Медж. Капитан должен потопить некое судно, однако, поручив свою дочь Андре Бревану, он подобно Тома Року из романа Ж.Верна «Флаг родины», взрывает атолл с бандитами и гибнет сам.

Важно отметить, что преступники в романе Буссенара – исключительно богачи, которые подчиняют себе разными путями как аристократическую, так и интеллектуальную элиту. Они покупают титулы и ученых, шантажом и жестокостью подчиняют своей воле «благородных» пиратов и разбойников, имеющих определенное представление о чести. При этом богачи разных стран прекрасно сотрудничают: французского миллионера Гейардена, американца Холидея, австралийца Флиндерса, бразильца дона Педро, русского Дураского объединяют связанные с убийствами и грабежом международные махинации по спекуляции нефтью, алмазами, рабами, Оптимизм демократа Буссенара приводит его к благополучной развязке: все «злодеи» наказаны, а герои романа возвращаются невредимыми из опасного путешествия.

Третьим произведением, принесшим автору не только славу, но и материальное благополучие, стал роман «**Гвианские робинзоны**» (*Les Robinsons de la Guyane*, 1881-1882). Это последний роман, написанный Буссенаром непосредственно после посещения описываемой страны, на сей раз – Гвианы. Это путешествие, как и предыдущее, было субсидировано редакцией «Журнала путешествий», которая чрезвычайно высоко ценила Буссенара, романы которого определяли успех журнала в течение почти 32 лет.

В романе «Гвианские робинзоны» отражены впечатления Буссенара не только о французской, но и о голландской Гвиане. Его вымышленные герои пробираются сквозь джунгли, останавливаются на ночлег в хижинах индейцев, попадают к золотоискателям у берегов реки Марони, встречают каторжников в Кайенне, которая все еще оставалась местом ссылки преступников. Роман, несмотря на описываемые катаклизмы, опасные приключения и проявления человеческой жестокости, пользовался большой популярностью, и вызывал у читателей парадоксальное желание собственными глазами увидеть эту страну, испытать себя, подвергнувшись подобным испытаниям.

Как уже отмечалось, успех романа позволил Буссенару оставить журналистскую деятельность и заняться только литературным творчеством. Он покинул Париж и поселился в родной провинции Бос, недалеко от Экренна, в небольшом доме, который он, как и Лоти, украсил экзотическими предметами – мебелью, одеждой, оружием и т.д., а в саду высадил привезенные тропические растения. Кроме того, Буссенар обладал огромным количеством фотографий, самым им составленных карт и документов, так что

по всем вопросам, касающимся Гвианы, интересующиеся, даже ученые исследователи, обращались к нему.

В 1880-х годах Буссенар продолжает выпускать романы, написанные по уже апробированной схеме: путешествие, природные катаклизмы, преодоление благородными героями всех неожиданных препятствий и ловушек, расставленных «злодеями», верность дружбе, причем все это на фоне великолепной природы, представленной в сочетании яркого живописного описания и точной научной терминологии.

Каждый новый роман посвящен новой экзотической стране, однако эти путешествия Буссенар совершает, как и Жюль Верн, не выходя из своего кабинета. В отличие от Ж.Верна, заглавия романов Буссенара не отличаются разнообразием: **«Приключения парижанина в Океании** (*Aventures d'un gamin de Paris à travers l'Océanie*, 1882), **«Похитители бриллиантов, или Приключения трех французов в стране бриллиантов»** (*Les voleurs de diamants, ou Aventures de trois Français au pays des diamants* 1883), **«Приключения в стране тигров»** (*Aventures d'un gamin de Paris au pays des tigres*, 1885), **«Приключения в стране бизонов»** (*Aventures d'un gamin de Paris au pays des bisons*, 1885), **«Приключения в стране львов»** (*Aventures d'un gamin de Paris au pays des lions*, 1886) и др.

В романах 1890-х годов Буссенар еще верен жанру экзотического романа, он увлекается описанием приключений в Индии, Южной Африке, острове Борнео, но постепенно экзотические страны уступают место наименее изученной в эти годы, а потому и загадочной территории – Арктике. В 1886 году совершил свое первое арктическое путешествие Роберт Пири, готовились экспедиции Фритьофа Нансена и Руаля Амундсена. Отдавая дань модной на рубеже веков теме покорения Северного полюса, Буссенар пишет в 1892 году небольшой роман **«Французы на Северном полюсе»** (*Les Français au Pôle Nord*, 1892), своего рода набросок к одному из лучших своих произведений – **«Ледяной ад»** (*L'enfer de glace*, 1900).

В романе Буссенара на покорение Арктики отправляются четверо героев: англичанин сэр Артур Лесли, русский Серяков, француз д'Амбриё и немец Прегель. Соперничество между ними вначале описывается с добродушным юмором, который исчезает по мере того, как между путешественниками возникает напряженность: чем труднее становится путь и чем ближе путешественники подходят к Северному полюсу, тем откровеннее становится вражда между французом и немцем. В необозримом белом



пространстве в воображении обоих все чаще возникают Альзас и Лотарингия, большая тема, которая приводит группу к полному разрыву. Двое владеют кораблем без провианта, у двух других есть провиант, но его не на чем везти. В конце концов все четверо оказываются на льдине, которая дрейфует от Гренландии до мыса Челюскина в Сибири, где полумертвых путешественников спасают местные жители.

«Ледяной ад» – наиболее патриотичный роман Буссенара. Если во всех романах писателя французы изображены с искренней симпатией, то в ограниченном круге персонажей «Ледяного ада», причем представляющих разные нации, патриотизм автора принимает особенно откровенный характер. Д'Амбриё не только самый сильный и выносливый, но и, в отличие от немца, самый благородный из героев, всегда готовый ценой жизни спасти товарищей.

В рамках нашего исследования нас интересуют экзотические романы Буссенара, однако популярность писателю принесли и историко-приключенческие романы, в частности, – «Капитан Сорвиголова», (*Capitaine Casse-Cou*, 1901), в основе сюжета которого лежит эпизод из истории англобурской войны. Главный герой романа – молодой француз Жан Грандьё, который, во главе группы молодых добровольцев, отправляется в Южную Африку воевать с англичанами, совершает массу подвигов, за которые получает прозвище Сорвиголова. Как Жан, так и его друг Фанфан, такие же отважные, умные и благородные, как и другие французы в романах Буссенара. Фабула романа построена по тому же принципу, что и предыдущие романы писателя, это нагромождение опасных приключений, из которых благополучно выпутываются Сорвиголова и его друзья – Фанфан, Поль Поттер и доктор Тромп – единственный автобиографический герой Буссенара. Читатель с неослабевающим интересом следит за всеми перипетиями сюжета: друзья попадают в плен, участвуют в сражении при Кимберли, переplывают море, кишасщее акулами, доставляют секретные письма, переодеваются в женские платья и в английскую форму, взрывают водохранилище и т.д. Буссенар затрагивает и тему дружбы французов и франкоканадцев, которые, сражаясь на стороне англичан, все же проявляют солидарность к соотечественникам и помогают им бежать из плена, а потом забирают раненных французов с поля боя. Роман заканчивается письмом Жана Грандьё, в котором он сообщает сестре, что они с Фанфаном находятся в лазарете, но готовят побег, чтобы вновь присоединиться к бурам, воюющим за свободу.

Желание подражать Жюльо Верну привело Буссенара и к попытке попробовать свои силы в научно-фантастическом жанре. Так, в романе «Архипелаг чудовищ» (*L'Archipel des monstres*, 1909) он описывает корабль, оснащенный перископом, изобретенным в 1854 г. И.Мариа-Деве, и двигателем, работающим на водороде. Однако в художественном отношении роман мало интересен, описание увлекательных приключений, составляющее основное достоинство романов Буссенара, здесь уступает место энциклопедическим описаниям приборов и химических веществ.

Последние годы жизни Буссенар провел в родном Бос, лечил соседей, возделывал свой экзотический сад и публиковал на местном наречии статьи под общим названием «Письма крестьянина» в региональной газете. По мнению Т.Шеврие, целью этих статей была попытка приобщить крестьян к проблемам политики, религии, социальной справедливости.<sup>323</sup> После смерти любимой жены, этот человек атлетического сложения, заядлый велосипедист и гурман, заболел и через три недели, 9 сентября 1910 года, умер в больнице. Согласно его завещанию все его бумаги были сожжены, и только один роман, практически готовый к опубликованию, был посмертно издан. Это «Фрике, Тоттор и компания» (*Friquet, Totot et Compagnie*, 1912), в котором Буссенар возвращается к любимому герою молодых лет – Фрике и описывает его новые приключения, в которых участвовал и его сын Тоттор.

Литературное наследие Луи Буссенара составляет, по свидетельству его биографа Тьерри Шеврие, 38 романов, большое количество статей и рассказов. Не все произведения писателя представляют художественный интерес, однако некоторые романы пользуются заслуженной популярностью до сегодняшнего дня. Это экзотические приключенческие романы Буссенара, в которых он, под внешней увлекательностью сюжета, дает подробные описания стран, неизвестных читателям его времени. Сегодня его лучшие романы традиционно относят к литературе для юношества, чем и объясняется практически полное отсутствие посвященных ему исследований (за исключением кратких предисловий разных авторов и упомянутой монографии Т.Шеврие). Однако в конце XIX века произведения Буссенара предназначались для взрослого читателя и, как и приключенческие романы других его современников-неоромантиков, увлекали европейского обывателя к бушующим морям, экзотическим землям, ждущим своих исследователей. Особенное значение Буссенар

---

<sup>323</sup> Шеврие Т. Луи Буссенар и его «Письма крестьянина» // Буссенар Л. Собрание романов: Охота для всех. М. Ладомир. 1998.

придавал описанию диких племен, нуждающихся для выживания в «помощи» цивилизованных европейцев и установлении ими моральных и социальных законов.

Важной особенностью романов Буссенара является искренний патриотизм, который проявляется как в идеализации героев-французов, так и в выведении англичан, а чаще – немцев, в образе врагов. Автор, участник франко-прусской войны, не простил немцам национального унижения. Если по отношению к племенам, населяющим экзотические страны, Буссенар более снисходителен, учитывая их дикость, то к белым «злодеям» он беспощаден. Исключение составляют франкоканадцы, которые, выступая в составе английских войск, в душе остаются французами, следовательно – тоже смелыми и благородными.

Несмотря на опасность приключений, на описываемые жестокости, стиль Буссенара неизменно легок и изящен. Это также определяется национальным характером героев-французов, веселых фрондеров, даже в самых безвыходных ситуациях сохраняющих способность шутить и верить в спасение. Благополучные финалы всех романов Буссенара также являются проявлением оптимизма автора.

В отличие от спокойного, погруженного в собственные ощущения, повествования Пьера Лоти, романы Буссенара написаны резкими штрихами, изобилуют интригами, кознями, неожиданными нападениями, напряженными диалогами. Тонкий юмор сменяется ярким описанием жестоких кровавых расправ, напоминая романы английского неоромантика – Генри Райдера Хаггарда. Типичное для романов Буссенара нагромождение событий, как уже отмечалось, объясняется тем, что, в отличие от Лоти, он печатал свои произведения в журналах, а залогом успеха романа-фельетона является необходимость держать читателя в напряженном ожидании следующего номера.

Вместе с тем, важным достоинством художественного творчества Буссенара как автора экзотического романа, остается его образовательная функция. Молодые читатели, сопровождавшие героев романов Буссенара, знакомились с нравами, обычаями, племенами, географией, климатом, фауной и флорой экзотических стран, к научной точности которых Буссенар, как и его «учитель» Жюль Верн, относился очень внимательно. А благодаря применяемой во всех романах схеме, эти знания подавались Буссенаром параллельно с захватывающими приключениями, чем и сегодня определяется интерес массового читателя к творчеству писателя-неоромантика, ставшего классиком приключенческой литературы.

## 5.2. Неоромантический колониальный роман

В известной нам критической литературе, посвященной приключенческому роману, нет разделения между экзотическим и колониальным романом, одни и те же романы называются как одним, так и другим термином. Однако, как нам представляется, несмотря на ряд сходных черт, *различие (прежде всего – идеологическое), все же существует*. Мы попытаемся выявить сходство и различия этих двух поджанров неоромантического приключенческого романа.

Как экзотический, так и колониальный роман ставят вопрос о *культурных границах* (благодаря чему на рубеже веков уже была создана «идеологическая» картография), и следуют некоторым стереотипам, наиболее известный из которых – *противопоставление человека «цивилизованного», т.е. европейца – дикарю, т.е. «чужому», «иному»*.

Не менее распространенным стереотипом является *изображение врагов*, в роли которых чаще всего выступают именно дикари. Особую пикантность подобным романам придавали картины каннибализма, человеческих жертвоприношений и других ужасов, призванных вызвать интерес читателей. Именно с такой кровавой сцены в Дагомее начинается популярный роман Луи Нуара «Венера из Вида» (1892), а известный писатель Юг Ле Ру прямо назвал свой роман о приключениях французов в центральной Африке – «Страна ужасов».

Учитывая столкновение колониальных интересов европейских стран, не менее жестокими врагами в романах изображаются и представители других стран-соперниц. Во французском приключенческом романе традиционно – англичане и немцы.

Конечно, нельзя отрицать *просветительской роли* экзотического и колониального романов, поскольку именно благодаря им, а не научным трудам, массовый читатель расширил свои географические, политические, исторические и, в определенной степени, естественнонаучные горизонты. Однако нельзя отрицать и того, что авторы обоих поджанров с высокомерным презрением относились к искусству и культурным традициям экзотических стран, даже таких древних как Япония или Китай. И, разумеется, у европейцев вызывало только раздражение упорное желание «дикарей» не принимать искусство и религию белых. Европейцы привозили в свои страны бивни безжалостно уничтожаемых слонов, шкуры диких животных, а также имеющие для туземцев сакральное значение предметы, тотемы, статуэтки, драгоценные камни, грабя

местное население, которое могло защищаться лишь загадочными проклятиями, также становящимся популярным мотивом романов.

В XX веке африканская тема войдет в культурный обиход европейских писателей, поэтов и художников, как отражение их стремления к примитивизму и «антицивилизации»: Лафорг, мечтая в своем «Удивлении» о земле, освобожденной от всякой культуры и разумности, выберет Африку для изображения *terrae incognitae* – бессознательного как источника поэтического творчества, а поколение Аполлинера будет учиться у негритянского искусства новым формам, но в конце XIX отдельные африканские артефакты были представлены лишь в немногих музеях и частных коллекциях, танцы воспринимались как непристойная увертюра к оргии, а музыка – как какофония, способная навсегда превратить цивилизованного человека в мелофоба. Анри Летюрк так описывает свое впечатление от африканского ксилофона: «*Автор услышал в Дакаре исполнителя на балафоне, через пять минут он бежал, чтобы не сойти с ума. Ему казалось, что на его голову сыпятся удары сотни молотков*».<sup>324</sup>

Несмотря на отмеченное сходство экзотического и колониального романов, мы обнаруживаем между ними **принципиальные различия**.

Прежде всего отметим, что экзотический роман призван вызывать желание окунуться в мир экзотических мечтаний и написан более поэтично, чем колониальный, который пробуждает желание владеть землями и рабами, и оправдывает колониальную политику. Отсюда и выбор описываемых стран: экзотический роман рассказывает о любых «неевропейских» странах, например, Турции, Японии, Китае и др., колониальный же – преимущественно об африканских как наиболее далеких от цивилизации. Чем более диким изображается местное население, тем более необходимой становится их колонизация цивилизованными белыми.

«Колониальная» психология европейца явно проглядывается уже в романах Лоти и Буссенара, однако, как авторы экзотического романа, они никогда не призывают захватывать эти отсталые страны, уничтожать местные племена, поработать их. Их целью было *описание экзотических стран и своих впечатлений* от них. Героями экзотических романов движет любопытство, интерес к новому, неизведанному, отсюда и непереносимое *желание изучить местные нравы, традиции, язык*. В колониальных романах европейцев мало интересуют чужие нравы и культура, они заставляют туземцев

---

<sup>324</sup> Leturque H. Cartahut le matelot. P. Champion. 1899. P. 216.

учить язык колонизаторов, подчиняться их законам. Это «*робинзоны*» которых не интересует – есть ли имя у дикаря, они нарекают их «пятницами» по своему желанию.

Отважному, иногда наивному герою экзотических романов – наследнику персонажей Жюль Верна – *чужда идея обогащения*, он стремится своими открытиями принести пользу своей стране и человечеству. В колониальном романе этот герой постепенно исчезает, уступая место *меркантильному дельцу* или авантюристу. Герои обоих поджанров приключенческого романа обязательно подвергаются опасности, но в экзотическом романе он, благодаря своей смелости, спасается сам, спасает друзей, стремится наладить мирные отношения с туземцами (хотя, конечно, в интересах своей страны) и даже защищает своих новых друзей от работорговцев и англичан и немцев, которые «цивилизуют» дикарей, продавая им оружие и алкоголь. Поэтому туземцы проникаются *любовью к французам*, их триколору, их религии. Поль Брукнер, исследующий тему экзотизма во французском романе, отмечает в своем труде «Рыдания белого человека. Третий мир, чувство вины, ненависть к себе», что когда проваливалась колониальная политика французов под натиском грубой силы англичан и они покидали страну, туземцы тяжело переживали, но страдали и французы, понимавшие, что оставляют «друзей» на верную гибель.<sup>325</sup> В некоторых романах Г.Ферри и Г.Эмара проскальзывает мысль о том, что африканцы могут быть уничтожены англичанами и немцами, повторив судьбу американских индейцев.

Герой колониального романа – тоже отважный человек, но он сражается с местными племенами, натравливает их друг против друга, жестоко подавляет любое сопротивление дикарей и *подчиняет их*. Давняя неприязнь французов к англичанам и откровенная ненависть к немцам после франко-прусской войны проявляется в описаниях пактов, заключаемых ими с мусульманами, джихад которых направлен против истинных христиан – французов-католиков, и в этой войне французов «против всех» авторы оправдывают любые жестокости.

Наконец, в отличие от экзотического, в колониальном романе меньше внимания уделяется женским образам. Белые мужчины относятся к туземкам как к наложницам, а родившихся от них детей никогда не увозят с собой в Европу, понимая, что они никогда не будут приняты цивилизованным обществом. Трагической судьбе этих полукровок, отвергнутых и соплеменниками, и сообществом белых людей, посвящено множество колониальных романов, наиболее известный из которых написан Р.Киплингем. Белые

---

<sup>325</sup> Bruckner P. Le Sanglot de l'homme blanc. Tiers-monde, culpabilité, haine de soi. P. Harmattan.2002.

же женщины всегда изображаются верными подругами, которые, несмотря на опасности, отправляются в Африку к своим мужьям или женихам, где выполняют «цивилизаторскую миссию».

В колониальном романе белые герои иногда становятся африканскими «королями», призванными установить мир и порядок, на самом же деле – удовлетворяя свою ностальгию по монархии и собственные амбиции. Часто они предпринимают экономически выгодные для Франции проекты, строят железные дороги в Сахаре, пытаются реализовать план инженера Рудера по использованию *шоттов* – соленых озер на севере Африки, игнорируя при этом интересы местного населения, набираемого в качестве рабочей силы. Впрочем, этих рабов привозили и в Европу для тяжелых работ, а наиболее сильных негров отбирали в качестве пехотинцев во французскую армию, сражавшуюся на африканских или азиатских фронтах.

Колониальная литература отражала и популяризировала *расистские* идеи французских теоретиков *биологического неравенства человеческих рас* (Жозеф Артю де Гобино, Жорж Ваше де Лапуж, Гюстав Ле Бон и др.), становясь в определенном смысле их практической реализацией, доказывая превосходство белой расы и ее влияния на судьбы мира.

В целом, колониальная литература, приобретающая все более *идеологический, расистский* характер, гораздо менее интересна в художественном отношении, чем экзотический роман. Тем не менее, романы таких авторов как Поль д'Ивуа, Луи Жаколио, Луи Нуар, пользовались большим успехом. По иронии судьбы они также печатались в «Журнале путешествий», что в значительной степени определило уход Буссенара из журнала, с которым он сотрудничал 32 года. Буссенар не принял изменения ориентации журнала, проповедующего новое – расистское и колониалистское видение стран Азии, Африки, Южной Америки.

Надо отметить, что не только «Журнал путешествий», но многие другие журналы печатали произведения авторов, пишущих на модную тему: *L'Assiette au beurre* («Масленка») публиковала в течение нескольких недель роман Леона Блуа «Кровь бедняка» (*Le Sang du pauvre*), одна из глав которого – «Иисус Христос в колониях» (*Jésus-Christ aux colonies*) – неоднократно публиковалась как отдельный рассказ и даже включалась в учебники для лицеев.

Отдельными изданиями выходили романы Жоржа Дариена «Бириби» и «Эполет», расистские романы Армана Дюбарри «Путешествие в Дагомею» и «Колонисты

Танганьики». До сих пор пользуется спросом приключенческая серия Луи Жаколио «Загадочная Африка» (*L'Afrique mystérieuse*), состоящая из четырех романов: «Последний работорговец», «Город песков», «Человек пустыни» и «Таинственная экспедиция», а также другие его приключенческие романы, сюжет которых всегда содержит элементы детектива.

Отдельную группу писателей представляют морские офицеры – Капитан Данри (наст.имя. Эмиль Дриан), Теодор Каю, Луи Нуар. (Напомним, что и Пьер Лоти был морским офицером). Наибольший интерес из произведений перечисленных авторов представляет колониальный по сути, но с элементами иронической фантастики роман Капитана Данри «Черное нашествие» (*L'Invasion noire*, 1893-94), который, учитывая события последних лет, оказался пророческим. Неслучайно издательство Flammarion опубликовало его в 2016 году. В этом романе автор выдвигает идею «обеления» Африки, т.е. истребления в газовых камерах всех чернокожих, а несколько миллионов фанатиков исламистов предлагает отправить на завоевание Европы во имя Аллаха.

Мрачную картину бесчеловечного обращения колонистов с туземцами создает на примере истории нескольких факторий губернатор Гвинеи Поль Кустюрье, в своем романе «Гаэтан Фарадель, исследователь поневоле» (*Gaëtan Faradel, explorateur malgré lui*). А Луи Нуар в романе «600 лье по Сахаре» (*Six cents lieues dans le Sahara*) прямо призывает расстреливать из пушек не только непокорных туземцев, но и белых конкурентов.

Один из самых популярных авторов колониального романа – Клод Фаррер – во многом является последователем Пьера Лоти, которым восхищался и которому подражал. Он также был морским офицером, также полюбил Турцию и посетил ее 11 раз. Он поддерживал Кемаля Ататюрка, но потом описал в памфлете «Воскресшая Турция» (*La Turquie ressuscitée*) свое разочарование в его шовинистической политике. По следам «Госпожи Хризантемы» Фаррер отправился в Японию, но в его творчестве это не отразилось. Фаррер был членом Французской академии, активно занимался политикой, призывал принимать евреев, бежавших из Германии, при этом сотрудничал с профашистской газетой и защищал память маршала Петена.

Герой романов Фаррера – человек, который задыхается в западной христианской цивилизации, в обществе, доведенном моральными законами до полного «безволия», а среди «диких» племен он, как ницшеанец, свободен, потому что может не подчиняться местным законам. По той же модели аморальности победителя строит образную систему



своих романов Луи Нуар. Его герои подчиняют чернокожих своей власти и вырезают их за неповиновение без сожаления целыми деревнями.

Важно отметить, что в русле *колониальной литературы* были написаны произведения *антиколониальные*, полные сочувствия к неграм, азиатам, индейцам Южной Америки. Авторы их, интеллектуальные наследники сен-симонизма и последователи романтиков, пытались представить судьбы угнетенных, увидеть в них людей мыслящих, чувствующих, верных. Они выражали надежду, что между расами могут существовать мир и согласие и, хотя идеи равенства они не проповедовали, но все же признавали некоторые права туземцев на справедливое, гуманное отношение. Их утопические представления простирались на начальное образование чернокожих, обучение их в католических миссиях. Эдгар Монтей в романе «Король Бубу» (*Le Roi Boubou*), Эдмон Дешом в романе «Страна белых негров» (*Le Pays des nègres blancs*) и Андре Лори в серии романов «Золотоискатели Южной Африки» (*Les Chercheurs d'or de l'Afrique australe*) даже предлагали реализовать программы по внедрению туземцев в агрономическую и приисковую деятельность. Подобных «антиколониальных» произведений было очень немного, и они затерялись в потоке расистско-колониальной литературы, однако в последние годы появилось два исследования – «Антиколониалисты» (*Les Anticolonialistes*) Ж.-П. Бионди и Ж.Морена, и «История антиколониализма во Франции» (*Histoire de l'anticolonialisme en France*) К.Лиозю, в которых отмечается, что идеям антиколониализма во Франции в конце XIX века было посвящено большое количество статей и памфлетов, но в художественной литературе им посвящено всего несколько довольно слабых романов. Тем не менее, благодаря этим исследованиям разрушается традиционное представление о колониальном романе как исключительно поддерживающем политику страны.

Приключенческий колониальный роман конца XIX века, даже в самых гуманных своих проявлениях, признает и восхваляет идею *расового различия*, но в самом противопоставлении себя «другому» ощущается тревога автора. *Удаленность пространственная* ассоциируется с *удаленностью во времени*, и часто между строк читается мысль о том, что и белые были когда-то такими же дикими, и есть опасение, что могут вновь вернуться в первобытное состояние.

В поэзии декадентов и символистов – современников неоромантизма – часто звучал вызов варварам, призыв своей дикостью возродить истощенную, вымирающую белую расу. Спасти можно, приняв примитивную, но здоровую дикость, поскольку

будущее – за африканским черным континентом. Неслучайно Рембо писал в «Дурной крови»: *«Мои глаза закрыты для вашего света. Я – зверь, я – негр. Но я могу быть спасен. ... Самое лучшее – это покинуть старый континент, где бродит безумие.... Я вступаю в подлинное царство потомков Хама... Исчезли слова. Мертвецов я хороню у себя в желудке. Крик, барабаны – и в пляс, в пляс, в пляс! Мне неизвестно, когда, после прихода белых, я рухну в небытие. Голод, жажда, крики – и в пляс, в пляс, в пляс!»*<sup>326</sup>

В прозе неоромантиков эта идея в прямом виде не встречается, но она получила интересное преломление в романе Октава Мирбо «Сад наслаждений» (*Le Jardin des supplices*, 1899).

### **Октав Мирбо**

Прозаик и драматург Октав Мирбо (Octave Mirbeau, 1848-1917) родился в Тревьере (Кальвадос), в семье врача. Четыре года он учился в иезуитском коллеже св. Франциска-Ксавьера и, по его собственному признанию, избавился от кошмарных воспоминаний о тюремной атмосфере коллежа, только описав ее в автобиографическом романе «Себастьян Рош». В 1868 году Мирбо уезжает в Париж, поступает в Парижский университет на факультет права, но начинается франко-прусская война и он записывается в национальную гвардию. Получив серьезную рану, он лечился в нескольких госпиталях, впечатления от которых описал в романе «Голгофа». Этот роман пользовался большим успехом, многократно переиздавался, а критика отмечала мастерство описания батальных эпизодов, где обнаруживали влияние Л.Толстого.

После окончания войны Мирбо занимается журналистикой, вначале он пишет статьи о театре, потом – о политике, выступая защитником идей анархизма. Вскоре он оказывается вхож в круги творческой элиты, знакомится с Писарро, Роденом, Моне, Мопассаном, Барбе д'Оревилли, а с Золя его связывает также дело Дрейфуса. Мирбо присутствует на суде, посещает Золя в изгнании, выступает на митингах, несмотря на ярость толпы и преследования полиции.

Женившись вопреки желанию семьи на артистке из варьете, Октав Мирбо, член Академии Гонкуров и автор уже трех известных романов – «Голгофы», антиклерикального романа «Аббат Жюль» и «Себастьяна Роша» – неожиданно

---

<sup>326</sup> Рембо А. Дурная кровь // Одно лето в аду. [http://lib.ru/POEZIQ/REMBO/rembo1\\_4.txt](http://lib.ru/POEZIQ/REMBO/rembo1_4.txt)

прекращает писать и только через десять лет публикует два романа, где главная роль отводится женщине: «Сад пыток» и «Дневник горничной».

Если «Сад пыток», несмотря на несомненные художественные достоинства, известен сегодня только узкому кругу читателей и исследователей, то «Дневник горничной» благодаря экранизациям Жана Ренуара и, особенно, Луиса Бунюэля, принес автору заслуженную славу. Сохранив форму дневника циничной и откровенной горничной Селестины, Бунюэль создает в своем фильме целую галерею странных и развратных персонажей – хозяев и слуг, обворовывающих друг друга.

Психические странности описаны и в следующем романе Мирбо – «**Двадцать один день из жизни неврастеника**». Последнее произведение писателя – это трогательная история собаки. Роман «Динго» (1913) отличается несомненными литературными достоинствами, в нем появляются неожиданные для творчества Мирбо лиризм, взволнованность и гуманизм. Однако начинается Первая мировая война, не располагающая к подобному творчеству, и Мирбо пишет только статьи и письма, опубликованные уже после его смерти в 1917 году.

Немногочисленные критики, пишущие об Октаве Мирбо, не пытаются определить его принадлежность к какому-либо литературному течению, хотя дружба писателя с Э.Золя дает им основание преувеличивать значение действительно присутствующих в его наиболее известных романах «Сад пыток» и «Дневник горничной» натуралистических черт. Это, конечно, ограниченный и поверхностный взгляд на творчество несомненно яркого и многостороннего писателя, эстетика которого гармонично вписывается в эстетику неоромантизма, что мы попытаемся показать на примере анализа романа «*Сад пыток*».

Роман состоит из предисловия и двух частей, разделенных на 18 глав.

В ироничном посвящении автор уже определяет характер своего произведения: *«Священникам, солдатам, судьям, людям, воспитывающим, наставляющим и управляющим людьми, посвящаю я эти страницы убийства и крови».*<sup>327</sup>

В вводной части к роману («Вместо предисловия»), не имеющей прямого отношения к действию романа, Мирбо объясняет причину обращения к сюжету, связанному с описанием необузданных страстей, бесчеловечной жестокости и садизма. Дело в том, что, по его убеждению, страсть к убийству заложена в самой натуре

---

<sup>327</sup> Мирбо О. Сад пыток. Пер. В. А. Ф. <https://www.e-reading.club/book.php?book=39068> (здесь и далее цитаты приводятся по указанному источнику).

человека, независимо от его происхождения и степени цивилизованности. Виктор Ермаков считает, что «Сад пыток» – это *«отчаянный крик личности, протестующей против общества, создавшего мир страданий, эксплуатации и насильственной смерти. Мирбо, равно разочарованный и в западной демократии, и в восточном деспотизме, принял позицию анархизма как меньшее зло.»*<sup>328</sup> Частично согласимся с критиком, потому что действительно, после увлечения идеями сначала демократии, затем монархизма, Мирбо привлекла теория анархизма, он даже написал предисловие к одному из манифестов этого движения во Франции – книге Жана Грва «Умирающее общество и анархизм». Основной целью этого труда было доказательство того, что основным, фундаментальным принципом человеческого общества и самого государства является убийство, которое поощряется всеми государственными институтами. Надо отметить, однако, что, как следует из предисловия Мирбо, его интересует в книге Грва не столько анархизм, сколько первая часть заглавия – «Умирающее общество». Напомним, что, как мы уже отмечали, идея спасения «умирающего» европейского цивилизованного общества путем возврата к «естественному», варварскому состоянию, к «слиянию» с примитивной дикостью, была предложена декадентами и символистами (Рембо) и, своеобразно преломленная, встречается у некоторых неоромантиков, в частности – у Мирбо.

Добавим, что, в отличие от В.Ермакова, мы не склонны преувеличивать значение социальной критики в романе «Сад пыток». Нам представляется, что его первостепенной задачей было доказательство наличия изначального зла в человеке, причем в человеке любой степени цивилизованности. Именно эта идея обсуждается в предисловии к роману, представляющем собой беседу нескольких представителей элиты «умирающего» европейского общества – публицистов, поэтов, врачей, философов, собравшихся за ужином у известного писателя. Темой их беседы является убийство как *естественный человеческий инстинкт* и, по выражению члена «академии моральных и политических наук», «величайшее человеческое занятие». Природная потребность убивать приводит людей к разным его реализациям – это *«индустрия, колониальная политика, война, охота, антисемитизм...»*. Один из собеседников высказывает мысль о том, что убивать надо изящно, умно, а не под влиянием «грубых импульсов»: *«Человек интеллигентный и рассудительный может, с невозмутимой ясностью, совершать всевозможные убийства... Изощренность его комбинаций всегда превзойдет рутину»*

---

<sup>328</sup> Ермаков В. Послесловие // Мирбо О. Сад Пыток. Дневник Горничной. М.1993. СС.412 – 415.

*полицейских розысков и, смело можем сказать, бедность судебного разбирательства, которыми забавляются судебные следователи... В этом деле, как и везде, мелюзга платится за великанов...». Наслаждение убийством заложено в самой природе людей, это доказывают народные гулянья, во время которых все развлечения построены на идее убийства. Один из гостей, философ, рассказывает о деревенском празднике, во время которого «одни стреляли из карабина, из пистолета или из старинного арбалета в мишени, изображавшие человеческие лица; другие мячиками сваливали марионеток, с жалким видом торчавших на деревянных перекладинах; те стучали колотушкой по пружине, патриотически приводившей в движение французского матроса, который прокалывал штыком бедного гаваса или жалкого дагомейца... Повсюду, под навесами и в маленьких освещенных палатках, подобия смерти, пародии убийства, всякие гекатомбы... И этот народ веселился». Философ доказывает присутствующим, что с развитием цивилизации виды подобных развлечений становятся все совершеннее, мишени все больше становятся похожи на людей, которых особенно приятно убивать, если наделять их политическими или религиозными убеждениями, представлять его евреем, англичанином или немцем.*

На возражение хозяина, что сказанное касается грубых крестьян, философ приводит примеры развлечений «просвещенных» людей: дуэли, охота, бои быков, инквизиция, дело Дрейфуса, не говоря уже о том, что именно из среды просвещенных людей выходят военные офицеры, которые делают убийство и насилие своей, всеми, кстати, уважаемой профессией. По убеждению философа, в человеке инстинкт убийства заложен с детства, когда же он достигает сознательного возраста, этот инстинкт начинает развиваться воспитанием, освящаться религией, *«его заставляют почитать странных богов... радующихся только катастрофам и, как маньяки жестокости, истребляющих человеческие жизни... Его заставляют почитать только героев, этих отвратительных зверей, покрытых преступлениями и совершенно красных от человеческой крови... В войне он находит высший синтез вечного и всеобщего безумия убийства, убийства упорядоченного, внесенного в роспись, обязательного, составляющего национальный долг».*

Интересно, что доводы философа настолько убедительны, что никто из участников обсуждения этой темы ему не возражает, только писатель предложил поговорить о женщинах, благодаря которым мужчины забывают свои дикие инстинкты, учатся любить, проникаются идеями милосердия. В ответ один из собеседников,

*«человек с измученным лицом, с согбенной спиной, с тусклым взглядом, с преждевременно совсем седыми головой и бородой»*, возражает, что женщины еще больше, чем мужчины падки до кровавых зрелищ и стремятся к ним *«с таким же бешенством, как к сладострастию»*. Он рассказывает о женщине, которая открыла ему всю глубину человеческой жестокости, познакомила его с такими преступлениями, которых он не мог вообразить. После встречи с этой женщиной прошло двенадцать лет, но кровавые ужасы этого отрезка жизни до сих пор не отпускают его, и он написал о них рассказ, назвал его *«Сад мучений»*, который готов прочитать.

Таким образом, роман Мирбо представлен как рассказ «человека с измученным лицом». В первой главе он знакомит собеседников со своей жизнью во Франции, и объясняет причины командировки на Дальний Восток. Родившийся в семье провинциального торговца хлебом, он рос в атмосфере обмана, обвесов, но, при этом, патетических разговоров о Республике и патриотизме. Полученное в семье образование, заключающееся в принципе *«продать старого кролика за хорошую корову»*, продолжилось в коллеже, где юноша подружился с Эженом Мортенем. В нем уже проявлялись задатки будущего министра: он был нахален и предприимчив, он организовывал среди учеников разные ассоциации – игроков в волчок, неподвижной гимнастики, в чехарду и т.д., с ежемесячным взносом Эжену как организатору, председателю, секретарю и казначею в одном лице. Главным же достоинством, сулящим ему политическую карьеру, была его способность говорить *«торжественно и пусто»*. Сатирическое мастерство Мирбо проявляется во всем блеске, когда он описывает политическую элиту Франции, ее нравственные устои и нравы: *«Услужливый, когда это ничего ему не стоило, великодушный, даже расточительный, когда это должно было во много раз вознаградить его, высокомерный и раболепствующий, смотря по обстоятельствам и по людям, скептик без элегантности, развратник без утонченности, энтузиаст без искренности, остроумный без находчивости, – он был симпатичен всем. Поэтому его быстрое возвышение никого не удивило, не оскорбило»*. Мирбо считает, что подобных политиков, под именем оппортунистов, привел к власти Гамбетта, однако это правительство – *«стая голодных хищников»* продолжает править, *«несмотря на все Панамы»*.

На всем пути Эжена к власти, его сопровождал рассказчик, пользующийся крохами его славы и наживы. Министр хотел бы избавиться от назойливого «друга», однако тот предупредил его об имеющемся компромате. Поэтому, попав в

затруднительную ситуацию, под угрозой судебного разбирательства, он обратился к старому «другу», который предлагает ему проверенный способ спастись – стать депутатом. Для этого министр советует ему всего лишь произнести несколько речей: *«Обещай сказочные доходы, необыкновенные и даровые химические удобрения, железные дороги, каналы, шоссе для перевозки этого интересного и патриотического продукта. Обещай уменьшение налогов, премии производителям, суровые законы по отношению к конкурирующим веществам, все, что хочешь!»* Министр обещал ему поддержку, а на замечание рассказчика, что тот тоже имел достаточно темное прошлое, министр гордо заявил, что он «прикрыт Францией». Однако выборы выиграл соперник – «более отъявленный мошенник», который кричал на всех митингах, что он воровал, и «трудовое население» выбрало его в депутаты «за честность». Что мог противопоставить такому противнику человек, у которого на совести было только несколько «юношеских» грешков, как то *«домашние кражи, вымогательства у любовниц, передергивания в игре, шантажи, анонимные письма, распущенность и подлоги»*... Министр оправдывался тем, что народу надо время от времени предлагать новые фигуры, а у конкурента оказалось необходимое для депутата и для интересов страны качество – «он подкупен».

Рассказчик предпринимает другую попытку выпутаться из неприятностей и обращается к некой г-же Г., что становится поводом для Мирбо для создания живописной картины парижского салона, где создавались выгодные браки, адюльтеры, политические карьеры, литературная слава, иначе говоря – творилась история эпохи... Хозяйка салона, дама неопределенного возраста, была знакома, по ее словам, с Тьером и Гизо, Кавуром и Меттернихом: *«эта античная особа сохраняла престиж, которым Республика любила украшаться, как традиционным изяществом, и ее салон пользовался выгодами посмертного блеска, который напоминал измельчавшей действительности настоящего эти знаменитые имена, приплетаемые ко всякому поводу»*.

Встретив в салоне г-жи Г. своего «друга» министра, рассказчик, испытывая отвращение к себе и ко всем, потребовал устроить его на какую-нибудь хлебную, «почетно-паразитивную» должность и неожиданно получил предложение отправиться на Цейлон в качестве ученого-эмбриолога, изучить там некую протоплазму и *«посреди брюхоногих, кораллов, равноногих, звезд, сифонофор, голотурий и радиоларий, что еще там? отыскать первоначальную клетку»*. Рассказчик, никогда не слышавший ни о какой протоплазме, соглашается побыть эмбриологом, поскольку «наука от этого не умрет, наука многих уже видела». Таким образом, *«по мановению министерской*

*палочки*», он становится знаменитым ученым, «пионером прогресса», которого на корабле, по пути в Индию, окружают восторженные барышни. Его внимание привлекла рыжеволосая молодая англичанка с зелеными глазами хищного зверя. По словам капитана, эта «самая экстраординарная женщина», которую он встречал. Дочь продавца опиума, в 28 лет она повидала весь мир, живет в Китае, потому что Европа с ее смешными модами, узколобыми нравами и «зябкими» пейзажами, ей противна. Рассказчик незаметно для себя влюбляется в эту женщину, сотканную из противоречий – веселую и сентиментальную, образованную и несведущую, развращенную и невинную, полную диких фантазий и необузданных желаний.

Впервые Клара обнаружила нездоровый интерес к жестокостям и дикости, когда с невинным видом выпытывала у одного из пассажиров, побывавшего среди каннибалов, каково на вкус человеческое мясо. Рассказ пассажира введен в роман неслучайно, это не только прелюдия к описаниям дальнейших картин «сада пыток», но и отражение основной позиции Мирбо: нравы и наклонности европейцев ничуть не отличаются от нравов дикарей: *«Негров? Пфуй! К счастью, дорогая мисс, я не был доведен до такой тяжелой нужды. Слава Богу, у нас никогда не было недостатка в белых. Наш конвой был многочисленный, большей частью состоявший из европейцев: из марсельцев, из немцев, из итальянцев - всего понемногу... Когда чувствовался сильный голод, убивали одного человека из эскорта... преимущественно немца. Немец, божественная мисс, жирнее других рас и дольше служит. А потом, для нас, французов, по крайней мере, одним немцем меньше! Итальянец сух и жёсток. Он полон нервов... Но негров... никогда! Я думаю, меня вырвало бы. Я знал людей, которые их ели. Они заболели. Негр неудобоварим. Между ними есть, уверяю вас, ядовитые».*

Беседы путешественников кажутся продолжением парижской беседы интеллектуалов, описанной в предисловии к роману, с той разницей, что на корабле все участники более откровенны, и их взгляды, не прикрытые налетом «цивилизованности», выражаются более смело. Каждый из них хвастается своей жестокостью по отношению к неграм и индусам, которых надо убивать, чтобы «цивиловать страну». Кроме того, по словам одного из офицеров, если придумать пули, полностью уничтожающие человека, можно освободить бюджет от содержания «военных хирургов, больничных служителей», а также амбулаторий, военных госпиталей, пенсий раненым и т. д. Любопытна реакция Клары на эти высказывания: *«было бы святотатством бороться против смерти. Смерть так хороша!»* Околдованный этой странной женщиной



рассказчик признается ей в своей любви и в том, что он не ученый, однако именно его обман привлекает Клару: *«в ту минуту, когда она поняла, кем я был, когда она вдохнула в себя настоящий и нечистый запах моей души, любовь вошла в нее, потому что она любит меня! Ну... ну! Значит, верно только зло!»*

Первая часть романа заканчивается описанием безумной страсти, которой рассказчик и Клара предавались на корабле, когда же приблизился час расставания, Клара предложила остаться с ней в Китае, где обещала множество интересных развлечений: *«Европа и ее лицемерная, варварская цивилизация, все это - ложь... Вы живете, позорно привязанные к нравственным или общественным условиям, которые вы презираете, которые вы осуждаете... В этом невыносимом конфликте вы теряете всю радость жизни, все чувство личности, потому что каждую минуту сдавливается, запрещается, останавливается свободная игра ваших сил. Вот отравленная, смертельная рана цивилизованного света... У нас ничего подобного... вы увидите!.. Я научу тебя ужасным вещам... божественным вещам. Наконец, ты узнаешь, что такое любовь! Я обещаю тебе, что ты спустишься со мной на самое дно тайны любви... и смерти!..»*

Во второй части романа рассказчик, как очевидец и участник событий, разворачивает фантазмагорические картины изоощренных пыток, физических страданий и мучительных смертей, которые собраны в Китае в специально организованном для посещения туристов «саду». Так, например, по средам там можно было развлечься кормлением каторжников. Клара признается, что видела множество казней в Европе, всевозможные человеческие страдания, но *«ничего не видела такого хорошего, как эти китайские каторжники. Это - самое красивое»*. Мирбо описывает прекрасный сад, благоухающий необыкновенными цветами, полный прекрасных павлинов, в конце которого находилась тюрьма. Сюда в паланкинах прибывало огромное количество европейских туристов и пьяных матросов. *«Многочисленная толпа китайянок и, среди их несколько англичанок и несколько русских – здесь, не считая комиссионеров, было очень мало мужчин – кишели на мосту. Платья, вышитые цветами, разноцветные зонтики, подвижные, как птицы, веера и смех, и крики, и веселье, и борьба – все это волновалось, ласкало, пело, летало под солнцем, как праздник жизни и любви»*.

В ожидании открытия ворот Клара рассказывает о тех казнях, которые она видела в «саду мучений» – избивении человека, укравшего рыбу, раскаленным прутом, смерти от ласки, к которой был приговорен безумец, изнасиловавший свою мать, смерти

сановника от заточения внутрь колокола и другие. Наконец открываются ворота тюрьмы и толпа, набравшая в свои корзины продаваемые вдоль дороги куски гнилого мяса и рыбы, толкаясь, бросается к клеткам с каторжниками.

Мирбо подробно, смакуя все омерзительные подробности, описывает окровавленные ошейники, не позволяющие несчастным дотянуться до кусков, бросаемых в их зловонные каморки, вой от боли и звериное рычание существ, потерявших человеческий облик. Не менее страшные картины туристы видят и проходя через «сад мучений», где расположены орудия пыток, убираются остатки трупов, совершаются мучительные казни – *«обезглавливания, удушения, снятия кожи, отрывания кусков тела, безумные математические изобретения, составляющие науку мучений, по своей утонченности незнакомую нашей западной, довольно, однако, изобретательной кровожадности»*. Особенно дикими эти картины предстают в контрасте с великолепной природой «сада», изысканной красотой цветов и многообразием райских птиц: *«посреди этого цветочного очарования возвышались эшафоты, аппараты для распятия, эшафоты с яркой окраской, совершенно черные виселицы, на верхушках которых гримасничали ужасные маски демонов; высокие виселицы для простого удушения, более низкие, с инструментами эшафоты для разрывания на куски. По стержням этих орудий пыток, благодаря дьявольской утонченности мишустые калистегии, даурские ипомеи, лофосермы, колоквики раскинули свои цветы, переплетаясь с цветами ломоносов и подлесков. Птицы здесь распевали любовные песни...»*

Причиной «необыкновенной производительной силы» этой земли являлось питание *«нечистотами заключенных, кровью мучимых, всякими органическими отбросами, которые приносятся каждую неделю толпой и которые, аккуратно собираемые, искусно перерабатываемые вместе с ежедневными трупами в специальных зноилицах, образуют могучий компост, который любят растения и который делает их сильнее и красивее»*. Много страниц посвящает Мирбо перечислению многообразных цветов, выращиваемых китайцами – самыми утонченными мастерами-садоводами в мире, однако перемежаются эти картины, как уже отмечалось, описаниями в той же восторженной стилистике, не менее искусных и изощренных пыток и казней. Палачи китайцы, гордящиеся своим искусством, по мнению Клары, единственные, кто *«умеют сделать природу соучастницей своих*

*утонченных жестокостей»,* в то время как в Европе не понимают этой гармонии и красоты и пытаются и казнят тайно, в глубине подвалов.

Нам представляется, что преувеличенное внимание к ужасным подробностям, стремление к показу бесчеловечного садизма не являются для Мирбо самоцелью, а используются для подтверждения его основного тезиса о жажде убийства как врожденного инстинкта человека, причем **независимо от пола и степени цивилизованности**. Так, он уделяет много внимания образу Клары, которая впадает в состояние неистовой, чувственной радости любясь чужими мучениями, наслаждается запахами нечистот, толкаясь в толпе таких же одержимых охотников до острых ощущений, как она. Эта *«фея могил, ангел разложения и гнили»* неслучайно выбирает местом своей жизни Китай, где высвобождаются ее врожденные садистские наклонности, которые она не могла проявить в Европе. Интересно, что именно в ее уста Мирбо вкладывает свое мнение о колонизаторах, преимущественно, конечно, английских: *«Везде, где надо оправдать пролитую кровь, осветить разбой, благословить насилие, покровительствовать гнусной торговле, - можешь быть вполне уверен, что встретишь его, этого британского Тартюфа, под видом религиозного распространения или научного изучения продолжающего дело чудовищного завоевания.... Впрочем, он вполне подходит к своему конкуренту, католическому миссионеру, несущему цивилизацию тоже при помощи факелов, при помощи сабель и ружьев».*

Идея о том, что все люди – как дикари, так и европейцы – **изначально жестоки и склонны к убийству**, Мирбо подтверждает тем состоянием горячечного бреда, в которое попадает рассказчик после всего увиденного: он кричит Кларе о своей любви, обзывает ее грязными ругательствами, призывает на помощь Европу, видит в лице палача черты гримасничающего Эжена Мартена, а в висящей на дыбе женщине узнает г-жу Г... с дряблыми руками и железной челюстью, наполненной человеческим мясом. На всех людях, которых он знал во Франции, расплывается огромное красное пятно: *«это судьи, солдаты, священники, которые повсюду, в церквах, в казармах, в храмах правосудия, пристрастились к делу смерти... Это человек-индивидуум, это человек-толпа, это животное, растение, элемент, наконец, вся природа, которая, толкаемая космическими силами любви, стремится к убийству, надеясь найти вне жизни удовлетворение бешеных желаний жизни, пожирающих ее и брызжущей из нее потоками грязной пены!»*

Роман заканчивается идеей о том, что даже самые страшные потрясения от вида человеческой жестокости не приведут к исправлению нравов: Клара, впадшая в шоковое состояние, обещает, что больше никогда не пойдет в «сад мучений» и просит рассказчика довести ее до лодки с верной китайкой, которая сопровождает их в некий вертеп. Клара, утомленная ласками опытных служительниц, засыпает, а китайка убежденно говорит: *«Через семь дней я, как сегодня вечером, повезу вас обоих по реке из Сада Мучений! И через семь лет я таким же образом повезу вас по реке, если вы не уедете и если я не умру!.. А если я умру, то другая повезет вас с моей госпожой по реке. А если вы уедете, то другой будет сопровождать мою госпожу по реке. Ничего не изменяется».*

Таким образом, роман Мирбо «Сад мучений» является ярким и часто шокирующим осуждением жестокости и убийства, присущих человеку, являющихся, по убеждению автора, основными инстинктами всех людей. Очевидно, что роман одновременно показывает и изнанку социальных отношений в лицемерной Европе, в отличие от которой в Китае низменные чувства и изощренный садизм не прикрываются фарисейскими разговорами о справедливости и гуманизме. Именно эту сторону романа в основном подчеркивают критики, которые акцентируют в романе Мирбо анархизм мелкобуржуазного интеллигента, модернистские и декадентские индивидуалистические идеалы, критику современного ему европейского цивилизованного общества, воспринимают сцены китайской каторжной тюрьмы и сам «сад мучений» как аллегорию на внешне благопристойную Францию, однако нам представляется, что основной целью Мирбо было изложение его тезиса о врожденном зле, и весь роман «Сад мучений» мы воспринимаем как доказательство этого тезиса.

Необычное содержание романа привлекало внимание не только читателей, но и литераторов: великий Л.Н.Толстой назвал Мирбо величайшим из французских писателей его времени, *«наилучшим образом выражающим дух Франции этого столетия»*,<sup>329</sup> а фантазмагоричные картины, описанные Мирбо, оказали, по мнению некоторых критиков, влияние на произведение Кафки «В штрафной колонии» и на целый ряд эротических и «жестоких» романов.

Завершая анализ неоромантического колониального романа, надо отметить, что, несмотря на различные позиции авторов, его главной характерной чертой является

---

<sup>329</sup> Октав Мирбо. Лучшие книги на livelib.ru. <https://www.livelib.ru/author/167216/top-oktav-mirbo>

презрение к «чужому», к дикарю, которому для выживания необходима колонизация. Поскольку все в мире представляется белому человеку подчиненным его законам и существующим в соответствии с им самим созданной иерархической системой, он считает правильным, что белый, даже полуграмотный солдат-алкоголик, выше чернокожего, так же как *«пушка сильнее лука, как Святая Троица истиннее туземного божка»*.

### 5.3. Неоромантический детективный роман

Среди жанров приключенческой литературы, получивших развитие во второй половине XIX века во Франции значительное место занимает *детективный роман*.

До недавнего времени (1980-х годов) детектив, как часть массовой литературы, считался недостойным серьезного исследования, однако в последние десятилетия к этому жанру (в его наиболее ярких и талантливых образцах) возник определенный научный интерес, о чем свидетельствует значительное количество трудов. Достаточно отметить работы уже упомянутого Р.Мессака, А.Адамова, Ю.Уварова, Д.Клугера, Б.Райнова, В.Макдермида, А.Бритикова, В.Булычевой, статьи А.Марининой, Г.Анджапаридзе, Ш.Бегимкуловой, С.Бавина и других.<sup>330</sup> Таким образом, сегодня можно говорить о формировании теории детективного романа, определении ряда специфических жанровых черт, представлении об особом типе героя, романном времени и пространстве.

Мы рассматриваем детективный роман в системе приключенческой литературы, основываясь на несомненном наличии общих черт: основным предметом изображения является *«случайность»*, жанрообразующим фактором – *«тайна»* или *«преступление»*, главное внимание уделяется не внутренней эволюции образов, а внешним событиям, динамике действия, а не описательности. И приключенческий роман, и детектив рассчитаны на эмоциональное восприятие читателя, его вовлеченность с ход событий, его восхищение умом, смелостью, ловкостью, находчивостью героев. Главное же, что детектив, как и вся приключенческая литература, стремится противопоставить жизнь,

---

<sup>330</sup> Messac R. Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique. P. Broché.1929.

Адамов А. Мой любимый жанр детектив. М. Советский писатель. 1980.

Уваров Ю. Пути жанра. <https://www.litmir.me/br/?b=137530>

Клугер Д. «Баскервильская мистерия История классического детектива». М. Текст. 2005.

Райнов Б. «Чёрный роман». [http://royallib.com/book/raunov\\_bogomil/cherniy\\_roman.html](http://royallib.com/book/raunov_bogomil/cherniy_roman.html)

Макдермид В. Анатомия преступления: Что могут рассказать насекомые, отпечатки пальцев и ДНК. М.

Альпина Нон-фикшн. 2016.

Маринина А. Детектив — лишь повод для серьезного разговора с читателем. <http://russian-bazaar.com/ru/content/720.htm#sthash.qgIS482r.dpuf>

Анджапаридзе Г. Английский политический детектив. Москва: Радуга.1985.

Бегимкулова Ш. Основные этапы истории детективного жанра // Молодой ученый. 2017. №14. С.695-697.

Булычева В. Структурно-композиционные особенности детективного жанра [Текст] // Актуальные вопросы филологических наук: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Чита, июль 2013 г.). Чита. Изд. Молодой ученый. 2013. С.32-38.

Булычева В. Приключенческая литература: история изучения и жанровая природа // Фундаментальные исследования. Астрахань. Изд. АГУ. 2014. № 8-4. С.998-1002.

Бавин С. Зарубежный детектив. М.Книж. Палата.1991.

полную страстей и случайностей будничной жизни обывателей. Именно эти черты объясняют *интерес неоромантиков* к детективу, и их роль в развитии жанра.

По мнению французского ученого Режи Мессака, как приключенческая литература, так и детективный роман могут иметь схожий сюжет, разница лишь в фабульно-временной последовательности повествования. Если в приключенческом романе читатель следит за поступательно развивающейся фабулой, т.е. автор рассказывает о событиях в соответствии с логикой хронологической последовательности, вплоть до заключительного преступления или раскрытия тайны, то детективу (речь идет о «классическом» детективе) присуща амбивалентность, по терминологии Р.Мессака, «двухфабульность»: события развиваются, начиная с уже совершенного преступления. Содержанием же романа становится последующее за совершенным преступлением (чаще всего – убийством), расследование, с параллельным описанием жизненных ситуаций и причин, приведших к нему, иначе говоря – с реконструкцией событий. При этом одна история – это криминальная сторона романа, *«фабула преступления»*, которая строится на причинно-следственных связях и заканчивается преступлением. Вторая история – *«фабула следствия»*, которая представляется как головоломка, загадка, логическая задача и, одновременно, игра. Именно этой амбивалентностью объясняется интерес к детективной литературе как высокоинтеллектуального, так и массового читателя: *«волны тайны, излучаемой повествованием, воздействуют на человека системой эмоциональных сигналов, которыми является сообщение об убийстве (окруженном, как правило, чрезвычайными обстоятельствами), таинственно-экзотический декорум, атмосфера причастности всех героев к убийству, недосказанность, мистическая непонятность происходящего, страх перед опасностью и т. д.»*.<sup>331</sup>

Добавим, что наличие в одном произведении двух фабульных историй предполагает для каждой свои пространственно-временные рамки и пропорции, свою композицию, содержание и даже схожую систему образов. Исключение составляет образ преступника, который присутствует в обеих историях.

Итак, главное свойство детектива – это акцент на раскрытие главным героем запутанной тайны или преступления. Мотив преступления или тайны сам по себе не является характеризующей чертой жанра, поскольку он встречается в истории мировой

---

<sup>331</sup> Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив. «Искусство». Ленинградское отделение 1975.  
<https://sci.house/kinematografa-istoriya-scibook/zarubejnyiy-kino-detektiv-iskusstvo.html>

литературы, начиная с античности, в детективе же жанрообразующим и жанроопределяющим элементом является логическое восстановление сыщиком-детективом причин преступления, выявление личности преступника путем логического анализа сведений и фактов, которые раскрываются по ходу повествования и становятся известными читателю. Важной особенностью детективного романа является привлечение читателя к ходу следствия, превращая его, таким образом, в свидетеля и участника расследования.

Несмотря на наличие двух фабул, **композиция** классического детектива отличается схематичностью. Ю.Уваров выделяет в нем «три акта драмы»:

*«1) возникновение загадки – преступление или еще какое-либо нарушение привычного течения жизни;*

*2) превращение ее в тайну, запутывание, усложнение;*

*3) раскрытие тайны или преступления – торжество логики, морали, порядка».*<sup>332</sup>

Объективная схематичность композиции детективной литературы позволила некоторым любителям жанра рекомендовать «правила» написания для авторов. Двадцать правил, предложенных Стивеном Ван Дайном включают как клише (например: *«Обязательное преступление в детективе – убийство»* или *«Метод совершения убийства и методика расследования должны быть разумными и обоснованными с научной точки зрения»*), так и такие достаточно спорные предложения как: *«В детективе нет места литературицине, описаниям кропотливо разработанных характеров, расцветиванию обстановки средствами художественной литературы»* или *«Для сообразительного читателя разгадка должна быть очевидной».*<sup>333</sup>

Не менее странными нам представляются «десять заповедей» другого любителя детективов, основателя международного детективного клуба Рональда Нокса, который считает, что в детективном произведении *«не допускается использование более чем одного потайного помещения или тайного хода»* (Ш), *«недопустимо использовать доселе неизвестные яды, а также устройства, требующие длинного научного*

---

<sup>332</sup> Уваров Ю. Современный французский детектив. <http://detectivemethod.ru/preamble/modern-french-detective>

<sup>333</sup> Ван Дайн С. Двадцать правил для написания детективных романов. <http://scriptmaking.ru/библиотека/189/42308/ван-дайн-сс-двадцать-правил-для-написания-детективных-романов>



объяснения в конце книги» (IV) или «в произведении не должен фигурировать китаец» (V).<sup>334</sup>

Очевидно, что правила, или даже «заповеди» написания детективов, предлагаемые любителями жанра, можно не подвергать серьезному анализу, но мы не можем обойти вниманием признаки классического детектива, сформулированные Н.Н.Вольским,<sup>335</sup> автором нескольких работ о детективе, в том числе исследования «Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления», создателем сайта «Классический детектив. Поэтика жанра».

Так, одним из основных признаков жанра Н.Вольский называет *гипердетерминированность мира детектива*, исходя из того, что «мир детектива значительно более упорядочен, чем окружающая нас жизнь». Возникает вопрос, как можно считать упорядоченным «мир детектива», если основное содержание романа связано именно с выяснением причин нарушения «упорядоченности». Так же непонятной представляется замеченный Вольским признак об *«обыденности обстановки»*. Если исследователь имеет в виду привычные известные читателю условия жизни среды, в которой совершается преступление, то совершенно непонятно, каким образом «благодаря» этому читателю *«изначально очевидно, что из описываемого является обычным, а что – странным, выходящим за рамки»*. Наконец, третий признак детектива, отмеченный Н.Вольским, это *«стереотипность поведения персонажей»*. Если, по его утверждению, герои повествования *«лишены своеобразия, их психология и поведенческие модели достаточно прозрачны, предсказуемы»*, то опять же непонятна заслуга сыщика-детектива, расследующего преступление столь примитивно вычисляемого преступника. Тем более непонятна мысль о том, что *«также стереотипны мотивы действий (в том числе — мотивы преступления) персонажей»*, поскольку в каждом случае эти мотивы достаточно хитро замаскированы, иначе авторам детективов не стоило писать о раскрытии развернутые произведения, в которых читатель, вместе с сыщиком, проходит через все перипетии расследования.

Свою систему признаков классического детектива предлагает и критик Еремей Парнов в предисловии «Сыщик поневоле, или ход конем» к роману Джона Браннера «Квадраты шахматного города». Мы согласны с одним из основополагающих свойств

---

334 Нокс Р. Десять заповедей детективистики. <http://litmasters.ru/pisatel'skoe-masterstvo/10-detektivnyx-zapovedej.html>

335 Вольский Н. Классический детектив: поэтика жанра. <http://detectivemethod.ru/recommend/classic-detective>

детективного жанра, которое выделяет Е.Парнов, это *игра с читателем*, т.е. предложенное автором читателю «соучастие... в разгадке тайны или имени преступника». Однако с другим положением Е.Парнова мы не можем согласиться: основываясь на частных примерах, он дает следующую обобщенную характеристику классического детектива: «начиная с *инфернальной обезьяны, родоначальника обоих жанров (фантастики и детектива) Эдгара По, с голубого карбункула и тропической гадюки Конан Дойля, с индийского лунного камня Уилки Коллинза и кончая уединёнными замками Агаты Кристи и трупом в лодке Чарльза Сноу, западный детектив неисправимо экзотичен. Кроме того, он патологически привержен к готическому роману (средневековый замок — излюбленные подмостки, на которых разыгрываются кровавые драмы)*.<sup>336</sup> Может быть, материал, исследуемый критиком, т.е. английский детектив, и даже ирландский, если вспомнить творчество Ш. Ле Фаню, где детектив смыкается с готическим романом, дает основание для подобного заключения, однако для французского классического детектива, к истории которого мы обратимся ниже, экзотика, в том числе «готическая», совершенно нетипична.

Главными *признаками классического детектива*, с нашей точки зрения, являются, кроме перечисленных (преступление и его расследование как основная тема), непосредственная связь логических выводов *с научной мыслью*. До использования методов дактилоскопии и анализов ДНК, единственным методом расследования был метод, который Конан Дойл назвал «дедуктивным». Даже в детективах с «обратной» композицией, т.е. когда заранее сообщается имя преступника, читатель все равно с интересом следит за ходом логических выводов сыщика, которые строятся от ближнего к дальнему, *от известного к неизвестному, от настоящего к прошлому*.

Логический подход важен также в момент *доказательства сыщиком вины подозреваемого*, для чего нужны неоспоримые улики и доказательства, собранные в ходе расследования. Именно с этим условием писательница Вэл Макдермид связывает вообще возникновение жанра: «детектив как жанр стал возможен лишь с появлением судебного процесса, основанного на доказательствах».<sup>337</sup>

Обязательным условием при описании расследования является сообщение о *всех фактах*, становящихся известными в процессе осмотров мест происшествия или

---

<sup>336</sup> Парнов Е. Сыщик поневоле, или Ход конем. Предисловие // Браннер Дж. Квадраты шахматного города. [http://royallib.com/read/branner\\_dgon/kvadrati\\_shahmatnogo\\_goroda\\_nauchno\\_fantasticheskiy\\_roman.html#0](http://royallib.com/read/branner_dgon/kvadrati_shahmatnogo_goroda_nauchno_fantasticheskiy_roman.html#0)

<sup>337</sup> Макдермид В. Анатомия преступления: Что могут рассказать насекомые, отпечатки пальцев и ДНК. М. 2016. С.48.

опросов свидетелей. Таким образом читателю дается возможность параллельно с сыщиком проводить собственное расследование.

Конечно, основным признаком детективной литературы является выведение в качестве главного героя *сыщика-детектива*. В классическом детективе XIX века это мужчина средних лет, любитель или профессионал-полицейский (в XX веке появился и образ женщины-сыщика).

В классическом детективе *стиль повествования* деловой, четкий, ясный, хотя вполне допускаются поэтические описания природы или любовных отношений, контрастирующих с описаниями общества преступников, в которых используется более грубый язык, иногда даже арго.

Несмотря на то, что многие критики видят элементы детектива в произведениях Э.-Т.-А.Гофмана, О. де Бальзака, Ф.М.Достоевского, Ч. Диккенса, У.Годвина, который первым сделал одним из героев своего романа «Приключения Калеба Вильямса» (1794) образ сыщика, «отцом» детективного жанра по праву считается Эдгар По, опубликовавший в 1841 году рассказ «Убийство на улице Морг» (в оригинале – *убийства*), герой которого – сыщик Дюпен – стал образцом для создания разными авторами целого ряда героев детективной литературы: в Англии, где детектив был очень популярен – Шерлока Холмса А. К. Дойла, патера Брауна Г.К.Честертон, мистера Каффа У.Коллинза и других, во Франции – сыщика Лекока Э.Габорио, комиссара Мегрэ Ж.Сименона и других. Неслучайно критик Ури Айзенцвайг обозначил детектив как *«повествовательный жанр, преимущественно интертекстуальный»*.<sup>338</sup> Ш. Бегимкулова справедливо замечает, что *«По не только открыл новый жанр, но и заложил основы его, уловил все его главные особенности, разработал или наметил все главные примеры, «поймал» его удивительную специфику и понял его неслыханные возможности воздействия на читателя»*.<sup>339</sup> Кроме того, Э.По первым описал соперничество между сыщиком-любителем и полицейскими, в результате которого выигрывает сыщик.

Хотя основоположником жанра является Э.По, термин «детектив» (от лат. *detectio* – раскрытие), был придуман его соотечественницей, «матерью детектива», Анной Кэтрин Грин, роман которой «Дело Ливенуортов» (1878) был очень популярен в Европе до выхода в свет рассказов о Шерлоке Холмсе. Родившаяся в семье юристов, она

---

<sup>338</sup> Eisenzweig U. Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier. P. Puf. 1986. P.10.

<sup>339</sup> Бегимкулова Ш. Основные этапы истории детективного жанра // Молодой ученый. 2017. №14. С. 695-697.

с детства слышала разговоры о следствиях, допросах, вскрытиях и т.д. Именно А.Грин впервые ввела практику сочинения детективного романа с конца, т.е. с придумывания вида преступления, и уже потом – составления этапов хода расследования.

Несмотря на довольно большой успех детективной литературы в XIX веке, настоящий расцвет жанра приходится на XX-XXI века, чему способствовали появление кинофильмов, компьютерных игр, комиксов. Тогда же начала формироваться литературная теория детектива, пытающаяся определить предмет детективной литературы, ее особенности, систему образов и т.д. К настоящему времени можно говорить и об определении жанровой системы детективного романа. В основном критики сходятся в выделении следующих *поджанров*:

- *психологический*, где большее внимание уделяется психологии преступника, его личностным характеристикам (во французской литературе это некоторые романы Жапризо и Буало-Нарсежака),
- *детектив закрытого типа*, где действие происходит в замкнутом пространстве с ограниченным количеством персонажей, каждый из которых может оказаться преступником (многие романы А.Кристи),
- *исторический детектив*, в котором расследуется преступление, совершенное в прошлом, хотя расследоваться может в настоящем (наиболее известный пример в европейской литературе XX века – «Имя розы» У.Эко, во французской литературе – «В заколдованном лесу» Буало-Нарсежака),
- *фантастический детектив*, тесно смыкающийся с научно-фантастическим романом,
- *иронический детектив*, в котором пародируются типичные для детективных романов штампы (к одному из подобных романов во французской литературе – «Улица Дочерей Бога» неоромантика К.Мендеса мы обратимся ниже),
- *политический* детектив, в котором преступление совершается в среде политиков или крупных магнатов,
- *шпионский* роман, описывающий деятельность разведчиков и шпионов, и восходящий к роману Ф.Купера «Шпион» (1821), (наиболее известный пример – серия И.Флеминга о Джеймсе Бонде),
- *конспирологический* детектив, часто смыкающийся со шпионским и политическим.

- **полицейский роман**, в котором расследованием занимается талантливый полицейский, иногда с помощниками (во французской литературе – цикл Э.Габорио о Лекоке, серия Шеваля и Валё о Мартине Беке, романы Сименона о Мегрэ и др.).

Некоторые критики причисляют к жанру детектива **криминальный роман**, исследующий причины преступности, записанный иногда с позиции самого преступника, и **триллер**, акцентирующий элементы насилия и жестокости, сознательно нагромождающий ужасы.

Проанализировав в нашем исследовании образцы французского неоромантического детектива, мы пришли к выводу, что элементы многих из перечисленных поджанров уже содержались в романах французских неоромантиков, что мы попытаемся показать.

Французская детективная литература развивалась параллельно с европейской, в частности, с английской, однако имела ряд национальных особенностей, обусловленных литературными и культурно-историческими традициями, которые наложили определенный отпечаток на поэтику жанра.

Во-первых, французские неоромантики не ограничивались перечислением криминальных событий и этапов расследования преступления сыщиком, они насыщали более или менее традиционную фабулу «местным колоритом», разнообразием образов, психологическим анализом причин совершенного преступления, «исключительностью» событий и главного героя и другими особенностями неоромантической эстетики. Поэтому, в отличие от Э.По, А.Конан-Дойл и других авторов детективов, французские неоромантики обращались к жанру детективного **романа, а не новеллы или рассказа**.

Во-вторых, в период формирования жанра детектива во Франции было еще сильно отмеченное социологом Режи Мессаком влияние позитивизма в философии второй половины XIX века. Добавим также влияние развивающихся естественных наук, а также технического прогресса, достижения которого уже пытались использовать авторы детективов.

Наконец, важной предпосылкой развития детективной литературы во Франции была и пресловутая склонность французов к рационализму, имеющему прочные традиции как в философии, так и в литературе. На первый взгляд, подобные принципы противоречили неоромантической эстетике, однако, на самом деле, рационализм обнаруживается лишь в логических умозаключениях сыщика-детектива, основное же содержание детективного романа связано с показом необычной ситуации,

исключительной личности, доводящих до преступления страстей и т.д. Как справедливо отмечает Ю.Уваров, «как ни парадоксально, этот рационалистический, упорядочивающий беспорядочное анализ во Франции сразу же оказался включен в рамки жанра, на первый взгляд полностью ему противоположного, — так называемого романа-фельетона».<sup>340</sup> Ю.Уваров не употребляет термин «предромантизм», но, как мы пытались показать, во второй половине XIX века **только неоромантики** продолжали романтическую традицию опубликования произведений в виде романов-фельетонов. Этот способ печатания романов был, во-первых дешевле, чем опубликование отдельным изданием, во вторых, в нем были заинтересованы и редакции, поскольку повышало спрос на последующие номера журналов. По свидетельству ученого Н.Пахсарьян, роман-фельетон как жанр «впервые заявил о себе в 1836 году, когда газета Эмиля Жирардена *Ла Пресс* стала печатать романы с продолжением известных авторов. Ее примеру последовали другие газеты, а самый вид подобной литературы получил название роман-фельетон (от французского *le Feuillet* – листок). Публикация в газете накладывала отпечаток как на форму, так и на содержание произведения. Авторы романа-фельетона стремились сделать его остросюжетным, со сложной, запутанной интригой, способной заинтересовать, привлечь как можно более широкий круг читателей».<sup>341</sup>

**Романтики**, заложившие основу этой традиции (О.де Бальзак, Ж.Санд, А.Дюма, Э.Сю и др.) предлагали читателю картины социальной несправедливости, жизни буржуазии и парижского «дна», часто встречались и криминальные сюжеты, и в их произведениях всегда появлялись благородные герои, воплощавшие романтические идеалы, боровшиеся за восстановление справедливости, за спасение попавших в беду. Иногда эту роль могли брать на себя и персонажи сомнительной репутации (Вотрен), но движимы они были все тем же стремлением к социальной справедливости. Поэтому большим успехом пользовались «Мемуары» (1828) **Эжена-Франсуа Видока**,

Бурная биография Эжена Франсуа Видока (1775-1857) выглядит достаточно неправдоподобно, в молодости он был известным грабителем, но впоследствии решил использовать свой талант во благо обществу и, основываясь на своем принципе «вора может поймать только вор», предложил свою помощь полиции. В результате он стал не только самым известным сыщиком, но и создателем до сих пор существующего

---

<sup>340</sup> Уваров Ю. Пути жанра. <https://www.litmir.me/br/?b=137530>

<sup>341</sup> Пахсарьян Н. Фантомас в литературе и кино // Актуальные проблемы литературы и культуры. Вып. 8. Ереван. 2017. СС.84-92.

Главного управления национальной безопасности – Сюрте. После двадцати лет работы и серии блестящих разоблачений, Видок организовал первое в истории частное бюро расследований, занимал высокие посты в правительстве, но после Революции 1848 года обратился к написанию исследований («Воры: психология их нравов и языка», «Размышления о тюрьмах, каторгах и смертной казни») и воспоминаний – «Записки Видока, начальника полиции Сюрте». В этих записках Видок описывал все хитрые уловки, в частности – переодевания, которые он использовал, все виды раскрытых им преступлений, жаргон преступников, профессиональное аргю полицейских и т.д. «Записки» Видока были очень популярны и среди профессиональных полицейских, и среди писателей. Очевидно, что Эдгар По был с ними знаком, поскольку в «Убийстве на улице Морг» он пишет: *«У Видока, например, была догадка и упорство, при полном неумении систематически мыслить; самая горячность его поисков подводила его, и он часто попадал впросак»*<sup>342</sup>.

Эжен Сю в романе «Парижские тайны» использует некоторые эпизоды, описанные в «Записках», и выводит Видока под именем Родольфа.

Некоторые критики считают Видока прототипом бальзаковского Вотрена, сделавшего похожую карьеру – от каторжника до депутата.

В.Гюго в романе «Отверженные» также использовал некоторые эпизоды из «Записок» – осуждение за украденный кусок хлеба, милосердие епископа диньского, спасение старика Фошлевана из-под телеги, а влияние самой личности Видока обнаруживается в образах Жана Вальжана и полицейского Жавера.

Черты Видока узнаются и в неоромантических образах «вора-джентльмена» Арсена Люпена в серии детективов Мориса Леблана, Рокамболя – героя романов Понсона дю Терайя, сыщика Лекока Эмиля Габорио.

*В эпоху неоромантизма* стремление к социальной справедливости было не менее, если не более актуальным. Массовый читатель с интересом поглощал литературу, описывающую конфликт между справедливостью и несправедливостью и, особенно, преступления, совершаемые в знакомой ему среде, но нарушающие ее будничность. При этом симпатии читателя могли быть и на стороне персонажа, нарушающего закон, если этот персонаж, ловкий и остроумный, напоминающий героя средневековой городской литературы, вступал в конфликт с буржуазной моралью.

---

<sup>342</sup> По Э. Убийство на улице Морг. [http://lib.ru/INOFANT/POE/Morgue.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/INOFANT/POE/Morgue.txt_with-big-pictures.html)

Представителем подобного рода литературы стал «король романа-фельетона» Понсон дю Террай, автор цикла романов о Рокамболе.

Сквозной герой романов виконта *Понсона дю Террайя*, ловкий авантюрист Рокамболь, будучи вором, игроком и сердцеедом, изображает аристократа, но в последних романах цикла становится, как Видок, сыщиком. Он расследует преступления и помогает полиции наказывать виновных. В художественном отношении романы Понсона дю Террайя не представляют особой ценности, но написаны они увлекательно и содержат множество взволнованных описаний жизни отверженных. Несомненным достоинством этих романов является и целая серия ярких портретов преступников, как из высшего общества, так и парижского дна. По мнению многих критиков, образ Рокамболя оказал несомненное влияние на создателя образа Джеймса Бонда – И.Флеминга.

Наиболее ярким представителем неоромантического детектива является Эмиль Габорио.

### *Эмиль Габорио*

Детектив настолько прочно задвинут на «задворки» серьезной литературы, что трудно себе представить в этом жанре писателя, обладающего несомненным писательским даром, умением не только строить интригу, но создавать живописную картину современных нравов, систему ярких, запоминающихся образов и несомненно заслуживающего почетного места в истории художественной литературы. Именно таким представляется при ближайшем рассмотрении и беспристрастном анализе творчество Эмиля Габорио. По выражению критика Жана-Луи Тиёля, это *«писатель, который в полной мере отражает свою эпоху своим стилем и мощью, с которой он создает свои персонажи»*.<sup>343</sup> Тем не менее, критики до последнего времени мало интересовались его творчеством и только в последние годы появилось несколько работ, преимущественно в русле общего интереса к жанру детектива, например, небольшое исследование Жана-Луи Берте *«Эмиль Габорио, отец полицейского романа»*.<sup>344</sup> Наиболее полным нам представляется исследование Роже Боньо, который пытается объективно представить роль Габорио в контексте французской и европейской литературы: *«Если существование Эмиля Габорио вовсе не интересовало историков литературы до последнего времени и было быстро забыто, то его творчество, наоборот, было постоянно эксплуатировано*

<sup>343</sup>Tilleuil J.-L. Enquête sociocritique sur l'Affaire Lerouge (1866) d'Emile Gaboriau. *Romantisme*. Vol. 35. 2005. P.105-123.

<sup>344</sup>Berthet J.-L. *Émile Gaboriau, le père du roman policier*. Saintes. 2016.



и оценено последующими поколениями... Что же касается журналистов, которые со дня его смерти заявляли, что успех его полицейских романов будет лишь преходящим, настолько же недалёковидным как Мадам де Севинье, которая предсказывала, что употребление кофе не переживет ее эпоху».<sup>345</sup>

**Эмиль Габорио (Emile Gaboriau, 1835-1873)** родился в семье нотариуса в маленьком городке Сожон, вопреки воле отца отправился волонтером в Африку с уланским полком, но разочаровался в военном деле и, вернувшись в родной город стал клерком. Впечатления молодости он впоследствии описал в двух юмористических повестях «Тринадцатый гусар» и «Люди конторы», которые оказали влияние на произведения Куртелина.

Вскоре, почувствовав неодолимое желание писать, Габорио уезжает в Лион, где сотрудничает в местных юмористических журналах, после чего отправляется в Париж, где публикует две статьи – «Знаменитые балерины» и «Обожаемые актрисы». Его замечает писатель Поль Феваль, автор популярных в те времена романов «Лондонские тайны», «Горбун» и др. и берет его к себе секретарем. В 1863 году Габорио печатает в небольшом журнале *Le pays* свой первый роман-фельетон «Дело Леруж», но особого успеха он не имел. Однако роман заметил крупный финансист Моис Мийо, владелец журналов *Le Soleil* и *Le Petit Journal*, знающий вкусы публики. Он купил роман у Габорио и опубликовал его в престижном журнале *Le Soleil*, распространенном по всей Франции. Тогда-то роман заслужил оглушительный успех и Мийо стал заказывать писателю новые романы. Таким образом, за свою короткую жизнь (Габорио, как и его кумир Эдгар По, умер в 40 лет) писатель опубликовал в виде романов-фельетонов около пятнадцати произведений: «Преступление в Орсивале» (*Le crime d'Orcival*, 1867), «Дело N 113» (*Le dossier N 113*, 1867), «Рабы Парижа» (*Les Esclaves de Paris*, 1869), «Господин Лекок» (*Monsieur Lecoq*, 1869), «Адская жизнь» (*La vie infernale*, 1870), «Золотая шайка» (*La clique dorée*, 1871), «Веревка на шее» (*La corde au cou*, 1873) и другие, сами заглавия которых воздействовали на воображение читателя, ждущего новых увлекательных криминальных сюжетов.

На выбор сюжета романа «Дело Леруж» Габорио натолкнуло сообщение в газетной хронике происшествий, и он домыслил предшествующие события. Этот метод он использовал и в дальнейшей работе, присутствуя на судебных процессах, проникая в

---

<sup>345</sup> Bonniot R. Emile Gaboriau, «le père du roman policier». <http://www.c-royan.com/arts-culture/litterature/livres-et-auteurs/278-emile-gaboriau-pere-du-roman-policier.html>

морги, встречаясь, как журналист, с преступниками в тюрьмах. В этом романе Э.Габорио уже формируется типичная для детективов XX века *интертекстуальность*, ставшая в современном литературоведении активно обсуждаемой проблемой.<sup>346</sup>

В романе «Дело Леруж» (1866) впервые встречается образ молодого полицейского Лекока, который в дальнейшем станет главным персонажем романов Габорио. По многим деталям можно сделать вывод о том, что прототипом этого образа, был шеф полиции Сюрте Франсуа Видок. Он уже в этом романе склонен к авантюризму, к переодеваниям, мистификациям и, будучи математиком по образованию, блестяще использует метод дедукции.

Тема романа – подмена детей – может быть унаследована от «романа плаща и шпаги», которые были любимым жанром Поля Ферваля, и с которыми его секретарь был, разумеется, хорошо знаком. Однако нельзя отрицать, что в этих романах присутствовали элементы тайны и преступления, которые Габорио удачно использовал в жанре детектива. Интрига романа довольно запутана, поскольку связана с прошлым героев и, как в «Деле N 113», связана с имуществом и благополучием уважаемых семейств. Неудивительно, что полицейский Тироклер постоянно совершает ошибки, подозревая невиновных людей. Все это время за его спиной проводит свое расследование его скромный помощник Лекок, раскрывающий преступление, совершенное в прошлом.

Уже в первом своем романе Габорио обнаруживает художественный талант как в описаниях природы, так и в создании разнообразных характеров героев, что позволяет рассматривать этот роман, как и последующие романы писателя, в гораздо более широком плане, чем традиционный жанр детектива в современном понимании термина. Права Зинаида Венгерова, отмечавшая, что *«язык Г. отличался большей элегантностью, чего нельзя сказать про его бесчисленных подражателей, доведших небрежность языка до крайности»*.<sup>347</sup>

В 1867 году Габорио публикует роман «Дело N 113», в котором мастерски отточенная интрига держит в напряжении читателя на протяжении всех 400 страниц.

---

<sup>346</sup> Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М. Изд.ЛКИ. 2015.

Чекалов К. Работа интертекстуальных механизмов в романе Гастона Леру «Призрак оперы» // Вестник Воронежского ГУ. 2016. N3.

Чекалов К. Интертекстуальность и классический детектив (Романы Гастона Леру) // Актуальные проблемы литературы и культуры. Вып. 8. Ер. 2017.

<sup>347</sup> Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. [http://az.lib.ru/g/gaborio\\_e/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/g/gaborio_e/text_0020.shtml)

Здесь тоже представлена система ярких образов, запутывающих следствие, которое ведет сыщик Лекок под именем господина Вердюре. В этом романе Лекоку уделяется больше авторского внимания и формируется его образ, который почти не изменится в дальнейших романах. Очевидно, что в этом герое Габорио соединил черты Рокамболя Понсона дю Терайя и Дюпена Эдгара По. От Рокамболя Лекок унаследовал артистизм, способность к изменению внешности, провоцирование подозреваемых, а от Дюпена – способность путем логического анализа, используя метод дедукции выстраивать всю картину преступления и убедительно доказывать вину подозреваемого. С таким складом ума, по мысли Видока, можно и распутать и замыслить идеальное преступление, т.е. «стать или вором, или детективом». Эта двойственность, унаследованная от романа-фельетона, определяет *архетип сыщика*, которой французский детектив в большей или меньшей степени останется верен (Леблан, Леру, Жапризо и др.).

Габорио добавляет к этому образу сыщика интуицию, которую он называет «нюхом», способность проникнуть в психологию преступника: Лекок умеет понять причину, приведшую к совершению преступления как порядочного аристократа, доведенного до отчаяния, так и закоренелого бандита из криминального мира. Безошибочные выводы, которые делает Лекок, замечая малейшие детали поведения подозреваемых, свидетельствуют о несомненном знакомстве автора с последними открытиями психологии, физиогномики, френологии, графологии.

Роман «Господин Лекок» (1869) нам представляется менее интересным, чем предыдущий, хотя композиционно он более сложен: он разделен на две части, в первой рассказывается о гнусном преступлении, совершенном в подозрительном кабачке в предместье Парижа, во второй – о приведших к нему событиях происшедшими в провинции, несколькими десятилетиями раньше, в эпоху Реставрации. Первая часть, непосредственно связанная с виртуозно продуманным преступлением и ложным самообвинением, читается с большим интересом, вторая часть, не менее интересная, гораздо более развернута. По стилю и содержанию эта часть очень напоминает исторический роман Барбе д'Оревиля «Шевалье де Туш», но здесь возвратившиеся псевдоаристократы мстят сторонникам Революции, которые устраивают новые гонения. Политические страсти смешиваются с любовными, причем герои, как богатые, так и нищие, не заинтересованы в раскрытии преступления. Здесь тоже событийный фон напоминает «роман плаща и шпаги», хотя основной сюжет, конечно, детективный. Лекок здесь изображен еще помощником ведущего следствия полицейского Жевроля, но

основная заслуга раскрытия преступления принадлежит скромному Лекоку, который с начала же понимает, что человек, взявший на себя вину не является убийцей.

Роман «**Веревка на шее**» (1873) отличается от предыдущих романов автора развернутыми описаниями маленького городка Жонсак, где разворачиваются события. Проживший несколько лет в Париже писатель выражает здесь всю свою любовь к тихой размеренной жизни простых людей, верящих в колдовство, поющих вечерами за стаканом вина старые песни, говорящих на не всегда понятном парижанам местном наречии – *патуа*. Габорио с теплотой и юмором описывает поступки и речь хитрых и, одновременно, наивных героев. Он создает запоминающиеся колоритные образы, например, сельского клошара и уличного музыканта, которые встречались почти в каждом маленьком городке его детства.

Отличие этого романа от других еще и в почти второстепенной роли сыщика, главная же роль отведена обвиняемому, и тревоге его близких. Все улики свидетельствуют о его вине в смерти двух человек, однако, зная, что невиновен и кто его подставил, он боится рассказать о своих подозрениях, чтобы не навлечь беду на свою семью. Габорио глубоко вникает в чувства и страхи своего героя и, одновременно, осуждает безграничную власть судьбы, который способен пожертвовать истиной ради собственной карьеры, а также кассационный суд, который сознательно посылает невинного на каторгу, оставляя на свободе виновных. Конечно, Габорио не мог допустить, чтобы авторитет Лекока пострадал, поэтому подчеркивает, что для сыщика это вопрос чести: ему удастся разоблачить преступников, хотя и после судебного процесса и вынесения приговора.

Обратимся, наконец, к самому удачному, на наш взгляд, роману Эмиля Габорио – «**Преступление в Орсивале**» (1867). В нем интрига наиболее сложно построена и, хотя читатель задолго до развязки догадывается о результатах расследования, роман, несмотря на большой объем, читается с постоянным напряжением. Несомненным достоинством романа является и стиль повествования – серьезные рассуждения сменяются иронией, описания места преступления – сатирической критикой современных нравов.

Роман, состоящий из 29 глав, начинается с обнаружения труп женщины в поместье графа Тремореля двумя браконьерами, которые, после долгих колебаний, сообщают о нем мэру Орсиваля – одной из «*самых прелестных деревушек в окрестностях Парижа*». Габорио создает уютную атмосферу мирного пейзажа, резко

контрастирующего с трагическими событиями: *«Парижане, которые шумными, хищными толпами налетают, подобно саранче, на соседние селения, пока еще не открыли ее для себя. Кабачки не заглушили еще тошнотворными кухонными запахами аромат жимолости. Песни горожан, катающихся в лодках, ритурнели корнет-апистонов на танцах здесь еще не спугнули эхо.*

*Белые домики в ласковой тени деревьев и церковь с новенькой колокольней, предметом гордости орсивальцев, уютно расположились на склоне холма, подножие которого омывает Сена».*<sup>348</sup> Мэр немедленно организывает расследование, в котором участвуют мировой судья, которого все звали папашей Планта, бригадир жандармов, судебный следователь Антуан Домини и доктор Жандрон.

Начинается следствие, в результате которого арестовывают браконьеров и садовника, изучают место происшествия, обнаруживают страшный разгром в графских покоях, где *«все – ковер, обои, мебель, гардины, а главное, полог - в крови. Очевидно, граф и графиня де Трemorель долго и отважно защищали свою жизнь».* Особо тяжелое впечатление производит труп графини: *«Чудовища, убившие несчастную женщину, были, вне всяких сомнений, охвачены безумной яростью. Ей нанесли более двадцати ударов ножом, били палкой или, вероятней всего, молотком, пинали ногами, драли за волосы...».* Выясняется, что брак между супругами, который все считали счастливым, был заключен год назад, после смерти первого супруга графини – Соврези, который на третьем году супружества привез из Парижа разорившегося друга, графа Эктора де Трemorеля. Вскоре Соврези заболел и, перед смертью, в присутствии всех слуг, взял с жены и друга клятву пожениться.

Во время безрезультатных поисков тела убитого графа, появляется герой романа, сыщик Лекок, который моментально включается в расследование, понимает, что графиню убил ее муж, но для доказательств ему нужны дополнительные сведения. Кроме этого, он ставит перед собой не менее важную задачу – оправдать невиновных арестованных. В этом романе впервые появляются «помощники» Лекока, это, прежде всего, мировой судья, который знает больше, чем говорит, полицейские и несколько мальчишек, которые выполняют поручения Лекока.

В течение всего расследования Лекок изображает почтение к полицейскому следователю, умно и хитро представляется простодушным, и только в конце раскрывает

---

<sup>348</sup> Габорио Э. Преступление в Орсивале. Перевод Е. Баевская и Л. Цывьян. 1990. [http://royallib.com/read/gaborio\\_emil/prestuplenie\\_v\\_orsivale.html](http://royallib.com/read/gaborio_emil/prestuplenie_v_orsivale.html) (здесь и далее цитаты приводятся по указанному источнику).

всю мощь своего интеллекта. Здесь появляется популярная тема многих детективов – посрамление сыщиком полицейских, официально ведущих следствие.

Поражая всех своим методом дедукции, Лекок доказывает, что оторванный лоскут от куртки садовника, зажатый в руке графини, и его же окровавленная куртка, найденная в Сене – улика убийцы, что прощальное письмо дочери мэра, в котором она признается, что беременна и предпочитает смерть позору семьи – продиктована графом и она, на самом деле, жива. С помощью папаши Планта он восстанавливает ход событий: графиня, дочь простого учителя, никогда не любила своего мужа и, когда в их доме появился граф де Трemorель, она стала его любовницей. С его молчаливого согласия он отравила мужа, который обо всем узнал, и клятва, которую он взял с предавших его жены и бывшего друга, была его мстью. К тому времени они ненавидели друг друга, но поженились, чтобы завладеть, по условию завещания, наследством Соврези. Граф, любивший дочь мэра и узнав, что она беременна, убивает графиню, но не находит записей Соврези, в которых тот описал их преступление. Лекоку удается вычислить местопребывания графа в Париже, и он уже предвкушает шумный процесс, однако, проявляя благородство, уступает мольбам папаши Планта не позорить имя дочери мэра, которую он давно любит, готов жениться на ней и дать свое имя ее ребенку.

Следует драматическая сцена убийства де Трemorеля дочерью мэра: уступив ее просьбе, Лекок диктует графу предсмертную записку с признанием в убийстве жены, и оставляет ему пистолет, дав возможность покончить с собой, но де Трemorелю опять не хватает мужества и девушка застреливает его. Роман заканчивается сообщением о женитьбе Планта на дочери мэра и их отъезде в Италию. Через год Лекок получает документы *«на владение уютным домиком папаши Планта в Орсивале... с обстановкой, конюшней, каретным сараем, садом и службами, а также небольшим лужком поблизости»*. Пораженный редко встречающимся проявлением благодарности, Лекок решает «превратиться в землевладельца».

Развернутый роман «Преступление в Орсивале» читается с большим интересом, автор строит интригу с периодически возникающими задержками (*suspens*) и неожиданными поворотами сюжета. Как и в других романах Габорио, детективная фабула сопровождается мастерски созданными «этюдами нравов», предметом каждого из которых является колоритный и неповторимый персонаж. Образы создаются писателем небольшими, но выразительными штрихами, например, характер мэра

Орсиваля, жившего в домике, который может присниться *«разве что в сладостном сне о стотысячной ренте»*, описан с юмором, продиктованным авторским знанием определенного провинциального типажа: *«Пост мэра – предмет его отчаяния и блаженства одновременно. Отчаяния – показного, блаженства – подлинного и таимого в глубинах души»*.

Мировой судья, Планта, потерявший жену и двух сыновей, решил переехать в деревню, *«чтобы предаваться отчаянию в уединении, и чтобы никто не мог ему в этом помешать»*. Судебный следователь г-н Домини, как Жавер В.Гюго, *«был душой и телом предан своей профессии, и никто не исполнял свой долг добросовестней, чем он. Но и непреклонен он был, как никто другой. Обсуждать статью кодекса казалось ему кощунством. Так гласит закон, и этого достаточно. Он закрывал глаза, затыкал уши и повиновался»*.

Доктор Жандрон, *«любивший свою профессию и со страстью отдавшийся ей»*, был скептиком, отличался независимостью и прямоотой, лечил больных только по утрам, после чего весь день занимался ядами и *«совершенствовал прибор своего изобретения, с помощью которого можно будет обнаружить следы любых алкалоидов»*.

Габорио создает в романе два женских образа – куртизанки Дженни Фэнниси и графини де Трemorель. Первый – образ прелестной парижанки, который сам Габорио называет достаточно условным, но имеющим *«великое множество страстных поклонников»*, широко распространен в литературе французского романтизма. Это тип девушки полусвета, ведущей свободный от моральных норм образ жизни, но, влюбившись, эти девушки оказываются благороднее и великодушнее так называемых «порядочных» дам, достаточно вспомнить Марион Делорм Гюго, Мими Пенсон Мюссе, Эстер ван Гобсек Бальзака, Арсену Гийо Мериме, Маргариту Готьв Дюма-сына и множество схожих образов. Неоромантик Габорио не наделяет Дженни искренней, жертвенной любовью романтических героинь, не веря в способность девушек, испорченных обществом, испытывать подобные чувства, однако несомненное влияние романтиков проявляется в том, что Дженни Фэнниси, которую на самом деле звали Пелажи Тапонне, *«действительно была добрая девушка»: «как только Трemorель признался ей, что остался без гроша, она почти перестала его ненавидеть и даже, как часто бывает у женщин этого сорта, чуть ли не влюбилась в него»*.

Второй женский персонаж – Берта де Трemorель – более типичен для неоромантической литературы. Это образ сильной женщины, способной на самые

жестокие преступления ради удовлетворения своих страстей. Она относится к той же категории женщин, что Изабелла Баварская Вилье де Лиль-Адана, «дьяволицы» Барбе д'Оревилли, Клары О.Мирбо: Габорио пишет: *«Женщины, наделенные такой страшной энергией, способны либо на самые жестокие преступления, либо на подвиги добродетели, это либо самоотверженные героини, либо чудовища... иногда они ужасают общество своим цинизмом, отравляют мужей и пишут при этом письма, поражающие прекрасным слогом, а свой конец встречают где-нибудь в каторжной тюрьме»*.

Дочь бедного учителя, она не испытывала благодарности Соврези, давшему ей богатство и положение в свете, ее раздражало его безграничное обожание, его готовность угадывать все ее прихоти, она видела в этом «раболепство, унижающее мужчину». Влюбившись в графа де Тремореля, она удерживала его любыми способами – слежкой, угрозами, откровенным шантажом и, в конце концов, решилась на убийство мужа. Однако, когда выяснилось, что Соврези все знал и перед смертью высказывает жене и другу всю низость их поведения, Берта неожиданно понимает, что Соврези, которого она презирала, на самом деле, сильная личность, а де Треморель, которым она восхищалась, – лишь презренный трус. ***Габорио, как и другие неоромантики, отдает предпочтение сильным натурам***, ни в коей мере, конечно, не оправдывая их преступлений: *«Страсть, по крайней мере, движется к определенной цели, хотя сметает все на своем пути, подобно пушечному ядру. А слабость – свинцовая гиря, привязанная к веревке: она все крушит и всех калечит направо и налево, смотря по тому, куда махнет ею первый встречный»*.

Граф де Треморель, в определенной степени, также является литературным наследником Люсьена де Рюампре, Рафаэля де Валентена, Шарля Гранде и целой серии подобных образов в литературе первой половины XIX века, молодых людей, у кого, с точки зрения буржуа, *«нет ни чести, ни совести, чьи неукротимые страсти вырываются из тесных рамок предрассудков»*. Эктор де Треморель относился к тем, *«кто превосходит окружающих, кто наводит страх, кто убивает за брошенный искоса взгляд, кто щедрой рукой швыряет золото, чье железное здоровье не страдает от чудовищных излишеств»*. Однако, в отличие от героев Бальзака или Стендаля, Эктор де Треморель не обладает никакими достоинствами, он труслив и подл. Так, его связь с Бертой, которую он не любил, была лишь *«намеренной, обдуманной, основанной на холодном расчете подлостью»*. Эктор не мог простить Соврези его богатства, счастья,



уважения в обществе, а главное – того, что был обязан другу своей жизнью, спасением чести, возвращением своего имущества. Трижды на протяжении действия романа Эктор должен бы покончить с собой, но ни разу не решился это сделать. Габорио поясняет: *«Дело в том, что есть два вида смелости. Одна, поддельная, сверкает издали, как расшитый блестками плащ комедианта, но ей необходимы яркий свет, пыл борьбы, возбуждение гнева, неуверенность в победе, а главное – аплодисменты и свист галерки. Это пошлая смелость дуэлянта, любителя скачек с препятствиями. Другая, истинная смелость чужда рисовки; она не внемлет постороннему мнению, она повинуется не голосу страсти, а велению совести, успех ей безразличен, ропот зрителей не нужен. Это смелость сильного человека, который, хладнокровно взвесив опасность, говорит себе: «Я поступлю так-то и так-то» – и делает то, что решил».*

Именно трусостью, завистью и подлостью де Тремореля Габорио объясняет его молчаливое участие в обмане, а затем – и отравлении друга. Если вначале *«Эктора и Бертю соединила цепь, куда более прочная, чем хрупкие узы адюльтера: их общая ненависть к Соврези»*, которому оба были обязаны *«слишком многим»*, то потом, когда они, как каторжники, оказались скованными одной цепью – *«цепью подлостей и преступлений, первым звеном которой был поцелуй, а последним – убийство»*, де Треморель не нашел в себе силы покончить с собой, а предпочел убить ненавистную жену и бежать.

Обратимся, наконец, к образу главного героя романа – сыщика Лекока, который, как мы уже отмечали, стал образцом для нескольких поколений полицейских и частных детективов. Лекок – молодой красавец лет тридцати пяти, *«в глазах благородство... великолепные черные вьющиеся волосы оттеняют матовую бледность кожи, обрамляя волевое лицо»*. Появляется он незамеченным, потому что одет он был как мелкий лавочник, его лицо *«не выражало ничего определенного. Верней, его выражение можно определить как смесь робости, самонадеянности и самодовольства. Обладателя подобной физиономии невозможно заподозрить в наличии хоть какого-то ума»*. Однако Габорио предупреждает читателя, что *«г-н Лекок выглядит так, как желает выглядеть... его переменчивая маска подвержена невероятнейшим метаморфозам; он по желанию лепит, если можно так выразиться, свое лицо, как скульптор лепит податливый воск, причем он способен менять все – вплоть до взгляда, что недоступно даже самому Жевролю, наставнику и сопернику Лекока»*.

За раскрытием характера Лекока и всех граней его таланта читатель напряженно следит в течение всего расследования, обращая внимание на случайно оброненные фразы, взгляды, неожиданные вопросы. Но во всей полноте образ Лекок раскрывается в его собственном рассказе о своих расследованиях как о спектаклях. Этот отрывок, который мы считаем целесообразным привести полностью, является хрестоматийным образцом создания образа героя для многих авторов детективов:

*«Совершено преступление. Это пролог.*

*Прихожу я – начинается первый акт. С одного взгляда я охватываю мельчайшие детали мизансцены. Затем стараюсь постичь побудительные причины, расставляю действующих лиц, соотношу эпизоды с главным событием, связываю воедино все обстоятельства. Такова экспозиция.*

*Вскоре действие завершается, нить моих умозаключений приводит меня к преступнику. Я его установил, арестовал и передал правосудию.*

*Наступает кульминация: обвиняемый борется, выворачивается, пытается сбить нас с толку, но судебный следователь, которому я дал в руки оружие, уличает его. Преступник обеспокоен, он в смятении, хотя пока не признается.*

*А сколько вокруг этого главного героя второстепенных персонажей! Сообщники, подстрекатели, друзья, враги, свидетели. Одни чудовищны, страшны, мерзки, другие карикатурны. А вы и не подозреваете, что в ужасном тоже бывает комическое.*

*И вот суд – последняя картина моей пьесы. Выступает прокурор, произносит речь, но ведь это я снабдил его идеями: его фразы – всего лишь узоры, вышитые по канве моего рапорта. Председательствующий опрашивает присяжных – о, какое волнение! Решается судьба моей драмы. Присяжные отвечают: “Невиновен”. И это конец: моя пьеса провалилась, и я освистан. Но если они отвечают: “Да, виновен”, – значит, моя пьеса превосходна, мне аплодируют, и я торжествую. Не говорю уж о том, что завтра я могу пойти повидать своего главного актера, потрепать его по плечу и сказать: “С тобой покончено, старина! Я сильнее тебя”».*

Создается впечатление, что Лекок – любующийся собой эгоист, которого интересует лишь собственный успех, и ему нет дела ни до человеческих бед, ни до восстановления справедливости. Он ставит перед собой трудную задачу, и чем невыполнимее она представляется, тем эффектнее он обставляет свою победу. Именно

за эти качества подвергались критике все литературные «наследники» Лекока, начиная с Шерлока Холмса. Однако, на самом деле, Леккок – благородный и великодушный человек, иначе он не уступил бы просьбе папаша Планта избавить дочь мэра от участия в судебном процессе, и не лишил бы себя очередного публичного триумфа ради спасения чести девушки. Он в течение десяти лет познавал всю глубину человеческих пороков и «стирал грязное белье нашего развращенного общества», он обезвредил огромное количество преступников и спас множество невинных обвиняемых, а его самовосхваление и артистичность – это те качества французского литературного героя, которые теоретик неоромантизма Эдмон Ростан, характеризуя образы Сирано де Бержерака и Шантеклера, назвал *панашем (panache)*. За несколько десятилетий до Ростана, сделавшего главным героем своей аллегорической пьесы «Шантеклер» петуха, Габорио назвал своего героя Леккоком (*le coq* – петух), олицетворяющим национальный галльский характер.

Последние романы Эмиля Габорио свидетельствуют о его желании писать социальные и психологические романы, но надо признать, что они не представляют особого интереса, зато успех романов о Леккоке вызвал у некоторых писателей желание продолжить историю великого сыщика. Так, в 1878 году некий Буагобе написал роман «Старость господина Лекока», а в 1886 году два беллетриста, Бунаш и Шабрийа – роман «Дочь Лекока», который начинается с убийства великого сыщика, которое расследует по его методу его дочь.

После смерти писателя в 1873 году, его творчество было несправедливо забыто, хотя его романы периодически переиздавались, переведены на 25 языков, по роману «Господин Леккок» в 1914 году был снят фильм, в 1964-65 годах – телесериал, а в 1974 году – в серии «Великие детективы» – телефильм с Жилем Сегалем в главной роли.

В истории литературы Эмиль Габорио остается как создатель жанра детектива. Именно он первым создал серию романов с одним сквозным героем-сыщиком, что позже встречается у Г.К. Честертон (отец Браун), А.Конан-Дойла (Шерлок Холмс), А.Кристи (Эркюль Пуаро, мисс Марпл) и др.

Именно Габорио создал систему основных персонажей классического детектива, которая актуальна и сегодня. Это: главный герой, **сыщик** – профессиональный полицейский или частный детектив, **преступник**, которого разоблачает главный герой, **потерпевший**, **свидетель**, **коллега сыщика**, обычно менее проницательный, чем герой, **помощник**, обычно наемный мальчишка, выполняющий поручения героя,

*подозреваемый*, чаще всего невиновный. Женщин, занимающихся расследованием, в романах Габорио нет, они представлены или жертвами, или соучастницами преступлений.

Однако творчество Эмиля Габорио является и доказательством того, что детектив не может считаться литературой «второго сорта», это писатель, несомненно, большого таланта, способный создать целый мир, населенный персонажами со сложной психологией, способными на сильные страсти, судьбы которых причудливо переплетаются в увлекательной интриге.

Художественное достоинство романов Габорио в том, что кроме раскрытия семейных тайн и описания рационалистического дедуктивного метода расследования, он создал бальзаковского масштаба *картину современного ему французского общества*, причем разных его слоев. Важно, однако, отметить, что *образ исключительного, благородного героя*, берущего на себя миссию установления справедливости, в которой отчаянно нуждался рядовой француз его эпохи, воспринимается в русле *неоромантической* эстетики.

*Влияние* Габорио на европейскую литературу трудно переоценить, причем вне Франции это влияние обнаружилось более очевидно. Англичане, например, откровенно признавали значение Габорио в развитии английского детективного романа. Писатель Валентин Вильямс писал: *«Как может быть, чтобы во Франции не отмечали 100-летие Габорио? Для нас, англосаксов, он представляет большую ценность, поскольку он истинный создатель полицейского романа, и у нас нет ни одного специализирующегося в этом жанре писателя, кто не знал бы почти наизусть “Дело Леруж” или “Веревка на шее”»*.<sup>349</sup> Влияние Габорио испытали Р.Л.Стивенсон, особенно в рассказе «Бриллиант раджи», У.Коллинз, в основу романа которого «Лунный камень» лег «Господин Лекок», не говоря уже о Шерлоке Холмсе, который целиком «вырос» из Лекока. Но в отличие от Шерлока Холмса, расследование Лекока основывается на более научной базе, и ближе к современным методам полицейского сыска. В 1924 году доктор Эдуар Локар, создатель и директор научной лаборатории полиции Лиона писал: *«Эмиль Габорио был настоящим творцом, в том смысле, что он первым описал полицейские нравы в истинном свете. Впервые публика находила в книге описание того, что есть расследование, слежка, арест, осмотр места происшествия. Многочему могут научиться*

---

<sup>349</sup> Bonniot R. Emile Gaboriau, «le père du roman policier». <http://www.c-royan.com/arts-culture/litterature/livres-et-auteurs/278-emile-gaboriau-pere-du-roman-policier.html>

полицейские следователи из книг Габорио. Спустя пятьдесят лет после его смерти, практические методы, им описанные, неизвестны полиции».<sup>350</sup> Надо отметить, что, хотя сам Конан Дойл признавал влияние Габорио на его творчество, его «Записки о Шерлоке Холмсе» оказалось более популярными, чем романы французского писателя. Роже Боньо объясняет это большей распространенностью английского языка, а также тем, что чтение коротких рассказов, в которых развязка не очень отдалена от начального описания преступления, предпочтительнее чтения романов в 400-500 страниц.<sup>351</sup>

Для полноты представления о французском неоромантическом романе, приведем еще пример *неоромантического иронического детектива*. Особенности его во французской литературе мы попытаемся представить на примере опубликованной в 1895 году повести Катюля Мендеса «56, ул. Фий-Дье, или Эотонпаратерумен» (*56, Rue des Filles-Dieu ou L'Héautonparatéroutène*). Это малоизвестное, но, на наш взгляд, знаковое произведение, в котором пародируются типичные для детективных романов методы детективного расследования, кочующие из романа в роман штампы. Прежде всего это касается образа *сыщика-любителя*. Герой повести Мендеса – Шарль Брюнуа – страстно увлеченный чтением детективных романов недалекий торговец, «в котором живет тонкая душа Дюпена Эдгара По».<sup>352</sup> Однажды он узнает об убийстве, совершенном в одном из значных мест Парижа, и начинает самостоятельное расследование, становясь одним из тех сыщиков-любителей, которых описал Сомерсет Моэм в своей статье «Расцвет и падение детективного романа» (*Déclin et chute du roman policier*): «господин, который напускает на себя важность, всюду сует свой нос, ради собственного удовольствия вмешивается в то, что его не касается и бросается в работу, которую любой порядочный человек доверил бы профессионалам».<sup>353</sup> Действительно, способ детективного расследования, основанный на опрашивании свидетелей, родственников и, особенно, соседей, является своеобразным поощрением подглядывания, подслушивания и сплетен. Именно на этом построено расследование Брюнуа, который вначале скрывает от своей добродетельной и подозрительной супруги, что убитая девушка была проституткой, затем долго доказывает, что проявляемый им

---

<sup>350</sup> Bonniot R. Emile Gaboriau, «le père du roman policier». <http://www.c-royan.com/arts-culture/litterature/livres-et-auteurs/278-emile-gaboriau-pere-du-roman-policier.html>

<sup>351</sup> Там же.

<sup>352</sup> Mendès C. 56. Rue des Filles-Dieu // Premières enquêtes, un siècle de romans policiers. P. Omnibus. 2005. P. 350.

<sup>353</sup> Цит. по: Eisenzweig U. Autopsies du roman policier. P. U.G.E. coll. 10/18. 1983. P.149.

интерес к ее убийству не означает личного знакомства с ней и, наконец, замыкается в своем расследовании, все больше погружаясь в анализ психологии убийцы.

Следуя распространенным в детективных романах методам, Брюнуа сначала занимается логическими абстрактными умозаключениями, подтверждая мнение критика Эрика Манделя о том, что классический детективный роман решительно исключает реальность, утверждая абсолютную автономию процесса рационального мышления, *«апофеоз чистого аналитического мышления»*.<sup>354</sup> Брюнуа начинает сомневаться в личности жертвы, которую никто не опознал. Его сомнения строятся на несоответствии ее имени Фелиси Бонёр (*Bonheur – счастье*) и ее трагической судьбы.

Затем он разочаровывается в дедуктивном способе расследования, исходя из мысли Э.По, высказанной в инципите его «Убийства на улице Морг»: *«Так называемые аналитические способности нашего ума сами по себе малодоступны анализу»*<sup>355</sup> и, следуя образцу Лекока, решает ориентироваться на собственную интуицию, которую Габорио называет «нюхом». Подгоняя реальность под свое «божественное озарение», Брюнуа делится своими догадками с женой, хотя все больше презирает ее за примитивность мышления. В толпе любопытных, собравшихся на пресс-конференцию в *Figaro*, Брюнуа изучает фотографии, сопоставляет факты, постоянно «чувствуя», что *«это могло произойти только так!»* Наконец, узнав, что *«все детективы становятся героями историй, и повторяют в прямом или переносном смысле путь убийцы»*,<sup>356</sup> он решает прибегнуть к методу отождествления себя с преступником, проникнуть, подобно Дюпену, в психологию убийцы. Брюнуа выстраивает свой вариант истории преступления, но ему кажется, что доказательств недостаточно. Тогда он отправляется на улицу Фий-Дье и сам проходит весь путь убийцы.

Тут мы видим еще одно клише детективного жанра, это традиционное *пространство* «городского» детективного романа: противопоставление мирного буржуазного квартала, где живет чета Брюнуа, и «дна» Парижа, где происходят всевозможные убийства. Мендес проводит аналогию между лабиринтом извилистых улочек и мозговыми извилинами сыщика, утверждая ту связь между умственным и

---

<sup>354</sup> Mandel E. Meurtres Exquis, Histoire sociale du roman policier. Montreuil. La Brèche. 1986. P.33.

<sup>355</sup> По Э. Убийство на улице Морг. [http://lib.ru/INOFANT/POE/Morgue.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/INOFANT/POE/Morgue.txt_with-big-pictures.html)

<sup>356</sup> Mendès C. 56. Rue des Filles-Dieu // Premières enquêtes, un siècle de romans policiers. P. Omnibus. 2005. P.363.

географическим блужданием, о которой в XX веке напишет Поль Рикер в своей «Символике зла», второй части труда «Философия воли. Конечность и виновность».<sup>357</sup>

Брюнуа начинает тайком ночью посещать место преступления, невольно оставляя следы и отпечатки пальцев. В темном переулке он замечает крадущегося преступника, но оказывается, что это его собственная тень. Поняв, что произошла полная идентификация, Брюнуа начинает скрываться от полицейских. Когда его все же арестовывают и допрашивают, оказывается, что он настолько вжилась в роль убийцы, что не может отрицать свою вину. Его, однако, не приговаривают к смерти, поскольку врачи приходят к выводу, что он психически болен и не способен мыслить рационально. Его болезнь определяют как *этонпаратерумения*, «которая встречается в животном мире и применительно к некоторым больным животным означает “выслеживание самого себя”».<sup>358</sup>

Таким образом, в части нашего исследования, посвященной формированию детективного жанра во Франции во второй половине XX века, мы попытались показать роль авторов-неоромантиков в его развитии. Образ умного и смелого сыщика (профессионала или любителя), наследника многих черт романтического благородного героя, борьба за восстановление справедливости, надежда на искоренение зла и связанный с этой надеждой определенный оптимизм импонировали неоромантикам, которые создали первые образцы французского детективного жанра.

Французский детектив второй половины XX века представлен в основном *полицейским романом, психологическим и ироническим его поджанрами*, однако элементы тех поджанров, которые получили развитие в XX-XXI веках, т.е. *детектива закрытого типа, исторического, фантастического, конспирологического* и других, уже содержались в романах французских неоромантиков.

Наибольшее влияние французский неоромантический детектив оказал на развитие *полицейского* романа, который французы сокращенно называют *le polar*. Он представлен творчеством Мориса Леблана (1864-1914), который на рубеже веков создал свой вариант Рокамболя – запоминающийся образ джентльмена-преступника Арсена Люпена, а также – Гастона Леру (1868-1927), автора образа сыщика-любителя,

---

<sup>357</sup> Ricœur P. Philosophie de la volonté, Finitude et Culpabilité. Livre II. La Symbolique du mal. P. Aubier Montaigne. Coll. Philosophie de l'esprit. 1960. PP. 74-75.

<sup>358</sup> Mendès C. 56. Rue des Filles-Dieu // Premières enquêtes, un siècle de romans policiers. P. Omnibus. 2005. P.378.

журналиста Рультабия. Леблан и Леру сохраняют элементы социальной критики, увлекательность и юмор, стремление к восстановлению справедливости, благополучное разрешение конфликта.

С другой стороны, французский классический детектив проявился в *авантюрно-приключенческих романах*, где главными героями являются талантливый преступник и сыщик-непрофессионал, полиция же обычно изображается беспомощной и послушно следует за преступником, который над ней издевается. Наиболее популярным примером является серия романов о Фантомасе (1911-1913) Пьера Сувестра и Марселя Аллена.

Любопытный вариант детектива создан Клодом Фаррером в детективном романе «Человек-убийца», опубликованном в 1906 году с иллюстрациями Шарля Атамяна. Здесь Фаррер повторяет прием, использованный в ироническом детективе К. Мендеса: в конце романа выясняется, что рассказчик является убийцей, но в данном случае это не плод воспаленного воображения, а доказанный факт.

*Психологический* анализ поведения преступников, который уже намечался в классическом детективе, обретает серьезный масштаб в середине XX века в романах и повестях Жоржа Сименона, авторе серии о комиссаре Мегре, а также в романах Себастьяна Жапризо и Буало-Нарсежака.<sup>359</sup>

Наконец, существует многочисленная детективная литература жанра «*нуар*», по черному цвету обложек «книжек на один раз», выпускаемых издательством *Gallimard*, которые не представляют ни художественной ценности, ни научного интереса.

Таким образом, в последней трети XIX века во французском неоромантизме формируется жанр *приключенческого романа*, вызванный стремлением ряда авторов предложить *массовому* читателю воображаемое *бегство от повседневности* в мир дальних странствий, экзотических *мечтаний*, участие в раскрытии *тайн или преступлений*. Приключенческий роман обладает специфической романной структурой, особым романным хронотопом, определенными мотивами, жанрообразующими понятиями и типом героя. В неоромантическом приключенческом романе *динамика* действия превалирует над описательностью, *внешние события* – над внутренней эволюцией образов.

---

<sup>359</sup> Пьер Буало (1906-1989). Тома Нарсежак (1908-1998).



Во французском неоромантическом приключенческом романе выделяются три основные жанровые модификации, порожденные новыми социально-политическими условиями – *экзотический, колониальный и детективный* роман.

Порожденные развитием колониальной политики Франции *экзотический* и *колониальный* романы отличаются определенным природным и климатическим *пространством* и особым *романным временем*, постановкой вопроса о культурных границах, противопоставлением *цивилизованного* европейца образу «*чужого*». Несмотря на тематическое сходство, экзотический роман, представленный творчеством Пьера Лоти и Луи Буссенара, *принципиально отличается от колониального* большей поэтичностью, описанием *впечатлений* от посещений неевропейских стран, а не призывом к колонизации отсталых стран, порабощению и уничтожению местных племен.

Обращение неоромантиков к жанру *детективного романа*, рассматриваемого в русле *приключенческого романа* объясняется стремлением авторов вызвать у читателя надежду на искоренение зла, на восстановление справедливости благородным героем – сыщиком. Отсюда – выбор благополучного разрешения конфликта.

Созданные неоромантиками необычные, *«исключительные» ситуации*, изображение *страстей*, доводящих до преступления, *психологический* анализ поведения преступников, создание *серии* романов *с одним сквозным героем-сыщиком* и сам образ исключительной личности сыщика-детектива, выявляющего личность преступника путем логического и научного анализа сведений и фактов, стали определяющими факторами в дальнейшем развитии жанра детективного романа.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итогом проведенного в диссертации исследования являются следующие

### **ВЫВОДЫ:**

1. Во французской *прозе второй половины XIX века* отчетливо выделяется самостоятельное течение, эстетические особенности которого позволяют определить его термином «*неоромантизм*». Неоромантическая проза представлена весомым пластом произведений, объединенных общей эстетикой, схожим авторским мировоззрением и концепцией личности.

2. Неоромантизм, будучи явлением родственным романтизму начала века, представляет собой *открытую универсальную систему*, принципиально отличную от эстетики современных ей течений – натурализма, декаданса и символизма. Анализ характерной тематики, специфики жанров, отношения к действительности и концепции личности, позволяет впервые в литературоведении сформулировать художественные особенности неоромантической прозы:

а. унаследовав многие черты *романтизма* (*решение проблемы Добра и Зла с этических, гуманистических позиций, индивидуализм, патриотизм, историзм, психологизм, создание «местного колорита», обращение к легендам и к истории, «исключительность» героя и обстоятельств*), неоромантизм, возникший в иных историко-политических условиях, не обладает характерными для романтизма философской глубиной и масштабностью решения кардинальных проблем, располагаемых ими в рамках не вселенского бытия, а более узко – *современной действительности*.

б. неоромантики не принимали основополагающие черты *натурализма* – позитивизм, отрицание воображения, вымысла и идеалов, восприятие личности как носителя биологически детерминированных черт и склонностей. В неоромантизме судьба героев определяется не физиологическими факторами, а социальными условиями, и представляется как жизнь души личности, ее порывы, эмоции, настроения.

с. несмотря на общую с *декадансом и символизмом антипозитивистскую направленность*, неоромантизму чужды присущие им эстетизация страдания, бегство к «таинственным далям», самолюбование смятенной души творческой индивидуальности. Неоромантики воспринимают действительность не как комплекс субъективных

ощущений, а как объективную реальность, в рамках которой вполне может осуществляться поиск идеала.

3. Формирование неоромантизма происходило в эпоху резкого научно-технического прогресса, кризиса религии, расширения колониальной политики Франции и дегуманизации общества. Эти реалии определили *тематику* и *жанровую систему* неоромантической прозы. Основными темами, обсуждаемыми во французской литературе второй половины XIX века *исключительно неоромантиками* являются:

- тема *науки*, представленная жанром *научно-фантастического* романа (рассказа),
- тема *религии и мистики*, отраженная в жанре *социально-психологического* романа (повести),
- тема *истории* – в жанре исторического романа (рассказа),
- тема *приключений*, раскрытая в жанрах *экзотического* и *колониального* романов, и *детектива*.

4. Тема **науки** обсуждается неоромантиками с *гуманистических позиций*, они ставят проблему роли науки в будущей судьбе человечества, обсуждают нравственную сторону служения науке и личной ответственности ученого. В своем стремлении изобразить возможное будущее человечества, неоромантики обращаются к жанрам *фантастического романа и фантастического рассказа*. *Фантастика* определяется в диссертации как *метод*, поскольку подразумевает отношение автора к действительности и способу ее изображения.

5. Французский неоромантический фантастический роман представлен творчеством неоромантиков XIX века Жюль Верна, Вилье де Лиль-Адана, Альбера Робида, романы-предупреждения которых дали дорогу многочисленным антиутопиям XX века.

а. В научно-фантастических романах *Жюль Верна* 1860-70-х годов фантастика связана с научными открытиями во благо человека, во имя прогресса. Протагонистом романов является ученый, исключительная, сильная личность, однако, в отличие от романтического героя, неоромантический герой Ж.Верна – это человек *современной писателю эпохи*, активный, волевой, вооруженный научными знаниями. В поздних *романах-предупреждениях* (1880-90) оптимистическая вера в науку уступает место сомнениям и опасениям, появляется новый тип героев – талантливых ученых

изобретателей, которых интересует не справедливое общественное устройство, а личная выгода или власть над миром. Особенности *хромотона* романов Ж.Верна являются *ограниченность* романного *времени* определенными сроками и датами, и *безграничность* романного *пространства*, охватывающего земные, морские и небесные просторы.

б. В фантастическом романе *Огюста Вилье де Лиль-Адана* «Ева будущего» тема науки получает глубокое *философское* осмысление. Поставленный в романе вопрос о возможностях человеческого разума позволяет рассматривать его как неоромантическую интерпретацию сюжета «Фауста».

Противоречивый образ главного героя – ученого Томаса Эдисона – представляет собой характерный тип *неоромантического героя*, исключительной личности с определенными чертами демонизма, которая, в отличие от романтической, действует в *условиях реальности* и не противостоит обществу, хотя относится к нему с явным высокомерием. Удел героя не романтическое одиночество, а *сознательное уединение*.

с. В романах-предупреждениях писателя и художника-карикатуриста *Альбера Робиды* фантастические изобретения имеют (как у Жюль Верна и Вилье де Лиль-Адана) научную основу. Робиды сатирически описывает социальное значение и практическое применение новых технологий в конце XX-начале XXI веков, экстраполируя на современный нам технически оснащенный мир изобретения своего времени. Важной темой творчества Робиды является *война*. Он первым из неоромантиков-фантастов предвосхищает события Первой и Второй мировых войн, изображает виды оружия и способы массового уничтожения, изобретенные в XX веке.

6. Политические и социальные катаклизмы и дегуманизационная направленность бурно развивающихся науки и техники, привели французское общество к осознанию необходимости пересмотра традиционных нравственных основ, прежде всего – **религии**. Неоромантики Барбе д'Оревилю, Лотреамон и Вилье де Лиль-Адан развили и углубили то сомнение в благости Бога, которое заронили романтики. Жизнь воспринимается ими как мрачная фантазмагория, в которой побеждает Зло. Участие Дьявола, мистических сил в жизни человека приводит к измененному состоянию сознания, которое описывается авторами с помощью причудливого сочетания *мистики и реалистических изобразительных средств*.

7. Произведения Ж.Барбе д'Оревилли, Лотреамона, некоторые рассказы Вилье де Лиль-Адана, в которых развиваются традиции романтической «школы неистовых», представляют в последней трети XIX века *«неистовую» ветвь неоромантизма*. В этих произведениях свободно сочетаются *«правдоподобие»*, т.е. реалистическое описание действительности и общественных нравов, и *«неправдоподобие»*, т.е. образ мыслей и поступки «исключительных» героев, жестокая, причудливая фантазия. Моральная сущность человека определяется невозможностью стереть изначально наложенную печать грехопадения. Поэтому все представления о жизни, отношениях, целях людей рассматриваются в контексте Дьявол – человек – Бог.

а) Основными темами «Дьявольских повестей» и романа «Безымянная история» *Барбе д'Оревилли* являются страсть, адюльтер, убийство, месть, но обсуждаются они в контексте вечной проблемы Добра и Зла. Эстетика *возвышенного* у Барбе соединяет классическую концепцию, построенную на идее Бога, с концепцией возвышенного в гротеске – ужасах, преступлениях, причины которых не поддаются разумному объяснению. Безумным «дьявольским» страстям подвержены в произведениях Барбе в основном женщины, что является авторской интерпретацией известного библейского эпизода, продолжением и развитием таинственной связи Дьявола и Евы.

б) Культурный тезаурус представителя «неистовой» ветви неоромантизма *Лотреамона* позволяет ему вести диалог с огромным количеством авторов и произведений, что дает возможность рассматривать его поэму в прозе «Песни Мальдорора» как бесконечный *интертекст*, представленный в явных и скрытых цитатах, аллюзиях, парафразах, заимствовании и переработке тем и сюжетов, а также – в пародировании других текстов, явные *цитаты* из текстов разных эпох, от Данте до романтиков и современников. Характерными литературными приемами Лотреамона являются *пастиширование* лучших образцов романтического дискурса, иногда путем их отрицания, *коллаж* и авторская *ирония*.

с) В ряде рассказов *Вилье де Лиль-Адана*, посвященных проблеме религии, описываются необычайные события, происходящие в мрачной мистической атмосфере, совершаются «дьявольские» поступки героев, в качестве которых выступают *священники и инквизиторы*.

8. Несмотря на эстетическое своеобразие, продиктованное обсуждением проблемы религии, произведения Барбе д'Оревилли, Лотреамона, Вилье де Лиль-Адана,

относящиеся к «неистойой» литературе, сохраняют традиционные черты неоромантической эстетики:

- **создание своеобразного мира**, находящегося под владычеством дьявола
- интерес к **исключительным ситуациям**, ужасающим преступлениям, совершаемым в узком, скрытом от общества мирке,
- мастерство **живописания пейзажа**,
- глубокое **знание нравов и психологии** провинциального дворянства,
- мастерство **психологического анализа**

9. Политические и социальные потрясения второй половины XIX века во Франции вызвали в литературе необходимость обращения к **истории**, к осмыслению прошлого в поисках причин этих потрясений. После периода изгнания из литературы исторической тематики реалистами и натуралистами, **именно неоромантики** возродили во французской литературе **тему истории и исторические жанры**.

Неоромантический исторический роман наследует от романтического: **историзм**, понимаемый как создание образа той или иной исторической эпохи, выраженной в конкретных судьбах героев, органический **синтез прошлого и настоящего**, **субъективность** в отношении к историческим событиям, создание «**местного колорита**», проблему **роли личности в истории** и зависимости **судьбы индивида** от событий эпохи, **исключительность** героев, проблему **нравственного выбора** персонажей.

**Особенностями неоромантического исторического романа**, продиктованными новыми социальными и эстетическими реалиями, являются:

- **утеря масштабности**, эпичности романтической прозы,
- **синтез истории и легенды**,
- **реализм** в описании как исторического фона, так и бытовых зарисовок, костюмов, даже «местного колорита»,
- обращение к духовному и аксиологическому опыту многих поколений французской **аристократии** с ее понятиями о чести и преданности идеалам, не воспринимаемым буржуазным обществом с его материализмом. Отсюда **трагические финалы** романов,
- откровенная **тенденциозность** авторов неоромантического исторического романа,

- обращение к сюжетам не только средневековья, но из *всей истории человечества*,
- отношение к сфере не массовой, а *элитарной* литературы.

10. Неоромантическая историческая проза представлена творчеством Барбе д'Оревильи и Вилье де Лиль-адана.

а. *роман-воспоминание Барбе д'Оревильи «Шевалье де Туш»* воскрешает события относительно недавнего, но наиболее трагического для автора-аристократа прошлого – послереволюционной эпохи. Автор противопоставляет понятия *«история»* (как знание, объективная реальность, события и факты) и *«время»* (как субъективное воспоминание, сохранившееся в рассказах очевидцев, легендах, окрашенных чувствами).

в. в рассказе неоромантика *Вилье де Лиль-Адана «Королева Изабо»* автора привлекает не историческая достоверность описываемых эпизодов, а изображение *ярких личностей*, действующих *на фоне исторических событий*, однако Вилье значительно «упрощает» характеры, сводя их к двум-трем чертам, при этом лишая своих героев романтического величия, даже вопреки устоявшемуся представлению об их исторических прототипах.

11. В русле антиреалистического протеста последней трети XIX века в английском и французском неоромантизме становится популярной тема **приключений** и формируется жанр *приключенческого романа*, обладающий спецификой романной структуры и романного хронотопа, определенными мотивами, жанрообразующими понятиями и типом героя. Описанием приключений, необычных ситуаций, в которых действуют исключительные герои, неоромантики стремились противопоставить будничному существованию обывателей жизнь, полную страстей и случайностей. В соответствии с выдвинутой в диссертации концепцией неоромантизма во Франции, во французском неоромантическом приключенческом романе выделяются три основные жанровые модификации, порожденные новыми социально-политическими условиями – *экзотический, колониальный и детективный* роман.

12. Возникновение *экзотического* и *колониального* романов связано с развитием колониальной политики европейских стран, соперничающих в освоении новых территорий. Порожденные особенностями «эпохи географии», как называется во

Франции последняя треть XIX века (в отличие от романтизма, называемого «эпохой истории»), *экзотический* и *колониальный* романы имеют *ряд общих черт*:

- возможность воображаемого *бегства от повседневности* в мир дальних странствий, где совершаются подвиги, реализуются мечты о богатстве и экзотических удовольствиях,
- *хронотоп*, связанный с многообразным природным и климатическим *пространством* и особым *романным временем*, поскольку пространственное перемещение в менее развитые страны непременно приводит к перемещению в эпоху хоть и современной, но в культурном отношении – более ранней цивилизации,
- *сюжет*, связанный с пребыванием героев в дальних экзотических странах,
- вопрос о культурных границах и следование определенным *стереотипам*, наиболее известный из которых – противопоставление человека *«цивилизованного»*, т.е. европейца – дикарю, т.е. образу *«чужого»*, «иног», для чего авторами используются методы сравнения, аналогии и инверсии. В отличие от романтической традиции идеализации «дикарей», неоромантики стремятся к показу морального превосходства французов. Стереотипом является и изображение врагами не только части туземцев, но и белых – представителей стран, соперничающих с Францией в колониальной политике (англичан и немцев).

Несмотря на тематическое сходство, экзотический и колониальный романы идеологически *принципиально различны*:

- *неоромантический экзотический* роман призван вызывать желание окунуться в мир экзотических *мечтаний* и написан более *поэтично*, чем колониальный, который оправдывает колониальную политику. Отсюда и выбор описываемых стран: экзотический роман рассказывает о *любых «неевропейских»* странах, например, Турции, Японии, Китае и др., колониальный же – преимущественно об *африканских* как наиболее далеких от цивилизации.
- Основным содержанием французского экзотического романа являются *впечатления* о дальних странах, описанные путешественником, не имеющим намерения надолго в них поселиться. Он воспринимает «чужое» как непонятное, незнакомое, *но достойное интереса и изучения*. В колониальных романах европейцев *мало интересуют чужие нравы и культура*, они заставляют туземцев учить язык колонизаторов, подчиняться их законам.



- В отличие от экзотического романа, колониальная литература отражала и популяризировала идеи французских *теоретиков биологического неравенства* человеческих рас (Ж.А. де Гобино, Ж. де Лапуж, Г. Ле Бон и др.), становясь в определенном смысле их практической реализацией,

- в колониальном романе меньше внимания уделяется женским образам.
- колониальная литература, приобретавшая все более идеологический характер, гораздо менее интересна в художественном отношении, чем экзотический роман.

13. Создатель французского неоромантического экзотического романа, морской офицер *Пьер Лоти*, передавал в своих, в значительной степени автобиографических, романах собственное эмоциональное, чувственное видение природы, национального колорита, быта и нравов посещаемых им стран.

Роман П.Лоти «*Азиаде*» отличается типичными для неоромантической эстетики *одухотворением и очеловечиванием природы, разочарованностью и одиночеством неоромантического героя*, скитания которого, однако, вызваны не романтическими поисками «приюта измученной душе», а страстью к перемене «декораций», к приключениям. Лоти описывает политическую ситуацию в Турции в конце XIX века, отношения народов, населяющих страну.

Описанная в романе «*Госпожа Хризантема*» Япония, в отличие от Турции, производит на автора впечатление нарисованного пейзажа или лаковой миниатюры, поэтому и сам роман чрезвычайно изящен и по форме, и по стилю. Автор постоянно подчеркивает искусственность всего японского, в том числе и любовной истории, составляющей основное содержание романа, которое автор сформулировал как «*Я, Япония и Впечатление, произведенное на меня этой страной*». Внимание к этим трем компонентам может являться ключевой «формулой» как творчества Лоти, так и всего неоромантического экзотического романа.

14. В романах *Луи Буссенара*, написанных резкими штрихами, изобилующих интригами и напряженными диалогами, обнаруживается типичное для неоромантической эстетики *сочетание сцен жестокости и ужасов, проявлений великодушия и героизма*. Важной особенностью романов Буссенара является типичный для французского неоромантизма *патриотизм*. Благополучные финалы всех романов Буссенара являются проявлением оптимизма автора. Вместе с тем, основным художественным принципом Буссенара как автора экзотического романа, был «обучать,

развлекаая»: Буссенар, как и его «учитель» Жюль Верн, знакомил читателей с нравами, обычаями, племенами, географией, климатом, фауной и флорой экзотических стран.

15. Произведения авторов французского неоромантического *колонииального романа* Поля д'Ивуа, Луи Жаколио, Луи Нуара представляют сегодня исключительно исторический интерес, однако в русле *«антиколонииалистского»* романа обнаруживаются достойные внимания произведения, авторы которых проповедают идею *биологического равенства* между людьми, доказывая наличие изначального зла в человеке, независимо от степени его цивилизованности. Неоромантик Октав Мирбовыбирает местом действия своего романа «Сад наслаждений» Китай, где, в отличие от лицемерной Европы, низменные чувства и изощренный садизм не прикрываются фарисейскими разговорами о справедливости и гуманизме.

16. Рассмотрение жанра *детективного романа* в системе приключенческой литературы обоснованно наличием общих черт. Это: *случайность* как основной предмет изображения, *тайна* или *преступление* как жанрообразующий фактор, *динамика* действия, а не описательность, превалирование *внешних событий* над внутренней эволюцией образов, *исключительность* героев, отличающихся умом, смелостью, изобретательностью, рассчитанность на эмоциональное восприятие *массового* читателя, *вовлеченность читателя* в ход описываемых событий.

*Обращение неоромантиков* к жанру *детективного романа* объясняется:

- стремлением вызвать у читателя надежду на искоренение зла, связанный с этой надеждой определенным *оптимизмом*,
- склонностью к изображению необычной, *«исключительной» ситуации*, доводящих до преступления *страстей*, отсюда – к *психологическому* анализу поведения преступников,
- интересом к образу *исключительной личности* сыщика (профессионала или любителя), наследника многих черт романтического благородного героя, боровшегося за восстановление справедливости,
- стремлением противопоставить *исключительную личность* главного героя – *полиции* и судопроизводству, олицетворяющим беспомощность государства в установлении справедливости,
- стремлением к *сочетанию исключительности* обстоятельств и героев с *рационализмом* умозаключений сыщика-детектива.

17. Французский детектив второй половины XIX века представлен в основном *полицейским романом, психологическим и ироническим его поджанрами*, однако элементы тех поджанров, которые получили развитие в XX-XXI веках, т.е. *детектива закрытого типа, исторического, фантастического, конспирологического*, жанра «*нуар*» и других, уже содержались в романах французских неоромантиков.

*Роль* авторов-неоромантиков, в частности, *Эмиля Габорио*, в развитии жанра детективного романа определяется:

- созданием первых образцов приключенческого *романа*, а не новеллы или рассказа,
- созданием первых образцов «*двухфабульного*» детектива («фабула преступления» и «фабула следствия»),
- созданием непосредственной связи логических выводов с *научной мыслью* (физиогномикой, френологией, графологией, элементами метода дактилоскопии),
- сочетанием в *стиле повествования* четких логических рассуждений с элементами социальной *сатиры, увлекательностью и юмором*,
- созданием *архетипа сыщика*,
- созданием *серии* романов с *одним сквозным героем-сыщиком*,
- элементами интертекстуальности.

Все вышеизложенное дает основание для введения в литературоведение понятия «французская неоромантическая проза», признания неоромантизма важным этапом в развитии французской литературы, без которого невозможно составить целостное представление о литературном процессе второй половины XIX века во Франции.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Акутагава Р. Бал. Пер. В Гривнина. <http://www.serann.ru/text/bal-8787>
2. Барбе д'Ореви́льи Ж. Безымянная история (в пер. Ю.Б Корнеева). <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=61>
3. Барбе д'Ореви́льи. Шевалье де Туш. Пер. Ю. Корнеев. <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=77>
4. Барбе д'Ореви́льи Ж. Дьявольские маски: [http://az.lib.ru/b/barbe\\_dorewilxi\\_z\\_a/text\\_1874\\_1](http://az.lib.ru/b/barbe_dorewilxi_z_a/text_1874_1)
5. Барбе д'Ореви́льи Ж. Свет в окне. Пер. с фр. А.Мирэ. //Дьявольские маски: Рассказы. [://az.lib.ru/b/barbe\\_d\\_orewilxi\\_z\\_a/text\\_1874\\_1\\_le\\_rideau\\_cramoisi.shtml](http://az.lib.ru/b/barbe_d_orewilxi_z_a/text_1874_1_le_rideau_cramoisi.shtml)
6. Барбе д'Ореви́льи Ж. Счастье в преступлении. //Ли́ки дьяво́ла: Рассказы. Пер. с фр. А.Чеботаревской. [http://az.lib.ru/b/barbe\\_d\\_orewilxi\\_z\\_a/text\\_1874\\_3\\_le\\_bonheur\\_dans\\_le\\_crime.shtml](http://az.lib.ru/b/barbe_d_orewilxi_z_a/text_1874_3_le_bonheur_dans_le_crime.shtml)
7. Барбе д'Ореви́льи Ж. Месть женщины //Ли́ки дьяво́ла: Рассказы. Пер. с фр. А.Чеботаревской. [http://az.lib.ru/b/barbe\\_d\\_orewilxi\\_z\\_a/text\\_1874\\_2\\_la\\_vengeance\\_dune\\_femme.shtml](http://az.lib.ru/b/barbe_d_orewilxi_z_a/text_1874_2_la_vengeance_dune_femme.shtml)
8. Барбе д'Ореви́льи Ж. Изнанка партии в вист. //Ли́ки дьяво́ла: Рассказы. Пер. с фр. А.Чеботаревской. [http://az.lib.ru/b/barbe\\_d\\_orewilxi\\_a/text\\_1874\\_1\\_le\\_dessous\\_de\\_cartes\\_dune\\_partie\\_de\\_whist.shtml](http://az.lib.ru/b/barbe_d_orewilxi_a/text_1874_1_le_dessous_de_cartes_dune_partie_de_whist.shtml)
9. Барбе д'Ореви́льи Ж. Самая прекрасная любовь Дон Жуана //Ли́ки дьяво́ла: Рассказы. Пер. с фр.А.Мирэ. [http://az.lib.ru/b/barbe\\_d\\_orewilxi\\_z\\_a/text\\_1874\\_2\\_le\\_plus\\_bel\\_amour\\_de\\_don\\_juan.shtml](http://az.lib.ru/b/barbe_d_orewilxi_z_a/text_1874_2_le_plus_bel_amour_de_don_juan.shtml)
10. Барбе д'Ореви́льи Ж. Ли́ки дьяво́ла: Рассказы. [http://librebook.me/diavolskie\\_rovosti/vol1/6](http://librebook.me/diavolskie_rovosti/vol1/6)
11. Бернарден де Сен-Пьер. Поль и Виргиния. Индийская хижина. М. АCADEMIA. М.-Л. Предисловие автора. С.2.
12. Верн Ж. СС в 12 тт. М. Гос.изд. худож. лит-ры. 1954-1957.
13. Вилье де Лиль Адан. Ева будущего. Пер.А.Андрес и А.Косс. [https://royallib.com/read/de\\_liladan\\_ogyust/budushchaya\\_eva\\_eva\\_budushchego.html#0](https://royallib.com/read/de_liladan_ogyust/budushchaya_eva_eva_budushchego.html#0)
14. Вилье де Лиль Адан. «Реклама на небесах». пер. М.Вахтеровой: <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%B4/de-lilj-adan-ogyust-vilje/rasskazi-iz-knigi-zhestokie-rasskazi>
15. Вилье де Лиль-Адан. Вера. Пер. Е.Гунста. <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%B4/de-lilj-adan-ogyust-vilje/rasskazi-iz-knigi-zhestokie-rasskazi>
16. Вилье де Лиль-Адан. Герцог Портландский. Пер. Е Гунста. <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%B4/de-lilj-adan-ogyust-vilje/rasskazi-iz-knigi-zhestokie-rasskazi>.
17. Вилье де Лиль Адан «Машины славы». пер. Б.Рунт. Под редакцией и с предисловием Валерия Брюсова. [http://az.lib.ru/w/wilxedelilxadan\\_o\\_d/text\\_1874\\_la\\_machine\\_agloire-oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/w/wilxedelilxadan_o_d/text_1874_la_machine_agloire-oldorfo.shtml)
18. Вилье де Лиль-Адан. Нетрудно ошибиться. Пер. М.Вахтеровой <http://germiones-muzh.livejournal.com/1352057.html>
19. Вилье де Лиль-Адан О. Ставка. <http://literature.gothic.ru/classic/prose/vile/stavka.htm>
20. Вилье де Лиль-Адан О. де Пытка надеждой. Пер. Н. Рыковой. <http://literature.gothic.ru/classic/prose/vile/pitka.htm>

21. Вилье де Лиль-Адан О. Королева Изабо. <http://libros.am/book/read/id/115444/slug/koroleva-izabo>
22. Габорио Э. Преступление в Орсивале. Перевод Е. Баевская и Л. Цывьян. 1990. [http://royallib.com/read/gaborio\\_emil/prestuplenie\\_v\\_orsivale.html](http://royallib.com/read/gaborio_emil/prestuplenie_v_orsivale.html)
23. Гете И.В. Фауст (пер. Б.Пастернака) // Гете И.В. Избранные произведения в 2-х тт. Т. II. М. 1985.
24. Гюго В. Трудники моря. СС. В 15 тт. Т. 9.
25. Гюго В. 93 год. СС. в 15 тт. Т. 11. М. 1956.
26. Гюго В. Последний день приговоренного к смерти. <http://predanie.ru/gyugo-viktor-viktor-marie-hugo/book/204849-posledniy-den-prigovorenogo-k-smerti/>
27. Дюма А. «Изабелла Баварская» <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=6413>
28. Лоти П. Собр.соч. в 5 тт. Т.1. СПб. Тип. М. М. Стасюлевича. 1901.
29. Лоти П. Азиаде. Пер. Н.Глен. <http://www.e-reading.club/book.php?book=149037>
30. Лоти П. Госпожа Хризантема. [http://az.lib.ru/l/loti\\_p/text\\_1887\\_madame\\_chrysantheme](http://az.lib.ru/l/loti_p/text_1887_madame_chrysantheme). <http://ferragus.blog.lemonde.fr/2008/11/02/madame-chrysantheme>
31. Лотреамон. Песни Мальдорора. Пер. Головановской. <http://lautreamon.ru/index.php?com=content&view>
32. Мирбо О. Сад пыток. Пер. В. А. Ф. <https://www.e-reading.club/book.php?book=39068>
33. Мирбо О. Лучшие книги на livelib.ru. <https://www.livelib.ru/author/167216/top-oktav-mirbo>
34. Нерваль Ж.де. Король шутов. пер.Е.Гаршина. [http://az.lib.ru/n/nerwalx\\_z\\_d/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/n/nerwalx_z_d/text_0020.shtml)
35. По Э. Колодец и маятник. Пер.Е.Суриц. <http://www.edgarpoe.ru/kolodec-i-mayatnik/2/>
36. По Э. Убийство на улице Морг. [http://lib.ru/INOFANT/POE/Morgue.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/INOFANT/POE/Morgue.txt_with-big-pictures.html)
37. Пруст М. Пленница. <https://m.livelib.ru/review/492981-plennitsa-marsel-prust>
38. Рембо А. Дурная кровь // Одно лето в аду. <http://lib.ru/POEZIQ/REMBO/rembo4.txt>
39. Barbey d'Aurevilly J. La bague d'Annibal. P. Alphonse Lemerre. 1884. 280 p.
40. Barbey d'Aurevilly L'ensorcelée. <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Barbey-ensorcelee.pdf>
41. Barbey d'Aurévilly J. Premier memorandum au 16 mars 1837 //Barbey d'Aurévilly J. Memoranda P. 1923.
42. Barbey d'Aurevilly J. Du dandysme et de George Brummell. Alphonse Lemerre. P. s.a. 154 p.
43. Barbey d'Aurevilly J.-A. La vieille maîtresse. P. Alphonse Lemerre. 1918. 400 p.
44. Barbey d'Aurevilly J. L'Europe des écrivains. P. Flammarion. 2000. 240 p.
45. Barbey d'Aurevilly J. Le Traité de la Princesse ou la Princesse Maltraitée». P. Ed. du Sandre. 2012 (texte établi par Mathilde Bertrand). 150 p.
46. Barbey d'Aubervilly J. Sensations d'art. P. Flammarion. 2008. 340 p.
47. Barbey d'Aurevilly J. Les Romanciers //Les Œuvres et les hommes. première série. vol. 1. Les Belles lettres. 2004. 1115 p.
48. Lettres de J. Barbey d'Aurevilly à Trébutien. 17 novembre 1846 //Barbey d'Aurevilly J. Correspondance générale. 9 volumes P. Belles-lettres. 1980-1989. Т.1. 334 p.
49. Lautréamont. Poésies. P. Garnier-Flammarion. 1997. 176 p.
50. Loti P. Journal. Flammarion. 1959. 649 p.

51. Mendès C. 56, Rue des Filles-Dieu // Premières enquêtes, un siècle de romans policiers. P. Omnibus. 2005. P. 350. 512 с.
52. Nodier Ch. Infernaliana. Publié par Ch. N\*\*\*. P. Sanson. 1822. 239 p.
53. Robida A. Le vingtième siècle. [https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Robida-Le\\_vingti%C3%A8me\\_si%C3%A8cle,\\_1883.djvu/81](https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Robida-Le_vingti%C3%A8me_si%C3%A8cle,_1883.djvu/81)
54. Robida A. Le vingtième siècle: la vie électrique/ texte et dessins par A. Robida 1892. P. Alphonse Lemerre. ТТ. 1-2. 234 p.
55. Sade D.F.A. de. Histoire secrète d'Isabelle de Bavière, reine de France, dans laquelle se trouvent des faits rares, inconnus ou restés dans l'oubli jusqu'à ce jour, et soigneusement étayés de manuscrits authentiques allemands, anglais et latins. P. Alphonse Lemerre. 1814. 350 p.

### **КРИТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА**

56. Абдуллаева Дж.. Традиция и новаторство в творчестве Огюста Вилье де Лиль-Адана. Канд. дисс. СПб. 2000. 185 с. (62, 63)
57. Адамов А. Мой любимый жанр детектив. М. Сов. писатель. 1980. 312 с. (310)
58. Анджапаридзе Г. Английский политический детектив. М. Радуга. 1985. 601 с. (310)
59. Антология чёрного юмора (сост. Андре Бретон, 1940). Париж. Carte Blanche. 69 с. (59)
60. Антология фантастической литературы (сост. Х.Л. Борхес, А.Б. Касарес, С.Окампо, 1940). С. -Пб. Амфора. 432 с. (59)
61. Бавин С. Зарубежный детектив. М. Книж. Палата. 1991. 204 с. (310)
62. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М. Худ. литература. 1975. 504 с. (173)
63. Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа). <http://philolog.petrsu.ru/filolog/lit/epospom.pdf> (226)
64. Бен Г. Неоромантизм // КЛЭ. Т. 5. М. «Сов. энциклопедия». 1968. СС. 234-235. (3)
65. Берн Э. Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы (Пер. А.А. Грузберга). <http://psylib.ukrweb.net/books/berne03/index.htm> (69)
66. Бернштейн И. Введение к Разделу второму: Литературы Западной Европы. ИВЛ. М Наука. Т. 7. СС. 222-252. (16, 20)
67. Блок М. Апология истории или ремесло-историка. <http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000028/st000.shtml> (197)
68. Брандис Е. Двадцать тысяч лье под водой. <http://ok-language.ru/ru/item/o-romane-dvadcat-tysyach-le-pod-vodoj-statya-e-brandisa> (31)
69. Брандис Е. Пятьсот миллионов бегумы. // Верн Ж. СС в 12 тт. Гос. изд. худож. лит-ры. Т. VIII. 1957. (49)
70. Булычева В. Приключенческая литература: история изучения и жанровая природа. <https://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=34711> (245)
71. Булычева В. Структурно-композиционные особенности детективного жанра [Текст] // Актуальные вопросы филологических наук: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Чита, июль 2013 г.). Чита. Изд. Молодой ученый. 2013. С. 32-38. (310)
72. Булычева В. Приключенческая литература: история изучения и жанровая природа // Фундаментальные исследования. Астрахань. Изд. АГУ. 2014. № 8. С. 998-1002. (310)
73. Вайнштейн О. Руки андроида: опыт прочтения романа Вилье де Лиль-Адана «Ева будущего». <http://www.nlobooks.ru/node/3295>. (69, 76, 77, 78)

74. Ван Дайн С. Двадцать правил для написания детективных романов. <http://scriptmaking.ru/библиотека/189/42308/ван-дайн-сс-двадцать-правил-для-написания-детективных-романов> (312)
75. Венгеров С. Этапы неоромантического движения. // Русская литература XX века / Под ред. С. А. Венгерова. М. Скорпион. 1915. Т. 2. (4,5)
76. Волошин М. Барбэ д'Оревиля //Лики творчества. Л. Наука. 1988. 848 с. (107, 122)
77. Волошин М. Лики творчества. [http://az.lib.ru/w/woloshin\\_m\\_a/text\\_0470.shtml](http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_0470.shtml) (57, 113)
78. Вольский Н. Классический детектив: поэтика жанра. <http://detectivemethod.ru/recommend/classic-detective> (313)
79. Гомозротические мотивы в романах Пьера Лоти. <http://tes3m.diary.ru/p166318275.htm?oam> (272)
80. Грибанов А. Дон Кихот XIX века Огюст Вилье де Лиль-Адан и его «Жестокие рассказы». DARKER. №10 октябрь 2012. <http://darkermagazine.ru/page/don-kihot-xix-veka-ogjust-vile-de-lil-adan-i-ego-zhestokie-rasskazy> (59, 88)
81. Гуревич Г. Беседы о научной фантастике. [http://litresp.ru/chitat/ru /%D0%93/gurevich-georgij-iosifovich/besedi-o-nauchnoj-fantastike-vtoroe-izdanie](http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%93/gurevich-georgij-iosifovich/besedi-o-nauchnoj-fantastike-vtoroe-izdanie) (26)
82. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. М. 1968. Т. 3. (225)
83. Гедымин Л. Литература империалистической реакции. ИФЛ. М. Академия.1939. Т.III. (256, 259)
84. Гиленсон Б. История зарубежной литературы конца XIX-начала XX века. М. Наука. 2006. (3)
85. Гурмон Р. де Книга масок. М. Водолей. 2013. 304 с. (60, 64)
86. Дроздов Н.Французская «неистовая словесность» в русской рецепции 1830-х годов. 2013.<http://predanie.ru/gyugo-viktor-victor-marie-hugo/book/204849-posledniy-den-prigovorenного-k-smerti/> (104)
87. Зарубежная литература конца XIX-начала XX века (под ред.В.М.Толмачева). М. Academia. 2003. (3)
88. Заломкина Г. Специфика фантастического в литературной готике // Фантастика и технологии. Вестник СамГУ. 2009. СС. 197-219. (105)
89. Иващенко А Французская литература от Парижской Коммуны до первой мировой войны и Великой Октябрьской социалистической Революции //ИФЛ. М. Академия. 1939. Т.III. (101, 199)
90. Йегер В. Мистика — бегство от мира или ответственность за мир? <http://morgulis.tv/mistika-begstvo-ot-mira-ili-otvetstvennost-za-mir-2/> (102)
91. Классификация\_фантастики. [http://cyclowiki.org/wiki/Классификация\\_фантастики](http://cyclowiki.org/wiki/Классификация_фантастики) (27)
92. Клугер Д. Баскервильская мистерия. История классического детектива. М. Текст. 2005. 192 с. (310)
93. Ковтун Е. Художественный вымысел в литературе XX века. М. Высшая школа. 2008. 484 с. (28)
94. Косиков Г. Два пути французского постромантизма : символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / М. МГУ. 1993. СС.5-62. (168, 171)
95. Лебедев П. Красота и ужас в новеллах По и Вилье де Лиль-Адана. <https://www.proza.ru/2008/04/09/190> (189)

96. Литвиненко Н. Французский исторический роман первой половины XIX века: Эволюция жанра. <http://www.dissercat.com/content/frantsuzskii-istoricheskii-roman-pervoi-poloviny-xix-veka-evolyutsiya-zhanra> (194)
97. Лукач Г. Теория романа (Опыт историко-философского исследования форм большой эпики) <http://litread.in/pages/284877/287000-288000> (226)
98. Луков В. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. 6-е издание. М. Изд. центр «Академия». 2009. СС. 390-392. (13)
99. Луков В. Французский неоромантизм. М. Изд. М. Гум. ун-та. 2009. 102 с. (3, 4, 36, 38)
100. Макарова П. Французский исторический роман 1840-1850-х гг. и становление популярной беллетристики (Э.Сю, А.Дюма, Ж.Барбе д'Оревийи), Автореферат канд.дисс. <http://cheloveknauka.com/frantsuzskiy-istoricheskii-roman-1840-1850-h-gg-i-stanovlenie-populyarnoy-belletristiki#ixzz4ZpUX3Brd> (207, 221)
101. Макдермид В. Анатомия преступления: Что могут рассказать насекомые, отпечатки пальцев и ДНК. М.: Альпина Нон-фикшн. 2016. 344 р. (310, 314)
102. Маринина А. Детектив — лишь повод для серьезного разговора с читателем. <http://russian-bazaar.com/ru/content/720.htm#sthash.qgIS482r.dpuf> (310)
103. Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив. «Искусство». Ленинградское отделение 1975. <https://sci.house/kinematografa-istoriya-scibook/zarubejnyiy-kinodetektiv-iskusstvo.html> (311)
104. Мень А. О Ренане и его книге// Ренан Э. Жизнь Иисуса. М. ЭКСМО. 2007. СС. 5-20. (100, 199)
105. Минц З. Футуризм и «неоромантизм». К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро. <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/MinzFutur.html> (6)
106. Минц З. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб. ИСКУССТВО. 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. 480 с. (6)
107. Мочульский К. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. М. Республика. 1997. 478 с. (6)
108. Нокс Р. Десять заповедей детективистики. <http://litmasters.ru/pisatel'skoe-masterstvo/10-detektivnykh-zapovedej.html> (313)
109. Парнов Е. Сыщик поневоле, или Ход конем. Предисловие //Браннер Дж. Квадраты шахматного города. [http://royallib.com/read/branner\\_dgon/kvadrati\\_shahmatnogo\\_goroda\\_nauchno\\_fantasticheskii\\_roman.html#0](http://royallib.com/read/branner_dgon/kvadrati_shahmatnogo_goroda_nauchno_fantasticheskii_roman.html#0) (314)
110. Перемышлев Е. [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/PRIKLYUCHENCHESKAYA\\_LITERATURA.html?page=0,3](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/PRIKLYUCHENCHESKAYA_LITERATURA.html?page=0,3) (37)
111. Пахсарьян Н. Фантомас в литературе и кино // Актуальные проблемы литературы и культуры. Вып. 8. Ереван. Лингва. 2017. СС.84-92. (318)
112. Потапова З. Натурализм. Эмиль Золя. ИВЛ. Т.7. М. Наука. СС. 288-296. (14)
113. Потапова З. Романисты и драматурги 70-80-х годов. ИВЛ. М. Наука. Т.7. СС. 308-315. (15)
114. Потапова З.Жюль Верн. ИФЛ. М. Академия. 1939. Т.III. СС.255-270. (36, 38, 406, 51)
115. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М. Изд.ЛКИ. 2015. 240 с. (322)
116. Райнов Б. «Чёрный роман». [http://royallib.com/book/raynov\\_bogomil\\_cherniy\\_roman.html](http://royallib.com/book/raynov_bogomil_cherniy_roman.html) (310)
117. Ротштейн Ф. Захват и закабаление Египта. Перевод с английского под редакцией и с дополнениями автора. М-Л. Госиздат. 1925. 308 с. (247)



118. Сазанович Е. Виктор Гюго. Гаврош и отверженные. <http://krasvremya.ru/viktor-gyugo-gavrosh-i-otverzhennye/> (19)
119. Соколова Т. Загадка Барбе д'Ореви́льи <https://unotices.com/book.php?id=73960&page=120> (106, 108, 110, 115, 129, 131, 142, 143, 151, 153, 162, 165, 204, 205)
120. Теоретические аспекты художественной фантастики. Сущность и история фантастики как жанра художественной литературы, фантастические допущения. <http://www.litmind.ru/milits-223-1.html> (34)
121. Тишунина Н. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. <http://www.twirpx.com/file/970422/> (61)
122. Токвиль А. Де. Старый порядок и революция. <http://larevolution.ru/Books/Тocq0.html> (198)
123. Туманс Х. Будут ли у нас свои "Анналы"? <http://centant.spbu.ru/centrum/publik/confcent/2002-10/tumans.htm> (197)
124. Тэн И. Происхождение современной Франции. <http://rushist.com/index.php/historians/1692-ippolit-ten-proiskhozhdenie-sovremennoj-frantsii> (198)
125. Уваров Ю. Пути жанра. <https://www.litmir.me/br/?b=137530> (310, 318)
126. Уваров Ю. Современный французский детектив. <http://detectivemethod.ru/preamble/modern-french-detective> (312)
127. Философская герменевтика. <http://lektsii.com/1-73780.html> (196)
128. Франс А. Барбе д'Орви́льи // Франс А. Полн. собр. соч. Т. 20. М. Худлит. 1931. (110)
129. Фриче В. Поэзія кошмаровъ и ужаса.Нѣсколько главъ изъ исторіи литературы и искусства на западѣ. Съ картинами художниковъ: Босха, Брегеля, Дюрера, Кранаха, Гойи, Деракруа, Ропса, Бердедея, Штука. М.Тип. Т.Д. Художественная Печать. Б. Никитская ул. Д- 9.1912. СС.224-233. 348 с. (60, 105, 115, 154, 204, 205)
130. Хачатрян Н. «Школа неистовых» и ее роль в истории французского романтизма //Արևիստիմանյան գրականություն էջեր. Հոդվ. ժող. Երևան. Լինգվա. էջ 24-33. (103)
131. Хачатрян Н. Формирование неоромантической драмы во Франции // Արևիստիմանյան գրականություն էջեր /Պրակ Գ/. Երևան. Լինգվա. 2005. էջ 15-22. (202)
132. Чекалов К. Интертекстуальность и классический детектив (Романы Гастона Леру) //Актуальные проблемы литературы и культуры. Вып. 8. Ер. Лингва.2017. СС. 65-83. (322)
133. Чекалов К. Работа интертекстуальных механизмов в романе Гастона Леру «Призрак оперы»// Вестник Воронежского ГУ. 2016. N3. СС.94-98. (322)
134. Черняк Е. Тайны Франции. М. Остожье. 1966. С.39. 511 с. (231)
135. Чернышева Т. Природа фантастики. Изд.Иркутского ун-та. 1985. 336 с. (28)
136. Чигиринская О. Фантастика: выбор жанра, выбор хронотопа. <http://www.rusf.ru/star/doklad/2008/chigr.htm> (27)
137. Шеврие Т. Путешественник из провинции Бос // Буссенар Л. Собрание романов: Галльская кровь, Ледяной ад, Без гроша в кармане. М. Ладомир. 2001. С.5-174. 528 с. (285, 286)
138. Шеврие Т. Луи Буссенар и его «Письма крестьянина» // Буссенар Л. Собрание романов: Охота для всех. М. Ладомир.1998. 510 с. (290)
139. Шпенглер О. Ш. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М. Айрис Пресс. 2004. Т.II. 612 с. (196)

140. Allain M. et Hauser H. Le Monde moins l'Europe. École primaire supérieure, troisième année. P. Colmar. 1909. 336 p. (254)
141. Alotte de la Fuye M. Jules Verne, sa vie et son œuvre. P. Hachette. 1953. 223 p. (36)
142. Anthologie de la littérature française. Le XIXe siècle. Par Monique Desyeux-Sandor. P. Le livre de poche. 1995. PP. 694-700. (170)
143. Autrand F. Charles VI: la folie du roi. P. Fayard. 1976. 647 p. (231)
144. Avrane P. Barbey d'Aurevilly, solitaire et singulier. P. Éd.Campagne première. 2005. 157 p. (122)
145. Baronian J. B. Panorama de la littérature fantastique de langue française: des origines à demain. P. La Table Ronde. 1978. 320 p. (104)
146. Barthes R. Pierre Loti: Aziyadé // Le Degré zéro de l'écriture. P. Seuil. 1972. 187 p. (272)
147. Barthes R. Le discours de l'histoire//Oeuvres complètes P. Seuil.1994. T.2. (194)
148. Béraldi H. Un Caricaturiste prophète. La guerre telle qu'elle est prévue par A. Robida il y a trente-trois ans. P. Dorbon aîné. 1916. 150 p. (97)
149. Berrong R. In love with a handsome sailor: the emergence of gay identity and the novels of Pierre Loti. University of Toronto Press. 2003. 360 p. (272)
150. Berthet J.-L. Émile Gaboriau, le père du roman policier. Saintes. 2016. 314 p. (320)
151. Berthier Ph. L'ensorcelée. Les diaboliques de Barbey d'Aurevilly: une écriture du désir. Paris: H. Champion. 1987. 277 p. (123)
152. Berthier Ph. Barbey d'Aurevilly et l'imagination. Librairie Droz. 1978. 384 p. (130, 131)
153. Bésus R. Barbey d'Aurevilly. P. Éd.universitaires. 1957. PP. 87- 99. (122)
154. Boschian-Campaner C. Barbey d'Aurevilly. Segquier. 1989. 223 p. (122)
155. Bonniot R. Emile Gaboriau, «le père du roman policier». <http://www.c-royan.com/arts-culture/litterature/livres-et-auteurs/278-emile-gaboriau-pere-du-roman-policier.html> (321, 332, 333)
156. Bourget P. Barbey d'Aurevilly: souvenirs.P. La Lecture, Vol. 9.1889. PP. 29-44. (121)
157. Bruckner P. Le Sanglot de l'homme blanc. Tiers-monde, culpabilité, haine de soi. P. Harmattan. 2002. 300 p. (294)
158. Bruneau J. Une période de repli et de synthèse. P. Larousse. 1972. 233 p. (201)
159. Brunel P., Bellenger Y., Couty D., Sellier Ph., Truffet M. Les romanciers du surnaturel //Histoire de la littérature française. Paris/Bruxelles/Montréal. Bordas.1972. PP. 517-524 (13)
160. Buet CH. J. Barbey D'Aurevilly. Impressions et souvenirs. P. Libr. Albert Savine. 1891. (121)
161. Burguet F. A. Villiers de L'Isle-Adam // Villiers de L'Isle-Adam A. Les plus belles pages. P. Harmattan.1965. PP.13-24. (61)
162. Canu J. Barbey d'Aurevilly. P. Bailley. 1945. 415 p. (122)
163. Chalaye S. Du Noir au nègre, l'image du Noir au théâtre (1550-1960). P. Harmattan. 1998. 454 p. (249)
164. Clin M.-V. Isabeau de Bavière la reine calomniée. P. Perrin. 1999. 269 p. (230)
165. Colla P. L'univers tragique de Barbey d'Aurevilly. Bruxelles: Renaissance du livre. 1965. 192 p. (122)
166. Décaudin M. Métamorphoses du roman //Littérature française du XIX et XX siècles. P. Larousse. 1971.PP.159-165. (13)

167. Diaz J.L. L'esthétique paradoxale de Barbey D'Aureville. N-Y. Classiques Garnier. 2011. 306 p. (125)
168. Drault J. Chapuzot au Dahomey. Chapuzot à Madagascar. P. H.Gautier, s.d. (251)
169. Dussaud R.L'oeuvre scientifique d'Ernest Renan. P. Geuthner. 1951. 279 p. (199)
170. Eisenzweig U. Le Récit impossible. Forme et sens du roman policier. P. Puf. 1986. 357 p. (315)
171. Eisenzweig U. Autopsies du roman policier. P. U.G.E. coll. 10/18. 1983. 305 p. (333)
172. Fléchet A. L'exotisme comme objet d'histoire. [www.cairn.info/revue-hypotheses-2008-1-page-15.htm](http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2008-1-page-15.htm) (252)
173. Fustel de Coulanges N.D. Nouvelles recherches sur quelques problèmes d'histoire... revues et complétées d'après les notes de l'auteur. P. Flammarion.1923. 482 p. (200)
174. Glaudes P. Esthétique de Barbey d'Aureville. P. Éditions Classiques Garnier. coll. Études romantiques et dix-neuviémistes. 195 p. (125, 128, 129, 222)
175. Glinoeur A.La littérature frénétique. P. Hachette. 2009. 275 p. (191)
176. Goncourt J. et E. Journal. P. Flammarion. 1959. T.IV. 1268 p. (272)
177. Gourmont R. de. Promenades littéraires. 3<sup>e</sup> éd. P.Hachette. 1904. 560 p. (107, 152, 165, 167)
178. Guimard M. Jeanne la Pucelle. Nantes. 2007. 101 p. (231)
179. Guinée B. La folie de Charles VI: roi bien-aimé. P.Perrin. 1875. 260 p. (231)
180. Guizot F. Histoire de la république d'Angleterre. P. Alcan.1855. 2 vol. (197)
181. Guizot F Histoire du protectorat de Cromwell du rétablissement des Stuarts. P. Alcan.1856. 2 vol.(197)
182. Gusdorf G.Fondement du savoir romantique. P. Payot. 1982. 471 p. (44)
183. Grélé Eu. Jules Barbey d'Aureville, sa vie et son oeuvre, d'après sa correspondance inédite et autres documents nouveaux. Caen. 1902-1904. T.1-2. (121)
184. Jeanton-Lamarche J.-M. Pour un portrait de Jules-Amédée Barbey d'Aureville. P.L'Harmattan. 2000. 509 p. (122)
185. Juin H. Barbey d'Aureville. P. Seghers. 1975. 288 p. (122)
186. Knowles D. La réaction idéaliste ou le théâtre depuis 1890. P. Alcan.1924. 344 p. (61)
187. Krulic B. Fascination du roman historique : Intrigues, héros et femmes fatales. P.Ed. Autrement. 2007. 242 p. (207)
188. Leberruyer P. Au pays et dans l'oeuvre de J.Barbey d'Aureville : paysages envoûtants et demeures romantiques. P. Hachette. 2008. 378 p. (123)
189. Levallois J. Jules Barbey d'Aureville. Sa vie et son oeuvre. P. Flammarion. 1902. 670 p. (121)
190. Lécureur M. Jules Barbey d'Aureville : Le Sagittaire. P. Fayard. 2008. 535 p. (123)
191. Lemaitre J. Les contemporains. 4<sup>e</sup> série. VII éd. P. Alcan. 1912. PP. 44-48. (166)
192. Leroy-Terquem M. Barbey d'Aureville contre son temps : Un écrivain dans la tourmente du XIX<sup>e</sup> siècle. Archives départementales de la Manche. 2008. 524 p. (123)
193. Leturque H. Cartahut le matelot. P. Champion.1899. 283 p. (293)
194. Liedekerke A. de. Talon rouge. Barbey d'Aureville: le dandy absolu. P. Livre de poche.1986. 350 p. (122)
195. Maignon L. Essai sur l'influence de Walter Scott. P. Champion.1912. 247 p. (193)
196. Mandel E. Meurtres Exquis, Histoire sociale du roman policier. Montreuil. La Brèche. 1986. 189 p. (334)
197. Mallet F. Pierre Loti, son oeuvre. P. Champion.1923. 58 p. (257)

198. Mariel J. Pierre Loti. P. Champion. 1909. 88 p. (257)
199. Marmontel J.-F. Épopée // Éléments de littérature. T.II. P.348. <https://books.google.fr/books?id=4UdXAAAAMAAJ&pg=PA574&lpg=PA574&dq=marmontel+jean+francois+épopée&source> (227)
200. McIntosh F. La Vraisemblance narrative en question, W. Scott, Barbey d'Aurevilly, Presses Sorbonne Nouvelle. 2002. 369 p. (123)
201. Monteil P.-L. De Saint-Louis à Tripoli par le lac Tchad. Voyage au travers du Soudan et du Sahara, accompli pendant les années 1890-1891-1892. P. Alcan. 1895. 506 p. (250)
202. Moura J.-M. Lire l'exotisme. P. Flammarion. 1992. 245 p. (254)
203. Messac R. Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique. P. Broché. 1929. 592 p. (310)
204. Natalja Dali. Vilje. <https://www.proza.ru/2010/06/13/938> (86)
205. Nery A. Les idées politiques et sociales de Villiers de L'Isle-Adam: These: En 2 vols. Université de Lille. 1981. (62)
206. Pageaux D.H. Naissance du roman. P. L'Harmattan. 1995. 338 p. (193)
207. Palgen R. Villiers de L'Isle-Adam auteur dramatique. P. Champion. 1925. 358 p. (61)
208. Pomian K. Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVIIe-XVIIIe siècles. P.1987. 312 p. (253)
209. Queffélec L. La construction de l'espace exotique dans le roman d'aventures au XIX<sup>e</sup> siècle // L'Exotisme, actes du colloque de Saint-Denis de la Réunion. P. APELA. 1988. P. 458 p. (254)
210. Quéru H. Le Dernier grand seigneur: Jules Barbey d'Aurevilly. P. Éd. de Flore. 1946. 284 p. (122)
211. Racconti Fantastici Dell'Ottocento. (Introduzione di Italo Calvino). Milano. DIMENSIONI. 1983. PP.6-25. (59)
212. Raitt A. Villiers de L'Isle-Adam: Exorciste du reel. P.Corti.1987. 461 p. (61)
213. Régnier F. L'Exotisme culinaire. Essai sur les saveurs de l'Autre. P. Puf. 2004. 264 p. (253)
214. Reunaud Paligot C. La République raciale : paradigme racial et idéologie républicaine, 1860-1930. P. Broché. 2006. 368 p.(255)
215. Ricœur P. Philosophie de la volonté, Finitude et Culpabilité. Livre II. La Symbolique du mal. P. Aubier Montaigne, Coll. Philosophie de l'esprit.1960. 592 p. (335)
216. Robert L. Un drame au centre de l'Afrique. P. Marpon et Flammarion. 1880. 356 p. (254)
217. Rogers Brian G. Proust et Barbey d'Aurevilly: le dessous des cartes. P. Champion. 2000. 300 p. (228)
218. Segalen V. Essai sur l'exotisme. P. Seuil. 1999. 192 p. (253, 255)
219. Serban N. Pierre Loti. Sa vie et son œuvre. P. Les Presses Françaises. 1924. 135 p. (257)
220. Tadié J.-Y. Le Roman d'aventures. P. Gallimard.1982. 224 p. (248)
221. Taillandier F. Un réfractaire: Barbey d'Aurevilly. P.Ed.Bartillat. 2008. 121 p. (123)
222. Taouya-Joseph C. Jules Barbey d'Aurevilly et les arts visuels. Thèse de doctorat. Paris-Sorbonne. 29 juin 2016. [www.paris-sorbonne.fr/toutes-les-soutenances](http://www.paris-sorbonne.fr/toutes-les-soutenances) (125)
223. Thiollet J.-P. Barbey d'Aurevilly ou le triomphe de l'écriture. P. Milon-la-Chapelle.H & D. 2006. 222 p. (124)
224. Thiollet J.-P. Carré d'Art : Barbey d'Aurevilly, lord Byron, Salvador Dali, Jean-Edern Hallier. P. Anagramme. 2008. 370 p. (124)

225. Todorov Tz, Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine. Coll. «La couleur des idées». P. Seuil.1989. 458 p. (253)
226. Toumayan A. La littérature et la hantise du mal: lectures de Barbey d'Aureville, Huysmans et Baudelaire. Lexington. Kentucky. French Forum. 1987. un vol. in-8. 127 p. (124)
227. Tranouez P. Fascination et narration dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aureville. La scène capitale. P. Lettres modernes. 1987. 679 p. (124)
228. Uzanne O. Barbey d'Aurévilly. Sous la lampe votive, <http://www.bmlisieux.com/normandie/uzanne04.htm> (107, 108, 112, 117, 121, 165, 167)
229. Verdon J. Isabeau de Bavière. P. Tallandier. 1981. 318 p. (230)
230. Wood G. Living dolls. A magical history of the quest for mechanical life. Faber and Faber. 2002. PP.105-155. (65)

### **ЖУРНАЛЬНЫЕ И ГАЗЕТНЫЕ СТАТЬИ**

231. Amazing Stories. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1089780> (29)
232. Bauche N. Journal intime à plusieurs mains. Libération. 25 août 2006. (272)
233. Breton A. Préface // Comte de Lautréamont. Isidore Ducasse. Oeuvres complètes. P. 1963. PP. 5- 45. (172)
234. Bollon P. La tentation du dandysme// Magazine littéraire. N 463. Avril 2007. P.38. (115)
235. Buisson G. Etudes aurevilliennes: le pèlerinage des Amis de Barbey d'Aureville dans le Mortainais. Revue du Département de la Manche. n° 27. octobre 1963. (122)
236. Chevrier Th. Cahiers sur la littérature populaire. N 3. P. 1997. PP. 54- 80. (284)
237. Crepet J. Les devises de Barbey d'Aureville. Mercure de France. 1936. T. 266. 15 févr.- 15 mars. P 446. (118)
238. Dodille N. L'air ambiant: poétique de l'épiphraise dans L'amour impossible de Barbey d'Aureville. Revue des lettres modernes. N 824-828. 2009. P. 137-172. (124)
239. Doumic R. Un attardé du romantisme //Revue des deux mondes. T.XI. P.1902. PP. 445-456. (121)
240. France A. La vie littéraire. 3<sup>e</sup> série. P. 1891. 300 p. (128, 164)
241. Frigerio V. Le Rideau cramoisi de Jules Barbey d'Aureville: une esthétique de l'opposition // XIXth Century French Studies 3 & 4. New York. 1995. P. 441-450. (123)
242. Harry M. Réponse à l'enquête de Le Cardonnel et Vellay. La Littérature contemporaine. Mercure de France. 1905. 242 p. (250)
243. Juin H. Le fantôme de la ville. Dans: L'histoire aujourd'hui // Magazine littéraire. N 164. sept. 1980. 59 p. (9)
244. Le Petit Parisien. 17 décembre 1878. N 787. (283)
245. Le Temps. 25 mars. 1905. (54)
246. Lestringant F. L'Exotisme en France à la Renaissance. De Rabelais à Léry. // Littérature et Exotisme, XVIe-XVIIIe siècles. P. 1997. P. 5-16. (252)
247. Péladan J. Le dernier des romantiques: Jules Barbé d'Aureville. Revue bleue. 1903. 4<sup>e</sup> série. T.19. N 22. P.683. (118)
248. Quella-Villéger A. Pierre Loti, le pèlerin de la planète. 2-me éd. Aubéron. Fevr. 2005. 535 p. (267)
249. Seillan J.-M. La (para)littérature (pré)coloniale à la fin du XIXe siècle ». Romantisme, 1/2008 (n°139). P. 33-45. (250)

250. Soutet J. Barbey d'Aurevilly. Le Chevalier Des Touches: questions de genre. *Romantisme*. N 134. avril 2006. PP. 117-127. (123, 208)
251. Tilleuil J.-L. Enquête sociocritique sur l'Affaire Lerouge (1866) d'Emile Gaboriau. *Romantisme*. Vol. 35. 2005. P.105-123. (320)
252. Uzanne O. L'Esprit .de Barbey d'Aurevilly. Dictionnaire de pensées, traits, portraits et jugements, tirés de son oeuvre critique. P. Mercure de France. MCMVIII. (114)
253. Verhaeren É. Barbey d'Aurevilly. *Art moderne*. 28 avril 1989. (121)
254. Verlaine P. Jules Barbey d'Aurevilly. *Les Hommes d'aujourd'hui*. 1889. N282. (121)
255. Генри Лайон Олди Мастер-класс. Генри Лайон Олди. Фантастическое допущение // Мир фантастики. февраль 2008. № 54. (28)
256. Бегимкулова Ш.А. Основные этапы истории детективного жанра // Молодой ученый. 2017. №14. С. 695-697. (310, 315)
257. Ермаков В. Послесловие // Мирбо О. Сад Пыток. Дневник Горничной. М. 1993. СС. 412 - 415) (300)
258. Кузмин М. Вступительная статья // Барбэ д'Оревилли. Дэндиизм и Джордж Брэммель. (Пер. М. Петровского). Альциона. 1912. С. I-V. [http://dugward.ru/library/kuzmin/kuzmin\\_predislovie\\_k\\_knige\\_j\\_barbe.html](http://dugward.ru/library/kuzmin/kuzmin_predislovie_k_knige_j_barbe.html) (165)
259. Волошин М. Апофеоз мечты и смерти (Трагедия Вилье де Лиль-Адана «Аксель» и трагедия его собственной жизни). Аполлон. N 3-4. 1912. (60)
260. Дружников Ю. Опасные шутки Альбера Робиды. Литературная газета. 11 янв. 1995. (94, 96)

### **ЭНЦИКЛОПЕДИИ**

261. Философская энциклопедия. Т. III. <http://gigabaza.ru/doc/67501-p107.html> (200)
262. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. Сост. Серов В. <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/12/43.htm> (261)
263. Энциклопедия фантастики (под ред. Владимира Гакова) <http://www.encyclopedia.ru/news/enc/detail/43307/> (27)
264. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. [http://az.lib.ru/g/gaborio\\_e/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/g/gaborio_e/text_0020.shtml) (163, 322)
265. [enc-dic.com/bigmed/Sindrom-lasteni-de-ferzhol](http://enc-dic.com/bigmed/Sindrom-lasteni-de-ferzhol) (120)