

А. Д. Михайлов

Марсель Пруст накануне «Поисков утраченного времени»: «Против Сент-Бёва»

Пример Пруста, пожалуй, — совершенно уникальный. Большинство писателей создавали то или иное число произведений, пусть и не всегда одинакового уровня (у кого не бывало неудач и провалов!), и вошли в историю литературы всем их пестрым множеством. Другие, что случается значительно реже, написали тоже достаточно много, но остались в сознании читателей авторами одной книги, но книги прославленной, знаменитой (таков, скажем, Шарль де Костер со своей «Легендой об Уленшпигеле» или Джойс с «Улиссом»). У Пруста — иначе. Он проработал в литературе не менее трех десятилетий, и все это время по сути дела писал одну книгу. Возможно, на первых порах сам этого не сознавая. Впрочем, здесь надо оговориться: выражение «проработал в литературе» к Прусту неприменимо. Не менее трех десятилетий он жил литературой, строго говоря, в литературе не находясь. Он жил литературой и около нее. То, о чем он пишет, что он вообще пишет, что он пишет очень большую книгу, почти никто не знал.

Нет, он не писал «в стол», он страстно рвался к печатному станку, но статья напечатанным было для него невероятно трудно. И когда он наконец напечатался, когда он стал издавать том за томом свою книгу, понимание, признание, слава пришли к нему не сразу. Теперь же он — бесспорно, самый изучаемый французский писатель и из числа «классиков» — один из самых читаемых.

Пруст родился в Париже в 1871 г. в семье преуспевающего врача. Врача «светского», вот почему будущий писатель рано стал светским денди, посетителем салонов самого разного разбора — литературных, художественных, аристократических (что не всегда легко разграничить). Жизнь ему благоприятствовала. Он рано научился (и осмелился) «иметь мнение», профессионально судить о произведениях искусства, о книгах старых и совсем новых, об архитектурных творениях неизвестных средневековых мастеров и признанных мэтров модерна. Едва ли не с раннего детства Пруст стал «созерцателем»-наблюдателем природы в ее непрерывной изменчивости, светских нравов в их застылости, условности, мнимой значительности — и тонкой, проникновенной красоте.

Он делился, конечно, всем тем, что он зорко подмечал, что очаровывало его и что отталкивало фальшью и безобразием (а это было для него одним и тем же) с близкими: прежде всего с матерью (потеря которой, в 1905 году, стала для него тяжелейшим ударом, буквально сломала его жизнь) и с нестабильным, меняющимся кружком друзей, большинство из которых имело самое непосредственное отношение к театру, музыке, живописи и литературе. Но кружок этот не включал в себя авторитетных законодателей вкуса (хотя там были два сына Альфонса Доде, сын Бизе), поэтому не мог, да и не стремился, влиять на «общественное мнение» в самом узком, в самом камерном значении этого слова; правильнее было бы сказать — на мнение общества.

Пруст был знаком со многими «великими» — с Мопассаном, Доде, Золя, Анатолем Франсом, с Оскаром Уайльдом, с актрисой Рашель, с великим русским подвижником искусства Сергеем Дягилевым, с Моне и молодым Пикассо. Но присмотримся к очень немногочисленным фотографиям, где он запечатлен в их обществе: он всегда держится как-то сбоку, однако это не «знание своего места», а жизненная позиция. Да и в маленьком кружке друзей он отнюдь не верховодил, тоже держась на периферии.

Но так случилось, что этот намеренный «маргинал» оказался перенесенным в самый центр французской культуры, и не культуры рубежа двух столетий, а французской культуры вообще. Теперь, и с каждым десятилетием все явственнее, все безусловней, он начинает осмысливаться не только как ключевая фигура своей эпохи, а как — в известной мере — олицетворение французской литературы, как ее определенный итог, итог ее многовековых традиций, ее вершинных достижений, ее неопределимого вклада в мировую культуру.

Пруст вряд ли ощущал себя наследником своих великих литературных предков, на такое он не решался претендовать. К тому же из богатого прошлого он брал немного, точнее, далеко не все. Он очень рано, уже в детстве, осуществил сначала стихийный, а затем все более осмысленный отбор. Его пристрастия и антипатии, его предпочтения и отталкивания — в значительно большей мере, чем у кого-либо из других великих писателей Франции, были маркированы и складывались в очень стройную и четкую систему, лишённую, впрочем, навязчивого схематизма. За плечами Пруста — повторим — была вся великая французская литература, но из нее он тщательно и придирчиво отобрал (и отбор этот был завершён уже в ранней юности) если и не очень многое, то вполне отвечающее его вкусам и художническим принципам. Ни Средние века, ни эпоха Возрождения (за какими-то самыми минимальными исключениями) его не заинтересовали. Следующее столетие, которое обычно во Франции называют «великим веком», — как раз наоборот. Там Пруста притягивало многое. Его любимцами стали г-жа де Севинье, Ларошфуко, Лабрюйер и, прежде всего, Расин, то есть те, у кого чувство меры, приверженность канону все время вступали в противоречие с вдохновением, с божественным порывом. Великий мемуарист Сен-Симон был для Пруста итогом XVII века, хотя и дожил до середины следующего. Нетрудно догадаться, что эпоха Просвещения, богатая, пестрая, красочная, язвительная, остроумная и лукавая, но насквозь и так по-разному идеологизированная, осталась для него чужой. И вот мощный, насыщенный XIX век. Перечислим тех, кто стал для Пруста особенно интересен, поучителен и попросту дорог: Шатобриан, Жерар де Нerval, Бодлер, несколько меньше — Стендаль и Флобер и в очень сложном притяжении-отталкивании — Бальзак. Не будем

говорить о его вкусах в области живописи: они тоже не случайны, но все-таки кое в чем зависели от веяний времени, ведь живопись в значительно большей мере, чем литература (для Пруста особенно), была частью быта, житейского окружения, соперничая в этом с природой. Поэтому рядом с Джотто, Карпаччо, Боттичелли, рядом с Вермеером и Рембрандтом, с Делакруа, Энгром, Мане мы обнаружим прочно забытого теперь Поля Эллё или поражающего нас тягостным безвкусием Гюстава Моро...

Итак, Пруст всю жизнь писал одну книгу. Сначала — совершенно этого не сознавая. Он начал (не считая первых школьных опытов — в стихах и прозе) с рецензий и очерков в основанном им с друзьями просимволическом журнальчике «Пир», просуществовавшем недолго, с новеллок в «Ревю бланш» и светской хроники в газетах. Как стало ясно впоследствии, все это было невольным примериванием к созданию его главной и единственной книги «В поисках утраченного времени». В самом деле, отчеты о выставках и музыкальных концертах, о великосветских приемах пригодились Прусту, когда ему потребовалось описывать в своем романе высшее общество Парижа, рецензии на книги модных в то время прозаиков и поэтов — Анри де Ренье, Анны де Ноайль, Робера де Монтескью-Фезанзака — уточняли его литературные позиции, помогали разобраться во французской «изящной словесности» рубежа веков и определить свой собственный путь. Если Стендаль учился писать, ведя подробный и искреннейший дневник, то Пруст — занимаясь такого рода журналистикой.

И так продолжалось довольно долго, не менее десятилетия. В 1896 г. выходит, с небольшим предисловием Анатоля Франса, сборник новелл и очерков Пруста «Утехи и дни». В этом же году Пруст вдруг с головой окунается в работу над произведением обширным, многоплановым и многотемным. Над романом. Позднейшие издатели озаглавили его по имени главного героя — «Жан Сантей». Это был первый набросок «Поисков», первый подход к ним. Автобиографизм книги очевиден, хотя он совсем иной, чем в главной книге писателя. Автор рассказывал о детстве героя, о его семье и провинциальном городке, где протекает жизнь мальчика, потом юноши. Уже появляется столь затем знакомый и столь важный мотив взаимоотношения героя с матерью, мотив ее ежевечернего прощального поцелуя. Появляется мотив цветущих яблонь и боярышника, который затем пройдет через все «Поиски».

Многие персонажи носят здесь другие имена: это служанка Эрнестина (вместо будущей Франсуазы), герцогская чета Ревейонов (будущие Германты), пианист Луазель (будущий Морель) и другие. Точно так же в романе иная система топонимов: провинциальный городок называется Саржо (будущий Комбре), приморский курорт носит название Бег-Мейль (будущий Бальбек); улицы, на которых живут персонажи книги в Париже, тоже, как правило, называются по-своему. Мы найдем здесь многое, хотя и не все, из будущих «Поисков». Вообще же роман складывался у Пруста не то чтобы более прямолинейным, скорее напротив: в нем еще не было той напряженной внутренней композиции, которой станут отмечены «Поиски» (в великой книге Пруста движение основного сюжета, вопреки распространенному мнению, достаточно последовательно, логично и поступательно, чему совсем не мешают наплаивающиеся на сиюминутные переживания, впечатления, размышления героя воспоминания о прошлом — большом и микроскопическом). Однако прямолинейность первого прустовского романа (или первого его подхода к роману) заключается в том, что непротиворечивого фабульного развития здесь как раз нет: повествование, кстати говоря, ведущееся не от первого лица (что лишает книгу обостренной исповедальности), строится в романе как серия картин из жизни героя — детство, провинциальное отрочество, лицейские годы, пребывание на нормандском курорте, служба в армии, первые шаги в высшем свете, дело Дрейфуса и процесс Золя и т. д. Эти достаточно большие сюжетные куски, в свою очередь, дробятся на более мелкие сцены, носящие отчетливо выраженные черты подготовительных материалов к другому, будущему, произведению, которое еще предстоит написать. Прочных сюжетных связей между такими кусками пока нет. Но при этом многие и многие из этих прозаических фрагментов — образцы словесности самой высокой пробы, несомненные предвестия скорого гигантского творческого взлета.

Пруст засел за «Жана Сантея», как уже говорилось, достаточно неожиданно. Столь же внезапно в 1899 г. он бросил этот первоначальный текст романа, чтобы к нему уже никогда не вернуться.

Теперь у него новое сильное увлечение — это английский философ, эстетик, искусствовед и писатель Джон Рёскин (1819–1900). С полным основанием можно сказать, что Рёскин открыл Прусту не столько сами разнообразнейшие произведения искусства (их Пруст давно включил в сферу своего внимания), сколько методы подхода к ним, пути и приемы их осмысления. И, что еще важнее, Рёскин, яркий представитель художественной мысли конца века, близкий идейно к прерафаэлитам, глубоко обосновал взгляд на искусство как на проявление жизни духа, вершиной которого является чистая красота. Пруст глубоко усвоил рёскинские уроки.

С помощью матери и кое-кого из близких друзей Пруст перевел на французский язык две значительнейшие, и очень разные, книги Рёскина — «Амьенская Библия» и «Сезам и Лилия» — и издал их со своими предисловиями и комментариями соответственно в 1904 и 1905 гг.

В это же время, а точнее между 1904 и 1909 гг., Пруст написал и напечатал в журналах серию пародийных статей, в которых он тонко имитировал стиль избранных им авторов. Прием был не новый: предполагалось, что на одну и ту же тему, вернее, об одном и том же событии пишут, каждый в своей манере, несколько очень разных литераторов. Событие было выбрано Прустом достаточно банальное — наглое мошенничество некоего Анри Лемуана, инженера-электрика, которому удалось убедить главу знаменитого алмазного концерна «Де Бирс», что он нашел верный способ производить поддельные драгоценные камни, ничем не отличающиеся от настоящих. Вся эта

мистификация была намеренно предана огласке, на бирже начался ажиотаж, и концерн мог понести большие убытки. Пруст живо интересовался этим скандальным происшествием, так как сам имел акции концерна. Лемуан был арестован, отдан под суд и посажен на шесть лет. Акции «Де Бирс» не упали в цене, и Пруст увлеченно взялся за перо.

Следует сказать, что эти «статьи» Пруста обычно называют «пастишами», а не «пародиями». Это существенно. Пастиш ориентирован главным образом на воспроизведение стиля «пастишируемого» (а не пародируемого!) автора; он предполагает не оглушение, не высмеивание его, а проникновение в сущность его художественных приемов, понимание их и умение ими воспользоваться и создать такой текст, какой мог бы написать сам «пастишируемый». Но элемент литературной игры, некоторой сниженности и ироничности в пастишах Пруста несомненен. Ради этого они и писались. Но также — для оттачивания мастерства (это можно сравнить с методом копирования мастеров при обучении молодых художников), то есть и тут у Пруста, стихийно или сознательно, шло обучение литературному мастерству. Он еще разучивал гаммы.

Кого же Пруст выбрал в качестве объектов своего внимания? Расположим их так, как расположил сам Пруст, издавая эти пастиши в 1919 г. отдельной книгой. Это Бальзак, Флобер, Анри де Ренье, братья Гонкуры, историк Мишле, театральный критик и литературовед Эмиль Фаге, историк христианства Ренан, мемуарист первой половины XVIII века Сен-Симон. Были у Пруста и еще несколько проб, которыми он, видимо, остался недоволен и никогда их сам не публиковал. Это подражания Шатобриану, Метерлинку и, что для нас особенно важно, — Сент-Бёву. Впрочем, последний уже побывал в числе тех, чей стиль Пруст имитировал, а тем самым и анализировал: следом за пастишем на Флобера шел разбор этого мнимого флоберовского текста, якобы сделанный Сент-Бёвом.

Сейчас, пожалуй, пора сказать несколько слов о Сент-Бёве.

Шарль-Огюстен Сент-Бёв (1804–1869) по окончании парижского колледжа решительно сделал выбор в пользу литературы. Начал он в 1824 г. как публицист и литературный критик, став активно печататься в либеральной газете «Глоб». С 1827 г. он сделался членом кружка романтиков, так называемого «Сенакля». Через год он выпустил обстоятельное исследование, посвященное французской поэзии XVI века, еще через год — модную в то время литературную мистификацию — сборник произведений якобы существовавшего действительно литератора («Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма»). Впрочем, мистификация это была явно мнимая: никто не сомневался в авторстве Сент-Бёва. Затем последовали: поэтический сборник «Утешения» (1830) и роман «Сладострастие» (1834), но уже в 1829 г. Сент-Бёв становится завзятым критиком-эссеистом, мастером яркого, впечатляющего литературного портрета. Отныне критика становится его главным делом.

Работоспособность Сент-Бёва была огромна: бывали годы, когда он каждую неделю печатал по большой критической или историко-литературной статье. Через его «руки» прошла едва ли не вся французская литература, как старая, XVI, XVII, XVIII веков, так и Сент-Бёву современная. Он достаточно скоро сделался самым авторитетным литературным критиком, чьи суждения были непререкаемыми и почти что обязательными.

Сент-Бёв стал во многом создателем, по крайней мере наиболее значительным представителем так называемого «биографического метода» в литературоведении. Почти все особенности творчества того или иного писателя он истолковывал, исходя из тщательно собранных и детально изученных фактов его биографии, понимая последнее достаточно широко — как результат социального происхождения, как отражение воспитания, окружавшей писателя среды, его темперамента, черт характера, склонностей, пристрастий и т. д. Вот, между прочим, почему у Сент-Бёва нет работ, посвященных писателям Средневековья (за исключением историка и мемуариста Виллардуэна) — те не имели «биографии» и тем самым не давали материала для развернутых литературоведческих построений.

Сент-Бёв писал легко и живо, приводимые им факты бывали интересны и частенько новы, отобраны умело, убедительно соотнесены с творческим наследием анализируемого автора. Но налет позитивизма был в статьях Сент-Бёва неистребим. По сути дела вопрос о «божественном вдохновении», которое снисходит на поэта, был Сент-Бёвом отброшен. Для него поэт всегда был «малодушно погружен» «в заботах суетного света». Этими повседневными заботами и объяснял критик если не все, то наиболее заметные, бросающиеся в глаза черты творчества изучаемого писателя. Тот непременно что-то «отражал» — среду, воспитание, вкусы определенных общественных слоев, даже воспоминания об увиденном, услышанном, прочитанном, пережитом. Как заметит Пруст, «литературное произведение представляется ему явлением, привязанным к определенной эпохе и стоящим столько, сколько стоил его создатель». У Сент-Бёва все было сбалансировано, продумано, пригнано, одно обуславливало другое, одно из другого вытекало. Поэтому-то и не могло быть места каким бы то ни было творческим случайностям. «Сент-Бёв, видимо, так и не понял, — напишет Пруст, — в чем состоит неповторимость вдохновения и литературного труда и что в корне отличает этот труд от деятельности других людей и иной деятельности самого писателя». С точки зрения Сент-Бёва, полет фантазии был анализируемым им авторам несвойственен и решительно противопоказан. Если все же ломкое вдохновение обнаруживало себя, этому «беспорядку» подыскивались объективные и непременно сниженные причины.

Нет, конечно же, в статьях Сент-Бёва не было так плоско и прямолинейно. Критик был не только великим тружеником, но и замечательным эрудитом, он с легкостью переходил от эпохи к эпохе, от произведения к произведению. Он чутко улавливал ритм литературного процесса, верно ощущал его доминанты. Он достаточно точно выявлял и обрисовывал черты времени, накладывавшего на творчество писателя или поэта неизгладимый отпечаток, хотя они и вступали со своим временем в решительную и смелую борьбу.

Не приходится удивляться, что Сент-Бёв, занимавшийся такого рода литературной критикой не менее сорока лет, непрерывно переиздававший и пополнявший свои многотомные «Литературно-критические портреты» (5 томов), «Беседы по понедельникам» (15 томов), «Новые понедельники» (13 томов), написавший, таким образом, сотни статей, имел огромную популярность и многочисленных продолжателей и учеников, самым талантливым из которых был бесспорно Анатолий Франс (автор пяти томов «Литературной жизни», сборника статей «Латинский гений» и двух томов «Страниц истории и литературы»).

Имя Сент-Бёва встречается у Пруста, в том числе в его переписке, уже в 1888 г., но особенно много таких упоминаний становится в преддверии 1908 г. Это усиление интереса к знаменитому критику не имело у Пруста каких-то внешних причин, оно не было откликом на столетний юбилей Сент-Бёва, отмечавшийся в 1904 г. Уже к этому времени отрицательное отношение к методу критика у Пруста сложилось окончательно. Обращение к Сент-Бёву имело, таким образом, в данном случае глубоко внутренние, творческие причины.

Как возник у Пруста замысел его очень своеобразной книги о Сент-Бёве, мы знаем не очень точно. Также затруднительно сказать — когда он возник, но наверняка до 1908 г. Причем довольно трудно отделить возникновение замысла от начала его воплощения. Нам известно письмо Пруста к его близкому другу Жоржу де Лорису (середина декабря 1908 г.), где Пруст сообщал: «Я собрался написать кое-что о Сент-Бёве. У меня в голове уже готовы две статьи (журнальные статьи). Одна из них в классическом духе, в духе Тэна, что ли. Вторая начинается с описания утра, матушка подойдет к моей постели, и я перескажу ей свою статью, которую я напишу о Сент-Бёве, и я ей его раскрою всего. Что вы находите более подходящим?»

Как видим, замысел этой книги созрел у Пруста довольно долго, и окончательные формы эта работа приобрела не сразу. А по правде сказать, так и не приобрела никогда.

Итак, он долго обдумывал, колебался, прикидывал. У него так бывало почти всегда: подготовительная, мыслительная работа могла растягиваться бесконечно, но в какой-то момент он ощущал, что замысел созрел, и начинал писать быстро, с головой уходя в работу. Было так и на этот раз. В середине августа 1909 г. он уже предлагает Альфреду Валлетту, редактору влиятельного символистского журнала «Меркюр де Франс», готовую рукопись нового произведения (хотя роман-эссе еще не закончен). Пруст пишет Валлетту: «Я заканчиваю книгу, которая, несмотря на свое предварительное заглавие „Против Сент-Бёва. Воспоминания об одном утра“, является настоящим романом, и романом в некоторых своих частях весьма бесстыдным. Один из его персонажей — гомосексуалист <...> Имя Сент-Бёва взято мною не случайно: книга заканчивается длинной беседой о Сент-Бёве и об эстетике (если угодно, подобно тому, как „Сильвия“ [произведение Жерара де Нерваля. — А. М.] завершается рассуждениями о народных песнях), так что по прочтении книги станет ясно (мне хотелось бы, чтобы так получилось), что вся она написана, исходя из тех художественных принципов, что высказаны в этой последней части, являющейся, если угодно, предисловием, преставленным в конце».

По не очень долгому размышлении и не знакомясь с рукописью Валлетт отвечает отказом, но не из-за якобы безнравственности романа, а обидевшись, что Пруст не обратился со своим предложением к нему первому. По каким-то своим мотивам отказывает писателю и издательство Кальманн-Леви. Напротив, директор «Фигаро» Гастон Кальметт выражает готовность печатать «Против Сент-Бёва» в виде подвалов-фельетонов.

Но тут сам Пруст тормозит дело, продолжая работать над рукописью. Дело в том, что под его пером небольшой роман-эссе начинает перерастать в большую книгу, главную книгу его жизни — в «Поиски утраченного времени». Собственно «романные» главы «Против Сент-Бёва» становятся первыми набросками, предварительными «эскизами» «Поисков» и иногда печатаются теперь в качестве черновых вариантов последних, создавая тем самым подлинную головоломку для текстологов плоского, механистического толка.

При жизни Пруста его книга «Против Сент-Бёва» издана не была. Рукописи ее суждено было несколько десятилетий пролежать в архивах, пока она со всем рукописным наследием писателя не была приобретена парижской Национальной библиотекой в 1962 г.

Но в 1954 г. вышло первое издание книги. Его подготовил Бернар де Фаллуа, якобы воспользовавшись имевшимися в его распоряжении 75 рукописными листами большого формата. Здесь композиция книги отвечает первоначальному замыслу писателя: романские главы, которых много, перемежаются с главами-эссе. Может быть, «75 страниц большого формата» — не более чем миф: все опубликованные Бернаром де Фаллуа тексты отыскиваются в многочисленных тетрадях прустовского фонда Национальной библиотеки. Отметим, что в

тех же тетрадах, которые содержат текст романа-эссе (особенно в тетради № 45), находятся фрагменты статей Пруста, посвященных ряду писателей и нескольким художникам. Все эти рукописные заметки бесспорно связаны с прустовским замыслом, с его «теоретической» частью, но вставить их в связный текст книги (которого по сути дела и не существует) представляется невозможным. Статьи эти были напечатаны Бернардом де Фаллуа в 1954 г. под названием «Новая смесь» вместе с текстом книги «Против Сент-Бёва» (в 1919 г. Пруст выпустил сборник своих пародий и статей на литературные и художественные темы под названием «Подражания и смесь»; отсюда и эпитет «новая»).

В 1971 г. Пьер Кларак издал ту часть книги «Против Сент-Бёва», которая носит литературно-критический характер. Она совпадает с соответствующей частью публикации Бернара де Фаллуа, но более тщательно выверена по рукописям и прокомментирована. Вместе с тем нельзя не признать, что подлинно научного, так называемого «критического» издания книги Пруста еще нет. Определенную сложность представляет тот факт (в текстологии, впрочем, совсем не уникальный), что не только одна и та же рукопись, но и один и тот же текст (для непосвященных: это вещи принципиально разные) имеют отношение не к одному, а сразу к двум произведениям — книге «Против Сент-Бёва» и «Поискам утраченного времени». Научное издание романа-эссе Пруста сейчас готовится группой исследователей (во главе с Бернардом Брёном), готовится медленно и тщательно, и в ходе этой работы становится очевидным, что некоторые фрагменты книги должны быть из нее удалены, другие, напротив, в нее вставлены. Итак, появление научного издания «Против Сент-Бёва» — дело будущего.

Как уже говорилось, книга Пруста «Против Сент-Бёва» была важна для писателя прежде всего своими теоретическими положениями, выработанной в ней концепцией литературы и искусства как интуитивной и интимной «жизни духа». Поэтому приземленный позитивистский метод Сент-Бёва был очень удобен для Пруста как то, от чего легко оттолкнуться и что так просто оспорить. Причем само разоблачение маститого критика для писателя, разумеется, совсем не главное, вот почему оспаривание его метода все время перемежается собственными теоретическими выводами Пруста. Положительная программа, собственная программа Прусту важнее всестороннего и окончательного разоблачения автора «Бесед по понедельникам».

Спор с Сент-Бёвом — это для Пруста спор о природе искусства, о его сущности и назначении. Отметим, что все эти мысли, наблюдения и выводы будут постоянно звучать и в «Поисках» как их непрменный, не просто теоретический, но идейный, идеологический лейтмотив.

Для Пруста искусство, творчество — боговдохновенно, хотя так просто и так прямолинейно им это не выражено. Он отстаивает способность, если не обязанность, художника в момент созидания перерождаться, становиться иным существом, как бы живущим по своим собственным законам. Так, например, он замечает: «...книга — это порождение иного „я“, нежели то, которое проявляется в наших повседневных привычках, общении, пороках». Состояние творчества — это особое состояние. «Взгляните на поэта, — пишет Пруст, — в тот миг, когда мысль испытывает подобное стремление вырваться из него: он боится преждевременно расплескать ее, не заключив в сосуд из слов». Поэтому искусство в момент своего рождения иррационально; творческий акт полон таинственности и таинств, он неподвластен логике и вообще чужд каких бы то ни было узаконений.

Но это не значит, что произведение искусства (как и картины природы в определенный момент своего бытия и при определенных условиях их восприятия) непознаваемо, таит в себе нечто загадочное и непроницаемое. Напротив. Искусство, творение художника и поэта адресовано другому, несет ему весть, передает внутреннюю жизнь и смутное биение мысли творца. «Вот почему, — говорит Пруст, — поэты не умирают целиком, их подлинная душа, та единственная, в которой они ощущали себя самими собой, частично передается нам». И при этом, как полагает Пруст (все время споря с Сент-Бёвом), художник не должен выполнять какой-то «социальный заказ», ибо «социальный заказ» — даже данный художником самому себе — убивает вдохновение, а следовательно, и само искусство. И тут Пруст высказывает достаточно глубокую, на первый взгляд парадоксальную мысль; он полагает, что «есть лишь один способ писать для всех — писать ни о ком не думая, писать во имя того, что есть в тебе самого важного и сокровенного».

Вспомним, в какие годы писал Пруст. Еще повсеместна была слава Эмиля Золя с его народническими и социальными пристрастиями и интересами. Уже возникла и набирала силу «пролетарская» литература, уже проникался революционными идеями Ромен Роллан и собирал вокруг себя единомышленников. В этом контексте интересно и знаменательно следующее замечание Пруста: «Почему считается, что для того, чтобы вас понял рабочий-электрик, ему обязательно надо подсунуть писанину про Французскую революцию? Как раз наоборот. Как парижане любят читать о путешествиях на острова Океании, а богачи — рассказы из жизни русских шахтеров, так и народ любит читать о том, что не имеет отношения к его жизни».

Большое место уделяет писатель воздействию произведений искусства, самой технике этого воздействия на читателя и зрителя. Восприятие — тоже активный акт. Здесь также немало таинственного, алогичного, непредсказуемого. Сочетания слов могут действовать не менее сильно, чем сочетания звуков и сочетания красок. Причем в этом воздействии главенствующая роль принадлежит памяти, процессу вспоминания. На наши чувства могут оказать воздействие вещи совершенно незначительные, подчас случайные (или которые кажутся случайными). Так, выбоина на замощенном дворе, о которую споткнулся герой, путем простой цепи ассоциаций вызывает в его памяти ровную гладь Пьяцетты, собор Святого Марка и Кампанилу в центре Венеции, и на рассказчика обрушивается весь тот поток

почти неземной красоты, память о которой дремала где-то в укромных уголках его мозга. И Пруст обращает внимание на, казалось бы, парадоксальный факт — мимолетное впечатление, точнее, такой, на первый взгляд почти незаметный толчок к нему, может вызвать переживание сильное и яркое. Мелкие же детали нашего прошлого запоминаются, как правило, сильнее, глубже и зримей, чем какие-то большие события, когда-то нас потрясшие. Эти большие события запоминаются в своих мелких деталях и только благодаря этому и остаются в памяти. Об этом в свое время (1918 г.) хорошо сказал русский поэт Михаил Кузмин (сборник «Вожатый»):

Что мне приснится, что вспомнится

В последнем блеске бытия?

На что душа моя оглянется,

Идя в нездешние края?

На что-нибудь совсем домашнее,

Что и не вспомнить вот теперь:

Прогулку по саду вчерашнюю,

Открытую на солнце дверь.

Точно так же и любовь — воспоминание о ней тоже соткано из «мелочей»: «Любовный трепет передается нам не речами о любви, а названием мелочей, способных воскресить в нас это чувство». В любви, таким образом, важны аксессуары, не даром столько художников стремились изобразить именно эту, внешнюю, обрамляющую, сторону любви, а не напряжение внутреннего любовного пламени. И именно такое изображение — через мелкие прихотливые детали — и оказывается, с точки зрения Пруста, наиболее истинным, высоким и прекрасным. Таков, например, Ватто.

«Считается, — пишет Пруст, — что он первым изобразил современную любовь, имеется в виду любовь, в которой беседа, вкус к разного рода жизненным удовольствиям, прогулки, печаль, с какой воспринимается переходящий характер и праздника, и природных явлений, и времени, занимают больше места, чем сами любовные утехы, — то есть что он изобразил любовь как нечто недостижимое в прекрасном убранстве».

В этой книге внимание Пруста неотступно следует за Бальзаком. Казалось бы, почти писатель-ремесленник, постоянно торопившийся, чтобы успеть выправить гранки к поставленному издателем сроку, создатель «Человеческой комедии» не знал подлинного вдохновения, божественный глагол никогда не касался его слуха. В действительности это было не так, совсем не так, и Пруст это понял. Для него Бальзак являлся своеобразным творцом собственного вымышленного мира, очень похожего на мир реальный, но объективно ему противостоящий. У него все было поставлено с ног на голову, реальность мерилась вымыслом, а не наоборот. «Для Бальзака, — пишет Пруст, — не было деления на жизнь реальную (ту, что, на наш взгляд, таковой не является) и романную (единственно подлинную для писателя). Рассуждения о выгоде женитьбы на г-же Ганской в письмах сестре не только построены как в романе, но и характеры описываемых людей там заданы, проанализированы, определены в качестве факторов, проливающих свет на действие».

Но всеохватность романов Бальзака, по мнению Пруста, заключается еще и в том, что помимо жизни духа, рождающей красоту, они несли в себе еще и немалую полезную информацию. «Поскольку, — заметил Пруст, — романы Бальзака относятся к определенной эпохе, показывают нам ее внешнюю обветшалость, с большим умом судят о ее сущности, то когда интерес к самому роману исчерпан, роман начинает новую жизнь в качестве исторического документа, как те части „Энеиды“, что ничего не говорят поэтам, но вдохновляют специалистов по мифологии».

Пруст учился у Бальзака, в частности, создавать вымышленный мир, стоящий вне и над миром обыденным, учился подмечать яркие и характерные черты мира повседневного, где тоже находилось место поэзии. Пруст учился у Бальзака в том числе находить красоту, одухотворенность, уродство, бездуховность представителей аристократии, мир которой, складывающийся из мелких, пестрых, подчас незначительных осколков, выстраивается в объемную и необычайно поэтичную, красочную картину. Точно так же будет вскоре и у Пруста.

А что же Сент-Бёв? Пруст окончательно разделался с ним уже в «Поисках утраченного времени», изобразив маститого критика в образе профессора Бришо, одного из непременных посетителей кружка Вердюренов, человека недалекого, кичащегося своей эрудицией и безапелляционным в своих оценках. Не случайно профессор Бришо раздражается в романе Пруста длинной тирадой о Бальзаке, которую с полным правом можно рассматривать уже не как пастиш, а как пародию на Сент-Бёва. «В этом году, насколько мне известно, — начинает Бришо, — на Бальзака такая же мода, как в прошлом году на пессимизм. Но, рискуя огорчить обожателей Бальзака, а с другой стороны отнюдь не претендуя, — Боже упаси, — на роль полицейского в литературе или на роль учителя, ищущего в тетрадах

учеников грамматические ошибки, я должен сознаться, что этого многословного импровизатора, сногшибательные вещания которого вы, как мне кажется, напрасно перевозносите до небес, я всегда считал неряшливым писцом — и только. Я читал эти ваши „Утраченные иллюзии“, я себя насиловал, искусственно возбуждал в себе восхищение, чтобы примкнуть к числу поклонников, и должен вам признаться чистосердечно, что эти романы-фельетоны, написанные с таким пафосом, — галиматья в квадрате, в кубе...» («Содом и Гоморра», перевод Н. М. Любимова).

В одном из писем последних лет к известному писателю Рони-старшему (от 14 июня 1921 г.) Пруст опять — и в какой уже раз — вернулся к Сент-Бёву. «Все те грубейшие ошибки, — писал он, — которые допустил Сент-Бёв по отношению к Стендалю, Нервалю, Бодлеру и т. д., могут быть объяснены тем фактом, что все эти писатели, такие искренние, когда они, в одиночестве, погружались в таинственные глубины своей души, в общении с другими выглядели совсем иначе». То есть Сент-Бёв, верный своему биографическому методу, снова попал впросак: в книгах Стендаля, Нерваля, Бодлера мы находим совсем не то, чем была отмечена их личная, повседневная жизнь. Было ли это очевидно для Пруста? Конечно, но сила традиции была столь сильна, а биографический метод столь прост и доходчив, что ему приходилось повторять это снова и снова. Повторять другим, а может быть, и самому себе.

Подойдя вплотную к «Поискам утраченного времени» в ходе работы над книгой «Против Сент-Бёва», Пруст на самой ее территории начал закладывать фундамент своего главного романа. Произведение Пруста «Против Сент-Бёва» стало толчком к созданию последнего и явилось первым эскизом нового гигантского здания. В частности, и в этом (но, конечно же, не только в этом) его значение и вызываемый им наш пристальный интерес.

А. Д. Михайлов

ПРОТИВ СЕНТ-БЁВА

Наброски предисловия

С каждым днем я все меньше значения придаю интеллекту. С каждым днем я все яснее сознаю, что лишь за пределами интеллекта писателю представляется возможность уловить нечто из давних впечатлений, иначе говоря, постичь что-то в самом себе и обрести единственный предмет искусства. То, что интеллект подсовывает нам под именем прошлого, не является таковым. В действительности каждый истекший час нашей жизни находит себе убежище в каком-нибудь материальном предмете и воплощается в нем, как это случается с душами умерших в иных народных легендах. Он становится пленником предмета, его вечным пленником, если, конечно, мы не наткнемся на этот предмет. С его помощью мы опознаем этот минувший час, вызываем его, и он освобождается. Но укрывавший его предмет или ощущение, поскольку всякий предмет по отношению к нам — ощущение, может никогда не возникнуть на нашем пути. И какие-то часы нашей жизни никогда не воскреснут. А все потому, что предмет этот настолько мал, настолько затерян в мире, что шанс набрести на него у нас ничтожен! Несколько раз проводил я лето в одном загородном доме. Порой мысленно возвращался к этим летним месяцам, но то были не они. Все шло к тому, чтобы они навеки умерли для меня. Своим воскрешением они, как и любое из воскрешений, обязаны простому случаю. Однажды зимним вечером, продрогнув на морозе, я вернулся домой и устроился у себя в спальне под лампой с книгой в руках, но все не мог согреться; старая моя кухарка предложила мне чаю, хотя обычно я чай не пью. И случись же так, что к чаю она подала гренки. Я обмакнул гренки в чай, положил его на язык, и в тот миг, когда ощутил его вкус — вкус размоченного в чае черствого хлеба, со мной что-то произошло: я услышал запах герани и апельсиновых деревьев, меня затопил поток чего-то ослепительного, поток счастья; я оставался недвижим, боясь хоть единым жестом нарушить совершающееся во мне таинство, и все цеплялся за вкус хлеба, пропитанного чаем, от которого, казалось, исходило это чудесное воздействие, как вдруг потрясенные перегородки моей памяти подались, и летние месяцы, проведенные в загородном доме, с их утрами, влекущими за собой чреду, нескончаемое бремя упоительных часов, хлынули в мое сознание. И тут я вспомнил: по утрам, одевшись, я спускался в спальню дедушки и заставал его за чаепитием. Обмакнув сухарик в чай, он протягивал его мне. Когда же эти летние месяцы отошли в прошлое, вкус сухарика, размоченного в чае, стал одним из убежищ в которых затаились умершие — для интеллекта — часы, и где я их ни за что не отыскал бы, если бы зимним вечером, возвратясь продрогшим с мороза домой, не испробовал предложенное моей кухаркой питье, с которым неведомым мне волшебным договором было связано воскрешение. Но стоило мне попробовать сухарик, как я тотчас обрел сад, дотоле смутно, расплывчато представавший моему внутреннему взору, — весь сад с его заброшенными аллеями, со всеми его цветами стал, клумба за клумбой, вырисовываться в чашке чая, подобно японским миниатюрным цветам, что распускаются лишь в воде.

Точно так же мертвы были для меня многие дни, проведенные в Венеции, ибо интеллекту не под силу было вернуть мне их, но в прошлом году, проходя одним двором, я вдруг как вкопанный остановился на неровных отполированных булыжниках, которыми он был вымощен. Мои друзья забеспокоились, не поскользнулся ли я, но я сделал им знак продолжать путь — я, мол, догону: мое внимание было приковано к чему-то более важному, я еще не знал, что это, но ощутил, как в глубине моего существа вздрогнуло, оживая, прошлое, которого я не узнавал; я испытал это, когда ступил на камни мостовой. Я чувствовал: меня заполняет счастье, я буду одарен каплей той незамутненной субстанции нас самих, которая есть бывшее впечатление, буду одарен той чистой, сохранившейся в своей чистоте жизнью (познать которую мы можем лишь в законсервированном виде, потому что в тот миг, когда мы проживаем ее, она не предстает перед нашей памятью, а погружена в подавляющие ее ощущения) — жизнью, требующей вызволить эту субстанцию, дать ей возможность обогатить мою сокровищницу поэзии и бытия. Но сил выпустить ее на волю я в себе не чувствовал. Я боялся, что прошлое ускользнет от меня. Нет, в подобную минуту интеллект ничем не мог бы мне помочь! Я сделал несколько шагов назад, чтобы вновь очутиться на неровных отполированных камнях мостовой и попытаться вернуться в то же состояние. И вдруг меня затопил поток света. Под ногами

ощущалось то же, что на скользком и слегка неровном полу баптистерия Святого Марка. Туча, нависшая в тот день над каналом, где меня ждала гондола, все блаженство, все бесценные дары тех часов полились на меня вслед за этим узанным ощущением, и с того дня само пережитое воскресло для меня.

Мало того, что интеллект бессилен воскрешать часы прошлого, они к тому же затаиваются лишь в тех предметах, в которых он и не пытался воплотить их. Предметы, с помощью которых вы пробовали сознательно установить связи с некогда вами прожитым часом, не могут служить пристанищем для этого часа. Более того, если нечто другое и способно воскресить прошлые часы, воскреснув с ним, они будут лишены поэзии.

Помню, однажды в поезде, сидя у окна, я силится извлечь впечатления из проносившегося мимо пейзажа. Я писал, поглядывая на небольшое сельское кладбище, прочерченные солнечными лучами деревья, подмечал придорожные цветы, похожие на те, что описаны Бальзаком в «Лилии долины». С тех пор, думая об этих деревьях в солнечных лучах, об этом сельском кладбище, я часто старался восстановить в памяти тот день, я имею в виду сам тот день, а не его холодный призрак. Никак мне это не удавалось, я уж и надеяться перестал, как вдруг на днях за завтраком уронил ложку. Стукнувшись о тарелку, она зазвенела точно так же, как звенел молоточек, которым сцепщик в тот день простукивал колеса поезда во время остановок. Тотчас же обжигающий и ослепляющий, озвученный таким образом час воскрес для меня, а вместе с ним и весь тот день с его поэзией, из которого были изъяты лишь сельское кладбище, стволы деревьев в солнечных лучах да бальзаковские придорожные цветы, ставшие предметом нарочитого наблюдения, а значит, утратившие способность послужить поэтическому воскрешению.

Увы! Порой мы встречаем на своем пути этот предмет, забытое ощущение встряхивает нас, но слишком много воды утекло — мы не в силах узнать ощущение, вызвать его к жизни, оно не воскресает. Проходя недавно через буфетную, я неожиданно остановился перед куском зеленой клеенки, которой заделали разбитое окно, и стал вслушиваться в себя. Сияние летнего полдня озарило меня. Почему? Я силится вспомнить. Видел ос в солнечном луче, слышал запах рассыпанных на столе вишен, но вспомнить не удалось. Какой-то миг я был похож на человека, очнувшегося среди ночи: он беспомощно пытается сообразить, где находится, но не может понять ни сколько ему лет, ни в какой постели, ни в каком доме, ни в каком месте на земле он лежит. Я пребывал в этом состоянии всего миг, стремясь распознать в куске зеленой клеенки место и время, в которых угнездились бы мое только-только начавшее пробуждаться воспоминание. Я колебался одновременно между всеми смутными, узанными и утраченными впечатлениями своей жизни; это длилось не дольше мгновения, вскоре я перестал что-либо различать, воспоминание навсегда погрузилось в сон.

Сколько раз во время прогулки друзья наблюдали, как я вот так же останавливался перед входом в аллею или перед рощицей и просил их ненадолго оставить меня одного! Порой это ни к чему не приводило; тщетно закрывал я глаза, чтобы набраться свежих сил в погоне за прошлым и прогнать все мысли, а затем неожиданно открыть их и заново, как бы впервые увидеть эти деревья, — я так и не мог понять, где их видел. Я узнавал их самих, место, где они росли; линия, вычерченная их верхушками в небе, казалась скалькированной с какого-то загадочного любимого рисунка, что трепетал в моем сердце. Но на этом все и кончалось, они сами простодушно и вдохновенно как бы выказывали сожаление, что не могут выразить себя, поведать мне тайну, которую — они это хорошо чувствовали — я не в силах разгадать. Призраки дорогого, бесконечно дорогого прошлого, заставившие сердце мое биться до изнеможения, протягивали ко мне бессильные руки, похожие на тени, встреченные Энеем в аду^{1}. Видел я их счастливым маленьким мальчиком во время прогулок по городу или только в том воображаемом краю, в котором позднее представлял себе тяжелобольную маму у озера в лесу, где всю ночь светло, — всего лишь в краю мечты, но почти столь же реальном, как и край моего детства, что был уже не более чем сон? Я не знал. Оставалось догнать друзей, поджидавших меня на повороте дороги, и, мучась от тоски, навеки повернуться спиной к прошлому, которое мне не суждено было больше узнать, оставалось отречься от мертвых, протягивавших ко мне бессильные и нежные руки и словно взывавших: «Воскреси нас». Прежде чем поравняться и заговорить с друзьями, я несколько раз оборачивался, бросая все менее пронизательный взгляд на неровную, ускользающую линию красноречивых и немых деревьев, еще маячащих у меня перед глазами, но уже ничего не говорящих сердцу.

Рядом с этим прошлым, сокровенной сущностью нас самих, истины интеллекта кажутся гораздо менее реальными. Поэтому, особенно с того момента, когда наши силы начинают убывать, мы устремляемся навстречу всему, что способно помочь нам обрести это прошлое, пусть даже мы останемся почти непонятыми теми интеллектуалами, коим не ведомо, что художник живет в одиночестве, что абсолютная ценность предметов, представляющих его взору, не имеет для него значения, что шкала ценностей заключена лишь в нем самом. Может стать, отвратительный спектакль с музыкой в каком-нибудь заштатном театре, бал, людям со вкусом кажущийся нелепым, вызывают в нем воспоминания или соотносятся с его собственным строем чувствований и устремлений в большей степени, чем безупречная постановка в Опере или в высшей мере изысканный прием в Сен-Жерменском предместье. Название станции в расписании Северной железной дороги, на которой он в своем воображении сходит осенним вечером, когда деревья уже обнажились и резко пахнут в посвежевшем воздухе, какая-нибудь книжонка, ничтожная на взгляд людей со вкусом, но со множеством не слышанных им сызмальства имен, могут иметь для него совсем иную ценность, чем непревзойденные философские труды, и это побуждает людей со вкусом утверждать, что для талантливого человека у него слишком низкие запросы.

Кое-кто, должно быть, удивится, что, придавая так мало значения интеллекту, я посвятил несколько последующих страниц некоторым соображениям, подсказанным именно интеллектом и противоречащим тем банальностям, которые мы слышим или читаем. В час, когда

мои часы, быть может, сочтены (впрочем, не все ли мы в этом отношении равны?), сочинять интеллектуальное произведение — значит проявлять немалое легкомыслие. Но с одной точки зрения истины интеллекта, пусть и менее драгоценные, чем те тайны чувства, о которых я только что говорил, тоже небезынтересны. Писатель — всего лишь поэт. Даже самые выдающиеся представители нашего времени в нашем несовершенном мире, где шедевры искусства — не более чем останки крушения великих умов, переложили тканью сверкающие там и сям жемчужины чувств. И если считать, что лучшие из лучших твоего времени заблуждаются на сей немаловажный предмет, наступает минута, когда встряхиваешься от лени и испытываешь необходимость сказать об этом. На первый взгляд может подуматься: ну велика ли важность — метод Сент-Бёва? Однако, возможно, последующие страницы убедят в том, что этот метод затрагивает наиважнейшие интеллектуальные проблемы, выше которых для художника нет ничего, имеет отношение к ущербности интеллекта, с которой я начал. И тем не менее установить эту неполноценность должен сам интеллект. Ведь если он и не заслуживает пальмы первенства, присуждает ее все-таки он. И если в иерархии добродетелей он занимает второе место, только он и способен заявить, что первое по праву принадлежит инстинкту.

Хотя я с каждым днем все меньше значения придаю критике и даже, надо сознаться, интеллекту, поскольку все больше склоняюсь к тому, что он не обладает способностью воссоздавать реальность, из которой проистекает все искусство, именно интеллекту вверяюсь я ныне, приступая к критическому эссе.

Сент-Бёв

С каждым днем я все меньше значения придаю интеллекту... С каждым днем я все яснее чувствую, что сфера, помогающая писателю воскрешать былые впечатления, которые и составляют предмет искусства, находится за пределами его досягаемости. Интеллект на это не способен. Дело в том, что каждый истекающий час нашего бытия, подобно душам усопших в античных легендах, тут же воплощается в какой-нибудь предмет, в какую-нибудь частицу материи и пребывает их пленником до тех пор, пока мы на них не набредем. Тогда он высвобождается...

...Мама уходит, я мысленно возвращаюсь к своему эссе, и вдруг у меня появляется идея будущей статьи «Против Сент-Бёва»[1]. Недавно я перечитал его произведения и вопреки обыкновению сделал немало пометок, которые храню под рукой в ящике стола; у меня есть что сказать по этому поводу. Начинаю выстраивать статью в уме. С каждой минутой у меня рождаются все новые мысли. И получаса не проходит, как статья целиком готова в моем мозгу. Хотелось бы узнать, что об этом думает мама. Зову ее, никакого ответа. Снова зову: слышатся легкие шаги, поскрипывание двери, кто-то не решается войти.

— Мама?

— Ты звал меня, дорогой?

— Да.

— Знаешь, я боялась, что ошиблась и мой волк говорит мне:

...Ты, Есфирь? Не дожидаясь зова?..{2}

или даже:

Чу! Шаги?.. Кто, дерзкий, мог

Без разрешения переступить порог?

— Да нет же, мамочка.

Чего страшишься ты, Есфирь, в моем чертоге?

Не для тебя введен порядок этот строгий.

— Тем не менее, разбуди я моего волка, не знаю, так ли уж охотно он протянул бы мне свой золотой скипетр.

— Послушай, я хотел посоветоваться с тобой. Присядь.

— Погоди, отыщу кресло; у тебя не очень-то светло. Можно попросить Фелиси принести лампу?

— Нет, нет, тогда я не усну.

Мама смеется:

— На сей раз Мольер.

Алкмена милая! Нам факелов не надо^{3}.

— Так вот. Вот что я хотел тебе сказать. Мне хочется изложить тебе идею статьи.

— Но ты же знаешь, что в таких делах твоя мама тебе не советчик. Я же не училась, как ты, «по великому Сириусу»^{4}.

— Так слушай. Идея такова: против метода Сент-Бёва.

— Как! А я-то думала, Сент-Бёв — это так хорошо! В эссе Тэна^{5} и статье Бурже^{6}, которые ты дал мне прочесть, говорится, что метод этот настолько замечателен, что в девятнадцатом веке не нашлось ни одного человека, который применил бы его.

— Увы, верно, там так сказано, но это глупость. Знаешь, в чем состоит этот метод?

— Рассказывай так, будто я не знаю...

— Он считал...

Я хотел бы написать статью о Сент-Бёве, хотел бы показать, что его критический метод, вызывающий такое восхищение, абсурден, что сам он — плохой писатель; возможно, это подтолкнуло бы меня высказать более важные истины.

— Как! А я-то думала, Сент-Бёв — это прекрасно (мама никогда не говорила: это хорошо, а это нет, она не считала возможным иметь собственное мнение).

— Ты заблуждаешься.

«Подобный метод требует так много времени и т. д. допишет г-н Поль Бурже, — что этим объясняется, почему никто, кроме самого автора...» и т. д.

Сент-Бёва и самого беспокоило, что его метод не всегда применим. «Для изучения древних», — оговаривается он. Но автор метода опасался не зря: он неприменим и для изучения современников... Так, Сент-Бёв упрекал тех, кто мог бы оставить нам документальные

свидетельства и не оставил... Валенкура{7}... и всех тех, кто хорошо знал или иного писателя.

«Немногочисленны были ученики этого мэтра, а их должно было быть много — так превосходен его метод. Автор „Понедельников“{8} определял критику как нравственную ботанику. Он требовал, чтобы исследователь литературы, прежде чем судить о произведении, попытался понять его...»

Метод Сент-Бёва

Для меня сейчас настала такая пора, или, если угодно, обстоятельства мои складываются так, что есть основания беспокоиться за те мысли, которые более всего хотелось бы высказать, или — за неимением таковых в силу ослабления восприимчивости и банкротства таланта — за другие, те, что приходили вслед за первыми, но по сравнению с ними, то есть высоким и затаенным идеалом, не слишком ценимы мной — хоть я их нигде не вычитал и, можно предположить, никто, кроме меня, их не выскажет — и заметно тяготеют к более поверхностной части моего разума: не идут они с языка, и все тут. Вот и воспринимаешь себя всего лишь хранителем неких тайн интеллекта, что с минуты на минуту может исчезнуть, а с ним прощай и сами тайны; вот и хочешь помешать инерции врожденной лени, последовав прекрасной заповеди Христа из Евангелия от Иоанна: «Трудитесь, пока есть свет»{9}. Мне кажется, я мог бы сказать о Сент-Бёве, а затем гораздо больше по поводу него, нежели о нем самом, нечто ценное, раскрыв, в чем он, на мой взгляд, согрешил как писатель и как критик; и может быть, я наконец выскажусь о том, какой должна быть критика и что такое искусство — я часто думал об этом. Между прочим, мимоходом, как это очень часто делает он сам, я использую его в качестве повода для разговора о некоторых проявлениях жизни... Я мог бы высказаться и об иных его современниках, о которых у меня тоже сложилось собственное мнение. После этого, подвергнув критическому разбору других и окончательно оставив в покое Сент-Бёва, я попытаюсь изложить, чем могло бы стать искусство для меня, если бы...[2]

За определением метода Сент-Бёва и хвалой ему я обратился к статье г-на Поля Бурже, поскольку его определение было кратким, а хвала авторизованной. Но я мог бы привести высказывания и многих других критиков. Изучать естественную историю умов, обращаться к биографии творца, его семьи, к его своеобразности, к смыслу его произведений и природе его гения — вот в чем все видят оригинальность метода, он и сам признавал это, в чем, кстати сказать, был прав. Даже Тэн, мечтавший о создании более систематизированной и упорядоченной естественной истории умов, с которым у Сент-Бёва, впрочем, были разногласия по вопросу о значении расы, в своем похвальном слове Сент-Бёву сказал именно так: «Метод г-на Сент-Бёва не менее ценен, чем его творчество. В этом он был новатор. Он перенес в историю умов естественнонаучные приемы. Он показал...» Но при этом он добавлял: «Остается лишь применить их...»

Тэн говорил так, ибо его интеллектуалистская концепция бытия признавала право на истину лишь за наукой. Однако, обладая вкусом и восхищаясь различными проявлениями ума, он для определения их значения рассматривал последние как вспомогательные элементы науки. (См. предисловие к его работе «Об уме».) Сент-Бёв представлялся ему пионером, замечательным выразителем своего времени, почти что додумавшимся до его собственного, тэновского, метода.

Но ведь в искусстве нет (по крайней мере, в научном смысле слова) пионеров, предшественников. Все сосредоточено в индивидуе, каждый индивид заново, сам по себе, предпринимает художнические или литературные попытки; а произведения его предшественников, в отличие от науки, не являются благоприобретенной истиной, которой пользуется каждый идущий следом. Гениальному писателю сегодня предстоит пройти весь путь самому. Он продвинулся не дальше, чем Гомер.

Однако философы, которые не сумели понять, что есть в искусстве подлинного и независимого от какой бы то ни было науки, были вынуждены изобразить искусство, критику и т. д. как области науки, в которых последователь непременно идет дальше предшественника.

Впрочем, к чему перечислять всех тех, кто видит в этом своеобразии и исключительности метода Сент-Бёва? Предоставим слово ему самому{10}: «Для меня литература существует в неразрывной связи с человеком, по меньшей мере неотделима от остального в нем... Чтобы понять всего человека, то есть нечто иное, чем его интеллект, не помещает всесторонне изучить его. До тех пор, пока не задашь себе определенного количества вопросов о писателе и не ответишь на них, хотя бы для себя одного и про себя, нельзя быть уверенным, что он полностью раскрылся тебе, пусть даже вопросы эти на первый взгляд кажутся далекими от его творчества: каковы были его отношения с религией? Как влияла на него природа? Как он относился к женщинам, деньгам? Был ли богат, беден; каков был его распорядок дня, каков быт? Какие пороки или слабости были ему присущи? Любой из ответов на эти вопросы важен при оценке как автора, так и самого произведения, если произведение это — не трактат по геометрии, а литературный труд, то есть такой, куда входит все, и т. д.»

Этот метод, инстинктивно применяемый им на протяжении всей его жизни и давший под конец ее первые ростки литературной ботаники...

Творчество самого Сент-Бёва неглубоко. По мнению Тэна, Поля Бурже и многих других, объявивших его непревзойденным мэтром критики XIX века, суть его знаменитого метода в том, чтобы судить о произведениях без отрыва от человека, создавшего их, чтобы при оценке автора книги, если это только не «трактат по геометрии», считать немаловажным сперва ответить на вопросы, казалось бы, не имеющие никакого отношения к творчеству (как сочинитель себя ведет в жизни...), обложиться всеми возможными сведениями о писателе, сличать его письма, расспрашивать знавших его людей, беседуя с ними или читая, что они написали о нем, если их уже нет в живых. Этот метод идет вразрез с тем, чему нас учит более углубленное познание самих себя: книга — порождение иного «я», нежели то, которое проявляется в наших повседневных привычках, общении, пороках. Чтобы попытаться понять это «я», нужно погрузиться в глубины самого себя, попробовать воссоздать его в себе. Ничто не заменит нам этого усилия нашего сердца. Эту истину необходимо постигать на любом примере и... Слишком просто было бы думать, что одним прекрасным утром мы получим ее по почте в виде неопубликованного письма, присланного нам другом-библиотекарем, или случайно услышим из уст кого-то, кто хорошо знал автора. Говоря об огромном восхищении многих писателей нового поколения творчеством Стендаля, Сент-Бёв пишет: «Да позволят они мне сказать им: дабы разобраться в сути этого сложного ума, ничего не преувеличивая, я, независимо от моих собственных впечатлений, предпочитаю обратиться к сведениям знававших его в лучшие моменты его жизни и постигших истоки этого ума — господина Мериме и Ампера{11}; я выслушал бы и Жакмона{12}, будь он жив, словом, всех тех, кто много наблюдал Стендаля и ощутил на себе непосредственное влияние его личности».

Но почему? Почему факт знакомства со Стендалем позволяет судить о нем? Возможно, наоборот, мешает. «Я» творца заслонено для знакомых другим «я», которое может во многом уступать внешнему «я» других людей. Кстати, лучшим доказательством этого может служить то, что Сент-Бёв, лично знавший Стендаля, почерпнувший у господина Мериме и Ампера все возможные сведения о нем, словом, оснастивший себя всем, что, по его мысли, позволяет критику точнее судить о книге, сделал следующий вывод: «Я перечел, или скорее попытался это сделать, романы Стендаля; они просто омерзительны»{13}. В другом месте он признает, что роман «Красное и черное», «не совсем понятно почему озаглавленный так, то есть символом, требующим расшифровки, не лишен действия. Первый том небезынтересен, невзирая на манеру изложения и неправдоподобие. В нем есть идея. Толчком для работы над романом Бейлю — уверяют меня — послужил пример из жизни одного из его знакомых, и пока он держится в рамках этого примера, ему удастся казаться правдоподобным. Скоропалительное введение застенчивого юноши в свет, для которого он не был воспитан, и т. д. — все это передано неплохо, во всяком случае, было бы передано неплохо, если бы автор, и т. д. Это не живые люди, а изошренно сконструированные автоматы... Рассказы на итальянские темы удались ему больше. „Пармская обитель“ дает некоторым людям наиболее полное представление о его таланте романиста. Как видите, по отношению к „Пармской обители“ я далек от энтузиазма, с которым встретил ее Бальзак. Прочтя роман, естественно, как мне кажется, возвращаясь к французскому духу и т. д. В нем есть нечто от истории „Обрученных“ Мандзони, от любого из лучших романов Вальтера Скотта или чудесных и поистине безыскусных рассказов Ксавье де Местра. Остальное — не более чем умничанье...».

И заканчивается все это двумя перлами: «Разбирая таким образом с некоторой долей откровенности романы Бейля, я далек от того, чтобы осудить автора за их написание... Его романы страдают всем, чем угодно, но они не вульгарны. Они подобны его критическим статьям, особенно когда речь идет о тех, кто сам не чуждается критики...» И последние слова эссе: «В Бейле были заложены прямота и самоуверенность по отношению к близким людям, чего отнюдь не следует упускать из виду, когда высказываешь правду о нем самом». В конечном счете этот Бейль оказывается добрым малым. Чтобы прийти к подобному заключению, может быть, и не стоило так часто за обедом, в Академии и т. д. встречаться с г-ном Мериме, так много «расспрашивать г-на Ампера»; прочтя это, с меньшей тревогой, чем Сент-Бёв, думаешь о приходе новых поколений. Баррес{14} за час лекции и без всяких «сведений» достиг большего, чем вы. Я не утверждаю, что все, что вы говорите о Стендале, заведомо ложно. Но стоить припомнить, с каким энтузиазмом распространяетесь вы о новеллах г-жи де Гаспарен или Тёпфера{15}, как становится ясно: случись, скажем, сгореть всем произведениям XIX века, кроме «Понедельников», и придись нам руководствоваться ими в определении места каждого из писателей XIX века в литературе, Стендаль предстал бы перед нами писателем менее значительным, чем Шарль де Бернар, Вине, Моле, г-жа де Верделен, Рамон, Сенек де Мейан, Вик д'Азир{16} и многие другие, словом, чем-то средним между Альтоном Ше{17} и Жакмоном. А ведь дать Стендалю вот так затеряться среди прочих имен у Сент-Бёва не было причин: он не мог испытывать по отношению к нему ту злобу, что ощущал порой к другим писателям.

«Художник...» — начинает Карлейль{18} и заканчивает тем, что воспринимает мир. лишь как «средство для воссоздания иллюзии».

Сент-Бёв, видимо, так и не понял, в чем состоит неповторимость вдохновения и литературного труда и что в корне отличает этот труд от деятельности других людей и иной деятельности самого писателя. Он не делал различия между беседой и литературным трудом, когда, заставив умолкнуть слова, принадлежащие другим в той же мере, что и нам, с помощью которых мы даже в одиночестве судим о чем-то, не будучи самими собой, мы остаемся наедине с собственным «я» и пытаемся услышать в тиши и передать неподдельный голос нашего сердца! «Писать...»

Лишь обманчивая внешняя сторона дела придает литературному ремеслу нечто более внешнее и расплывчатое, а общению с другими — большую углубленность и сосредоточенность. В действительности на публику выносятся написанное в одиночестве, для себя, то есть подлинно личное творение... При общении, то есть во время разговора (каким бы утонченным он ни был, а самый утонченный — наихудший из всех, поскольку в неверном свете представляет духовную жизнь, как бы пристраивая ее к себе: болтовня Флобера с

племянницей и часовщиком вне опасности), или в текстах, предназначенных для общения, то есть прировненных ко вкусам двух или нескольких лиц и представляющих собой беседу в письменной форме, создается произведение гораздо более внешнего «я», а не того глубинного, которое обретают лишь абстрагируясь от других и от «я», знакомого с этими другими; оно, это глубинное «я», выжидало, пока внешнее «я» высказывалось, но лишь оно — настоящее, ради него одного живут в конце концов художники, все больше и больше прикипая к нему, как к Богу, прославлению которого они отдают всю свою жизнь. Без сомнений, начиная с «Понедельников» Сент-Бёв не только изменит свою жизнь, но и поднимется — не слишком, правда, высоко! — до мысли, что жизнь каторжника, вроде той, что он ведет, по сути более плодотворна и необходима иным праздным натурам, которые без нее не отдали бы своих богатств <...>, скажет он о Фавре, Форьеле{19} и т. д.

Он будет часто повторять, что жизнь литератора сосредоточена в его кабинете, противореча шумным протестам, с которыми он обрушится на сказанное Бальзаком в «Кузине Бетте»{20}. И все же он так и не постигнет душу поэта, этот уникальный, замкнутый мир, не сообщающийся с внешним. Он будет считать, что другие могут указывать поэту, подбадривать его, порицать. «Не хватает Буало...»{21}.

И не разглядев пропасти, отделяющей писателя от человека, не поняв, что писатель проявляет свое «я» лишь в книгах и являет себя прилюдно (даже в общении с другими писателями, становящимися таковыми лишь наедине с собой) таким же, как все, Сент-Бёв положит начало своему знаменитому методу, составляющему, согласно Тэну, Бурже и другим, его славу, методу, суть которого в том, что, стремясь познать поэта или писателя, надо жадно набрасываться с расспросами на всех, кто знал его, бывал у него и может сообщить, как он вел себя по отношению к женщинам и т. п., то есть как раз то, что не причастно к подлинному «я» творца.

Кажется, за всю свою жизнь Сент-Бёв так никогда и не понял, в чем суть литературы. Он ставил ее на одну доску с беседой.

Как мы увидим, его поверхностная концепция не претерпит изменений, но его искусственный идеал будет навсегда утрачен. Необходимость заставила его отказаться от обычной жизни. Вынужденный уйти с должности заведующего библиотекой Мазарини, он испытывал нужду в занятии, которое позволило бы ему... (и т. д.), и охотно принимал предложения...

С этого момента вождельный досуг был заменен неистовым трудом. «С самого утра», — свидетельствует один из его секретарей...

Эта работа вынудила его обнародовать кучу идей, которые, возможно, никогда бы не увидели свет, держись он за неторопливый образ жизни, избранный им в начале пути. Он словно поражен той выгодой, которую иные умы способны извлечь из необходимости творить (Фавр, Форьель, Фонтан{22}). В течение десяти лет все, что могло быть припасено для друзей, для самого себя, для долго вынашиваемого произведения, которое он, конечно, никогда бы не написал, облекалось в слова и бесперебойно фонтанировало из него. Те кладовые, где мы храним драгоценнейшие мысли: и ту, из которой должен выкристаллизироваться роман, и другую, которую можно развернуть в поэтический образ, и третью, чью красоту однажды ощутил, — раскрывались им в то время, когда он читал книгу, по поводу которой нужно было высказаться, и он лихо раздаривал самое прекрасное — жертвовал лучшим своим Исааком, великолепнейшей своей Ифигенией. «Пускаю в ход все средства, — говаривал он, — расстреливаю все до последнего патрона». Надо сказать, что в заряды ракет, которые он с громовым треском выпускал в течение десяти лет каждый понедельник, он ввел утраченные с тех пор элементы, идущие на создание более долговечных творений.

Однако Сент-Бёв хорошо знал, что все это не напрасно: поскольку в эфемерную смесь было подмешано чуточку нетленного или, по меньшей мере, долговечного вещества, эта смесь придется публике по душе, будет воспринята ею, и будущие поколения не перестанут экстрагировать из нее это долговечное. И впрямь все это превратилось в такие порой занимательные, такие местами приятные книги, доставляющие минуты такого неподдельного удовольствия, что иные — я убежден — отнесли бы к Сент-Бёву слова, сказанные им о Горации{23}...

Заглавие «Понедельники» напоминает нам о том, чем они были для Сент-Бёва — недельным лихорадочным и полным очарования трудом со славным пробуждением в понедельник утром. В своем домике на улице Монпарнас зимой в час, когда свет едва пробивается сквозь задернутые шторы, он каждый понедельник разворачивал «Конститусьонель» и ощущал, как в тот же миг облюбованные им слова вносят во многие парижские спальни новую россыпь принадлежащих ему блистательных мыслей, пробуждая у многочисленных читателей то восхищение, которое испытывает наедине с собой он — свидетель рождения мысли, лучшей, нежели та, что когда-либо прочел у другого он, подавший эту мысль во всей ее силе, со всеми ее деталями, которых и сам сперва не заметил, при полном освещении, но и с тенями, любовно им пестуемыми. Конечно, это не было волнение новичка, который, послав статью в газету, ждет не дождется ее публикации и уже начинает тревожиться, не затерялась ли она. Но вот однажды утром в спальню к нему входит мать и кладет перед ним газету; вид у нее при этом более рассеянный, чем обычно, словно там не напечатано ничего любопытного. Однако газету она кладет как можно ближе к сыну, чтобы он не дай Бог не забыл про нее, а сама поспешно удаляется, вытолкнув норовящую войти старушку-служанку. Он улыбается, поняв, чего хочет его дорогая мамочка: чтобы он ни о чем не догадался, в полной мере ощутил неожиданную радость и в одиночестве, без раздражения наслаждался ею, не вынуждаемый скрывать свою радость от нетактичного присутствия тех, кто захотел бы

разделить ее с ним. Над белесым городом небо цвета раскаленных углей, а по туманным улицам, разнося его многократно повторенную мысль по всем жилищам, расходятся миллионы газет, еще влажных от типографской краски и утренней свежести, более аппетитных и калорийных, чем горячие сдобные булочки, которые при еще не потушенных лампах обмакиваются в кофе с молоком. Он тотчас же просит принести еще несколько экземпляров газеты, чтобы в буквальном смысле слова прикоснуться к чуду размноженной мысли, проникнуться чувством каждого нового читателя, как бы заново развернуть другой экземпляр и обнаружить там то же самое. Он наблюдает, как его собственная мысль, подобная солнечному диску, налившемуся, набравшему сил, вспыхнувшему и всплывшему над фиолетовой грядой горизонта, триумфально восходит в каждом из умов, целиком окрашивая его в свои тона.

Сент-Бёв был уже не новичок, и радости его были иного рода. И все же ранним зимним утром он рисовал себе, как г-жа де Буань{24}, нежась в своем алькове с высокими колоннами по углам, разворачивает «Конститусьонель»; как в два часа дня ее навещает канцлер{25}, и они обсуждают прочитанное; как вечером он, может быть, получит записку от г-жи Аллар{26} или г-жи д'Арбувиль{27}, из коей станет ясно, как воспринята его статья. Иными словами, собственные статьи представлялись ему в виде арки, один конец которой уходит в его мысли и прозу, а другой погружен в умы и восторженное почитание публики, придающие всему сооружению законченность и недостающие краски. Это — примерно то же, что отчет о заседании Палаты, который мы с внутренним содроганием прочитываем в газете: «Г-н председатель Совета министров, министр внутренних дел и культов: „Вы увидите...“ (Громкие протесты справа, лавина аплодисментов слева, продолжительный шум)», — отчет, где предварительные сведения и эмоциональные ремарки — такая же неотъемлемая часть текста, как и сама речь. И впрямь, на «Вы увидите...» фраза отнюдь не закончилась, она едва началась, зато «громкие протесты справа и т. д.» — ее завершение, более замечательное, чем ее середина, и достойное ее начала. Иначе сказать, красота газетной публикации отнюдь не целиком заключена в статье; оторванная от умов, в которых она находит свое завершение, она представляет собой лишь разбитую Венеру. И поскольку окончательную форму придает ей толпа (пусть даже элитарная), форма эта всегда слегка вульгарна. Журналист взвешивает свои слова и приводит их в равновесие со своими мыслями на весах воображаемого одобрения того или иного читателя. Поэтому его творение, созданное в неосознанном соавторстве с другими, менее лично.

Поскольку, как мы видим, Сент-Бёв считал, что полюбившаяся ему салонная жизнь необходима литературе, он находил ее в любые времена: двор Людовика XIV, кружок избранных при Директории или... В действительности этот литературный поденщик, часто не покладавший рук даже в воскресенье и получавший по понедельникам гонорар от Славы в виде удовольствия, доставленного им хорошим судьям, и ударов, нанесенных судьям дурным, мыслил любое литературное произведение как разновидность «Понедельников»: возможно, их и не будут перечитывать, но написаны они должны быть своевременно, с оглядкой на мнение хороших судей, чтобы потрафить им, и без особого расчета на будущее. В его взгляде на литературу присутствует категория времени. «Я вам предвещаю любопытный поэтический сезон»{28}, — пишет он Беранже. <...> Он сомневается, будут ли в будущем любить литературу, и говорит Гонкурам по поводу «Г-жи Жервезе»{29} <...>. Литературное произведение представляется ему явлением, привязанным к определенной эпохе и стоящим столько, сколько стоил его создатель. Словом, лучше быть выдающимся политиком и не сочинять, чем незадачливым политиком и писать нравоучительные книги... и т. д. Не схож ли он с Эмерсоном{30}, утверждавшим, что нужно впрячь в свою колесницу звезду? Он пытается впрячь в нее наиболее случайное из возможного — политику: «Участвовать в важном социальном движении показалось мне интересным делом», — признается он. Он многократно выражает сожаление, что Шатобриан, Ламартин и Гюго занимались политикой, но на деле политика более чужда их творчеству, чем его критическим статьям. Почему он говорит о Ламартине: «Источник его таланта вовне»? О Шатобриане: «Эти „Записки“{31} малоприятны... Ибо что до таланта...»; «Я и впрямь не смог бы писать о Гюго».

В свете к нему относились благосклонно, но не без опаски. «Знайте: если вы дорожите мнением других, будут дорожить и вашим», — писала ему г-жа д'Арбувиль. Рассказал он нам и о том девизе, что она изобрела для него: «Желать нравиться, но оставаться независимым». На деле его независимость была так ничтожна, что, пока жива была г-жа Рекамье{32}, он и помыслить не смел хоть сколько-нибудь враждебно высказаться о Шатобриане. Но стоило г-же Рекамье и Шатобриану умереть, как он тут же взял свое; трудно сказать, об этом ли он пишет в своих «Заметках и размышлениях»: «Побывав в адвокатах, я захотел стать судьей». Во всяком случае, он камня на камне не оставил от своих прежних воззрений. Излагая свое мнение о «Замогильных записках» после состоявшегося у г-жи Рекамье чтения и дойдя до места, где Шатобриан пишет: <...> он возражает автору и находит, что подобная щепетильность свидетельствует о чрезмерной деликатности последнего: «Нет, не у Вас...». Дойдя до того же самого места в книге после смерти г-жи Рекамье и Шатобриана, он вновь прерывает величайшего рассказчика, но на сей раз не для того, чтобы сказать: «Это в порядке вещей». «Как!» — восклицает он... Мне даже кажется, что если он и не изменил своим восторженным отзывам об одном-единственном человеке, удостоившемся его самых высоких, самых блестящих, самых изысканных и нескончаемых похвал, — канцлере Паскье, то этому наверняка помешала слишком затянувшаяся старость г-жи де Буань. «Г-жа де Буань жалуется, что вы перестали бывать у нее, — пишет ему канцлер (как Жорж Санд писала ему: „Альфред де Мюссе...“). — Не хотите ли захватить за мной в Люксембургский дворец? Поболтаем, и т. д.». Канцлер умер, но г-жа де Буань продолжала жить. Три статьи о канцлере, весьма хвалебные, дабы угодить его безутешной подруге. Однако в «Портретах», написанных по смерти г-жи де Буань, читаем: «Кузен говорит...» А на обеде в Маньи собеседник Кузена Гонкур не может удержаться от замечания: «Не приведи Господь быть оплаканным Сент-Бёвом».

Как правило, его обидчивость, неровный нрав, быстрая смена симпатий и антипатий приводили к тому, что он «обретал независимость» даже при жизни тех, о ком писал. Не было нужды отпраиваться на тот свет, достаточно было поссориться с Сент-Бёвом; отсюда — противоречивые статьи о Гюго, Ламартине, Ламенне{33} и т. д., а также Беранже, о котором он пишет в...{34} Эта «обретенная независимость» служила противовесом к «желанию нравиться»: она была необходима для того, чтобы его опасались. Надо добавить, что наряду с определенной склонностью покоряться признанным авторитетам в нем наблюдалось известное стремление высободиться из-под их гнета, а приверженность к свету и охранительный настрой сочетались с тягой к либерализму и вольнодумству. Первой

кности мы обязаны тем огромным местом, которое отводится всем крупным политикам Июльской монархии в его творчестве, этом светском салоне, где он собирает знаменитых собеседников, полагая, что из их бесед так и брызнет светом, и где шагу ступить нельзя, не повстречав г-на Моле, всех возможных Ноайлей, почтение к коим доходит у него до признания, что и двести лет спустя он полностью процитирует в одной из своих работ портрет г-жи де Ноай, принадлежащий перу Сен-Симона{35}; наряду с этим и словно в отместку он мечет гром и молнии против претендующих на академическое кресло аристократов{36} (например, по поводу вполне заслуженного избрания герцога де Брольи{37}), заявляя: «Кончится тем, что эти люди станут выдвигать в академики своих швейцаров».

Двойственно и его отношение к самой Академии: с одной стороны, он, друг г-на Моле, считает кандидатуру Бодлера, тоже, кстати, своего большого друга, несерьезной, поскольку, по его мнению, тот должен быть горд уже тем, что понравился академиком: «Вы произвели хорошее впечатление, разве этого мало?»; с другой стороны, он, друг Ренана{38}, считает, что Тэн унился, представив свои «Эссе» на суд академиков, не способных понять его, грозит монсеньеру Дюпанлу{39}, помешавшему Литре{40} пройти в Академию, и на следующий же день после своего избрания говорит секретарю: «В четверг иду в Академию; мои коллеги — бездари». Он пишет статьи, чтобы оказать услугу, и сам в этом признается, но наотрез отказывается положительно отзываться о г-не Понжервиле{41}: «Сегодня он не прошел бы», — пишет он о нем. Ему присуще то, что он сам именуется чувством достоинства, он демонстрирует это в величественной манере, которая порой смешна. Его можно извинить, когда, глупо обвиненный во взятке в сто франков, он рассказывает, что написал в «Журналь де Деба» письмо, «тон которого не обманывает — так могут писать лишь порядочные люди». Его можно извинить, когда, обвиненный г-ном де Понмартеном{42} или считая себя косвенно задетым речью г-на Вильмена{43}, он восклицает: «...». Но он смешон, когда, предупредив Гонкуров о своем отрицательном отзыве о «Госпоже Жервезе» и узнав от третьего лица о сказанном ими княгине: «Сент-Бёв чувствует себя прекрасно...», он впадает в иступление из-за слова «разнос» и даже переходит на крик: «Я не делаю разносов!» Это Сент-Бёв, отвечающий...

Его книги, а «Шатобриан и его литературная группа» в особенности, похожи на анфилады салона, куда хозяин пригласил собеседников с тем, чтобы расспросить о знакомых им знаменитостях; их свидетельства должны опровергать другие высказанные ранее, доказывая этим, что у человека, которого принято хвалить, есть стороны, достойные порицания, а тех, кто может возразить, причислить к умам другого разряда.

Но противоречие кроется не в разногласиях между двумя очередными приглашенными, а в одном и том же человеке — самом хозяине. Сент-Бёв никогда не преминет вспомнить какую-нибудь забавную историю, представить письмо, призвать в свидетели авторитетного и умудренного человека, который изображает из себя философа, но только и ждет случая чуточку проехаться насчет обсуждаемого вопроса и доказать, что защитник такого-то мнения на самом деле мыслит совершенно иначе.

Г-н Моле, держа в руках свой цилиндр, вспоминает, как Ламартин, узнав, что Руайе-Коллар{44} баллотируется в академики, под влиянием минуты написал ему, Моле, письмо с просьбой голосовать «за», сам же в день выборов проголосовал «против», а в другой раз, проголосовав против Ампера, послал г-жу Ламартин с поздравлениями Амперу в салон г-жи Рекамье.

Я порой думаю, не стихи ли — лучшее в творчестве Сент-Бёва? В них отсутствует какая-либо игра ума. Исчезли всякие подходы, увертки, чинопочитание. Разорван адский и магический круг, переходя с языка прозы на язык поэзии, Сент-Бёв перестал лгать, словно непрерывная лживость держалась у него лишь на искусственной легкости изложения. Как студент перед тем, как перевести свою мысль на латынь, должен сначала обнажить ее, Сент-Бёв впервые оказывается перед лицом реальности и непосредственно от нее заражается чувством. В «Желтых лучах», в «Слезях Расина»{45}, да во всей его поэзии больше неподдельности, чем во всей его прозе. Но при этом вместе с ложью с него слетают и все его достоинства. Как человек, пристрастившийся к спиртному и посаженный на молоко, он теряет вместе с наигранной экспрессивностью стиля всю свою силу. «Уродлив и убог, растерян и смешон...»{46}.

Что может быть трогательнее, чем эта скудость средств у выдающегося и авторитетного критика, изощренного в элегантности слога и красноречии, знающего, как расцветить свою мысль, сделав ее утонченной или шутливой, как выразить умиление, заискивание, погладить по шерстке. Всего этого лишена его поэзия. От его обширной культуры, литературной многоопытности остались лишь побеги выпренности, банальности, не слишком осознанной экспрессии, а образы хоть и строго отобраны, но натужны: это напоминает изысканность и прилежность стихов Андре Шенье или Анатоля Франса. Но надуманно и не оригинально. Он пытается воспроизвести то, чем восхищался у Теокрита, Купера, Расина. От него самого, не рассуждающего, безотчетного, сокровенного, неповторимого, осталась одна натянутость. Она в его стихах частая гостья, поскольку естественна для него. Но эта малость, искренняя и чарующая, имя которой — его поэзия, эта умелая и порой удачная попытка передать чистоту любви, грусть вечеров в больших городах, магию воспоминаний, впечатление от прочитанного, меланхолию недоверчивой старости свидетельствует (поскольку чувствуется, что она — единственное подлинное в нем) о незначительности всего его великолепного, объемистого и кипучего критического труда, ибо все чудесное в его творчестве сводится лишь к этой малости. «Понедельники» — видимость. Горстка стихов — реальность. Стихи критика — это груз на весах, определяющих, суждена ли вечность плодам его пера.

Жерар де Нерваль

Ныне, когда все единодушно провозглашают «Сильвию»{47} шедевром, суждение Сент-Бёва кажется поразительным. Однако восторженность, с какой принимают сегодня «Сильвию», зиждется на таком извращенном восприятии этого произведения, что я, пожалуй, предпочел бы для него забвение, в котором оставил его Сент-Бёв и откуда, по крайней мере, оно могло бы вновь восстать в своей чудесной свежести и первозданности. Правда, даже из этого моря забвения, обезображивающего, уродующего, окрашивающего в несвойственные тона, шедевр следует всплывать в свой срок, когда его встречает подлинное понимание, возвращающее ему его красоту. Возможно, полное забвение нанесло бы греческой скульптуре меньший урон, чем толкование Академии, равно как трагедиям Расина — трактовка неоклассицистов. Лучше вовсе не читать Расина, чем видеть в нем Кампистрона{48}. Теперь-то он очищен от этого шаблонного восприятия и предстает перед нами столь же оригинальным и полным новизны, как если бы только что был открыт. То же — с греческой скульптурой. И открытием ее мы обязаны Родену, то есть антиклассицисту.

Сегодня принято считать, что Жерар де Нерваль был писателем, принадлежавшим не своему, а XVIII столетию, однако избежавшим влияния романтизма, таким истым галлом, приверженцем национальной традиции и местного колорита, развернувшим в «Сильвии» безыскусное и тончайшее полотно идеализированной французской жизни. Вот что сделали из этого человека, двадцати лет от роду переводившего «Фауста», навещавшего Гёте в Веймаре, всем своим вдохновением, вскормленным иностранной почвой, служившего романтизму, с юности подверженного приступам безумия, кончившего сумасшедшим домом, тосковавшего по Востоку, совершившего — таки путешествие туда и наконец найденного повешенным в проеме потайной двери на каком-то поганом дворе, так что, принимая во внимание своеобразие его образа жизни, к которому привели эксцентричность его натуры и поврежденный рассудок, трудно решить: сам ли он наложил на себя руки в приступе безумия или был повешен одним из своих дружков — оба предположения одинаково правдоподобны. Он был одержим безумием, но не тем своего рода естественным безумием, не оказывающим воздействия на мыслительную способность, которое мы наблюдаем у тех сумасшедших, что до и после приступа болезни проявляют скорее излишнюю смысленность, чересчур рассудительны, уравновешенны и мучимы лишь меланхолией чисто телесного свойства. Сумасшествие Жерара де Нерваля, нарождающееся и еще не проявившееся открыто, — не более чем разновидность предельного субъективизма, повышенного интереса к сновидению, воспоминанию, личностному восприятию ощущения, а не к тому, что есть в этом ощущении общего для всех, воспринимаемого всеми, то есть реальности. И когда эта предрасположенность — по сути художническое дарование, — по мысли Флобера, ведущая ко взгляду на реальность лишь как на «материал для описываемой иллюзии» и к созданию иллюзий, годящихся для описания некоей реальности, — так вот, когда эта предрасположенность оборачивается в конечном счете безумием, последнее настолько является продолжением литературной своеобычности его носителя в том, что есть в ней самого существенного, что он описывает свое безумие по мере того, как ощущает его, во всяком случае до тех пор, пока оно поддается описанию, подобно тому как художник, засыпая, наблюдает за изменениями, происходящими в его сознании в момент перехода от бодрствования ко сну, пока такая раздвоенность возможна. К этому же периоду его жизни относятся изумительные стихотворения, среди которых, может быть, и следует искать лучшее из написанного по-французски в области поэзии, но которые столь же непонятны, как и стихи Малларме, и, по мнению Теофила Готье, рядом с ними Ликофрон{49} — и тот ясен. Например, «Я мрачный...»{50}.

Однако между Жераром-поэтом и Жераром-автором «Сильвии» нет пропасти. Можно даже сказать — и это, очевидно, один из вероятных упреков в его адрес, одно из качеств, свидетельствующих все же о том, что он автор если не второго ряда, то, по крайней мере, без четко выраженной гениальности, творящий форму своих произведений одновременно с мыслью, — что его стихи и новеллы всего лишь различные попытки выразить одно и то же (подобно, например, бодлеровским стихотворениям в прозе и «Цветам зла»). У гениев такого порядка весьма определено и сильно внутреннее видение. Но то ли из-за большой воли, то ли в силу слабости инстинкта, то ли по причине преобладания ума над сердцем, ума, скорее указующего различные пути, нежели цельно следующего по одному из них, автор самовыражается сперва в стихах, затем, чтобы не утратить первоначального замысла, переходит на прозу, и т. д.

Тому немало примеров. Как у Бодлера стиху «Отдаваясь небесному, вечному зною»{51} соответствует «чистое небо, где нежится вечная жара» из «Стихотворений в прозе», так вы, вероятно, уже узнали в строке «И розы с лозами в садах над влагой пенной»{52} окно из «Сильвии», «оплетенное виноградом и розами». Впрочем, каждый дом в «Сильвии» увит розами и виноградными лозами. Г-н Жюль Леметр{53}, вовсе, кстати, не метивший (ниже я объяснюсь на этот счет более подробно) в почитателей Жерара, которых я только что упоминал, процитировал в своем «Расине» начало «Сильвии» — «...сердце Франции». Традиционно? Вполне во французском духе? Я так не считаю. Нужно вернуть эту фразу на свое место, поместить в контекст. Это сказано в некоем полусне: «Дома я лег спать... состояние, когда рассудок еще сопротивляется причудливым узорам сновидений...». Вы тотчас узнаете стихотворение Жерара:

Есть мотив, за который отдать я готов...{54}

Стало быть, здесь мы имеем дело с одной из тех нереальных по колориту картин, которых в реальности мы не видим — они не воскрешаются в нашем представлении с помощью слов, но иногда сняты нам или слышатся в музыке. Порой, засыпая, подмечаешь их, хочешь удержать, уловить их прелесть, просыпаешься, а их уж нет, и вновь отдаешься сну, так и не угнавшись за ними, словно разуму запрещено видеть их. Существа, возникающие в подобных видениях, — воображаемые.

Вижу даму в высоком окне и сиянье

Темных глаз, и старинной одежды шитье,—

И в каком-то неведомом существованье

Я ее уже видел — и помню ее{55}.

Что может быть менее расиновского, чем эти строки? Вполне допустимо, что сам предмет желания и мечты — именно французское очарование, среди которого жил Расин и которое он выразил (?), так, впрочем, и не ощутив его, но рассуждать так — все равно что не видеть различия между такими разными вещами, как жаждущий и стакан холодной воды в силу того, что он жаждет его, или между невинностью отроковицы и похотливостью, которую она пробуждает в старце. Г-н Леметр — то, что я скажу ниже, ничуть не умаляет моего глубокого восхищения им, равно как его чудесной, несравненной книгой о Расине, — был изобретателем (а их так мало в наше время) оригинальной критики, составляющей подлинное произведение искусства: в самых характерных из своих пассажей, которые не устареют благодаря лежащему на них глубокому отпечатку личности автора, он любит извлечь из произведения кучу всякой всячины, и она сыплется из него как из рога изобилия.

На самом же деле ничего подобного и в помине нет ни в «Федре», ни в «Баязете»{56}. Если по какой-либо причине местом действия избирается Турция, но при этом читатель не получает о ней никакого представления, никакого понятия, и у него не возникает желания познакомиться с ней, нельзя сказать, что Турция присутствует на страницах данной книги. Расин солнечный, солнечное сияние и т. д. В искусстве в счет идет только выраженное или прочувствованное. Сказать, что на страницах какого-то произведения присутствует Турция, — значит сказать, что оно дает понятие о ней, впечатление от нее и т. д.

Знаю, привязанность к любимым местам может быть выражена иначе, не литературно — менее осознанно, но столь же глубоко. Знаю, есть люди — не художники, а представители мелкой или крупной буржуазии, управляющие, врачи, которые вместо того, чтобы обзавестись прекрасной квартирой в Париже или машиной или посещать театр, часть доходов тратят на домик в Бретани, в окрестностях которого прогуливаются по вечерам, не отдавая себе отчет в том художническом наслаждении, которое испытывают и которое выражают порой всего-навсего словами: «Чудесная погода», или «Как хорошо», или «Приятно прогуляться вечерком». Но ничто не свидетельствует о том, что это было присуще Расину, и в любом случае это никоим образом не могло бы приобрести ностальгический характер и колорит сновидения из «Сильвии». Ныне целая школа, кстати сказать бесполезная, отреагировала на царящее в искусстве бессмысленное пустословие тем, что навязала искусству новую игру под видом обновления древней игры; в этой новой игре за исходную точку берется следующее: чтобы не утяжелять фразу — лишить ее смысловой нагрузки, чтобы четче передать очертания книги — вытравить из нее выражение любых трудно поддающихся передаче ощущений, любых мыслей и т. д., чтобы сохранить присущий языку традиционный характер — ограничиться уже существующими готовыми фразами, даже не давая себе труда переосмыслить их; при таком подходе нет особой заслуги в том, что слог довольно ловок, синтаксис достаточно доброкачествен, а повествование весьма непринужденно. Несложно проделать путь бегом, если перед тем, как пуститься в него, выбросить все сокровища, которыми тебя снабдили. Вот только скорость, с которой преодолевается путь, никого не интересует, коль скоро к концу его приходишь с пустыми руками.

Если подобное искусство вправе заявлять о себе от имени прошлого, оно меньше, чем на кого-либо другого, может ссылаться на Жерара де Нерваля. Повод для таких заявлений появился у его представителей оттого, что в своих статьях, стихотворениях и романах они любят ограничиваться описанием французской красоты, «сдержанной, ясных архитектурных очертаний, под ласковым небом, с косяками и церквями, как в Даммартине или Эрменонвиле». Трудно представить себе что-нибудь более далекое от «Сильвии»!

Если кто из писателей в противовес прозрачным и незатейливым акварелям и предпринял многотрудные попытки уяснить себе самого себя, высветить в себе затемненные оттенки, уловить глубокие закономерности, почти невыразимые ощущения человеческой души, так это именно Жерар де Нерваль в «Сильвии». Припомните-ка: то, что вы именуете наивной живописью, — сон о сне. Пытаясь уяснить себе странное ощущение, испытанное им в театре, Жерар вдруг сознает, что это — воспоминание о женщине, которую он любил одновременно с другой и которая, таким образом, господствует над определенными часами его жизни, каждый вечер в назначенный час овладевая его мыслями. Воскрешая былое в картине сна, он охвачен желанием перенестись в те края; он спускается по лестнице, открывает дверь парадного, садится в дилижанс и по дороге в Луази предается воспоминаниям и рассказам. После бессонной ночи добирается до места, и то, что предстает его взгляду, оторванному, так сказать, от реальности этой ночью без сна, этим возвратом в края, которые являются для него скорее прошлым, существующим в его сердце в не меньшей мере, чем на карте, — так тесно переплетено с воспоминаниями, которые он продолжает воскрешать, что читателю приходится постоянно возвращаться к прочитанному, чтобы понять, где он — в настоящем или в воспоминаниях о прошлом.

Возникающие персонажи подобны женщине из приведенной ниже строфы: «...В каком-то неведомом существовании я ее уже видел — и помню ее». Адриенна{57}, представляющаяся ему комедианткой — выходит, он влюблен в комедиантку? — но на самом деле не являющаяся ею, замки, знатные господа, которые, как ему кажется, живут скорее в прошлом, праздник на Варфоломеевскую ночь — поэт не очень-то уверен, был ли он взаправду или лишь приснился ему, как и «пьяный сын караульщика» и т. д.; у меня есть основания утверждать, что во всем этом даже персонажи и те не более чем тени из сна. Дивное утро в дороге, визит к тетушке Сильвии — это реальность... Но припоминаете?... В эту ночь рассказчик опять лишь ненадолго забылся под открытым небом странным сном, сквозь который до него доносилось кое-что извне, поскольку просыпается он под утренний благовест, хотя не слышит его.

Подобные утренние часы, если угодно, достоверны; но здесь не обходится без экзальтации, при которой малейшая красота пьянит вас и

доставляет почти все удовольствие, что и сновидение, хотя обычно это не под силу реальности. Подлинный цвет каждого предмета, как некая гармония, отзывается в вас волнением, вам хочется плакать при виде того, что розы розовые или, если это зима, — что стволы деревьев в прозрачных зеленых мазках, когда же этих мазков касается луч солнца, как, например, на закате, и белая лилия заводит песню о своей белизне, вы чувствуете: красота затопляет вас. В жилищах, где вас еще приводит в восторг живая песня природы, — в крестьянских лачугах или замках, восторг этот столь же непосредственен, что и во время прогулки, и какой-нибудь предмет старины, настраивающий вас на мотив из сновидения, усугубляет этот восторг. Скольких здравомыслящих владельцев замков, должно быть, удивил я выражением своей признательности или восхищения, охватывавших меня при одном лишь восхождении по устланной разноцветным ковром лестнице или подглядывании во время завтрака за тем, как играет бледное мартовское солнце с прозрачными зелеными бликами, коими сатинированы стволы деревьев в парке, а потом греет свой утомленный луч на ковре у камина, пока кучер выслушивает распоряжения относительно предстоящей прогулки! Таковы эти благословенные утренники, выдолбленные (бессонницей, дорожной нервозностью, состоянием опьяненности, исключительностью ситуации) в граните наших дней и чудесным образом хранящие восхитительные, яркие краски, очарование сновидения, что обособляет их в нашей памяти как какой-нибудь дивный грот с его особой атмосферой волшебства и разноцветья.

Цвет «Сильвии» — пурпурный, цвет розы из пунцового или фиолетового бархата, а не акварельных тонов их умеренной Франции. Это ощущение насыщенного красного — постоянно: стрельба, красные шейные платки и т. д. Даже само имя благодаря двум своим «и» окрасилось в этот цвет: Сильвия, истинная Дочь Огня. Я могу перечислить эти таинственные закономерности мысли, которые сам часто желал выразить и нашел уже выраженными в «Сильвии» — я мог бы насчитать их с полдюжины; у меня есть право сказать, что, какую бы дистанцию ни устанавливало совершенство исполнения — а оно само по себе уже все — между простым поползновением ума и шедевром, между писателями, в шутку именуемыми мыслителями, и Жераром, именно они скорее могли бы ссылаться на его пример, нежели те, кому совершенство художественного исполнения дается без труда, поскольку они ничего не исполняют. Конечно, изображенное Жераром полотно на удивление безыскусно. В этом единственное достоинство его гения. Всего лишь называя предмет, вызвавший столь субъективные ощущения, мы не раскрываем до конца то, что придает ему ценность в наших глазах. Если же, анализируя свое впечатление, мы пытаемся передать, что в нем заключено субъективного, образ и само изображение рассеиваются. И от отчаяния мы еще пуще питаем наши мечты тем, что называем их, но не объясняем, — железнодорожным расписанием, рассказами путешественников, именами коммерсантов и названиями улиц какой-нибудь деревни, заметками г-на Базена{58}, где названо каждое дерево, а не книгами излишне субъективного Пьера Лоти{59}. Но Жерар отыскал способ обходиться лишь живописью и наделять изображение колоритом своей мечты. Возможно, ума в его повести чуть больше, чем следует...

Если мы испытываем чарующее беспокойство, когда г-н Баррес рассказывает нам о Шантийи, Компьене и Эрменонвиле, призывая нас «пристать к островам бывшего Валуа», отправиться «в леса Шаалиса или Понтарме», то происходит так оттого, что имена эти памяты нам по «Сильвии», оттого, что воздействуют на нас не воспоминаниями о реальных местах, а тем наслаждением свежестью с примесью беспокойства, которое ощущал «этот дивный безумец» и которое превращало для него эти утренние часы, проведенные в лесах, или, скорее, «наполовину примечтавшиеся» воспоминания о них в, исполненное беспокойства очарование. Иль-де-Франс — край меры, сдержанного изящества и т. п. Ах, как это далеко от истины! Сколько в этом краю невыразимого, такого, что стоит над свежестью, над утром, над хорошей погодой и даже над воспоминанием о прошлом, такого, что заставляло Жерара бегать вприпрыжку, пританцовывать и напевать — пусть и не от здоровой радости — и заражает беспредельным беспокойством нас, стоит только подумать, что края эти существуют и мы можем отправиться на прогулку по местам, описанным в «Сильвии»! Что делает г-н Баррес, чтобы мы прониклись всем этим? Сообщает нам названия местностей, говорит с нами о вещах вполне традиционных, тяга к которым — признание удовольствия от соприкосновения с ними — вполне сегодняшняя, слегка легкомысленная, слегка «умеренно изящная», слегка «иль-де-франсовская», если пользоваться словарем гг. Алле и Буланже{60} или выражениями типа: «неземная сладость колеблющихся свечей посреди бела дня на наших похоронах» и «колокола в октябрьской дымке». И лучшее тому подтверждение: несколькими страницами ниже можно прочесть такие же строки, но на этот раз принадлежащие перу г-на де Вогюэ и посвященные Турени, ее пейзажам, «составленным сообразно нашему вкусу», ее «белокурой Лауре». Как это далеко от Жерара! Нам вспоминается его опьянение первыми зимними утрами, жажда путешествий, ослепление солнечными далями. Но наше наслаждение настояно на беспокойстве. Сдержанное изящество пейзажа — лишь почва для него, но само наслаждение — уходит в запредельное. Это запредельное непостижимо. В один прекрасный день оно превратится у Жерара в безумие. А пока в нем нет ничего умеренного, подлинно французского. Гений Жерара вскормлен этими названиями, этими краями. Думаю, каждый человек с обостренным восприятием может поддаться этой мечтательности, причиняющей нам как бы боль от укола, «ибо нет иглы острее, чем игла беспредельности». Любовный трепет передается нам не речами о любви, а называнием мелочей, способных воскресить в нас это чувство: ткань, из которой сшито платье любимой, ее имя. И вот это ничто, эти слова — Шаалис, Понтарме, острова Иль-де-Франса — превращают в пьянительный восторг мысль о том, что одним прекрасным зимним утром мы можем отправиться в эти края, края грёзы, где гулял Жерар.

Вот почему все хвалы прославленным уголкам земли оставляют нас равнодушными. Как бы нам хотелось самим написать эти страницы «Сильвии»! Но, по словам Бодлера, нельзя одновременно владеть небом и быть богачом. Нельзя создать пейзаж, полный ума и вкуса, даже такой, как у Виктора Гюго, даже такой, как у Эредиа в «Виоле»{61}, и в то же время напоить уголок земли особой атмосферой грёзы, как это сделал Жерар в Валуа, поскольку создал-то он эту атмосферу из грёзы. Можно без волнения вспоминать превосходный уголок Вилькье у Гюго, великолепную Луару у Эредиа. Но непременно вздрогнешь, наткнувшись в железнодорожном расписании на название Понтарме. Есть в Жераре нечто неизъяснимое, что передается другим, что хотелось бы, пусть в сыром виде, иметь и самому, но что является самобытной составной одних гениев и отсутствует у прочих сочинителей, представляя собой нечто большее, подобно тому как влюбленность есть нечто большее, чем эстетическое, полное вкуса наслаждение. Оно таится в некоторых видах озарения, пришедшего во сне, например в том, что посетило Жерара перед дворцом Людовика XIII; и будь ты хоть умник из умников, как Леметр, приводить цитаты из Жерара в качестве образцов сдержанного изящества — значит заблуждаться. Это образец болезненной страсти. И наконец, вспоминать о том, что было безобидного, безмятежного, почти традиционного и старого как мир в безумии Жерара, называть

его «дивным безумцем» — это милое отсутствие вкуса со стороны Барреса.

Приезжал ли Жерар еще раз в Валуа, когда сочинял «Сильвию»? Безусловно. Страсть мыслит свой предмет реально существующим, влюбленный в мечту об уголке земли хочет видеть его наяву. Без этого какая же искренность? Жерар наивен, он пускается в путь. А вот Марсель Прево{62} говорит себе: останемся дома, ведь это мечта. Но в конечном счете остается лишь невыразимое, то, что, казалось, не удастся ввести в книгу. Нечто неуловимое и неотвязное, как воспоминание. Это атмосфера. Голубовато-пурпурная атмосфера «Сильвии». Не ощутив это невыразимое, мы напрасно льстим себя надеждой, что наше творение будет стоить произведений тех, кто ощутил его: слова-то ведь те же. Только дело тут не в словах, это невыразимо, это витает между строк, как утренняя дымка в Шантйи.

Сент-Бёв и Бодлер

Лишь наполовину любимый тобой{3} поэт, по отношению к которому, как принято считать, Сент-Бёв, связанный с ним узами тесной дружбы, проявил наибольшую пронзительность и пророческое восхищение — это Бодлер. Но ведь тронутый преклонением, почтительностью, любовью Бодлера, который посылал ему то стихи, то пряники{63}, восторженно отзывался в письмах о его «Жозефе Делорме», «Утешении» и «Понедельниках» и выказывал ему дружеское расположение, Сент-Бёв так и не внял настоятельным просьбам Бодлера написать о нем хоть одну статью. Величайший поэт XIX века, к тому же друг Сент-Бёва, Бодлер так и не получил своего «понедельника», которые щедро раздавались графам Дарю{64}, д'Альтон Ше и стольким другим. Если его имя и упоминается в статьях Сент-Бёва, то лишь мимоходом. Однажды, во время судебного процесса над Бодлером, тот умолял Сент-Бёва написать в его защиту письмо, но Сент-Бёв нашел, что связи с императорским режимом не позволяют ему пойти на этот шаг, и ограничился составлением анонимного{4} плана защиты, которым, без упоминания его имени, надлежало руководствоваться адвокату Бодлера; там, в частности, было сказано, что Беранже был столь же смел, как и Бодлер, но с оговоркой: «Я далек от мысли приуменьшать славу нашей национальной гордости, дорогого всем нам поэта (имеется в виду Беранже, а не Бодлер), которого император сочтет достойным национальных похорон и т. д.».

Правда, он адресовал Бодлеру письмо по поводу «Цветов зла», воспроизведенное в «Беседах по понедельникам», в котором, несомненно желая приглушить возможный резонанс своих похвал, подчеркнул, что оно написано с целью помочь защите. Начинает он с благодарности Бодлеру за надпись на книге, не отваживаясь на похвалу, пишет, что прочитанные им ранее по отдельности стихотворения, собранные вместе, производят «совсем иной эффект» и что, очевидно, как ему ни грустно и ни прискорбно, Бодлеру это известно. В таком роде Сент-Бёв исписывает целую страницу, ни единым эпитетом не выказывая одобрения книге. Мы лишь узнаем, что Бодлер очень любит Сент-Бёва, а Сент-Бёву известна душевность Бодлера. К середине второй страницы он, наконец, расходится: появляется первая оценка (и это в письме признательности, адресованном тому, кто относился к нему с такой нежностью и пиететом!): «Делая это затейливо (вот первая оценка, могущая быть воспринятой и как положительная, и как отрицательная), утонченно, с каким-то особым даром (первая похвала, если она таковой является; впрочем, капризничать не приходится — она будет едва ли не последней) и чуть ли не с бесценным самозабвением в выражении, там, где автор ниже жемчуг (подчеркнуто Сент-Бёвом) [детали] или петраркизирует на ужасном...» — и далее отеческое: «Должно быть, вы много страдали, мой дорогой мальчик». Вслед за рядом критических замечаний — полновесные комплименты, но лишь по поводу двух стихотворений: сонета «Печали луны», «кажущегося творением кого-то из старших современников юного Шекспира», и «Той, что слишком весела», о котором сказано: «Почему это написано не на латыни или, лучше, греческом?» Забыл, чуть выше Сент-Бёв упоминает об «изяществе исполнения». Будучи любителем развернутых метафор, он заканчивает письмо следующим образом: «Еще раз напоминаю, речь не об этом, и не в комплиментах дело; мне, скорее, хочется браниться». (Уместно ли говорить комплименты тому, кто тебе дорог и только что прислал «Цветы зла», если ты всю жизнь расточал их бездарностям!) Переписать конец.

Но это не все: узнав, что письмо собираются опубликовать, Сент-Бёв требует его обратно, вероятно чтобы убедиться, не содержит ли оно слишком много похвал (впрочем, это лишь мое предположение). Как бы то ни было, поместив его в «Беседах по понедельникам», он счел нужным предварить его — и скажу без обиняков — еще больше ослабить небольшой преамбулой, где говорится, что оно было написано «с целью помочь защите». И хотя на сей раз он больше не обращается к поэту как к «своему другу» и, казалось бы, мог бы подумать и о похвалах, раз нет необходимости бранить, вот что написано в этой преамбуле по поводу «Цветов зла»: «Поэт Бодлер... годы положил на то, чтобы извлечь из любой темы и любого цветка (то есть на сочинение „Цветов зла“) ядовитый, но, надо признать, не лишенный известной приятности сок. Впрочем (все то же!), это человек умный, весьма обходительный (Бодлер и впрямь писал ему: „Мне так же необходимо видеть вас, как Антею касаться земли“) и способный на большую привязанность. (И это все, что можно сказать об авторе „Цветов зла“? Точно так же Сент-Бёв поведал нам, что Стендаль был скромнен, а Флобер добрый малый.) Опубликовав этот сборник, озаглавленный „Цветы зла“ („Знаю, вы сочиняете стихи, а вам никогда не хотелось составить небольшой сборник?“ — спрашивал этот завсегда светских салонов у г-жи де Ноай), он предстал не только перед критикой, в дело вмешалось Правосудие, словно в этих завуалированных изящными рифмами злых выпадах и впрямь таилась опасность...». Далее следуют строки, написанные (по крайней мере, таково мое впечатление) словно для того, чтобы оправдать содержащиеся в письме похвалы необходимостью оказать услугу обвиняемому. Заметим мимоходом, что «завуалированные злые выпады» не очень-то согласуются с «Должно быть, вы много страдали, мой дорогой мальчик». Когда имеешь дело с Сент-Бёвом, так и подмывает воскликнуть: «Экая бестия!» или «Ну и каналья!».

В другой раз в связи с выборами в Академию (вероятно, из-за публичных нападок друзей Бодлера, обвиняющих его в том, что он из трусости не выступил в защиту поэта перед судом присяжных вместе с д'Орвилли{65} и другими), Сент-Бёв написал статью о кандидатах

в академии. Бодлер — будучи одним из них. Будучи преподавателем урока литературы своим коллегам-академиком и уроком либерализма коллегам-сенаторам, поскольку, оставаясь человеком своего круга, Сент-Бёв выходил за его рамки и испытывал поползновения, позывы, прямо-таки зуд выставить себя новатором в искусстве, антиклерикалом и революционером, он в очаровательной манере так кратко охарактеризовал «Цветы зла»: «Небольшой особнячок, возведенный поэтом на окраине литературной Камчатки, именуемый мною „Фоли Бодлер“ (опять „игра слов“, каламбур, который остроумцы могли бы повторять, злорадно твердя: „Он называет это „Фоли Бодлер“. Да, те краснобаи, которые за обедом сыплют чужими остротами, могли бы вот этак прохаживаться насчет Шатобриана или Руайе-Коллара. Они не знали, кто такой Бодлер)». А конец у преамбулы и вовсе уж неслыханный: «Совершенно очевидно, что г-н Бодлер выигрывает при личном знакомстве; ожидая увидеть человека странного, эксцентричного, мы нашли в его лице вежливого, почтительного, образцового кандидата, СЛАВНОГО МАЛОГО, с искусным слогом и совершенного классика по форме». Я не могу поверить, что, написав: славный малый, выигрывает при личном знакомстве, совершенный классик по форме, Сент-Бёв поддался своего рода языковой истерии, вынуждающей его порой находить несказанное удовольствие в том, чтобы изъясняться на манер литературно безграмотного буржуа, например заявить о «Госпоже Бовари»: «Начало отличается тонкой законченностью». Всюду один и тот же прием: «по-своему» отозваться о Флоре, Гонкурах, Бодлере, сказать, что в частной жизни это в общем-то деликатнейшие люди, надежнейшие друзья. То же и в ретроспективной статье о Стендале («надежнейший в манере вести себя»). А вот как поздравляет и утешает Сент-Бёв Бодлера, послушавшегося его и снявшего свою кандидатуру с выборов в Академию: «Когда (на заседании Академии) прозвучала последняя строка вашего письма, содержащая благодарность и составленная в столь скромных и учтивых выражениях, вслух было произнесено: „Прекрасно“. Значит, вы произвели хорошее впечатление. Разве это пустяк?»

И впрямь, пустяк ли произвести впечатление скромного человека, «славного малого» на господ де Саси и Вьенне{67}? Пустяк ли снабдить адвоката своего большого друга Бодлера советами при условии, что имя советчика останется в тайне, или отказать в статье о «Цветах зла» и даже о переводах из По, признав, однако, что «Фоли Бодлер» — очаровательный особнячок, и т. д.?

Сент-Бёв считал, что это отнюдь не пустяк. И самое ужасное и невероятное (ещё одно подтверждение того, о чем я тебе говорил): таково было мнение и самого Бодлера! Когда его друзья, возмущенные трусливым поведением Сент-Бёва во время судебного процесса, дают своему негодованию излиться на газетные полосы, Бодлер приходит в ярость и шлет Сент-Бёву письмо за письмом, пытаюсь убедить его, что он тут ни при чем; обращается он и к Малассису и Асселино{68}: «Подумайте же, как все это может быть мне неприятно... Бабу{69} хорошо известно, что я очень дружен с дядюшкой Бёвом, страшно дорожу его расположением и, когда наши мнения идут вразрез, стараюсь держать свое при себе, и т. д. Бабу, кажется, хочет защитить меня от того, кто оказал мне бездну услуг». (?) Сент-Бёву он пишет о своей непричастности к статье, о своих усилиях убедить ее автора, «что вы (Сент-Бёв) всегда делали то, что должны были и могли делать. Совсем недавно я говорил с Малассисом о той большой дружбе, которая делает мне честь, и т. д.»

Даже если предположить, что Бодлер был неискренен в тот момент и из дипломатических соображений так старательно оберегал Сент-Бёва, убеждая его в том, что считает его поведение правильным, все равно приходим к тому же: это доказывает, какое значение придавал Бодлер статье Сент-Бёва (которую ему так и не удалось получить), а за отсутствием таковой — нескольким похвалам, в конце концов ему адресованным. Ты знаешь, каковы эти похвалы! Но какими бы убогими они ни казались нам, Бодлер восхищен ими. После появления статьи с «выигрывает при личном знакомстве, славным малым, „Фоли Бодлер“, и т. д.» он пишет Сент-Бёву: «Вы в очередной раз обязали меня! Когда же этому придет конец? И как мне отблагодарить вас...? Позвольте, дорогой друг, хоть в нескольких словах передать вам несказанную радость, которую вы мне доставили... Что же до того, что вы именуете моей Камчаткой, то знайте: получай я почаще столь же энергичные знаки ободрения, сил у меня, думается мне, хватило бы превратить ее в целую необъятную Сибирь, и т. д. Вы так деятельны, так жизненно активны, что мне становится стыдно (за свою литературную немощь!)... Стоит ли мне, неизлечимо влюбленному в „Желтые лучи“ и „Сладострастие“, в Сент-Бёва — романиста и поэта, расточать хвалы Сент-Бёву — журналисту? Как вы добились такой уверенности стиля? и т. д. Я обнаружил здесь все красноречие, присущее вам как собеседнику, и т. д.»

И в конце письма: «Пуле-Малассис горит желанием издать вашу изумительную статью». Бодлер не ограничивает свою признательность письмом и публикует в «Ревю анекдотик» анонимный отклик на статью Сент-Бёва: «Статья в целом — шедевр благожелательности, веселости, мудрости, здравого смысла и иронии. Все, кто имеет честь близко знать автора „Жозефа Делорма“, и т. д.». Сент-Бёв шлет редактору журнала благодарственное послание, в конце которого, как всегда, не может удержаться от того, чтобы не исказить смысл сказанного: «Приветствую и чту „благожелательного анонима“». Будучи не уверен, догадался ли Сент-Бёв, кто автор статьи, Бодлер письмом признается ему в этом.

Все это подтверждает то, о чем я тебе говорил: просто человек, уживающийся в одной телесной оболочке с гением, имеет с ним мало общего; близким раскрывается лишь человеческая сущность гения, и потому бессмысленно, подобно Сент-Бёву, судить о поэте по его человеческим качествам или по отзывам друзей. Что до самого человека, он — всего лишь человек и может даже не подозревать, каковы намерения живущего в нем поэта.

Ошибался ли до такой степени Бодлер относительно себя как поэта? Теоретически, может быть, нет. Но если его скромность, его безразличие и шги от хитрости, все равно он ошибался на деле: автор «Балкона», «Путешествия», «Семи стариков», он ставил себя на такой уровень, при котором академическое кресло, статья Сент-Бёва много значили для него. Можно сказать, что таковы лучшие, умнейшие: спустившись с той высоты, на которой они создают «Цветы зла», «Красное и черное», «Воспитание чувств», — мы, знакомые

лишь с их книгами, то есть с самими гениями, чья сущность не замутнена их человеческой натурой, можем составить себе представление об этой высоте, неизмеримо превосходящей ту, на которой создавались «Понедельники», «Кармен» и «Индиана», — они из безразличия или расчета, из присущего им душевного такта или дружбы терпят ложное превосходство каких-нибудь Сент-Бёва, Мериме, Жорж Санд. В этом естественном дуализме есть нечто волнующее. Безмятежность Бодлера, почтительно внимающего Сент-Бёву в то время, как другие интригуют ради получения креста или, подобно Виньи, написав «Судьбы», выключивают себе рекламу в какой-нибудь газетенке (точно не помню, но не думаю, что ошибся[5]).

В католическом богословии считается, что небеса состоят из нескольких наложенных друг на друга слоев; так и наше нравственное лицо в том виде, какой придают ему наше тело вкупе с головой — небольшим шаром, ограничивающим наш мозг, — состоит из нескольких наложенных одна на другую личностей. Это, вероятно, особенно заметно у поэтов, у которых одним небом больше: это промежуточное небо между небом их гения и небом их каждодневных ума, доброты, чуткости, то есть их прозы. В «Сказках» Мюссе порой еще неуловимые ощущаются подрагивания и шелест крыльев, которые готовы расправиться, но которым уже не взметнуться. Впрочем, лучше меня это выразил другой:

И по земле ходя, пернатое крылато{70}.

Поэт, перешедший на прозу (за исключением, разумеется, тех случаев, когда он превращает ее в поэзию, как Бодлер в своих «Стихотворениях в прозе» и Мюссе в своих драмах), Мюссе, сочиняющий «Сказки», критические эссе, академические речи, — это некто, отложивший свой гений в сторону, переставший извлекать из него, то есть из сверхчувственного, сугубо личного мира, образы, но все же вспоминающий о нем, заставляющий вспоминать и нас. Иное прозаическое повествование напоминает о невидимых, отсутствующих знаменитых стихах, неясные, смутные очертания которых словно просвечивают сквозь прозу, что могла бы принадлежать кому угодно, и придают ей некую грациозность, величественность, волнующую недосказанность. Самого поэта уже нет, но за облаками еще мерцает его отражение. В человеке, обыденном человеке с его парадными обедами и честолюбием, ничего не остается от гения, и вот в нем-то предполагает отыскать Сент-Бёв иную ипостась, которой давно уже нет.

Ты любишь Бодлера лишь наполовину. Понимаю, ты узнала из его писем, равно как из писем Стендаля, некие жестокие подробности его жизни. Жесток он и в поэзии, жесток и бесконечно человеческ, его безжалостность еще более поразительна, чем страдания, которые он высмеивает и живописует столь беспристрастно, что ясно ощущаешь: он испил их чашу до дна. В таком возвышенном стихотворении, как «Старушки», от него не ускользает ни одно из перенесенных героинями страданий. Описаны не только их непомерные горести:

Их глаза — это слез неизбывных озера...

Все, чьи слезы лишь море вместить бы могло{71}.

Автор перевоплощается в них, пропускает через себя их боль и слабости:

...исхлестана ветром такая,

На грохочущий омнибус в страхе косясь...

Но красота описания, его характерность не заставляет поэта отшатнуться ни от одной из страшных подробностей:

Будто дергает бес колокольчик смешной,

Будто кукла, сломавшись, ручонкою машет...

И держась еще правил, пряма как девица...

Гроб старушки, — наверное, вы замечали —

Чуть побольше, чем детский, и вот отчего:

Схожий символ, пронзительный символ печали

Все познавшая смерть опускает в него.

<...>

Впрочем, каюсь: при виде фигур безобразных,

В геометры не метя, я как-то хотел

Подсчитать: сколько ж надобно ящиков разных

Для испорченных очень по-разному тел.

И особенно вот это:

Только я, с соучастием нежным поэта

Наблюдая, как близитесь вы к рубежу,

С безотчетной любовью — не чудо ли это? —

С наслаждением тайным за вами слежу.

И потому любить Бодлера — как сказал бы Сент-Бёв, чье выражение я запрещаю себе перенимать, хотя искушение использовать чужую манеру письма не раз охватывало меня, однако эти наброски статьи должны быть свободны от налета какой бы то ни было игры ума: ведь это не подражание, а всего лишь заметки, где имена сами приходят мне на память и срываются с моих уст, — так вот, любить Бодлера — я имею в виду любить его чуть ли не до беспамьяства за столь человечные и проникновенные стихи — не обязательно признак большой душевности. Исторгнув из себя видения, которые — я в том убежден — причиняли ему боль, он создал картину такой силы, но настолько лишенную всякой чувствительности, что услаждать себя ею могут только закоренелые циники, любители колорита и по-настоящему черствые сердца. Строка

Вам, обломкам великой громады людской!

возвышенна, ее любят повторять великие умы, великие сердца. Но сколько раз ее произносили уста в полной мере наслаждающейся ею, интеллигентнейшей и вместе с тем самой бесчеловечной, безнравственной и жестокосердной из женщин, которую я когда-либо встречал, когда она для забавы бросала эту фразу, как пророчество скорой смерти, вперемешку с изощренными и жуткими оскорблениями в лицо проходящим мимо старушкам, которых ненавидела. Испытать все мыслимые несчастья, но в достаточной мере овладеть собой, чтобы при виде их не разочароваться в самом себе, уметь переносить страдание, искусственно вызванное злобой (забываешь, до какой степени беспощаден дивный стих, цитируемый тобой:

Трепещет скрипка в лад душе без сил и пыла{72}.

О этот трепет сердца, которому причиняют боль! — только что это было нервной дрожью старушек среди грохота omnibusов); быть может, подчинение чувств истине, выражению и есть, в сущности, проявление гениальности, силы, превосходства искусства над личной жалостью. Но в случае с Бодлером есть нечто еще более непонятное. Облекая чувства в самые возвышенные слова, он как будто дает нам лишь внешнее их описание, не соперничая им. Таковы великолепнейшие строки о милосердии, одни из тех необъятных и развернутых бодлеровских строк:

Как триумфатору, грядущему в величьи,

Для ног Христа соткать из добрых дел ковер{73}.

Однако есть ли что-либо менее милосердное (пусть намеренно, это не имеет значения), чем настроение всего стихотворения:

Как ястреб, горный дух крыла свои расправил,

Пал на безбожника, вцепился пятерней

Бедняге в волосы: «Держись Христовых правил

И веруй, — возопил, — я добрый ангел твой!

Ты должен всех любить, не делая различья,

Бедняк ли он, злодей, безумец или вор,—

Как триумфатору, грядущему в величьи,

Для ног Христа соткать из добрых дел ковер».

Ему безусловно внятно все, что таится в названных добродетелях, но он словно изгоняет самое их суть из своих стихотворений. Поистине, вся сила преданности сосредоточена в строчках:

Вами пьян я давно! Но меж хрупких созданий

Есть иные — печаль обратившие в мед,

Устремившие к небу на крыльях страданий

Свой упрямый, как преданность Долгу, полет{74}.

Кажется, что небывалой, неслыханной силой глагола (во сто крат более мощного, чем у Гюго, что бы там ни говорили) он увековечивает чувство, которое силится не испытывать в самую минуту его называния, скорее описания, нежели выражения. Любую боль, любое наслаждение облекает он в невиданные словесные формы, почерпнутые в своем собственном духовном мире, формы, которые мы никогда и ни у кого более не встретим: они с планеты, принадлежащей ему одному, и не похожи ни на что из известного нам. Каждой разновидности персонажей придает он одну из этих просторных, еще горячих, сочных, истекающих ароматом форм — их можно уподобить мешкам под бутылки или окорока, — и хотя проделывает он это шумно, громоподобно, все равно кажется, что он шевелит одними губами, и при этом ему не удается скрыть, что он все выстрадал, все осознал, что он — чувствительнейшая из струн, глубочайший из умов.

Та — изгнанница, жертва суда и закона,

Та — от мужа одно лишь выдавшая зло,

Та — над сыном поникшая грустно мадонна,

Все, чьи слезы лишь море вместить бы могло{75}.

Каждое из слов — чудо, каждое окутывает мысль чудесным покровом — то мрачным, то ярким, то притягательным. Но «сочувствует» ли он, переселяется ли в сердца героев?

Часть этих прекрасных, изобретенных им поэтических форм, о которых я тебе говорил, форм, укрывающих теплым цветистым покрывалом называемые им события, отсылают нас к родине предков:

Та — изгнанница, жертва суда и закона...

Что нас толкает в путь? Тех — ненависть к отчизне...{76}

Отчизна древняя и портик ты чудесный{77}.

Как и чудесные покровы на мыслях о семье («Тех — скука очага»), немедленно входящих в разряд библейских речений, как и все те образы, что составляют неукротимую мощь такого стихотворения, как «Благословение»{78}, где все возвеличено достоинством искусства:

В твое вино и хлеб они золу мешают

И бешеной слюной твои уста язвят;

Они всего тебя с насмешкою лишают,

И даже самый след обходят и клеймят!

Смотри, и даже та, кого ты звал своею,

Средь уличной толпы кричит, над всем глумясь...

Над ним, как древний бог, я гордо вознеслась! и т. д.

Родила б лучше я гнездо эхидн презренных,

Чем это чудище смешное...

наряду со столь частыми у Бодлера расиновскими строками:

Дитя! Повсюду ждет тебя одно страданье...

великие, пылающие, «как потир»{79}, строки — его гордость:

Мать обрекла себя на вечное сожженье —

Ей материнский грех костер соорудил!{80}

и все прочие слагаемые бодлеровской гениальности, которые я с таким удовольствием перечислил бы тебе, будь у меня время. Но в этом стихотворении его увлекли уже образы католической теологии:

На вечном празднике Небесных Сил и Тронов...

Страданье — путь один в обитель славы вечной,

Туда, где адских ков, земных скорбей конец;

Из всех веков и царств Вселенной бесконечной

Я для себя сплету мистический венец!{81}

(На сей раз образ подан без иронии, как было с упомянутыми мною образами преданности и милосердия, но по-прежнему бесстрастно, его отличает большее совершенство формы, большая наполненность аллюзиями на средневековое католическое искусство, он более описателен, нежели эмоционален.)

Я не касаюсь стихов, обращенных к Мадонне, построенных как раз на игре всеми этими католическими формами. Скорее имею в виду вот этот чудный образ:

Вслед за собою змей влачу я с той поры,

И часто мне в стопы они вонзают жала{82},

который он так любит заимствовать в Священном Писании: «О, как прекрасны ноги твои в сандалиях, дочь именитая»{83}; «У тебя под ногами, как под ногами Христа!» — *inculcabis aspidem*, «на аспида наступишь»{84}. Не обойдя молчанием слишком известные (и возможно, основополагающие) его поэтические формы, я мог бы, думается, мало-помалу воскресить для тебя вселенную бодлеровской мысли, этот мир его гения, где каждое стихотворение — лишь часть целого: стоит начать его читать, как оно сразу подвёрстывается к другим известным его стихам. Это похоже на впервые увиденную картину в гостиной: по окрашенной в закатные тона античной горе поднимается в сопровождении нескольких Муз поэт с женскими чертами лица, иными словами, на картине изображена античность в ее естественном состоянии, а Музы воспринимаются как реально существовавшие женщины, по двое, по трое прогуливающиеся под вечер с поэтом и т. п. Во всем этом мимолетном, придающем бессмертной легенде нечто реальное, ощущается часть мира, принадлежащего Гюставу Моро. Тебе понадобились бы все порты, а не только тот, «что полн и мачт и парусов»{85}, или тот, где:

...скользят корабли золотою стезею,

Раскрывая объятия для радостных снов,

Отдаваясь небесному, вечному зною{86},

но и тот, что всего лишь «портал»

Весь в красочных огнях, струившихся с высот{87},

и тот, что ведет «бедняка туда, в простор небесный»{88}. И кокосовые пальмы Африки, бледные как призраки,

В свой кокосовый рай устремившие кроткий,

По земле африканской тоскующий взгляд...{89}

Дерев кокосовых ища во мгле сырой!{90}

И нужно заняться вечерней заре, когда

...на скатерти лучей

Живые отблески, как отсветы свечей{91},

и наступить часу «вечернего таинства, воздушно-голубого»{92} с обрывками музыкальных фраз, позволивших ему создать, может быть, самую дивную после «Героической симфонии» Бетховена восторженную песнь:

...оркестр, громыхавший металлом,

Хоть заемным геройством волнуешь грудь,

Если в парк, освеженные вечером алым,

Горожане приходят часок отдохнуть{93}.

И этот зов трубы столь сладостен, когда

Торжественный закат зовет к небесной жатве{94}.

Вино с момента созревания винограда

...на холме, иссохнувшем от зноя{95},

и до того, как «гортань работника» станет ему «теплой могилой», воспевается не только в посвященных ему божественных стихах, но повсюду, где оно или любой другой эликсир, любая другая амброзия (иное чудесное питье, приготовленное его собственной рукой) исподволь используется при создании образа, наподобие того, который говорит о смерти:

Лишь Смерть до вечера руководить нас будет,

И в нашу грудь вольет свой сладкий эликсир!{96}

Голубые дали с наклеенными на них белыми парусами,

...когда в лазурной дали явит

дрожащий контур свой фрегат, тартана, бриг{97}.

Ласкали небеса, сияло гладью море...{98}

И негритянка, и кот, как на полотне Мане...

Впрочем, осталось ли хоть что-то, чего не коснулась бы его кисть? Я опускаю тропики — эта тема его гениальных творений слишком известна, по крайней мере, нам с тобой: мне ведь было так нелегко приучить тебя к стихотворению «Волосы»; но разве не описал он «солнца льдистый диск»{99}, «полярного ада громады багровой». Если о лунном свете им написаны строки, похожие на камень, где, как под стеклянным колпаком, таится кабошон, из которого потом выйдет опал, и напоминающие струящийся над морем лунный свет, сквозь который жилкой другой породы — фиолетовой либо золотой — пробивается радужный отлив, подобный лучу Бодлера, совсем по-иному описал он самую луну — «луна сверкала, как литье»{100}; я не привожу здесь его стихов об осени, заученных нами с тобой наизусть, но его божественные стихи о весне совершенно иные:

Весенний нежный луч уродлив стал и груб{101}.

Конец Бодлера

Да разве перечесть эти поэтические формы, если все, о чем Бодлер говорил (а говорил он всей душой), подано им в виде символа, всегда такого материального, такого ошеломляющего, в столь малой степени отвлеченного и при этом использующего самые выразительные, самые употребительные и дышащие достоинством слова?

Бунтарей исповедник, отверженных друг...

Зажигающий смертнику мужеством взор —

Не казимым, но тем, кто казнит, на позор...{102}

А вот о смерти:

Смерть — ты гостиница, что нам сдана заране,

Где всех усталых ждет и ложе и обед!

<...>

Ты управляешь одр нагим, как добрый гений;

Святая житница, ты всех равно сберешь;

Отчизна древняя и портик ты чудесный,

Ведущий бедняка туда, в простор небесный!{103}

А вот о трубке:

Я раскаляюсь, как печурка...{104}

А его женщины, его вёсны с их ароматом, его утра с летящей со свалок пылью, его города, пробуравленные ходами, как муравейники, его сулящие целые миры «Голоса» — и те, что доносятся из книжного шкафа, и те, что несутся впереди корабля, и те, что возвещают: «Жизнь — это сладкий мед, и все в ней — благодать»{105} или призывают:

Сюда! В любую пору

Здесь собирают плод и отжимают сок{106}.

Вспомни, им найдены все истинные современные поэтические цвета, и пусть они не доведены до совершенства, но прелестны, особенно розовые с примесью голубого, золотого или зеленого:

Ты вся — как розовый осенний небосклон...{107}

Вечер на балконе, розоватый дым...{108}

Найти: «усыпанные голубым», «дымка» и все вечера, в описаниях которых присутствует розовый цвет.

Эта вселенная содержит в себе еще одну, упрятанную более глубоко, прибежище которой — запахи. Однако так мы никогда не закончим. Если взять любое из стихотворений Бодлера (не обязательно его возвышенные стихотворения первого ряда, вроде «Балкона» и «Путешествия», одинаково любимые тобой и мной), ты удивишься, наталкиваясь через каждые три-четыре стиха на знаменитые строки — словно бы и не бодлеровские, знакомые, но позабытые, строки-прародительницы что ли, настолько они обобщающи и новы, и тысячи других подобных строк, которые никому не удавалось так блестяще[6] отделать. Вот одна из них:

Или о вечности мечтать, как в полусне?{109}

что могла показаться тебе строкой из Гюго. А вот еще одна:

Влечешь глаза мои, как может влечь портрет{110},

что могла показаться тебе строкой Готье. А вот еще одна:

Но я б тебя любил — мы оба это знали{111},

что могла показаться тебе строкой Сюлли-Прюдома. А вот еще такая:

Но от его любви шарахается каждый{112} —

ни дать ни взять строка Расина; тогда как

О, как бредовый лоск небытию идет!{113}

Малларме да и только. А сколько строк могли бы показаться тебе строками Сент-Бёва, Жерара де Нерваля, стольким связанного с Бодлером и так же не ладящего с родными (о Стендаль, Бодлер, Жерар!), правда, более мягкого и снисходительного, но такого же невропата, и, как Бодлер, создавшего в высшей степени прекрасные стихи, которым суждено было не сразу получить признание, такого же ленивого, как он, уверенно воплощающего замысел в деталях, но не уверенного в самом замысле. До чего же поразительны эти размашистые стихи Бодлера, чей гений, заложив крутой вираж на перебросе строки, наполняет своим гигантским полетом всю следующую строку, и какое волнующее представление дает это о богатстве, красочности, неисчерпаемости великого дарования.

Вмиг ему медяков накидали бы груды,

Если б только не взгляд, вызывающий дрожь{114}.

...Полно мое сердце тобою!

Этот грустный, в веках позабытый ручей...

И величие вдовьей печали твоей{115}.

Можно привести и сотни других примеров[7]; заканчиваются стихотворения внезапно, словно птице подрезали крылья, словно у того, кто еще на предпоследнем стихе гнал во весь опор свою колесницу по бескрайней арене, вдруг иссякли силы.

Конец «Андромахи»:

О бездомных, о пленных, — о многих других...{116}

Конец «Плаванья»:

В неведомого глубь — чтоб новое обрести!

Конец «Семи стариков»:

И носился мой дух, обветшалое судно,

Среди неба и волн, без руля, без ветрил.

Нужно заметить, что некоторые повторы у Бодлера свидетельствуют о его вкусе и никак не могут быть названы длиннотами.

Увы! Неизбежен был день, когда случилось то, что он назвал «воздаянием гордости»:

...и впрямь сошел с ума,

Как будто напозла на это солнце тьма.

Рассудок хаосом затмился. В гордом храме,

Блиставшем некогда богатыми дарами,

Где жизнь гармонии была подчинена,

Все поглотила ночь, настала тишина,

Как в запертом на ключ, заброшенном подвале.

Уже не различал он, лето ли, зима ли,

На пса бродячего похожий, рыскал он,

Не видя ничего, оборван, изможден,

Посмешище детей, ненужный и зловещий,

Подобный брошенной и отслужившей вещи{117}.

Тогда он (он, кто еще несколько дней назад на полном скаку останавливал самое норовистое и сильное из слов, когда-либо срывавшихся с человеческих уст) смог лишь пролепетать: «*Nom serpens!*»{118}, и, увидев себя в зеркале, которое подруга (одна из тех подруг-злодеек, что якобы для вашего же блага принуждают вас «следить за собой» и без опаски подносят зеркало к почти что уже закрывшимся глазам полумертвеца, не знающего, как он выглядит, и представляющего себя в своем прежнем облике) поднесла ему, чтобы он причесался, он, не узнав себя, поздоровался со своим изображением!

Размышляя обо всем этом и, как говорит сам Бодлер, «о многих других», я не могу считать наперекор всему великим критиком того, кто, оставив обильные высказывания по поводу стольких дураков и при этом хорошо относясь к Бодлеру, постоянно живо интересуясь его произведениями, которые он, впрочем, считал близкими своим («Жозеф Делорм» — это уже готовые «Цветы зла». Проверить.), написал о нем всего несколько строк, содержащих, помимо игры ума («Литературная Камчатка», «Фоли-Бодлер»), еще нечто скорее весьма подходящее ведущему в котильоне: «Славный малый; выигрывает при личном знакомстве; вежлив; производит хорошее впечатление».

А ведь Сент-Бёв — один из тех, кто благодаря своему блистательному уму все же лучше других понял Бодлера. Того, кто всю свою жизнь сражался с нищетой и клеветой, по смерти так очернили в глазах его матери, изобразив извращенцем и сумасшедшим, что она была несказанно обрадована письмом Сент-Бёва, где о ее сыне говорилось как об умном и добром человеке. Бедняга Бодлер должен был всю свою жизнь воевать со всеобщим презрением. Но

Он полчища врагов безумных презирает,

Лучами чистыми и яркими залит{119}.

Врагов безумных до последней минуты. Надо же было, чтобы, когда он лежал разбитый параличом на ложе страданий, а его единственная страсть — мулатка осаждала его требованиями денег, жалкие слова нетерпения, бунта против зла, с трудом произнесенные его уже непослушным языком, показались настолько богохульными и безбожными настоятельнице монастыря, где находился Бодлер, что ему пришлось его покинуть. Но, как и Жерар, он играл с ветром, беседовал с облаками,

И с песней по пути гибели идет{120}.

Как Жерар, просивший сказать его родителям, что он умен. (Проверить.) В этот период жизни Бодлер носил длинные седые волосы, придававшие ему, по его собственному выражению, вид «академика (за границей!)». На последнем портрете он особенно, просто фантастически, похож на Гюго, Виньи и Леконта де Лиля{121}, словно все четверо — всего лишь слегка разнящиеся снимки одного лика, лика того великого поэта, который в сущности испокон веков один, и чья прерывистая, но столь же долгая, как и у человечества, жизнь в этом веке обрела свои жестокие и мучительные часы, которые мы называем: жизнь Бодлера, часы его труда и просветленности; которые мы называем: жизнь Гюго, часы его бродяжничества и простодушия; которые мы называем: жизнь Жерара и жизнь Франсиса Жамма{122}, их заблуждения и падкость на чуждое истине честолюбие; которые мы называем: жизнь Шатобриана и жизнь Бальзака, их заблуждения и воспарение над истиной; которые мы называем: вторая половина жизни Толстого, равно как Расина, Паскаля, Рёскина, а может быть, и Метерлинка; их голоса, порой разноречивые, что естественно для столь необъятного творчества, слагаются, несмотря ни на что, в стройный «единый, как тень и свет»{123}, хор, они могли бы понять друг друга, если бы составные этого единства знали друг друга, их голоса «перекликаются» в наших сердцах, вобравших их в себя и узнающих себя в них.

Сент-Бёв и Бальзак

Один из не признанных Сент-Бёвом современников — Бальзак. Ты хмуришь брови? Знаю, не по душе он тебе. И не без оснований. Вульгарность его чувств была настолько велика, что всей его жизни ему не хватило, чтобы преодолеть ее. Он поставил своей целью удовлетворить самые низменные честолюбивые устремления или, по крайней мере, так перемешал их с высокими помыслами, что вторые почти невозможно отделить от первых, и присуще это ему было не только в том возрасте, в котором делал первые шаги в обществе его герой Растиньяк. За год до смерти, близясь к заветной мечте всей своей жизни — женитьбе на г-же Ганской, которую он любил в продолжение шестнадцати лет, в письме к сестре он так пишет об этом: «Согласись, Лора, в Париже это кое-что значит — иметь, когда хочешь, возможность открыть свой салон, собирать в нем сливки общества, которое найдет в лице хозяйки учтивую, величественную, как королева, женщину знатного происхождения, вхожую в лучшие дома, остроумную, образованную и красивую. Это

мощное средство господства над людьми... Что поделаешь, моя нынешняя затея (оставляя чувство в стороне — неудача убьет меня морально) значит для меня — все или ничего, пан или пропал... Сердце, ум, честолюбие, все во мне жаждет одного — того, за чем я гонюсь шестнадцать лет; если это величайшее счастье ускользнет у меня из рук, мне больше ничего не нужно. Не думай, что я люблю роскошь вообще. Но я люблю роскошь улицы Фортюне со всеми ее атрибутами: красивая жена из хорошей семьи, достаток, самые высокие связи». В другом месте он пишет следующее: «Эта особа принесет с собой (помимо состояния) самые ценные социальные преимущества». Стоит ли после этого удивляться, что в «Лилии долины» его идеальная героиня, «ангел», г-жа де Морсоф в свой смертный час пишет Феликсу де Ванденесу, мужчине-ребенку, которого любит, послание, память о котором останется для него в такой степени священной, что годы спустя он скажет: «И вот в ночном безмолвии раздался чудесный голос, и предо мной предстал возвышенный образ, указавший мне путь»{124}.

Г-жа де Морсоф дает ему рецепты преуспевания в жизни. Преуспевания честным путем, не противного христианским заповедям. Бальзак ведь понимает, что должен написать для нас образ святой. Но допустить, чтобы даже в глазах святой успех в обществе не являлся высшей целью, не в его силах. Превознося сестре и племянницам пользу, которую можно извлечь из тесного общения с таким несравненным созданием, как любимая им женщина, он указывает, что у нее можно перенять изысканность манер, состоящую в умении подчеркнуть и сохранить обусловленные возрастом, положением и т. п. дистанции, а также получить билеты в театр, «ложу в Итальянской Опере, Опере и Комической опере». Влюбившись в свою тетку, г-жу де Босеан, Растиньяк признается ей в своих хитроумных замыслах: «Вы многое можете сделать для меня»[8], г-жа де Босеан, не удивившись, отвечает ему улыбкой.

Я уж не говорю о вульгарности его языка. Она была настолько неискоренима, что дурно влияла на его слог, побуждая его употреблять выражения, которые шокировали бы в самой небрежной из бесед. «Надежды Кинолы» сперва назывались «Разделы Кинолы»[9]. И всякий раз, когда Бальзак пытается скрыть эту вульгарность, у него появляется высокомерие тех вульгарных типов, тех ужасных биржевых воротил, которые во время прогулок в автомобиле по Булонскому лесу так любят принимать задумчивые позы с многозначительно приставленным к виску пальцем. Тут он и употребляет слова «дорогая» или еще лучше «cara», «addio» вместо «прощай» и т. д.

Ты не раз находила вульгарным Флобера из-за тех или иных выражений, встреченных в его переписке. Но у него нет, по крайней мере, вульгарности подобного типа: он понял, что цель жизни писателя — в его творчестве, а остальное существует лишь как «нечто, необходимое для создания иллюзии». Бальзак в равной мере ценит жизненные и литературные триумфы. «Если я не стану великим благодаря „Человеческой комедии“, — пишет он сестре, — то прославлюсь благодаря этому успеху» (женитьба на г-же Ганской)[10].

Но, видишь ли, может быть, эта самая вульгарность и придает силу иным его описаниям. В сущности, даже в тех из нас, у кого нежелание допустить в себя вульгарные побуждения, стремление осудить их, избавиться от них свидетельствуют о самосовершенствовании, эти побуждения могут пребывать в преображенном виде. В любом случае, даже при наличии у честолюбца идеальной любви, даже если он не проецирует на нее своих честолюбивых помыслов, любовь эта — увы! — не составляет всей его жизни: часто — она всего лишь лучший миг его юности. Одной только этой частью своего существа создает писатель книгу. Однако есть и другая часть. Какую силу истины обретаем мы, наблюдая за нежной страстью Растиньяка, нежной страстью Ванденеса, а затем узнаем, что этот Растиньяк, этот Ванденес — хладнокровные честолюбцы, вся жизнь которых — расчет и тщеславие, чей юношеский роман (да, скорее их юношеский роман, чем роман Бальзака) предан забвению: они вспоминают о нем с улыбкой, улыбкой тех, кто по-настоящему предал что-то забвению, — а о любовной истории с г-жой де Морсоф другие персонажи и даже сам автор говорят как о простой интрижке и не сожалеют о том, что она не заполнила воспоминанием о себе всю жизнь героя! Может быть, для того, чтобы в такой степени передать ощущение жизни, построенной по законам света и житейского опыта, другими словами, той, где принятыми считаются истины типа: любовь не долговечна, любовь — ошибка молодости, честолюбие и плоти отведено свое место в жизни, однажды все это покажется не столь уж важным и т. д.; для того, чтобы показать, что самое идеальное из чувств может быть лишь призмой, сквозь которую честолюбец для себя самого пропускает свое честолюбие, делая это неосознанно, но тем более поразительно ярко, то есть объективно рисуя самым бесстрастным авантюристом человека, субъективно считающего себя идеальным влюбленным, — может быть, для всего этого и было нужно исключительное право Бальзака на вульгарность, главное условие той совершенной естественности, с какой он замысливал наивозвышеннейшие из чувств настолько вульгарным образом, что, сообщая об исполнении мечты всей своей жизни, на деле рассказывал о выгодах своего брака. И в этом его переписка ничем не отличается от его романов. Немало уже сказано о том, что персонажи были для него реальными людьми и он серьезно обдумывал, выгодна та или иная партия для м-ль Гранлье или Евгении Гранде; но сама жизнь его тоже была романом, который он выстраивал совершенно по тем же законам. Для Бальзака не было деления на жизнь реальную (ту, что, на наш взгляд, таковой не является) и романную (единственно подлинную для писателя). Рассуждения о выгоде женитьбы на г-же Ганской в письмах сестре не только построены как в романе, но и характеры описываемых людей там заданы, проанализированы, определены в качестве факторов, проливающих свет на действие. Желая объяснить сестре, что обращение с ним как с ребенком, сквозящее в письмах его матери, а также разглашение суммы долгов не только его, Бальзака, но и его семейства, может расстроить брак и вынудить г-жу Ганскую отдать предпочтение другому, он совсем так же, как это мог бы написать в «Турском священнике», делает вывод: «Вы понимаете, что в положении ваятеля есть свои выгоды» до «...все уходит на ветер, на безделицы». В другом месте это будет «поисками абсолюта» в попытках организовать поиск римских шахт в Сицилии. А описание мебели кузена Понса или де Клаеса по силе любования и иллюзии реальности не уступает описанию его собственного жилья на улице Фортюне или в Верховне:

«Я получил столовый сосуд, изготовленный Бернардом Палисси{125} для Генриха II или Карла IX; это одна из его первых и самых любопытных работ, ей нет цены: сорок — пятьдесят сантиметров в диаметре и семьдесят сантиметров в высоту и т. д. Коллекция

обснуживая на улице Фортоне скоро пополнится прекрасными полотнами: прелестной головкой работы Грёза{126} из коллекции последнего польского короля, двумя Каналетто{127}, принадлежавшими папе Клементию XIII, двумя ван Хейсьюмами{128}, одним ван Дейком, тремя картинами Ротари{129}, этого итальянского Грёза, „Юдифью“ Кранаха{130}, которая просто чудо как хороша и т. д. Эти полотна di primo cartello и не посрамили бы лучшей из коллекций». «Какое отличие от Гольбейна{131} из моего собрания — ему триста лет, а он все так же свеж и чист!» «„Святой Петр“ Гольбейна изумителен; на распродаже он мог бы пойти за три тысячи франков». В Риме он купил «полотно Себастьяно дель Пьомбо{132}, полотно Бронзино{133} и полотно Миревельта{134} потрясающей красоты». Он владелец ваз из севрского фарфора, «которые должны были бы принадлежать Латрейлю{135}, ибо такое могло быть выполнено только для очень большой знаменитости в области энтомологии. Это подлинная находка, подобная удача просто невероятна». Он пишет о своей «люстре из убранства дворца одного из германских императоров, поскольку увенчана двуглавым орлом», об имеющемся у него портрете королевы Марии{136}, «принадлежащей не Куапелю{137}, но кому-то из его учеников, может быть Ланкре{138}, может быть другому; надо быть истинным знатоком, чтобы заметить это». «Очаровательный Натуар{139}, подписной подлинник, кажущийся слегка жеманным среди других значительных полотен моего кабинета». «Восхитительный набросок, сюжет которого — появление на свет Людовика XIV — „Поклонение пастухов“, пастухи причесаны по моде той эпохи и представляют собой портреты Людовика XIII и его министров». Его «Мальтийский кавалер», «один из тех шедевров, что излучают свет и, подобно скрипачу в оркестре, являются украшением всей коллекции. Все в нем гармонично, как и должно быть в хорошо сохранившемся оригинале Тициана; наибольшее восхищение вызывает облачение кавалера, по мнению знатоков, выражающее человека... Себастьяно дель Пьомбо на такое не способен. В любом случае это одно из прекраснейших творений итальянского Ренессанса, рафаэлевская школа, но сделавшая шаг вперед в колорите. Однако пока вы не увидите моего женского портрета работы Грёза, вы не сможете понять, как я, что такое французская школа живописи. В определенном смысле Рубенс, Рембрандт, Рафаэль, Тициан не превосходят французских живописцев. В своем роде это так же прекрасно, как „Мальтийский кавалер“, „Аврора“ Гвидо{140} и относится к поре расцвета художника, когда он не уступал Караваджо{141}. Напоминает Каналетто, но еще более грандиозно. Словом, по крайней мере, для меня, это нечто исключительное»[11].

«Мой сервиз работы Ватто, великолепный молочник и две коробки для чая», «самое прекрасное полотно Грёза, которое я когда-либо видел, написанное им для г-жи Жофрен{142}, два полотна Ватто, написанные им для г-жи Жофрен: три эти картины стоят восемьдесят тысяч франков. Есть еще два дивных Лесли{143}: портреты Иакова II{144} и его первой супруги; один ван Дейк, один Кранах, один Миньяр{145}, один Риго{146} — великолепные, три Каналетто, купленные королем, один ван Дейк, купленный у художника предком г-жи Ганской, один Рембрандт; какие полотна! Графиня хочет, чтобы три полотна Каналетто находились в моем собрании. Есть два ван Хейсьюма — их не купишь ни за какие сокровища в мире. Сколько богатств хранится в родовитых польских домах!»

Эта полуприподнятая реальность, слишком призрачная для жизни, слишком заземленная для литературы, приводит к тому, что зачастую мы получаем от произведений Бальзака удовольствие, почти не отличающееся от тех, что предлагает нам жизнь. Не ради одной лишь иллюзии реальности своих персонажей он вводит их в ряд подлинных имен великих врачей и художников, например: «Он обладал гением Клода Бернара{147}, Биша{148}, Деглена, Бьяншопа», напоминая тем художников-монументалистов, создателей панорам: живопись на втором плане сочетается у них с объемными человеческими фигурами и ландшафтом на первом.

Очень часто его персонажи реальны, но не более того.

Поэтому, читая Бальзака, мы вновь и вновь испытываем и чуть ли не удовлетворяем те страсти, от которых высоко искусство должно нас излечивать. Проведенный в салоне вечер подчинен у Бальзака мысли писателя, наше светское чувство подвергается в нем очищению, как сказал бы Аристотель; находится в этом мире доставляет нам почти светское удовлетворение[12].

Стиль — столь яркий показатель преобразования, претерпеваемого реальностью в писательском сознании, что в случае с Бальзаком, собственно говоря, стиля как такового и нет. Сент-Бёв глубоко заблуждался, заявляя: «Этот стиль... как члены античного раба».

Это совершенно неверно. В стиле Флобера, к примеру, все части реальности превращены в одну-единую субстанцию, образующую обширную, ровно отсвечивающую поверхность. Ни малейшего пятнышка на ней. Она идеально отполирована. Все предметы отражаются в ней, но лишь отражаются, не нарушая ее гомогенной структуры. Все инородное переработано и поглощено. У Бальзака, напротив, существуют в еще не переваренном, не преобразованном виде все элементы будущего стиля, которого пока нет. Этот стиль не воздействует своей магией, ничего не отражает — он объясняет. Правда, объясняет с помощью самых потрясающих образов, но не переплавленных воедино: они объясняют авторский замысел подобно тому, как это происходит в беседе, когда собеседники гениальны, но не заботятся о гармонии целого и перебивают друг друга. В одном из его писем мы находим: «Удачные браки — как сметана: довольно пустяка, чтобы она скисла»; подобными же образами, яркими, меткими, но диссонирующими меж собой, объясняющими вместо того, чтобы оказывать воздействие, не стремящимися ни к красоте, ни к гармонии, будет он пользоваться и в романах: «Смех г-на де Баржетона напоминал запоздавший взрыв бомбы и т. д.». «Это нежное, когда-то блиставшее юной свежестью лицо... приобрело теплый оттенок фарфоровой чаши, освещенной изнутри слабым огнем»{149}. «Глаза его как бы подернуты были прозрачной пленкой; напрашивалось сравнение с помутневшим перламутром, переливающимся в свете канделябров синеватыми отблесками»{150}. «Короче, чтобы обрисовать этого человека одним штрихом, значение которого оценят искушенные в делах люди, надобно сказать, что он носил синие очки...»{151}.

Он отыскивает черту, позволяющую нам понять его персонаж, и довольствуется этим, не пытаясь растворить ее в прекрасном целом; точно так же он дает точные примеры вместо того, чтобы обнажать их суть. Вот как описывает он умонастроение г-жи де Баржетон: «Она понимала Янинского пашу, она желала померяться с ним силами в его серале, ее пленяла участь женщины, зашитой в мешок и брошенной в воду. Она завидовала леди Эстер Стенхоп, этому синему чулку пустыни»[13].

Вместо того чтобы ограничиться передачей ощущения от того или иного предмета, которое ему хочется вызвать у нас, он немедленно дает определение этому предмету: «У него вырвалось ужасное выражение. Взгляд его стал возвышенным». Он описывает нам достоинства г-жи де Баржетон, которые «мельчают, возвеличивая малое». И, как графиня д'Эскарбаньяс, добавляет: «Конечно, солнечный закат — величественная поэма...»[14].

Не постигнув, что фраза — это нечто, состоящее из особого вещества, в котором должно растворяться и становиться неузнаваемым все, что составляет предмет беседы, знания и т. д., он сопровождает каждое слово своим представлением о нем, размышлением, на которое оно его наводит. Назвав того или иного художника или писателя, он непременно в качестве приложения добавит, что ему о нем известно. Речь зашла о типографии «Сешар», и вот Бальзак уже пустился в рассуждения о необходимости приспособить бумагу к нуждам французской цивилизации, угрожающей распространить дискуссию на все и успокоиться на вечном проявлении индивидуальной мысли, а это подлинное несчастье, так как народы, много рассуждающие, мало действуют и т. д. Все эти размышления по причине своей исконной вульгарности часто посредственны, и в той своего рода непосредственности, с какой они водворяются во фразу, есть нечто весьма комическое. Впечатление это возрастает за счет употребления оборотов типа «свойственные...» и т. д., что вызвано как раз этим настоятельным желанием прервать фразу, начать ее определениями и разъяснениями, что придает ей нечто торжественное. В «Полковнике Шабере», например, речь несколько раз заходит о «бесстрашии, свойственном стряпчим, о недоверии, свойственном стряпчим». А когда нужно дать объяснение, Бальзак, не особенно чинясь, начинает абзац словами: «Вот почему...» Нередки у него и резюме, в которых он без долгих слов сообщает нам все, что нам положено знать: «Шел всего только второй месяц со дня свадьбы, а Давид уже стал проводить большую часть времени...». «Действительно, ликованию, звучавшему в игре монахини, недоставало величия и строгости, подобающих торжественному стилю „Magnificat“; богатство и изящество вариаций, разнообразие ритмов, введенных органисткой, выдавали чисто земную радость. Ее музыкальные темы напоминали ругады певички в любовной арии; напевы порхали и щебетали, словно птички весной».

Но как раз это-то все и нравится любителям Бальзака; они с улыбкой повторяют про себя: «Низкое имя Амели», «Библейскую! — удивленно повторила Фифина», «Княгиня и поныне считается великим знатоком туалета...». Любить Бальзака! Сент-Бёв, так любивший определять, что значит любить кого-то, мог бы сочинить по этому поводу неплохой пассаж. В самом деле, других романистов любишь, подчиняясь им, от Толстых принимаешь истину как от кого-то более великого и чистого, чем ты сам. С Бальзаком иначе — тебе известно все его несовершенство, оно часто отпугивало тебя вначале, затем ты стал понемногу влюбляться в него и с улыбкой принимать все наивные рассуждения автора, которые так похожи на него самого; в нежности к нему примешана ирония; тебе знакомы его минусы, недостатки, но ты любишь даже их — ведь они так характерны для него.

Сохранив некую хаотичность стиля, Бальзак на первый взгляд не пытался объективировать речь своих персонажей или же, делая это, не мог удержаться от ежеминутных ремарок по поводу своеобразия языка того или иного действующего лица. Все наоборот. Тот самый человек, который простодушно высказывает свои исторические, художественные и т. п. воззрения, скрывает самые потаенные свои намерения и дает подлинной речи своих персонажей говорить самой за себя, да так тонко, что порой она остается незамеченной, а он и не пытается указать нам на нее. До чего же шуточные замечания г-жи Роген (парижанки по уму, но для Тура — жены провинциального префекта), сделанные ею об интерьере Рогронов, — ее собственные, а не бальзаковские!

Когда герцогиня де Ланже беседует с Монриво, у нее вырывается «Надо же!», а у Монриво срываются с языка солдатские пошлости. Пение Вотрена, шутки клерков («Полковник Шабер»), ничтожность разговора герцога де Гранлье с видамом де Памье:

«— ...Граф де Монриво скончался в Петербурге, я знавал его там, — подтвердил видам де Памье. — Это был тучный человек, отличавшийся необычайным пристрастием к устрицам.

— Сколько же он их съедал? — любопытствовал герцог де Гранлье.

— По десять дюжин в день.

— И это не причиняло ему вреда?

— Ни малейшего.

— Скажите, как удивительно! И неужели это не вызывало ни подагры, ни камней в печени, никакого недомогания?

— Нет, он был совершенно здоров и умер от несчастного случая.

— Ах, от несчастного случая? Вероятно, его организм требовал устриц, они были ему необходимы...».

Речь Люсьена де Рюбампре, даже в его репликах в сторону, отдает той пошлой веселостью, происходящей от плохого воспитания, что должна нравиться Вотрену. «„Каноник не чужд и театра“, — сказал Люсьен самому себе», «Вот он и попался...», «Вот так мавр! Что за натура?». Не одному Вотрену по душе Люсьен де Рюбампре. Оскар Уайльд, которого жизнь — увы! — со временем научила, что есть кое-что побольнее острых переживаний, возникающих при чтении книг, в начале своего пути (когда он утверждал: «Туманы над Темзой появились со времен поэтов „Озерной школы“») говорил: «Самое большое горе в моей жизни? Смерть Люсьена де Рюбампре в „Блеске и нищете куртизанок“[15]».

В последней сцене первой части «Тетралогии» Бальзака (поскольку у него отдельный роман редко является законченным целым, для него роман — это цикл, состоящий из отдельных произведений) каждое слово, каждый жест имеет подтекст, изнанку, о которых автор не предупреждает читателя и которые отличаются непревзойденной глубиной. Они из области такой специфичной психологии, никем до Бальзака не разработанной, что даже определить их довольно трудно. <...>

Подобные эффекты возможны лишь благодаря превосходному изобретению Бальзака: сквозным персонажам на протяжении всех романов. Так, меланхолический и зыбкий свет луча, поднявшегося из самой глубины созданного им жизненного моря и освещающего целую жизнь, может коснуться и этой дворянской усадьбы в Дордони, и двоих остановившихся перед ней путников. Сент-Бёв ничегошеньки не понял в этой особенности бальзаковских романов: «Эта претензия привела его в конце концов...» («Литературно-критические портреты»).

Сент-Бёв не заметил гениальной идеи Бальзака. Мне могут возразить, что она не сразу проявилась в его творчестве. Какая-то часть его романов лишь впоследствии вписалась в циклы. Что из того? «Колдовство на страстную пятницу» Вагнер сочинил до того, как задумал «Парцифалья», а ведь со временем оно стало одной из частей оперы. Но соотнесение и без того прекрасных творений, новые связи, внезапно подмеченные гением меж разрозненных частей, что стремятся к слиянию в целое, сосуществуют и более не могут друг без друга — это ли не лучшее из его прозрений? Сестра Бальзака оставила нам свидетельство того, какую радость он испытал в день, когда его осенила эта мысль; я нахожу ее столь же великой, как если бы она появилась у него прежде, чем он сел за свой первый роман. Эта мысль — луч, что возник и разом высветил отдельные части его творения, до тех пор тусклые, остававшиеся в тени, объединил их, оживил, зажег, но ведь луч этот и был и остается его мыслью.

Все прочие высказывания Сент-Бёва о Бальзаке не менее бессмысленны. Упрекнув Бальзака в «стилевых излишествах», которых он сам, к несчастью, лишен, он корит его и за вкусовые огрехи, что лежит, так сказать, на поверхности и ни для кого не секрет, однако для примера выбирает фразу, примыкающую к одному из тех восхитительно написанных пассажей, которые, несмотря ни на что, нередко у писателя и в которых авторская мысль цементирует стиль, придавая ему законченность. Эти старые девы, «разбросанные по всему городу, вбирали, подобно капиллярам растения, всасывали в себя жадно, как листок — росу, разные новости, тайны каждой семьи и непрерывно передавали их аббату Труберу, как листья передают стеблю поглощенную ими влагу»{152}. И несколькими страницами ниже идет та самая фраза, за которую Сент-Бёв корит Бальзака: «Такого рода фразы разносились повсюду капиллярами великого тайного собрания женщин и сочувственно повторялись всем городом». Сент-Бёв осмеливается утверждать, что причина успеха романа «Тридцатилетняя женщина» в том, что Бальзак сочувствовал недугам женщин, от которых уходит молодость: «Мой строгий друг говорил: Генрих IV завоевал королевство город за городом; г-н де Бальзак завоевал своих болезненных читательниц благодаря вниманию к их недугам. Ныне тридцатилетние женщины, завтра пятидесятилетние (и даже шестидесятилетние), послезавтра — страдающие хлорозом, в „Клаесе“ — уродины и т. д.». И без стеснения называет еще одну причину молниеносного распространения славы Бальзака по всей Франции: «Ловкость в выборе места действия романов». На одной из улиц Сомюра путнику покажут дом Евгении Гранде, в Дуэ, возможно, уже указывают на дом Клаеса. Какая сладостная гордость, должно быть, сквозила в улыбке владельца «Гренадьеры», хоть он и снисходительный туренец! Заискивание перед любым из городов, где автор поселяет своих персонажей, якобы и помогло ему завоевать эти города. Можно понять, когда о Мюссе, известном своим пристрастием к конфетам, розам и т. д., Сент-Бёв пишет: «Когда любишь столько всего...»[16]. Но он как будто упрекает Бальзака за сам размах его замысла, за его творческое многообразие, называя

все это ужасной неразберихой! Да ведь в том-то и состоит величие бальзаковского творчества. Сент-Бёв пишет, что Бальзак набросился на XIX век как на свою тему, что общество — это женщина, ждавшая своего художника и обретшая его в лице Бальзака, что, изображая ее, он презрел традицию, обновил палитру и изоцирил кисть в угоду этой тщеславной кокетке, стремящейся забыть о своих предшественницах и быть похожей лишь на самое себя. Однако художник не намеревался ограничиваться только изображением, то есть простым воспроизведением оригинала. Его произведения блистали мыслями, такими, без которых, если угодно, невозможны прекрасные живописные полотна, ибо он часто облакал один вид искусства в формы другого, но тогда его произведения производили еще и изобразительный эффект, воплощали великий изобразительный замысел. Как в изобразительном эффекте он узревал прекрасную мысль, так и мысль произведения могла представляться ему источником прекрасного изобразительного эффекта. Он рисовал себе картину, исполненную поразительной оригинальности и способную восхищать. Вообразим сегодня литератора, которому заблагорассудилось бы раз двадцать при различном освещении трактовать одну и ту же тему и у которого возникло бы ощущение созидания чего-то глубокого, неуловимого, мощного, всеподавляющего, ни на что не похожего, поразительного, подобного пятидесяти соборам или сорока водоемам с кувшинками Моне. Страстный почитатель живописи, Бальзак порой испытывал радость при мысли, что и у него тоже возникает прекрасный замысел картины, описания, от которого придут в исступление читатели. Но прежде всего, на первом месте у него всегда был замысел, а не спонтанное изображение, как считает Сент-Бёв. С этой точки зрения даже Флобер, и тот в меньшей степени отличался подобной заданностью. Колорит «Саламбо», «Бовари»... Начинает одну тему, не нравится, хватается за любую, лишь бы работать. Но все великие писатели имеют точки соприкосновения и представляют собой как бы различные, порой противоречащие друг другу моменты жизни одного гениального человека, которому суждено жить так же долго, как человечеству. Заявляя: «Мне нужен блестящий конец для Фелисите»{153}, Флобер воссоединяется с Бальзаком.

Эта реальность романного бытия у Бальзака приводит к тому, что великое множество вещей и явлений, казавшихся нам до сих пор случайными, обретают в наших глазах некую литературную значимость. Творчество Бальзака как раз и выявляет закономерность этих случайностей. Не стоит вновь обращаться к бальзаковским персонажам и сюжетам. Мы с тобой всегда говорим лишь о том, о чем не сказали другие, не правда ли? Возьмем, к примеру, какую-нибудь женщину, ведущую дурную жизнь: вот она прочла Бальзака, уехала туда, где ее никто не знает, искренне полюбила и любима; или какой-нибудь мужчина с темным прошлым или сомнительной политической репутацией, оказавшись в краю, где его никто не знает, обретает там друзей, окружен их привязанностью, но мучается мыслью, что скоро, проведая, кто он, от него, может быть, отвернуться, и ищет способ предотвратить бурю. По дорогам этих провинциальных мест, до которых, возможно, скоро докатятся слухи о его подозрительном прошлом и которые ему предстоит оставить, он выгуливает в одиночестве свою полную тревоги грусть, не лишнюю, однако, очарования, поскольку он прочел «Тайны княгини де Кадиньян» и знает, что попал в ситуацию литературного свойства, а потому некоторым образом привлекательную. Пока карета катит его по осенним дорогам к еще ничего не заподозрившим друзьям, к его беспокойству примешивается некое очарование, свойственное и любовному томлению, но лишь в силу того, что на свете существует поэзия. Если же вменяемые ему в вину проступки — лишь клевета, он с еще большим основанием ждет не дождется часа, когда его верные друзья, чистые, как д'Артрез, получат крещение грязью, как Растиньяк и де Марсе. Поразительна та, в некотором роде случайная и индивидуальная истинность ситуаций, благодаря которой в них можно подставлять любые имена, как, например, женитьба Растиньяка на дочери своей любовницы Дельфины де Нусинген, арест Люсьена де Рюампре накануне женитьбы на м-ль де Гранлье, Вотрен, получающий наследство от Люсьена де Рюампре, которому он помогал сколотить состояние, или состояние [Ланти], в основе которого лежит любовь кардинала к кастрату, старичок, которому каждый воздаст. <...>{154} Есть ситуации и посложнее: Пакиа Вальдес, влюбленная в человека, похожего на женщину, с которой она живет; Вотрен, содержанка которого имеет возможность каждый день видеть его сына Саленова; Саленов, выбравший в жены... Тут под оболочкой видимой, внешней драмы действуют загадочные законы плоти и страсти.

Этих-то проблем Сент-Бёв как раз и не касается — вот единственное, что слегка пугает в толковании им Бальзака. Отзываясь в своих письмах о ничтожнейших произведениях как о значительных событиях, он с великим презрением пишет о «Златоокой девушке» и ни словом не удостоивает финал «Утраченных иллюзий». Незначительный, на наш взгляд, характер Евы представляется ему находкой. Правда, все это может быть отнесено на счет случайности писем, которыми мы располагаем, и даже случайности их содержания.

Сент-Бёв поступил с Бальзаком так, как поступал всегда. Вместо того чтобы говорить о тридцатилетней женщине Бальзака, он говорит о тридцатилетней женщине, не имеющей к писателю никакого отношения (пр процитировать пассаж о «Бале матерей»), уделив Бальтасару Клаесу (из «Поисков Абсолюта») несколько слов, он заводит речь о некоем реальном Клаесе, оставившем труд о своих собственных «поисках абсолюта», приводит из этого описания обширные выдержки, не представляющие, естественно, литературной ценности. С высоты своей ложной и губительной теории литературного дилетанства он неправильно оценивает суровость Бальзака по отношению к Стейнбоку из «Кузины Бетты» — всего лишь любителю, не создающему, не понимающему, что истинный художник должен целиком отдаваться искусству. С чувством оскорбленного достоинства нападает Сент-Бёв на бальзаковскую манеру выражаться, например на фразу: «Гомер... сожительствовал с Музой». Слово и впрямь не слишком удачное. Но толкование шедевров прошлого может осуществляться только с позиций их автора, а не извне, с почтенной временной дистанции и с академическим безразличием. Возможно, внешние условия писательского труда за последний век изменились и писательство стало занятием более исключительным и всепоглощающим. Но внутренние, нравственные законы такого рода деятельности измениться не могли. Представление о писателе как о человеке, изредка проявляющем свою гениальность, чтобы в оставшееся от занятий литературой время вести приятную жизнь светского и образованного дилетанта, — столь же ложно и наивно, как представление о святом, ведущем возвышенную духовную жизнь якобы ради того, чтобы иметь возможность предаться в раю пошлым удовольствиям. Мы гораздо больше приблизимся к пониманию великих деятелей античности, следуя за Бальзаком, чем за Сент-Бёвом. Дилетантство еще никогда ничего не создало. Гораций наверняка был гораздо ближе Бальзаку, чем г-ну Дарю или г-ну Моле.

Конечно, у Бальзака, как у других романистов и в большей степени, чем у них, находились читатели, относившиеся к его романам не как к литературным произведениям, а как к способу удовлетворить запросы своего воображения и любознательности. Таких отталкивали не огрехи его стиля, а скорее его изысканность и достоинства.

В тесной библиотеке третьего этажа, где по воскресеньям г-н де Германт скрывается от гостей жены при первых звуках колокольчика, возвещающих об их приходе, и куда ему приносят его полдник — сироп и печенье, у него под рукой весь Бальзак в тисненной золотом телячьей коже с зеленой наклейкой от г-жи Беше или Верде, издателей, в письмах к которым писатель сообщает о том сверхчеловеческом усилии, с каким ему даются требуемые пять листов вместо трех произведения, огромный успех которого несомненен, в связи с чем он требует повысить гонорар. Часто, когда я бывал в гостях у г-жи де Германт, она, чувствуя, что мне наскучило общество других гостей, говорила: «Хотите подняться к Анри? Он говорит всем, будто его нет, но вас-то он будет счастлив видеть» (так разом обрывая сеть предосторожностей, сплетенную г-ном де Германтом, дабы никто не догадался, что он дома, и не счел его поведение неприличным). «Только скажите, и вас отведут в библиотеку на третьем этаже, там вы застанете его за чтением Бальзака». «О, если вы наведете моего мужа на Бальзака!» — говаривала она с испуганным и празднично-торжественным выражением лица, словно Бальзак был одновременно помехой, затрудняющей своевременный выход из дому, заставляющей пропускать прогулку, и некой привилегией г-на де Германта, которой он делился не с каждым и которая должна была меня осчастливить[17].

Сказать по правде, я принадлежал к числу привилегированных: стоило мне появиться у г-на де Германта, как он тут же соглашался показать мне стереоскоп. Были там фотографии Австралии, Бог весть как к нему попавшие, но он без сомнения и сам отснял бы их в местах, которые первым открыл бы, исследовал, колонизировал, если бы «показывать стереоскоп» не представлялось ему делом более тонким, более важным и в большей степени зависящим от его умения. Наверно, сотрапезник Виктора Гюго, выразивший после ужина у великого писателя пожелание послушать в его исполнении чтение неопубликованной драмы, не испытывал такой робости перед непомерностью своей просьбы, как тот смельчак, что отваживался осведомиться у Германтов, не покажет ли граф после ужина стереоскоп. Г-жа де Германт воздевала руки, всем своим видом говоря: «Просить такого!» Но выпадали редкие вечера, когда Германты хотели особым образом отметить чье-либо присутствие или отблагодарить кого-то из гостей за одну из тех услуг, которых не забывают, и тогда графиня с робким, конфиденциальным и восторженным видом, словно не осмеливаясь внушить без достаточно веских на то оснований слишком пылкие надежды (однако чувствовалось, что даже для предположения ей требовалось быть заранее уверенной в успехе), шептала: «Кажется, после ужина господин де Германт покажет стереоскоп». А если г-н де Германт показывал его для меня, она говорила: «Что вы хотите, не знаю, чего только не сделает мой муж для этого мальчика». Присутствующие взирали на меня с завистью, а бедная кузина де Вильпаризи, очень любившая похвалить Германтам, обиженно-жеманно возражала: «Но он не единственный такой, я очень хорошо помню, как два года назад кузен показывал стереоскоп мне. Вы разве не помните? А я такие вещи не забываю и очень этим горжусь!» Зато кузина не допускалась в библиотеку на третьем этаже.

В библиотеке было прохладно, потому что ставни всегда держали закрытыми, как, впрочем, и окно, если на улице было слишком жарко. В дождь окно распахивали, и было слышно, как капли барабанят по листьям, но даже когда он кончался, граф не открывал ставен из боязни, что его могут заметить снизу. Стоило мне подойти к окну, он тут же вводил меня от него со словами: «Смотрите, чтоб вас не увидели, не то догадаются, что я здесь», не подозревая о том, что его жена при всех сказала мне: «Поднимитесь наверх к мужу». Не думаю, что шум дождя за окном будил в нем ощущение того тонкого, нескончаемого и цепящего аромата, всю невесомую и драгоценную субстанцию которого Шопен[18] вложил в свою знаменитую пьесу «Дождь», освещенную лишь приглушенным светом, означающим, что погода испортилась на весь день, оживающую и подрагивающую лишь от аристократической походки женщины, что пришла выплакаться в неотапливаемую комнату, кутает плечи в меховую накидку, от которой ей делается еще холоднее, не отваживаясь среди этой всеобщей потери чувствительности, захватившей и ее, подняться и пройти в соседнюю комнату со словом примирения, действия, тепла и жизни на устах, давая своей воле слабеть, а телу остывать с каждой секундой, словно любая проглоченная ею слезинка, любое истекшее мгновение, любая упавшая дождевка — это капли крови, вместе с которыми из нее уходят сила, тепло, от чего она делается тоньше, чувствительней к болезненной кротости дня.

Впрочем, венчики цветов и листья под дождем были словно залог и твердое обещание скорого возврата солнца и тепла, а сам дождь — не более чем шум слегка затянувшегося полива в саду, который переносишь без грусти. Но то ли из-за этого открытого в дождь окна, то ли потому, что обжигающие, залитые солнцем послеполуденные часы оглашались звуками далекой военной или ярмарочной музыки, как бы кладущей раскатистый предел пыльной духоте, но граф без сомнения любил проводить время в библиотеке, начиная с того момента, когда, поднявшись туда, он закрывал ставни, таким образом изгоняя солнце, облюбовавшее его канапе и висящую над ним старинную карту провинции Анжу, и как бы говоря ему: «А ну подвинься, я сяду», и до того, как приказывал подать ему одеваться и запрягать.

Иногда графа навещал его брат-маркиз; они охотно «брались» за Бальзака, писателя их юности, которым они когда-то зачитывались в отцовской библиотеке, той самой, что перешла по наследству к графу. Их пристрастие к Бальзаку сохранило в своем изначальном простодушии вкусы читателей тех лет, когда Бальзак еще не был великим и, следовательно, был подвержен капризам литературной моды. Если человек, упоминавший Бальзака, числился у графа в *persona grata*, граф называл иные из романов писателя, но не те, которые вызывают у нас сегодня наибольшее восхищение. Он вздыхал: «Бальзак! Бальзак! Будь у нас время! Один „Загородный бал“ чего стоит! Вы читали „Бал“? Прелесть да и только!» То же, правда, говорил он и по поводу «Лилии долины»: «Г-жа де Морсоф! Всего этого вы уже не читали. Так-то!» И, обращаясь к брату: «Г-жа де Морсоф, „Лилия долины“ — прелесть да и только! Верно, Шарль?» Вспоминал он и «Брачный контракт», называя его первоначальным заглавием «Об изысканнейшем», и о «Доме кошки, играющей в мяч». В дни, целиком отданные Бальзаку, ему, по правде сказать, случалось упомянуть роман, принадлежащий не перу Бальзака, а перу Роже

де Бовуара{155} и Селесты де Шабрийан{156}. Нужно, однако, сказать в его оправдание, что тесное помещение библиотеки, куда ему приносили печенье и сироп, помимо Бальзака содержало произведения Альфонса Карра{157}, Селесты де Шабрийан, Роже де Бовуара и Александра Дюваля{158}, и все они были одинаково переплетены. Когда вы перелистывали один за другим эти томики с одинаково тонкой бумагой, покрытой крупными буквами, вам казалось, что имя героини — это и есть сама героиня, только удобно и компактно упакованная, а легкий запах клея, пыли и ветхости равнозначен ее обаянию, и было довольно сложно различать книги по так называемым литературным достоинствам, что искусственно основывалось бы на идеях, чуждых одновременно как содержанию, так и внешнему оформлению томов. И Бланш де Морсоф, и другие героини обращались к вам посредством столь убедительных по своим очертаниям букв (единственное усилие, которое приходилось совершать, чтобы следить за их судьбами, состояло в переворачивании страниц, ставших в силу ветхости прозрачно-золотыми, но хранящими шелковистость кисеи), что невозможно было поверить, будто у всех этих историй разные рассказчики и между «Евгенией Гранде» и «Графиней де Мер» не существует более тесного родства, чем между «Евгенией Гранде» и грошовым изданием какого-либо романа Бальзака.

Находя «жизненные перипетии», то есть истории Рене Лонгвиля или Феликса де Ванденеса, «прелестными», иными словами, развлекательными и надуманными, граф зато часто отмечал бальзаковскую верность наблюдения: «Образ жизни стряпчих, их кухня — все точно. Я имел дело с этой братией — все точно». «Сезар Бирото» и «Чиновники».

Маркиза де Вильпаризи придерживалась другой точки зрения; я говорю тебе о ней потому, что она представляет собой иной тип читателей Бальзака. Она отрицала верность изображенного им: «Этот господин заявляет нам: я покажу вам, как говорит адвокат. Да ни один адвокат никогда так не говорил!» И вовсе уж она не терпела притязаний Бальзака на изображение светского общества: «Смолоду он там не бывал, его не принимали, как он мог знать? А к концу жизни он был знаком с госпожой де Кастри, но у нее и в доме смотреть было не на что, и собой она ничего не представляла. Однажды, когда я была молоденькой и только вышла замуж, я видела его у нее, он был довольно зауряден, говорил банальности, и я не захотела, чтобы его мне представили. Не знаю как, но ему удалось в конце концов жениться на польке из хорошей семьи, состоящей в отдаленном родстве с нашими кузенами Чарторыскими{159}. Вся родня была убита, и уверяю вас, им вовсе не льстит, когда при них упоминают о нем. Вообще все это очень плохо кончилось. И он почти сразу же умер». И с недовольным видом уткнувшись в вязанье, продолжала: «Я слышала о нем много дурного. Вы серьезно считаете, что его должны были принять в Академию? (как говорят, в Жокей-Клуб). Но ведь у него не было достаточного „багажа“. И кроме того, Академия — это ведь лучшие из лучших. Другое дело — Сент-Бёв. Обаятельный, тонкий, хорошо воспитанный человек, прекрасно знавший свое место и попадавший на глаза только когда в нем нуждались. Кроме того, он бывал в Шамплатре{160}, уж ему-то было что рассказать о свете. Правда, он этого не делал, потому что был хорошо воспитан. А Бальзак был ко всему еще и плохим человеком. В его книгах нет ни одного доброго чувства, ни одного хорошего человека. Его всегда неприятно читать, он во всем видит одни лишь отрицательные стороны. Только плохое. Даже бедного священника непременно представит несчастным, всеми отринутым существом». На что граф перед шеренгой слушателей, восхищенных редким случаем присутствовать при столь захватывающем поединке и подталкивающих друг друга локтями при виде того, как «разошлась» маркиза, возражал: «Тётя, вы не можете отрицать, что Турский священник, которого вы имеете в виду, выписан мастерски. Как и вся провинциальная жизнь!» — «Вот именно, чем меня может интересовать то, что я знаю не хуже автора? — вопрошала маркиза, пуская в ход одно из своих излюбленных умозаключений — универсальный аргумент, используемый ею по поводу любого вида литературной продукции. — Мне говорят: это и есть провинциальная жизнь. Я согласна, да только я жила там, так что же тут для меня интересного?» Она так дорожила этим доводом, что взгляд, которым она обводила присутствующих, загорался горделивой насмешкой; желая положить конец вспыхнувшему спору, она добавляла: «Может быть, вы сочтете меня глупой, но признаюсь, у меня такая слабость — желать, чтобы книга, которую я читаю, учила меня чему-нибудь». Целых два месяца потом вся родня, вплоть до самых отдаленных кузенов и кузин графини, судачила о том, что на этот раз у Германтов было на что посмотреть.

Для писателя, когда он читает книгу, верность наблюдений над обществом, определенный настрой автора, пессимистический или оптимистический, — это некая данность, не подлежащая обсуждению и даже не замечаемая им. Но для «образованных» читателей то, что представляется им в книге «неправильным» или «безрадостным», как бы переходит на самого писателя, кажется им его личным недостатком, который они с удивлением и не без удовлетворения подмечают за ним и за которым пристально следят от книги к книге, выделяя его, словно писатель должен был, но так и не смог исправиться; в конце концов, такие читатели наделяют писателя неприятными чертами человека нездравомыслящего или ударившегося в мрачные мысли, от которого лучше держаться подальше, так что всякий раз, как книгопродавец предлагает им новый том Бальзака или Элюта, они с возмущением отказываются: «О нет! У него всегда все неправильно или беспросветно, а последняя вещь особенно. Не хочу!»

Когда граф вздыхал: «Ах, Бальзак! Бальзак! Будь у нас побольше времени! Вы читали „Герцогиню де Мер“?», графиня заявляла: «Я не люблю Бальзака, у него все сверх меры». Она вообще не любила людей, которые делают что-то «сверх меры» и служат как бы упреком таким, как она, во всем соблюдающим умеренность: тех, кто дает «непомерные» чаевые, на фоне которых ее собственные выглядят «непомерно» скудными; тех, кто выказывают по смерти близких больше горя, чем принято; тех, кто для оказавшегося в беде друга делает больше, чем положено, или идет на выставку только затем, чтобы взглянуть на какую-нибудь картину, не изображающую одного из его знакомых и не являющуюся тем, на что надо идти смотреть. Если ей, ничего не делающей сверх меры, задавали вопрос, видела ли она такое-то полотно, она просто отвечала: «Если это надо видеть, значит, видела».

Добавления

Отметить следующее (я плохо помню, на какой странице говорится у меня о том, что Бальзак восторгается остротами своих персонажей,

то есть своими собственными): иногда такой восторг, который у него вызывают даже самые незначительные из его «словечек», он выражает не прямо, а передоверяет это действующим лицам. Одна из его новелл — «Второй силуэт женщины» — снискала большую известность. Она состоит из двух рассказов, которые сами по себе не Бог весть что, зато почти все персонажи Бальзака собраны здесь вокруг рассказчиков, как в тех «вставных номерах», «церемониях», которые «Комеди Франсез» дает по случаю юбилея, столетия. Каждый вступает в действие со своей реплики, как в диалогах античных философов, в которых хотят видеть воплощение целой эпохи. Постоянно появляются новые персонажи. Де Марсе начинает свой рассказ с объяснения, что государственный деятель — это образец холодного и бесстрастного существа.

«— Вы объясняете этим, почему во Франции так редки государственные мужи, — заметил старый лорд Дэдлей. <...>

— Я таким чудовищем сделался очень рано, и благодаря женщине, — продолжал де Марсе.

— А я думала, — сказала г-жа де Монкорне, улыбаясь, — что мы, женщины, чаще портим политических деятелей, чем способствуем их появлению. <...>

— Если речь идет о любовном приключении, то прошу не прерывать рассказчика никакими рассуждениями, — сказала баронесса де Нусинген.

— Рассуждения в любви неуместны! — воскликнул Жозеф Бридо. <...>

— Он не захотел остаться ужинать, — сказала г-жа де Серизи.

— О, избавьте нас от ваших ужасных сентенций! — улыбнувшись, сказала г-жа де Кан»{161}.

И далее в разговор по очереди, подобно сосьетёрам{162}, шествующим на мольеровский юбилей перед бюстом драматурга и возлагающим на цоколь пальмовую ветвь, вступают княгиня де Кадиньян, леди Бэримор, маркиза д'Эспар, м-ль де Туш, г-жа де Ванденес, Блонде, Даниель д'Артез, маркиз де Монриво, граф Адам Лагинский и т. д. Так вот, вся эта несколько искусственно собранная публика, в той же мере, как сам Бальзак, выразителем которого она является, для него чрезвычайно удобна. После замечания де Марсе: «Истинная и единственная любовь порождает физическое равновесие, вполне соответствующее тому созерцательному состоянию, в которое впадаешь. Тогда разум все усложняет, работает самостоятельно, измышляет фантастические терзания и придает им реальность. Такая ревность столь же прекрасна, сколь стеснительна» — иностранный посол «улыбнулся какому-то своему воспоминанию, подтвердившему справедливость этого замечания».

Чуть дальше де Марсе заканчивает портрет одной своей любовницы не очень лестным сравнением, которое должно нравиться Бальзаку, поскольку аналогичное ему мы находим в «Тайнах княгини де Кадиньян»: «Даже в самой красивой и в самой ангелоподобной женщине всегда скрыта ловкая обезьяна». «Тут все женщины потупились, словно их задела эта жестокая истина, так жестоко высказанная», — замечает Бальзак. «Я не стану говорить, как я провел ночь и всю следующую неделю, — продолжал де Марсе. — Я признал в себе способности государственного человека. Это было сказано так к месту, что все мы с восторгом посмотрели на него». Далее де Марсе объясняет, что его любовница делала вид, будто любит его одного: «...она не может жить без меня... словом, я был ее божеством». «Женщины, слушая повествование де Марсе, казалось, были обижены, что он так хорошо их изображает...». «Поэтому светская женщина всегда может подать повод к клевете, но никогда — к злословию». «Все это жестокая правда, — сказала княгиня де Кадиньян». (Это последнее замечание может быть оправдано особенностями характера княгини де Кадиньян.) Впрочем, Бальзак с самого начала не скрывал от нас то наслаждение, которое нам предстоит вкусить: «...только в Париже... вы найдете тот особый ум... Париж — город изысканного вкуса, ему одному ведома наука превращать банальный разговор в словесный турнир... коварная откровенность, легкая болтовня и глубокие наблюдения сливаются в живой разговор, который струится, кружится, прихотливо меняет течение и оттенки при каждой фразе... Словом, здесь во всем блещет ум, все полно мысли». (Мы убедились, что тут Бальзак прав). Мы не всегда столь же прытки в проявлении восторга, как его персонажи. Правда, мы лишены возможности, как они, наблюдать за мимикой рассказчика, из-за чего — предупреждает нас автор — остается непередаваемой «эта восхитительная импровизация». Нам приходится верить Бальзаку на слово, когда он говорит, что де Марсе «сопровождал рассказ ужимками, качал головой, жеманничал, создавая полную иллюзию женских повадок», или: «Тут женщины рассмеялись, — такими забавными ужимками сопровождал Эмиль Блонде свои выпады».

Бальзаку хочется во всей красе представить нам успех, который имели все эти остроты. «Этот искренний вопль души нашел отклик среди гостей и еще сильнее подстрекнул их любопытство, уже и без того искусно возбужденное рассказчиком». «Эти слова вызвали среди слушателей неуловимое движение, которое журналисты в отчетах о парламентских выступлениях обозначают так: „Оживление в зале“». Хочет ли этим Бальзак описать нам тот успех, что стяжал своим рассказом де Марсе, то есть он сам, Бальзак, на вечере, на котором нам не довелось присутствовать? Или он просто не в силах устоять перед тем восхищением, которое внушают ему вырвавшиеся из-под его пера меткие высказывания? По-видимому, и то и другое. Есть у меня друг, один из немногих поистине гениальных людей, которых я когда-либо знал, наделенный к тому же бесподобной бальзаковской гордыней. Пересказывая для меня лекцию, с которой он выступал в одном театре и на которой я не присутствовал, он время от времени прерывал свою речь и хлопал в ладоши в тех местах, где ему аплодировала аудитория. Но делал он это столь яростно, столь увлеченно, что мне кажется: вместо того, чтобы верно пересказать мне лекцию, он, подобно Бальзаку, аплодировал сам себе.

Подобно тому как его сестра, зять, мать — та, перед которой, обожая ее, он вместе с тем не испытывает трогательного смирения, характерного обычно по отношению к своим матерям у великих людей, до конца остающихся их детьми и вместе с ними забывающих о том, что они гениальны (он говорит: мать такого человека, как я[19]; а когда пишет о своей нежности к ней, о своем преклонении, получается то же, что и при описании идеальной, ангельской природы г-жи де Морсоф: он приукрашивает, превозносит, искусственно раздувает этот идеал, но сплав все равно остается неочищенным; идеальная женщина для него все же та, что вкусила прелести объятий незнакомца и искушена в делах света; ангелы Бальзака подобны ангелам Рубенса: они крылаты, но крепко сбиты), — импонируют нам в качестве персонажей переживаемого им самим романа под названием «Великий брак», так и его картины — и те, что из его собственного «собрания», и те, что предстали его взору в Верховне, и почти все, предназначенные для отправки на улицу Фортоне, — тоже «персонажи романа»: каждая из них — предмет исторического экскурса, любительских заметок и восхищения, быстро перерастающего в иллюзию, в точности так же, как если бы они фигурировали не в собрании картин Бальзака, а в собрании Понса или Клаеса или в простенькой библиотеке аббата Шаплу — в тех романах, где с картинами дело обстоит как с персонажами и где самый захудалый Куапель «не посрамил бы лучшей из коллекций» точно так же, как Бьяншон стоит в одном ряду с Кювье, Ламарком, Жоффруа Сент-Илером{163}.

Показать характерные для Бальзака («Златоокая девушка», «Сарразин», «Герцогиня де Ланже») неторопливую завязку, неспешное развитие действия и молниеносную развязку. Кроме того — интерполяцию времен («Герцогиня де Ланже», «Сарразин»), подобную лавам различных эпох, наложившихся на одно плато.

Дописать на оборотной стороне следующей страницы или в ином месте, где придется, лишь бы речь шла о манере Бальзака подавать своих персонажей: он доходит до того, что внезапно, когда читатель мало еще с ними знаком, называет их по именам, будь то княгиня де Кадиньян («Диане, безусловно, нельзя было дать больше двадцати пяти лет»), г-жа де Серизи («Никто не мог бы нагнать Леонтину, она буквально метала») или г-жа де Бартас («Библейскую! — удивленно повторила Фифина»). В этой фамильярности нам видится доля вульгарности, но ни в коей мере не снобизм, из которого «г-жа Нусинген усвоила манеру называть девицу де Гранлье уменьшительным именем, словно она сама, урожденная Горио, была принята в этом обществе».

Добавить (поместив в уже написанное по этому поводу): жизненность бальзаковских персонажей — один из эффектов его искусства, доставляющий ему самому удовлетворение, далекое от сферы искусства. Он говорит о них как о реальных, зачастую даже знаменитых людях («...в знаменитом министерстве покойного де Марсе, единственного крупного деятеля, созданного Июльской революцией»); то со снисходительностью этакого парвеню, что не довольствуется обладанием прекрасными полотнами и без конца упоминает имя художника и цену той или иной картины, то с простодушием ребенка, нарекшего своих кукол именами и давшего им этим жизнь.

Во всем этом мы узнаем Бальзака и не без симпатии улыбаемся. Но по той же причине детали, предназначенные для того, чтобы сделать романых персонажей еще более похожими на реальных людей, оказывают противоположное действие. Персонаж оживает, Бальзака при этом так распирает от гордости, что он где надо и не надо называет сумму его наследства, связи с другими персонажами «Человеческой комедии», которые благодаря этому также рассматриваются как реально существующие; ему представляется, что он одним ударом убил двух зайцев: «...салона, куда г-жа де Серизи, хоть и урожденная де Ронкероль, никак не могла проникнуть». Но, видя этот его прием, мы уже чуточку меньше верим в реальность Гранлье, которые не принимали г-жу де Серизи.

Жизненность героя-шарлатана, героя-художника возрастает в ущерб жизненности произведения искусства. Но это все же произведение искусства, и если от всех этих чрезмерно реальных деталей, от всего этого музея Гревена{164} оно начинает смахивать на поделку, то все же способно даже их вовлечь в сферу искусства. А поскольку романы Бальзака относятся к определенной эпохе, показывают нам ее внешнюю обветшалость, с большим умом судят о ее сущности, то когда интерес к самому роману исчерпан, роман начинает новую жизнь в качестве исторического документа, как те части «Энеиды», что ничего не говорят поэтам, но вдохновляют специалистов по мифологии. Образы Пейрада, Феликса де Ванденеса и многих других не казались нам очень уж жизненными. Альбер Сорель{165} скажет нам, что по ним нужно изучать полицию времен Консульства или политику времен Реставрации. И самому роману это на пользу. В тот печальный миг, когда мы вынуждены расставаться с персонажем романа, миг, который Бальзак оттягивал как мог, вводя его в другие свои романы, миг, когда персонаж вот-вот исчезнет и растает как сон — так бывает, когда предстоит расставание с попутчиками и вдруг узнаешь, что они садятся в тот же поезд и их можно будет встретить в Париже, — Сорель говорит нам: «Да нет же, это не сон, изучайте их, это реальность».

это история».

Вставить куда-нибудь: Бальзак похож на тех посетителей великосветских салонов, которые, услышав, как кто-то употребляет титул «принц», говоря о герцоге д'Омальском, но именует герцогиню «госпожой герцогиней» и кладет цилиндр прямо на пол, еще до того, как им растолкуют, что «принцем» надо титуловать и графа Парижского, и принца де Жуанвиля, и герцога Шартрского, и до того, как обучили прочим светским условностям, спрашивают: «Почему вы называете герцога принцем? Почему говорите „госпожа герцогиня“, как это делает прислуга?» и т. д. Но стоит им узнать, что так принято, как им кажется: они всегда это знали; если же они и припомнят былое свое недоумение, то не преминут преподнести урок другим и с удовольствием разъясят им условности высшего света, ставшие им самим известными не так давно. Их безапелляционный тон знатоков, которым без году неделя, как раз и характерен для Бальзака, когда он говорит, что принято, а что нет. Представление д'Артеза княгине де Кадиньян: «Княгиня не сделала знаменитому человеку ни одного из тех комплиментов, какими докучали ему обычно... Люди со вкусом, как княгиня, отличаются главным образом своим умением слушать... за столом д'Артез сидел рядом с княгиней. Нисколько не подражая жеманницам, разыгрывающим преувеличенную воздержанность, она ела...».

Представление Феликса де Ванденеса г-же де Морсоф: «Г-жа де Морсоф заговорила об уборке хлеба, об урожае винограда... предметах для меня совершенно чуждых. Такой поступок хозяйки дома свидетельствует обычно о незнании приличий и т. д. <...> Несколько месяцев спустя я узнал, как значительны бывают желания женщины». Тут эта категоричность по крайней мере объяснима, так как автор всего лишь констатирует принятое. Но точно с такой же категоричностью высказывает он и другое суждение: «В свете никого не интересует страдание, горе, все там — слова» — или интерпретирует: «В шесть часов герцог де Шолье прошёл в кабинет к герцогу де Гранлье, который его ожидал. Послушай, Анри... (эти два герцога были на „ты“ и называли друг друга по имени — один из оттенков, изобретенных для того, чтобы подчеркнуть степень близости одних, не допуская излишней французской непринужденности со стороны других и не щадя чужого самолюбия)». Вообще же надо заметить, что, подобно литераторам неохристианам, которые в отношении литературных трудов резервируют за Церковью власть, о какой не мечтали самые суровые в вопросах ортодоксии папы, Бальзак наделяет герцогов привилегиями, которым немало подивился бы даже высоко ставивший их Сен-Симон: «Герцог окинул г-жу Камюзо тем беглым взглядом, которым вельможи определяют всю вашу сущность, а подчас и саму душу. <...>{166} Ах, если бы жена следователя подозревала об этом даре герцогов...». Если и впрямь герцоги бальзаковской поры владели этим даром, нужно признать, что с тех пор, как говорится, кое-что изменилось.

Вставить куда-нибудь: есть у него тонкие и верные наблюдения, схваченные на поверхности светской жизни, но возвышающиеся над ней на ступеньку обобщения, достаточную, чтобы долгое время спустя можно было думать: как верно! (В «Дочери Евы» сестры — г-жа де Ванденес и г-жа дю Тийе — принадлежат после замужества к разным слоям общества, но продолжают обожать друг друга; в результате революционных событий безродный дю Тийе становится пэром, тогда как Феликс де Ванденес перестает им быть; свояченицы — графиня и маркиза де Ванденес — из-за одинаковых имен терпят неприятности.)

Сент-Бёв упрекает Бальзака за возвеличение образа аббата Трубера, который становится в итоге подобием Ришелье, и т. д. Те же упреки и по поводу Вотрена и еще многих персонажей. Дело тут не только в любовании автора своими героями, возвеличении их, желании сделать лучшими в своем роде: например, Бьяншон или Деглейн — ровни Клода Бернара или де Ленака, г-н де Гранвиль — ровня д'Агессо. Дело в дорогой Бальзаку теории великого человека, которому не повезло с великими обстоятельствами, — в этом-то как раз и состоит его роль романиста: написать безымянную историю, исследовать некоторые исторические характеры, какими они представляются помимо исторического фактора, толкающего их к проявлению величия. Пока это точка зрения Бальзака, она не поражает. Но когда Люсьен де Рюампре перед самоубийством пишет Вотрену: «Когда Бог того пожелает, эти таинственные существа становятся Моисеем, Атиллой, Карлом Великим, Магометом или Наполеоном; но когда он оставляет ржаветь на дне человеческого океана эти исполинские орудия своей воли, то в каком-то поколении рождаются Пугачев, Фуше, Лувель{167} или аббат Карлос Эррера. <...> Прощайте, вы, кому на ином пути, быть может, суждено было стать более великим, чем Хименес{168}, чем Ришелье!». Люсьен слишком напоминает Бальзака и перестает быть реальной личностью, отличной от других. Это случается порой по той или иной причине, несмотря на чудесное разнообразие персонажей Бальзака и на верность их себе. Например, притом, что типы у него более многочисленны, чем индивидуальности, все же ощущается, что каждый из героев — всего лишь один из многих представителей одного и того же типа. Порой г-жа де Ланже как бы становится г-жой де Кадиньян или г-н де Морсоф — г-ном де Баржетоном.

Читательницей Бальзака, на которой в наибольшей степени сказалось его влияние, была молодая маркиза де Кардайек, урожденная Форшевиль. Среди владений ее мужа в Алансоне был старинный фамильный особняк, с выходящим на площадь, как в «Музее древностей», фасадом, со спускающимися к речке Грасьёз, как в «Старой деве», садом. Граф де Форшевиль оставил его на попечении садовников, неходя удивительным в том, чтобы «заживо хоронить себя» в Алансоне. Юная маркиза стала проводить там по несколько недель в год, ощущая в том особую прелесть, которую сама назвала бальзаковской. С чердаков замка она велела достать кое-какую старинную, вышедшую из моды мебель, некогда принадлежавшую бабке графа — гувернантке детей герцога Прованского, несколько портретов предков и реликвий, связанных с историей или фамильными воспоминаниями — сентиментальными и аристократическими одновременно. В Париже она слыла одной из тех представительниц аристократии, любовь которых к своей касте носит некий эстетический характер и которые для родовой знати являются тем же, чем для бретонского или нормандского простонародья — дальновидные содержатели гостиниц на горе Сен-Мишель или у «Вильгельма Завоевателя»; одной из аристократок, осознавших, что залог их очарования — в бережном отношении к своим корням, в ретроспективности этого очарования, к которому сами они были приобщены литераторами, влюбленными в это их очарование, отчего на их эстетизм направлено как бы два луча: луч литературы и луч

сегодняшней (хоть и выродившейся) красоты.

Фотографии самых блистательных из нынешних знатных дам стояли в алансонском особняке на дубовых столиках с выгнутыми ножками в духе м-ль Кормон. А поскольку засняты дамы были в старинных, полных изящества позах, благодаря шедеврам живописи и литературы слившихся для нас с грациями ушедшей поры, к внутреннему убранству особняка, в котором все, начиная со слуг в прихожей и кончая беседами в гостиной хозяевами, поневоле было сегодняшним, это добавляло лишь искусственное очарование. Поэтому даже мимолетное воспоминание об особняке производило бальзаковское впечатление, особенно на людей, в большей степени обладающих вкусом, чем воображением, умеющих видеть и испытывающих потребность видеть, и возвращавшихся оттуда в восхищении. Что до меня, я был слегка разочарован. Мысль, что г-жа де Кардайек живет в Алансоне в особняке м-ль Кормон или г-жи де Баржетон, что реально существует то, что я так хорошо представлял себе в воображении, производила на меня слишком сильное впечатление, чтобы реальность могла сравниться с ним.

Однако должен сказать, еще и для того, чтоб, наконец, оставить Бальзака в покое: г-жа де Кардайек подавала свой особняк как весьма умная поклонница писателя. «Если хотите, поедомте завтра вместе в Форшевиль, — сказала она мне, — увидите, какое впечатление произведет наш приезд в городе. В этот день м-ль Кормон обычно велела запрягать свою кобылу, чтобы отправиться в Пребоде. Посидим, я угощу вас <...>, если же у вас достанет смелости остаться до вечера понедельника, когда я принимаю, вы покинете мою провинцию, собственными глазами поймав г-на дю Бускье и г-жу де Баржетон, а также полюбуетесь, как в честь всех этих господ зажжется люстра, что, если помните, так взволновало Люсьена де Рюампре».

Малосведущие люди усматривали в этом благоговейном воссоздании аристократического и провинциального прошлого воздействие форшевильской крови. Я же знал, что повинна тут кровь Сванов, о чем она не помнила, но от которых унаследовала ум, вкус и даже ту довольно полную аристократическую отрешенность (какую бы пользу она для себя ни извлекала из этого), позволяющую находить в этом чуждом, бесполезном и мертвом занятии эстетическое удовольствие.

Дополнительные заметки о Бальзаке г-на де Германта

Должен признаться, я понимаю г-на де Германта: в детстве мне была присуща такая же манера читать книги, а «Коломба» долгое время была для меня «томом, в котором не позволялось прочесть „Венеру Илльскую“{169} (а не позволяла мне ты!)». Книга, в которой впервые познакомился с каким-то произведением, — как платье, в котором впервые увидел любимую: оно напоминает нам, чем она была тогда для нас, а мы для нее. Отыскивать подобные книги — единственный для меня способ быть библиофилом. Издания, в которых я впервые прочел какие-то произведения, в которых они впервые тронули мое воображение, — вот единственные «первые» издания, «оригинальные издания», любителем которых я являюсь. Впрочем, с меня довольно и воспоминаний о них. Их ветхие страницы так жадно впитывают воспоминания, что я боюсь, как бы они не поглотили и сегодняшние мои впечатления, как бы не упустить впечатления прошлого. Я хочу, чтобы стоило мне подумать о них, они открывались именно на той странице, на которой я закрывал их, сидя под лампой или в плетеном кресле в саду, когда подходил папа и говорил: «Сиди прямо».

Иной раз я задумываюсь, а не похожа ли и сегодняшняя моя манера читать на манеру г-на де Германта в большей степени, чем на манеру современных критиков. Книга для меня — все еще живое целое, с которым я с первой строки завожу знакомство, которое я почтительно выслушиваю, с которым я заодно, пока мы вместе, не выбирая и не рассуждая. Когда я читаю в «Критических эссе» г-на Фаге{170}, что первый том «Капитана Фракасса»{171} великолепен, а второй так себе, что в «Отце Горио» все относящееся к Горио — перворазрядно, а все относящееся к Растиньяку — самого низкого пошиба, я так же удивлен, как если бы услышал от кого-то, что окрестности Комбре со стороны Мезеглиз непривлекательны, а со стороны Германтов восхитительны. Когда далее г-н Фаге пишет, что любители не могут двинуться дальше первого тома «Капитана Фракасса», я, так полюбивший второй том, могу лишь пожалеть любителей; когда же он добавляет, что первый том писан для любителей, а второй для школьников, моя жалость к любителям превращается в презрение к самому себе: я обнаруживаю, до какой степени я все еще школьник. И наконец, когда он убеждает, какой невероятной скуки стоило Готье написать второй том, я недоумеваю: неужели может быть скучно писать то, что впоследствии будет так весело читаться.

Так обстоит дело и с Бальзаком, которого Сент-Бёв и Фаге разбирают по косточкам, считая, что начало такого-то произведения великолепное, а конец подкачал[20].

Единственное, в чем мне удалось шагнуть вперед по сравнению с детскими годами и в чем я, если угодно, отличаюсь от г-на де Германта, состоит в том, что я слегка раздвинул границы этого неизменного мира, этой незыблемой глыбы, из которой ничего не добыть, этой застывшей данности: для меня это не просто одна книга, а творение одного автора. Я не вижу очень уж большой разницы между различными его произведениями. Те критики, что, подобно г-ну Фаге, считают «Жизнь холостяка» шедевром, а «Лилию долины» худшим из когда-либо написанного, удивляют меня не меньше, чем г-жа де Германт, находившая, что в иные вечера герцог де Х... умен, а в иные глуп. Что до меня, то мое представление об уме других порой меняется, но я отчетливо сознаю, что меняется мое представление, а не их ум. И не думаю, чтобы ум этот был некой изменчивой величиной, которую Бог то приумножает, то умаляет. Мне кажется, отметка, до

которой поднимается эта величина, постоянна, что именно на этой высоте находятся и «Жизнь холостяка», и «Лилия долины», и что поднимается она в тех сосудах, которые сообщаются с прошлым и являются произведениями искусства...

Бальзак использует все приходящие ему в голову мысли, не пытаясь ввести их в растворенном виде в такой стиль, в котором они пришли бы друг с другом в гармоническое согласие и стали бы выражать то, что он хочет. Нет, он высказывается прямо, и каким бы причудливым и не соответствующим целому (в этом, впрочем, он схож с Ренаном) ни был его образ, тем не менее всегда верный, он его сопоставляет с другими: «Смех г-на де Баржетона напоминал запоздавший взрыв бомбы», «Что касается старого щеголя времен Империи, он как-то сразу перезрел, точно дыня, еще зеленая накануне и пожелтевшая в одну ночь», «Нельзя было удержаться от сравнения г-на... с холодной гадюкой».

В этой комнате, окнами в сад, находилось собрание книг, доставшихся графу от отца, которое в одинаковых блекло-золотых переплетах содержало всего Бальзака, Роже де Бовуара, Фенимора Купера, Вальтера Скотта и все пьесы Александра Дювала. Граф обожал эти книги, часто их перечитывал, разговор о Бальзаке не заставлял его врасплох. Как почти все неискушенные любители Бальзака, он находил его романы «прелестными, меткими», «Загородный бал», «Тридцатилетнюю женщину» и «Евгению Гранде» — «небольшими шедеврами, хотя и слегка суровыми», а «Модесту Миньон» и «Мадемуазель де Шуази», может быть, лучшими из всех.

«Мадемуазель де Шуази» — это тот редкий роман Бальзака, который не переиздавался? Ведь граф был обладателем одного из редчайших изданий, так часто упоминаемых в переписке Бальзака с г-жой Беше, чье издательство находилось «на углу набережной Больших Августинцев»; он писал ей: «Посылаю Вам нечто более прекрасное, чем Евангелие, нечто еще более трогательное, чем „Пьеретта“. Я сам плакал, перечитывая это. За 15 листов вы заплатили мне только тысячу франков, то есть по 10 франков за страницу, в то время как обещали 12 и т. д.».

Однако когда у графа спрашивали об этом романе, он отвечал: «Кажется, это написал Роже де Бовуар». Он легко путал все эти «прелестные» книги в одинаковых переплетах, как простонародье путает александрийский лист и морфий — и тот и другой хранятся в белых пузырьках. «Ну, если вы наведете его на Бальзака!..» — говаривала графиня, давая понять, какая это привилегия, когда граф заводит речь о своей «специальности». Но маркиза ворчала: «Все, что Бальзак написал о свете, — ложь. Он не был принят. Зачем он писал о том, чего не знал? Он вознамерился описать дамское общество из круга г-жи такой-то. Я-то их хорошо знавала. Они были вовсе не такими. Или вот он пишет, что господин Талейран был толстым. Это не так, я была с ним накоротке, он часто навещал мою мать, свою кухню; он был худой. А герцогиня де Ланже! Все это ложь. Он был знаком с госпожой д'Абрантес, но она ведь не принадлежала к высшему свету. Когда я была молоденькой, мне пришлось как-то обедать у нее, она была уже в летах, я отказалась быть представленной. Пришлось представиться ей самой, она сидела в конце стола. Ее никто не знал. Писатели...»

Добавление к заметкам о Флобере

Сент-Бёв (а вслед за ним и прочие) критиковал или хвалил его, кажется, так и не заметив, в чем состояла огромная новизна его произведений. Флобер так много сил вложил в синтаксис, что именно в нем заключено все его своеобразие. Это гений грамматики. Еще один бог в ряду причудливых богов из «Искушения Святого Антония»; он облечен в форму простого прошедшего времени, местоимения и причастия настоящего времени. Его величайшая, непреходящая неповторимость почти не видна — она настолько вошла в плоть и кровь современного литературного языка, что, встречая флоберовское у других писателей, мы просто не отдаем себе отчета, что они всего лишь подражают ему; неповторимость эта — грамматическая. Понимание этого может помочь осознать, чем были в истории живописи иные художники, привнесшие нечто новое в колорит (Чимабуэ, Джотто{172}). А революция в видении, воспроизведении мира, вытекающая из синтаксиса Флобера или выраженная им, может быть, столь же велика, как революция, произведенная в философии Кантом, переместившим центр познания из мира в душу. В великих флоберовских фразах предметы существуют не как нечто, дополняющее действие, но в реальности их появления; обычно на них и строится фраза, так как персонаж не вмещивается; главенствует показ окружающего: «Показалась какая-то деревня, тополя выстроились в ряд и т. д.». И даже когда объектом показа является и признан в качестве такового человек, он описывается по мере его проявления, а не согласно авторской воле. Уже в «Госпоже Бовари», то есть с самого начала творческого пути, Флобер открывает этот прием — возможно, самый новаторский из всех известных во французской литературе. У какого-нибудь писателя происхождение фраз обусловлено мотивацией описываемого действия, он же дает картину, различные части которой словно бы и не содержат никакого подтекста, как если бы речь шла об описании заката. Г-жа Бовари желает обогреться у огня. Вот как об этом говорится: «Г-жа Бовари (нигде не было сказано, что ей холодно) подошла к камину...»

Однако в «Госпоже Бовари» полностью не флоберовское еще не изжито. Последние слова романа: «Недавно он получил орден Почетного легиона» могли бы принадлежать Эмилю Ожье{173}: «Пэр Франции в 48 году». Мы устали от симметричных, ироничных и грубых формулировок, построенных в духе Флобера, но кажущихся нам весьма банальными после того, как они заполнили всю литературу, придали важности дипломатической переписке (вроде писем Пьера Миля{174}) и веса речам ученых мужей (речь Думика{175} при вступлении в Академию, приводящая в ликование дураков). Образы романа Флобера, все же сохранившие немного лиризма или ума, еще не разрушились, не распались, не растворились в прозе, не являются всего-навсего постепенным появлением предметов или людей. Так, йонвильская местность: «...поле здесь похоже на разостланный огромный плащ с зеленым бархатным воротником, обшитым серебряным позументом», «...в таком добром старом трактире... всегда пахнет деревней, как от вырядившихся по-городски батраков».

В пассаже напротив («серебряный позумент») процитировать также: «...ходили и что-то клевали пять или шесть павлинов — краса и гордость канских птичников». (См. появление Бовари на ферме Эммы.) Это еще не тот гладкий порфиновый стиль без единой трещинки, без единого инородного вкрапления. И дело не только в наличии сентенций, которые потом исчезнут. Здесь же сказать об его ученике{176} («Пышка», максимы), процитировать до этого самого Флобера, из «Простого сердца», например.

При описании чисто предметного мира вещи вели себя как люди. И начиналась драма: дрящееся состояние требовало употребления незаконченного прошедшего времени, но когда на смену этому состоянию приходило действие, требовалось законченное прошедшее, а оно, как правило, сопровождалось причастием настоящего времени, указывающим на начало действия: то ли как на причину, то ли для того, чтобы подать нам его под разными углами зрения. При описании картины с людьми, дабы хорошенько показать, что это не более чем картина, то есть деталь, никак не связанная с действием, свидетельствующая, что и действие подано как картина, глядя на которую мы не в силах сказать, важно ли то пятнышко в той же мере, что и этот жест, поскольку предполагается, что мы не знаем, что это жест, — для этого добавляется этот мазок (привести пример). И поскольку, с другой стороны, Флобер бездумно, без всякой связи передавал глупости, высказанные людьми, эта ирония распространилась и на чисто описательные части картины, которые из-за диспропорции между схемой и намеченными в ней великими событиями, как будто окрасились в философские тона. Так, сказка «Иродиада» о смерти святого Иоанна Крестителя кончается следующим образом: «Так как она была очень тяжела — они несли ее поочередно». Фраза эта уже проглядывала в «Госпоже Бовари», в том месте, где папаша Руо, только что вернувшийся с погребения дочери, оборачивается, чтобы окинуть взором места, где она жила, кладбище, где она лежит, «лошадь у старика хромала, и он затрусил рысцей».

Эти симметричные ряды противопоставления существительных и прилагательных: «...слава сердцеда упрочила его артистическую репутацию», «...о своем обаянии и о своем чувствительном сердце», «...темперамент при отсутствии тонкого ума, напыщенность, прикрывавшая отсутствие истинного чувства, — вот чем брал этот незаурядный шарлатан, в котором было одновременно что-то от парикмахера и что-то от тореадора». Сколько должны были бы заплачивать Флоберу за авторство «фантазеры» из «Журналь де Деба», рабски копирующие эту фразу, как и фразу о дураках или фразу, произносимую Омэ в конце романа, когда он рассуждает о несправедливости правительства! Г-н Фаге, когда он лапидарен, что случается редко, пишет под Флобера: «Он соединил... и дурацкие соображения» (о Бальзаке).

Не избежал его влияния и Ренье{177} — отсюда его точность, и красота описаний, и сходство пейзажей.

Показать, что это (симметрия) уже сейчас есть и в дальнейшем будет переходом к иному качеству, менее привлекательному, более ученому, напыщенному и книжному, благодаря чему Флобер — знамя худшего, что есть в современной литературе.

Заметки о литературе и критике

Стоило мне приняться за чтение какого-нибудь автора, как я незамедлительно начинал различать за словами мотив, свой для каждого из писателей; читая, я безотчетно напевал его про себя, то убыстряя, то замедляя темп, то вовсе умолкая, что бывает, когда в такт мотиву приходится делать паузу, прежде чем допеть конец слова.

Я хорошо понимал, что если, будучи не в состоянии работать, я еще и писать не сумею, то уж слух-то у меня более тонкий и верный, чем у других; это позволило мне сочинить пародии — ведь когда чувствуешь мелодию, слова приходят сами собой. Однако дар этот я не развивал, и время от времени, в разные периоды моей жизни, он, как и дар распознавать глубинную связь между двумя мыслями, двумя ощущениями, дает о себе знать, хотя, не находя себе применения, скоро, видно, ослабнет и зачахнет. Однако не так-то просто ему это будет, поскольку часто именно тогда, когда состояние моего здоровья особенно ухудшается, а мысли и силы покидают меня, внутреннее «я», временами возвращающееся ко мне, подмечает глубинные связи между двумя мыслями, как это нередко случается осенью: завяли последние цветы, опали последние листья, и округа исполнена самых полнозвучных аккордов. Этот резвящийся во мне на руинах мальчик не нуждается в какой бы то ни было пище, он питается исключительно удовольствием, которое доставляет ему созерцание зреющей в нем мысли: он создает ее, она создает его, он умирает, она возвращает его к жизни, как капля влаги и тепло возвращают к жизни семена.

Думаю, что это тот же мальчик, у которого тонкий слух, способный между двумя впечатлениями, двумя мыслями уловить тончайшее созвучие, недоступное другому слуху. Мне ничего не известно об этом существе. Но если оно в какой-то мере причастно к созданию этих созвучий, то и живет благодаря им: очень скоро пробивается, идет в рост, наливаются соками, которые они дают ему, а затем увядает, не в силах жить лишь ими. Но каким бы продолжительным ни был настагающий его вслед за этим сон (как для зерен г-на Беккереля{178}), оно не погибает или, скорее, погибает, но может воскреснуть, если возникнет другое созвучие, даже если просто на двух полотнах одного художника им будет подмечена схожесть профилей, тканей или стульев, указывающая на нечто роднящее эти произведения: предрасположенность и сущность художнического духа[21].

Ибо оно непрестанно умирает в частном, но моментально оживает в главном. Оно живет только главным, которое реанимирует и питает его, и ежесекундно умирает в частном. Но в те минуты, что отведены ему для жизни, жизнь его — сплошное упоение и блаженство. Оно одно должно было бы писать мои книги. Они были бы прекрасны. Оно трепетное. Оно...

Пусть нам говорят: вы растрачиваете свое умение. Так ли это важно? Мы заняты тем, что поднимаемся к жизни, изо всех сил разбиваем лед привычки и рассудочности, которым на глазах затягивается реальность, так что ее никогда по-настоящему нам не видно, и выходим в открытое море. Отчего совпадение между двумя впечатлениями возвращает нам реальность? Может быть, оттого, что в этом случае реальность воскресает вместе с тем, что она опускает, тогда как, рассуждая, пытаюсь вспомнить, мы или добавляем, или убавляем что-то.

Бергсон, Жак Бланш{179} и Роллан (?). Но, несмотря на это, абсурдно (Батайль{180}) отрицать все, что было в прошлом...

Прекрасные книги написаны на некоем подобии иностранного языка. Под каждым словом каждый из нас понимает свое или, по крайней мере, видит свое, что зачастую искажает смысл до его прямой противоположности. Но в прекрасных книгах прекрасно любое искажение смысла. Когда я читаю «Околдованную»{181}, мне видится человек с полотен Мантеньи{182}, исполненный в тонах Т...{183} у Боттичелли. Может быть, Барбе виделось нечто совсем иное. Но совокупность взаимосвязей в его описании такова, что и при моем ложном видении она толкает меня на тот же путь прекрасного[22].

«Семь стариков» Бодлера; «Скупость» Джотто; змеи, что станут кусать мои башмаки: «Зависть» Джотто или Христос, или «О, как прекрасны ноги твои в сандалиях, дочь именитая» и т. д.

Видимо, своеобразие гениального человека — то же, что цветок или верхушка пирамидки, возвышающейся над тем же самым «я», которым обладают и таланты средней руки одного с ним поколения; но то же «я», тот же посредственный талант существует и у тех, и у других. Нам кажется, что Мюссе, Лоти, Ренье — существа исключительные. Но когда Мюссе стряпает критические статьи по искусству, мы с ужасом взираем на то, как из-под его пера выходят самые плоские из фраз в духе Вильмена, мы с удивлением обнаруживаем Бриссона{184} в Ренье; когда Лоти сочиняет академическую речь или статью по поводу государственной рабочей силы или Мюссе строчит для какого-нибудь журнальчика, не имея времени пробить в своем банальном «я» брешь другому, более высокому «я», мы видим, что и мысль, и язык их полны...

Начало, движущее нами, когда мы пишем, и постепенно создающее наше произведение, настолько лично и уникально, что схожие умы одного поколения, одинакового происхождения, развития, близкие по духу, из одной среды, берутся за перо, чтобы примерно в той же манере изложить те же мысли, но при этом украшают их неповторимым, принадлежащим им одним кружевом, делающим из одного и того же нечто совершенно иное, где все пропорции смещены. Так не кончается гамма оригинальных писательских голосов; каждый издает свой чудесный звук, который благодаря незаметной паузе неумолимо отличается от предыдущей и последующей. Окиньте последовательно одного за другим всех наших писателей: есть среди них такие, что отличаются только оригинальностью, есть в полном смысле слова великие, но тоже оригинальные, и потому не стоит проводить меж ними сравнений. Взгляните: они соприкасаются друг с другом и все-таки не схожи. Проойдитесь, как по вплетенной в душу гирлянде иммортелей, каждая из которых неповторима, вдоль их шеренги: Франс, Анри де Ренье, Буалёв{185}, Франсис Жамм.

Конечно, когда Ренье и Франс занялись писательством, они обладали одинаковой культурой и представлением об искусстве, они и писать пытались одинаково. У них была почти что та же исходная идея об объективной реальности, о полотнах, которые они хотели создать. Для Франса жизнь — это сон во сне; для Ренье предметы выступают в обличье наших снов. Но педантичный и проникновенный Ренье больше заботится о том, чтобы никогда не оставлять без проверки эту схожесть наших мыслей и предметов, доказывать их совпадение; свою мысль он растворяет в произведении, фразы его удлиняются, уточняются, извиваются, мрачные и прихотливые, как аквилегии, в то время как мысль Франса, лучащаяся, распутившаяся и гладкая, подобна французской розе.

Ромен Роллан

...И поскольку эта подлинная реальность — внутри нас, залегает на определенной глубине и свободна от всего внешнего, она может быть вызвана обычным впечатлением, пусть даже мимолетным или светским; по этой причине я не делаю никакого различия между возвышенным искусством, предмет которого по преимуществу любовь и благородные идеалы, и искусством, не преследующим моральных целей и легкомысленным, а также между теми, кто исследует психологию ученого или святого, и теми, кого занимает психология светского денди. Впрочем, во всем, что касается характера, страстей и рефлексов, между этими персонажами нет разницы, у них может быть одинаковый нрав, как одинаковы легкие или кости: физиологу, чтобы показать законы кровообращения, неважно, кому

принадлежат извлеченные из тела внутренности — художнику или лавочнику. Вероятно, когда-нибудь, имея дело с подлинным художником, который, преодолев все внешнее, спустился на глубину истинной жизни, мы сможем еще сильнее увлечься его творением, затрагивающим более широкий круг проблем (поправить этот ужасный стиль). Но сперва пусть будет глубина, пусть будут постигнуты основы духовной жизни, необходимые для создания произведения искусства. Ведь если перед нами писатель, у которого что ни страница, что ни ситуация, все поверхностно, не переосмыслено, но подано с помощью штампов, с помощью лишь того, что мы перенимаем у других (и не самых лучших), что внушено нам со стороны без нашего погружения в тот глубокий покой, в котором мысль сама избирает слова для своего полного выражения, — писатель, не видящий своей собственной мысли, неразличимой для него, но довольствующийся грубой оболочкой, маскирующей мысль для каждого из нас во всякий миг нашего бытия, писатель, чей проникновенный взгляд на жизнь ограничен вечным неведением, тогда как подлинный творец пылливо вглядывается в глубинные залежи; если по причине выбора или скорее полнейшего отсутствия выбора своих слов, фраз, затасканности образов, нежелания заглянуть в суть ситуации мы почувствуем, что подобная книга, пусть даже на каждой странице бичующая вычурное, аморальное, материалистическое искусство, сама является в гораздо большей степени материалистической, поскольку автор ее даже не спускается в духовную область, откуда вышли страницы, может быть, всего лишь описывающие материальный мир, но делающие это с тем талантом, который является неоспоримым доказательством их духовной природы, — тогда тщетны будут его попытки убедить нас, что чье-то искусство не народно, что оно для избранных. Мы-то будем знать, что не народно его собственное искусство, потому что есть лишь один способ писать для всех — писать ни о ком не думая, писать во имя того, что есть в тебе самого важного и сокровенного; он же пишет, думая о других, хотя бы о так называемых вычурных писателях, и не пытается разглядеть, в чем они грешат, углубившись в поиски вечного впечатления, которое они на него производят, того вечного, что содержит это впечатление подобно запаху боярышника или любому другому явлению, в которое умеешь проникнуть; все, что выходит из-под пера такого писателя, характеризуется непониманием того, что творится внутри него самого, избыточью выражений, дурным расположением духа, нежеланием заглянуть вглубь: «Затхлый воздух часовни! Идите на простор! Что мне до вашей мысли? Что ж! Что из того, что кто-то священнослужитель? Вы мне отвратительны, а этих женщин надо выпороть. Значит, во Франции больше нет солнца. Не можете же вы сочинять легкую музыку. Вы непременно должны все запачкать» и т. д. Впрочем, он в какой-то степени связан этой поверхностностью и ложью, поскольку избрал своим героем неуживчивого гения, чьи невообразимо банальные причуды приводят в отчаяние, хоть и могли бы встречаться у гениального человека. К несчастью, когда Жан-Кристоф, поскольку о нем-то я и веду речь, перестает разглагольствовать, г-н Ромен Роллан продолжает нанизывать банальность на банальность, а когда ищет точный образ, это больше похоже на изыскательские работы, чем на саму находку; тут он ниже любого современного писателя. Колокола его церковей, похожие на длинные руки, — этот образ ниже всего того, что нашли г-да Ренар, Адан{186}, может быть, даже М. Леблон{187}.

Это пример самого поверхностного, самого неискреннего, самого материального искусства (даже если речь в нем идет о духовном, так как единственный способ сделать книгу духовной не в том, чтобы сделать духовное ее сюжетом, а в том, чтобы дух творил ее: в «Турском священнике» Бальзака больше духовного, чем в характере художника Стейнбока), а также и самого светского. Бывают люди, которым не ведомо, что такое глубина, и которые на каждом шагу наталкиваются на банальности, ложные умозаключения, уродство стиля, не замечая их, но упиваясь восхвалением глубины; они говорят: «Вот глубокое искусство!», подобно тому как кто-нибудь, воздействуя этим на несведущих людей, все время твердит: «Ах! Я честен, я не постесняюсь сказать что думаю, все наши распрекрасные господа — льстецы, я же говорю как есть». Деликатный человек знает, что подобные заявления не имеют ничего общего с подлинной правдой в искусстве. Это как в нравственности: намерение не может считаться за совершившийся факт. По сути вся моя премудрость, как и любая настоящая премудрость, сводится к оправданию, восстановлению того, что есть. (В искусстве о произведении давно уже не судят по притязаниям автора, а о нравственных достоинствах человека не судят по его речам. — Перенести это в другое место, упомянув, что в литературе с этим запаздывают.) Здравомыслие художника, единственный критерий духовности какого-либо произведения, — это талант.

Не забыть: талант — критерий своеобразия, своеобразие — критерий искренности, наслаждение (для творящего) — вероятно, критерий подлинности таланта.

Не упустить: говорить о книге «Весьма толково» так же глупо, как и «Он очень любил свою мать». Но первое еще не стало ясно.

Не забыть: книги творятся в уединении, они дети тишины. А дети тишины не должны иметь ничего общего с детьми слова, с мыслями, рожденными из желания произнести что-либо, из желания осудить, высказать свою точку зрения, то есть из неясной идеи.

Не забыть: предмет наших книг, состав наших фраз должны быть нематериальными, не взятыми как таковыми в реальности, но сами фразы, как и части произведения, должны состоять из прозрачной субстанции наших лучших мгновений, в которых мы пребываем вне реальности и настоящего. Из этих-то капель света и вырабатываются стиль и фабула книги.

Примечание. — Кроме того, равно бесполезно писать как специально для народа, так и для детей. Ребенка обогащает отнюдь не детская книжка. Почему считается, что для того, чтобы вас понял рабочий-электрик, ему обязательно нужно подsunуть писанину про Французскую революцию? Как раз наоборот. Как парижане любят читать о путешествиях на острова Океании, а богачи — рассказы из жизни русских шахтеров, так и народ любит читать о том, что не имеет отношения к его жизни. И потом, к чему вообще этот барьер? Рабочий (см. Алеви{188}) может быть страстным почитателем Бодлера.

Дурное расположение духа, которое не желает заглянуть в глубь себя (что в эстетике соответствует человеку, желающему познакомиться с кем-либо, но снобистски рассуждающему: «Да нужен ли мне этот господин? Что из того, что мы познакомимся, когда он мне неприятен?»), — вот что в общих чертах я вменяю в вину Сент-Бёву: материальная (хотя автор и говорит только об Идеях и т. д.) критика, состоящая из слов, приятных для губ, уголков рта, приподнятых бровей, вздернутых плеч; у духа же не хватает мужества подняться над всем этим, чтобы посмотреть, что кроется за ним. Но в Сент-Бёве, несмотря ни на что, избыток искусства свидетельствует об избытке рассудочности.

Мореас

Архаизм зиждется на различных формах неискренности, одна из которых — в том, чтобы в качестве копируемых черт гения древних брать внешние их черты, узнаваемые в пародиях, но самими древними не осознанные, поскольку они не отдавали себе в них отчет. В наши дни появился поэт {189}, считающий, что в него переселилась одновременно благодать Вергилия и Ронсара: первого он называет тем именем, что для него придумал второй, — «ученым мантуанцем». Его «Эрифилла» не лишена грации: он одним из первых почувствовал, что Греция действительно существовала — он наделяет дочь <...> милым женским сюсюканьем: «Мой супруг — вот это был герой» (хоть и слишком бородат), заставляет ее строптиво встряхивать головой, как кобылку, а ее возлюбленного (возможно, заметив, что невольные анахронизмы, почерпнутые в эпохе Возрождения и в XVII веке, оживляют текст) обращаться к ней «Благородная дама» (христианские церкви Греции, пелопоннесский дворянин). Он связан со школой подразумеваемого (Буланже) и Барресом в том, что обозначает намеком. Прямая противоположность Ромену Роллану. Но это лишь одно из его качеств, оно не превалирует над ничтожеством сути и отсутствием оригинальности. Его знаменитые «Стансы» спасают именно незаконченность, общие места и немощность, входящие в намерения автора, без чего они были бы естественными, — так недостатки поэта и его замысел идут рука об руку. Но стоит ему забыть и пожелать произнести что-либо, как из-под его пера начинает выходить нечто вроде... (прочитать станс, где есть: «Достойно первое глупца иль подлеца», заканчивающийся общим местом, раз сто произнесенным вслед за Леконтом де Лиллем: «тьма во сне»).

Писатели, которыми мы восхищаемся, не могут служить нам проводниками, поскольку в нас самих заложено нечто вроде магнитной стрелки или почтового голубя — нечто, ориентирующее нас. Влекомые этим внутренним инстинктивным указанием, мы летим вперед своим путем, порой оглядываясь по сторонам, бросая взгляд на новое произведение Франсиса Жамма или Метерлинка, на незнакомую нам доселе страницу Жубера {190} или Эмерсона, и, находя их мысли, ощущения, попытки выразить их средствами искусства, созвучными тому, чем мы сами заняты в данный момент, испытываем наслаждение: они — указательные столбы, по которым видно, что мы не сбились с дороги, они — дикие голуби, пронесшиеся над нашей головой и не заметившие нас, но убедившие нас в правильности пути. Возможно, они излишни. Но не совсем бесполезны. Они подтверждают: то, что показалось ценным и подлинным тому все же немного субъективному «я», которым является наше творящее «я», представляется таким же, но в более универсальном смысле и тому более объективному «я», тому образованному «все», каким мы становимся, когда читаем, оно представляется таким не только нашей отдельной монаде, но и нашей всеобщей монаде.

По поводу нижеследующего: нужно показать, что, вращаясь в свете, я ни на минуту не упускаю из виду таящуюся в светскости опасность — ослабление памяти, — и придаю большое значение восстановительным мерам: природы, влюбленные в идеал, всегда думают, что самое прекрасное — в преодолении самого трудного, впрочем, в этом — инстинктивное стремление уравновесить чем-то наши пороки и слабости.

Важное: для «Мезеглиз», или для Берготта, или для заключения. Прекрасные произведения, которые мы напишем, если обладаем талантом, живут в нас, неразличимые, как воспоминание о покорившем нас мотиве: он ускользает от нас, мы не в силах ни напеть его, ни записать, ни назвать число пауз или порядок чередования звуков в мелодии. Те, кого неотступно преследует это смутное воспоминание об истинах, которых они никогда не знали, — одаренные люди. Но если они довольствуются констатацией того, что слышат упоительную мелодию, и не способны передать ее другим, у них нет таланта. Талант — нечто вроде памяти, которая позволит им, наконец, приблизить к себе эту смутно доносящуюся музыку, отчетливо различить ее, записать, воспроизвести, напеть. С возрастом талант, как память, слабеет, умственный мускул, сближающий внутренние и внешние воспоминания, утрачивает силу. Порой это случается уже в молодости и длится всю жизнь из-за отсутствия упражнений, из-за слишком скоро наступившего довольства самим собой. И никто никогда не узнает, даже ты сам, тот неуловимый и чудный мотив, который преследовал тебя.

Солнечный луч {191}

Перед тем как снова лечь, мне захотелось узнать, что думает по поводу моей статьи мама.

— Фелиси, где госпожа?

— У себя, я причесывала ее. Она думает, что вы спите.

Раз уж я не сплю, пойду-ка к маме — в это время дня (когда обычно я сплю) мое появление для нее — неожиданность. Она сидит за туалетным столиком в своем широком белом пеньюаре, с рассыпанными по плечам черными волосами.

— Что я вижу? Мой волк на ногах в такое время?

— «Видимо, мой повелитель принял вечер за утро».

— Нет, но волк не захотел ложиться, не обсудив с мамой своей статьи.

— Как она тебе?

— Твоя мама, не учившаяся по великому Сириусу, находит ее превосходной.

— Не правда ли, пассаж о телефоне недурен?

— Весьма недурен, и, как сказала бы старушка Луиза, ума не приложу, откуда мой малыш все это знает, мне вон сколько лет, а я о таком и не слыхивала.

— Ну а если серьезно, не знай ты, кто автор статьи, что бы ты о ней сказала?

— То же самое, только подумала бы, что это написано кем-то более мудрым, чем мой несмышленищ, который спит не тогда, когда все остальные люди, и торчит в ночной рубашке у своей мамы в такой час. Фелиси, осторожней, не дергайте за волосы. Иди к себе, мой дорогой: или оденься, или ложись, сегодня суббота, и у меня мало времени. Как ты думаешь, уважали бы тебя хоть немного твои читатели, застав в таком виде в это время?

По субботам папа читал лекции, и обедали у нас на час раньше обычного. Это небольшое изменение в распорядке дня делало для нас субботу особым и довольно-таки приятным днем. Каждый знал, что час обеда близок и он имеет полное право на омлет и бифштекс с картофельным гарниром в то время дня, когда обычно приходится лишь мечтать о них. Кроме того, наступление субботы было одним из тех скромных событий, которые для людей с размеренным образом жизни составляют всю их радость, поглощают все их внимание, а то и весь запас ума и изобретательности, в избытке присущий провинциальным семьям и, как правило, остающийся невостребованным. Суббота была постоянной, неистощимой и излюбленной темой разговоров в семье, и если бы кто-нибудь из нас обладал даром слагать эпос, суббота непременно стала бы сюжетом какого-нибудь цикла. Бретонцам доставляют истинное удовольствие лишь песни, в которых воспеваются подвиги короля Артура, так и мы: шутки с субботней тематикой были единственными, которые могли нас по-настоящему развеселить, поскольку в них было нечто, так сказать, национальное, что помогало нам обособиться от чужаков, варваров, то есть всех тех, кто по субботам обедал в тот же час, что и в остальные дни недели. Удивление человека, не знающего о заведенном у нас порядке, пришедшего к нам в субботу по делам и заставшего нас в первой половине дня за обедом, было одним из самых частых предметов наших шуток. А Франсуаза несколько дней подряд потом все смеялась. Мы были совершенно уверены, что там, где в силу вступает братство, основанное на столь исключительном патриотическом чувстве, как любовь к местному обычаю, сколько ни шути, всегда попадешь в точку и вызовешь благожелательную улыбку у окружающих; поэтому мы даже нарочно назначали посетителям обеденное время, провоцировали смешную сцену, предугадывали забавный диалог, подогревали изумление непосвященного. Например:

— Как! Всего два часа дня? Я думал, уже больше.

— Ну да, вас ввела в заблуждение суббота.

— Погоди, мама, еще вопрос: предположим, мы незнакомы или тебе невдомек, что в печати должна появиться моя статья. Заметила бы ты ее? Мне кажется, вот это место не читается.

— Как же можно ее не заметить, дурачок? Да это же первое, что бросается в глаза! Целых пять колонок!

— Да, господина Кальметта{192} это утомит. Он считает, что подобные публикации плохо смотрятся в газете — читателям это не интересно.

Тут мамино лицо приняло озабоченное выражение.

— Зачем же ты это написал? С твоей стороны это некрасиво: он так добр к тебе, и, кроме того, пойми, если это не понравится и газета получит плохие отзывы, он больше к тебе не обратится. Может быть, следовало что-то снять...

Мама берет в руки газету, за которой посылала специально для себя, чтобы не просить мой собственный экземпляр.

Небо помрачнело, в камине загудел ветер, унося мое сердце на берег моря, где бы мне хотелось очутиться; и тут, переводя взгляд на «Фигаро» в руках мамы, выискивающей, чем в статье можно было бы поступиться, я увидел не замеченное мною раньше сообщение: «Шторм. Со вчерашнего вечера в Бресте дует шквальный ветер. Корабли в порту срывает с якорей и т. д.».

Полученное юной особой приглашение на первый в ее жизни бал и то не пробудило бы в ней большего желания поскорее очутиться там, чем у меня это сообщение о шторме — желание оказаться на берегу моря. Оно придало предмету моего желания форму, сделало его реальным. Укол в сердце при виде газетного сообщения мучителен, так как одновременно с желанием уехать меня одолевает страх перед дорогой, вот уже годы в последний момент удерживающий меня дома.

— Мама, в Бресте шторм. Хочу воспользоваться тем, что встал, и уехать.

Мама оборачивается к Фелиси.

— Ну, что я вам говорила, Фелиси? Если господин Марсель прочтет о шторме, он непременно захочет уехать.

Горничная с восхищением смотрит на маму, которая всегда обо всем догадывается. То, что Фелиси присутствует при исполненной нежности семейной сцене — мы с мамой вместе, я целую ее, — чувствуется, несколько раздражает маму, и она отпускает Фелиси со словами похвалы — та хорошо постаралась, а закончит прическу она сама. Я в нерешительности: два желания борются во мне — одно влечет меня в Брест, другое — в постель; то я представляю себя с чашкой обжигающего кофе в руках неподалеку от причала, где меня дожидается лодка, чтобы доставить к скалам, откуда можно во всей красе полюбоваться разбушевавшейся стихией, и при этом сквозь облака пробивается солнце, то я представляю себе: в час, когда пора ложиться спать, мне нужно подняться в незнакомую спальню, где меня ждет постель с влажными простынями и где перед сном я не увижу маму.

В эту минуту на подоконнике затрепетало нечто неопределенное, бесцветное, но с каждым мигом все яснее обозначающееся: вот-вот на этом месте появится солнечный зайчик. И впрямь, тотчас же вслед за этим подоконник сперва наполовину, а затем, после недолгого колебания и робкой попытки пойти на попятный, целиком заливают неяркий свет, в котором подрагивают пока еще неясные очертания фигурной балконной решетки. Потом все сметает дуновением ветра, но вот уже прирученный солнечный зайчик вернулся на прежнее место и прямо на глазах стал, подобно финалу увертюры, быстро, неотступно и упорно набирать силу. Последние ноты увертюры столь невнятные, что их крещендо бывает услышано скорее, чем они сами, но в действительности их звучание неуклонно нарастает и с такой молниеносностью и уверенностью преодолевает все градации громкости, что буквально миг спустя на оглушительном победном аккорде и заканчивается увертюра. Так, за какие-то доли секунды, подоконник полностью окрасился в невиданные мной доселе золотые тона, составленные из постоянных величин летнего великолепия; тень балконной решетки, всегда казавшейся мне самой некрасивой вещью в

мире, была почти прозрачна. Она плоскостно, но столь четко воспроизводила все завитки, вплоть до тончайшего и мельчайшего из них, и даже те, которые при взгляде на саму решетку были едва различимы, что, казалось, передавала наслаждение, с каким над нею трудился мастер, влюбленный в совершенство и способный добавить к верному изображению предмета прелесть, которой нет в самом предмете. Тень была столь рельефна и осязаема, что казалась благодаря потоку света перенесенной в некое особое, радужное и полное безмолвного покоя состояние.

Какими бы неповторимыми ни старались мы сделать наши устные высказывания, на письме мы сообразуемся с некоторыми выработанными веками нормами человеческого общения, и мысль описать внешний вид того или иного предмета, находящего в нас отклик, — может быть, является чем-то, что могло и не существовать, как при другом повороте в развитии цивилизации мог, к примеру, не возникнуть обычай варить мясо или одеваться. Как бы то ни было, даже более точное описание тени балконной решетки на залитом солнцем подоконнике не в силах передать испытанного мной тогда удовольствия. Ведь из всех милых домашних растений, карабкающихся по стенам, цепляющихся за двери и украшающих оконные проемы, нет более живого, более реального, более реагирующего на свершающиеся в природе изменения, откликающегося на величайшую изменчивость дня и в то же время более неуловимого и неосязаемого, чем эта позолоченная ласка солнца, чем эти хрупкие побеги кружевной тени на наших подоконниках — редкая, но возможная при любом времени года флора; она появлялась в самый грустный зимний день твоего детства, когда все утро напролет мело, появлялась, чтобы подать тебе знак, что вопреки всему прогулка состоится и, может быть, тебе удастся увидеть, как с авеню Мариньи на Елисейские поля выбежит девочка в шапочке, со сверкающим от радости и свежести лицом и тут же, невзирая на ворчанье гувернантки, заскользит по обледеневшей мостовой, а ведь все непогожее утро ты готов был разрешиться при мысли, что не увидишь ее. Потом приходит пора, когда плохая погода тебе уже не помеха, но и тогда ты не всегда влюблен и стремишься увидеть любимую не только затем, чтобы побегать с ней взапуски на Елисейских полях, или, вернее, не всегда лишь затем.

Даже когда ты всего лишь маленький мальчик, тебе порой случается неожиданно достичь цели, казавшейся неосуществимой, — дождливым днем быть приглашенным на чай в тот дом, попасть в который представлялось делом несбыточным, в дом, так далеко распространяющий вокруг себя дивное очарование, что одно лишь название улицы, на которой он стоит, или название прилегающих улиц, или номер округа отзывались в тебе порой мучительным наслаждением. Этот дом волновал тебя благодаря любви к девочке; согласно моде тех лет он еще не знал ни светлых комнат, ни голубых гостиных; царящий там в разгар дня полумрак уже с лестницы придавал ему некую загадочность и величавость, которые под влиянием полнейшей темноты передней — нельзя было даже различить, был ли человек, возникший перед тобой возле едва различимого деревянного сундука готических очертаний выездным лакеем, ожидающим выхода хозяйки, или самим хозяином дома, поспешившим тебе навстречу, — начинали глубоко волновать тебя, тогда как в гостиной, попасть в которую можно было лишь пройдя сквозь строй многочисленных портьер — горностаевых балдахин, так называемых штофных портьер, — оконные витражи, болонка, чайный столик и роспись на потолке выглядели атрибутами и вассалами владелицы здешних мест, будто дом этот был уникальным и сложился одновременно с характером, именем, положением, индивидуальностью его хозяйки. В алгебре это называется необходимым и достаточным условием.

Благодаря любви мельчайшие его особенности представлялись мне завидными преимуществами. То, что у меня дома таковых не имелось, казалось мне признаком социального неравенства, которое, став известным девочке, навсегда воздвигло бы преграду между нею и мной, существом несравненно более низким; не в силах добиться от моих жесткосердных родителей, чтобы они покончили с презренной аномалией нашей квартиры и наших привычек, я предпочел лгать девочке: уверенный, что она никогда не побывает у нас и не обнаружит унижительную истину, я отважился убедить ее, что и у нас мебель в гостиной всегда зачехлена, а в полдник никогда не подают шоколад.

И даже когда эта возможность быть званым в плохую погоду на чай к моей подруге перестала превращать для меня солнечный луч, к двум часам пополудни неожиданно прорезавшийся сквозь облака, в помилование приговоренному к смерти, сколько раз в жизни солнце, заглянувшее ко мне в окно, возвращало меня к отложенным планам, делало возможной приятную прогулку, побуждало отдать распоряжение запрягать! Облачный день — словно нагой, есть в нем какая-то незрелость, вызывающая еще большее желание вгрызться в такой день, вкостить самой природы; в так называемые непогожие, серые дни прохожие напоминают сельдей в серебряном неводе, чей блеск режет глаза; с каким, однако, удовольствием ты подмечаешь на подоконнике подрагивание солнечного зайчика, что еще не засверкало, — словно удалось подслушать биение невидимого сердца полудня, чья затянутая облаками улыбка уже сияет тебе с небес.

За моим окном мерзкий вид: сквозь оголенные осенние деревья виднеется выкрашенная в слишком яркий розовый цвет стена, на которую наклеены желтые и голубые афиши. Но вот блеснул луч солнца и зажег все эти цвета, объединил их и из красного цвета деревьев, розового цвета стены, желтого и голубого цветов афиш и голубого неба, открывшегося в просвете меж облаками, воздвиг дворец, столь же очарованный, так же чудесно переливающийся всеми цветами радуги и такой же яркий как Венеция.

Так, всего лишь описывая узорные тени балконной решетки, я мог передать ощущение от луча солнца, испытанное мною в то время, пока Франсуаза[23] причесывала маму. Оно могло, конечно, быть передано рисунком, чертежом, так как я ощущал его не только своими сегодняшними чувствами. Как в тех необычных представлениях, где множество невидимых хористов подхватывают мелодию, исполняемую прославленной, слегка утомленной певицей, этот солнечный луч вместе с моими сегодняшними глазами вновь видели

многочисленные смутные воспоминания, удающиеся одно за другим к истокам моего прошлого и придающие этому ощущению некую весомость, а мне самому — глубину, широту, реальность, сотканную из всей этой осязаемости милых мне дней, выслушанных, прочувствованных в самой их сути, в обещании наслаждений, которые они сулили, в их неясном и дорогом мне биении. Как и певица, мое сегодняшнее ощущение выглядит и постаревшим и утомленным. Но все прошлые ощущения усиливают его, придают ему некое очарование. Возможно, они позволяют мне испытать нечто восхитительное: воображаемое наслаждение, иллюзорное и вместе с тем единственно подлинное наслаждение поэтов: в реальный миг бытия они позволяют мне пережить редчайший волшебный миг. От этого ощущения и подобных ему исходит нечто присущее им, нечто, чье превосходство над реальностями нашего бытия, даже такими, как ум, страсть и чувство, мы не в силах объяснить. Но превосходство это настолько очевидно, что оно почти единственная в мире вещь, в которой можно не сомневаться. В тот миг, когда мы различаем ее, эту общую для наших ощущений суть, мы испытываем ни с чем не сравнимое наслаждение и в этот миг знаем: смерть не имеет никакого значения. Если, прочтя страницы, на которых запечатлены самые высокие мысли и прекрасные чувства и сказав «недурно», ты вдруг непонятно почему вместе с довольно заурядным словом вдохнешь этой сути, знай: вот оно, прекрасное.

Когда желанный незнакомец, во всем превосходивший тебя, становится знакомым и зависимым от тебя, ощущать свое превосходство над ним — большое удовольствие. Привычки, сам дом, в который ты в мечтах прокладывал себе путь, — все это дано тебе, это твое. Ты вступаешь в недоступный храм, как в какую-нибудь мельницу. Родители девочки, казавшиеся тебе неумолимыми божествами, часто преграждавшими тебе путь, подобно властелинам ада, превратились в благожелательных Эвменид, приглашающих тебя навестить ее, отужинать вместе с ней, поговорить с ней о литературе; это напоминает галлюцинацию безумца Гексли{193}, увидевшего вместо тюремной стены добрую старушку, предлагающую ему присесть. Ужины, полдни, бывшие для тебя загадкой в силу присутствия дорогого тебе существа и так отдалявшие тебя от него, казавшиеся тебе событиями ее жизни, прячущими ее от тебя, превратились в ужины, полдни, на которые тебя приглашают, да еще в качестве почетного гостя, которому угождают и сами хозяева, и сотрапезники их, и меню. Ее подруги, вызывавшие в ней, как тебе думалось, особый род привязанности, недоступный тебе, подруги, с которыми, казалось, она должна была вышучивать тебя, теперь значат для нее меньше, чем ты; тебя приглашают одновременно с ними, ты принимаешь участие и в загадочных прежде прогулках, и в непонятном ранее шушуканье. Теперь ты принадлежишь к числу друзей, но любим и ценим больше других. Загадочный привратник здороваётся с тобой, тебя принимают в комнате, окна которой до того ты мог лишь разглядывать извне. Любовь, которую ты испытывал, теперь разделяется, ревность к ее друзьям, которой ты терзался, теперь — удел друзей, давление, которое на тебя оказывали родители, теперь оказывается тобой на них, каникулы, проводимые прежде согласно их желанию и потому испорченные, теперь проводятся там, где хочешь ты.

Вся эта недоступная тебе прежде жизнь в твоём распоряжении, в твоей власти. Но теперь это всего лишь обеды, прогулки, болтовня, удовольствия, более или менее приятные дружеские привязанности, страсть, с которой ты к ним стремился, придает им особый вкус, но страдание, а вместе с ним и мечта, исчезли. Вот она, твоя мечта, в твоих руках, ради этого ты жил, старался не заболеть, не переутомиться, быть красивым, не попасть в аварию. Бог позволил тебе целым и невредимым, в хорошем расположении духа и с недурной наружностью достичь первых рядов; все способствовало тому, чтобы твой ум заблестал еще ярче, чтобы ты выглядел еще изящней. Ты говорил себе: потом смерть, потом болезнь, потом уродство, потом унижения. А теперь цена, которая давалась за эти вещи, кажется тебе недостаточной, и ты хочешь, чтобы они были возвращены тебе. И сожалешь и о хорошем цвете лица, и о прекрасно сшитом костюме, и о цветке в петлице, думая: «Ах, как бы все это сохранить — я ведь все это уже растратил». И утешаешься одним: по крайней мере, ты этого очень хотел. Таким образом, по природе своей несбывшееся близко желанию, но желанию типичнейшему, сопровождаемому безотказным рассуждением: ты достиг желаемого, у тебя нет несбывшегося, ты не превратишься в вечного неудачника, сбивающегося с желаемого на то, что подвергается по случаю, и обманывающего этим твой голод. Жить стоит ради того, в чем кроется предмет восхитительного желания: бывать на прекрасных балах, бродить по улицам и видеть вокруг прекрасных людей, подстегивать свое любопытство, чтобы познать его, чтобы насытить душу самым совершенным из существующего на земле, как можно более полно овладев формами, которые принимает желание, пусть затем и придет разочарование, наблюдать прохаживающихся по саду цветущих созданий, вбирать их красоту, смотреть в окно, думать: «Вот наилучшие возможности», и осуществлять их. Порой благодаря такому самоподстегиванию в один и тот же вечер удается сорвать до трех самых недоступных цветов. Хотя и правда, что желанны лишь редкие победы, достигнутые с тем, чтоб доказать себе, на что ты способен. Осуществление желаний — как бал для служанки: ищешь пищу для мечты, ведь для каждого это что-то свое, останавливаешь на ком-то свой выбор, назначаешь день и ради этого пренебрегаешь более возвышенными удовольствиями. Ласка такого-то человека или хотя бы жест, интонация — вот чего ты хочешь в скором будущем; ты просишь у жизни некоего образца осуществления твоих желаний; быть представленным такой-то девушке, узнать ее, незнакомую, или, скорее, самому превратиться из незнакомца в ее знакомого, из того, кем можно пренебречь, в того, кем нельзя не восхищаться, из одержимого ею в удерживающего ее в своей власти — таков твой способ ухватиться за неуловимое будущее, единственно доступный тебе, тогда как путешествие в Бретань означает для тебя увидеть в пять часов вечера стволы дубов, перерезанные посередине лучом закатного солнца. И поскольку первое побуждает тебя отправиться в путешествие или — если ты знаком с нею — отправиться вместе в такое место, где ты можешь предстать пред нею во всей красе, где ты доставишь себе удовольствие осуществленного желания, поскольку она стала для тебя первейшим из желаний, которые ты стремишься осуществить, и это малое заставит тебя пожертвовать более важным ради того, чтобы не прозевать свой шанс, не упустить единственное существо, которое ты наметил себе в качестве желанного и в котором для тебя заключены вся любовь и все прекрасные женщины, как вселенная заключена в этом солнце над дворцом в Венеции, — то второе побуждает тебя остановить на этом путешествии свой выбор.

СТАТЬИ И ЭССЕ

Рембрандт{194}

Музеи — это здания, где живут мысли. Даже тому, кто меньше всего способен понять их, известно, что на этих развешанных друг подле

друга полотна его взору предстают именно они, и что в них, а не в холстах, высохших красках и позолоченных рамках заключена ценность картин.

Смотришь на полотно Рембрандта, видишь старуху, расчесывающую длинные шелковистые волосы девушки, жемчужное ожерелье, приглушенно поблескивающее на меховой оторочке, красные ковры, красноватые ситцы, огонь в очаге в глубине темной комнаты, льющийся из окна вечерний свет, за окном — озаренный лучом солнца шлюз на реке, по берегу которой скачут всадники, крылья ветряных мельниц вдалеке и думаешь: все это — часть окружающего мира, и Рембрандт писал это, как и многое другое. Но если посмотреть поочередно несколько полотен Рембрандта, возле другой молодой девушки опять увидишь старуху, готовящуюся стричь ей ногти, и тот же жемчуг, мерцающий на меху. На сей раз это уже не портрет жены художника, это «Христос и грешница», это «Эсфирь», но лица их так же печальны и покорны, они так же одеты в платье из золотистой парчи или красной кашемировой ткани и так же убраны жемчугом. На одном полотне — дом философа, на другом — мастерская столяра или спальня молодого человека, занятого чтением, но в глубине помещения, едва освещаемого еще ярким дневным светом из окна, все тот же очаг, все тот же огонь, отбрасывающий вокруг яркие блики. Вот картина, изображающая мясную лавку{195}, но не та, где в левом углу женщина, стоя на коленях, моет пол, а другая, где справа написана обернувшаяся женщина. Все эти старухи, подстригающие ногти и расчесывающие тонкие волосы, грустные и робкие молодые женщины в мехах и жемчугах, темные помещения, озаренные пламенем огня в очаге, — это не просто часть окружающего мира, перенесенная художником на холст, это его пристрастия, идеальные образы, неотделимые от любого великого человека, для которого все представляющее интерес и необходимое есть то, в чем он может обрести их, насладиться ими и привязаться к ним с еще большей силой; так и осмотр музея будет иметь для мыслителя подлинный интерес лишь тогда, когда у него возникнет одна из тех идей, что сразу же покажется ему плодотворной, способной породить другие, не менее ценные. Созданное художником в начале творческого пути может более походить на природу, чем на него самого. Позднее некая его глубинная сущность, которую каждое гениальное соприкосновение с окружающим еще более усугубляет, целиком пропитывает его творения. К концу же становится ясно, что только это и является для него реальностью и что он все отчаяннее сражается за то, чтобы выразить ее целиком. Портреты, написанные молодым Рембрандтом, весьма отличаются друг от друга и могут быть спутаны с портретами кисти других великих художников. Но с некоторых пор все изображенные им персонажи предстают как бы в некоем едином золотистом освещении, словно все они были написаны в один день, судя по всему на закате, когда прямые лучи солнца окрашивают все в золотистые тона. Эта колористическая схожесть всех картин зрелого Рембрандта гораздо сильнее схожести, проистекающей из сопоставления старух, подстригающих ногти и расчесывающих тонкие волосы, и даже сопоставления закатов и разгорающегося в очаге пламени. Таковы пристрастия Рембрандта, и освещение на его полотнах — это в каком-то смысле освещение его духовного мира, особое освещение, в котором окружающее предстает перед нами в тот миг, когда мы неповторимы в своих мыслях. Он осознал, что это только его освещение и что в тот миг, когда что-то подмеченное в мире предстает ему и становится для него плодотворным, способным породить другие, исполненные глубины наблюдения, что он испытывает в этот миг радость — знак того, что мы притрагиваемся к чему-то возвышенному, что будет нами затем воссоздано. Поэтому он отвергает любое другое освещение, не столь плодотворное, возвышенное, и допускает на свои полотна только это. Этот естественный дар его гения внят нам той радостью, которую доставляет вид его золотистой палитры, радостью, которой мы беззаветно предаемся, чувствуя, что она открывает нам чрезвычайно глубокую перспективу изображенной природы — печальной сестры Рембрандта, ведра, спускаемого в колодезь в вечерней тишине, в последних, то там то сям проскальзывающих отблесках давно уже севшего солнца, перед домом, где заканчивает свой дневной путь Добрый Самаритянин.

Так называемая третья манера Рембрандта свидетельствует, что этот золотистый свет, в котором для него было важно, и, как следствие этого, так плодотворно, и, как знак этого, так трогательно видеть окружающее, стал для него самой реальностью, и что он стремится лишь к одному — целиком и полностью передавать эту реальность, не заботясь более о гладкости мазка, не помышляя о красоте, ни о какой-либо иной, внешней схожести, подчиняя этому все, прерывая работу, вновь принимаясь за нее, чтобы ничего не упустить, ощущая, что только это и значит что-то для него. Кажется, что в основе каждого подобного полотна — взгляд художника в тот миг, когда, еще прикованный к реальности, в которую он попытался проникнуть, он, благодаря спасительному претворению в живописи, уже оставил это усилие и как бы вопрошает: «Так?» или говорит «Вот», — ласковый и понимающий взгляд Христа, обращенного к грешнице, взгляд Гомера, проникновенно твердящего стихи, взгляд Христа с полотна «Ученики в Эммаусе», видящий все людские беды, вобравший в себя всю нежность и готовый затуманиться от слез; Христос с грешницей, Гомер и Христос перед учениками немощны телом, расслаблены, набожно подчинены мысли, которую им боязно прервать, извратить напряжением членов: это тела мыслителей, послушные свершающейся в них внутренней работе, глаза их не устремлены гордо ввысь, но полны сосредоточенности и мысли, нашей сосредоточенной мысли, читающей в этих податливых глазах самое себя и сияющей ничем не упустить; тела согбенны и смиренны, словно великая мысль, будь то мысль Гомера или Христа, более велика, чем они сами, словно мыслить широко и глубоко означает мыслить с предельным пиететом, так, чтобы ничего не упустить. Но закончив полотно, Рембрандт смотрит на нас с него более раскованно, без особой тоски, что бы там ни говорили о его неуверенности в признании: он ведь добивался не славы, а полного воплощения той или иной мысли, и потому, стоит ему закончить полотно и убедиться, что воплощение соответствует замыслу, он успокаивается. Впрочем, есть у него автопортреты, выполненные в молодости, где в некоей снедающей его великой неуспокоенности, позднее превратившейся у него в нечто вроде гнетущего угрызения, уже различима эта внутренняя реальность: тогда ему трудно было сполна выразить на полотне воспламенявший его гений.

Все эти полотна чрезвычайно глубоки и способны занимать умы самых великих из нас на протяжении всей жизни, хотя и не сверх того, в силу не зависящего от нас материального предела, и, будучи явлением, важность которого с годами не уменьшилась и которое в оставшиеся годы или недели кажется по-прежнему значительным и не утратившим своей реальности, трогать нас в конце жизни столь же живо, как и в ее начале. Однажды в Амстердаме на выставке рембрандтовских полотен я увидел, как в галерею в сопровождении старой компаньонки неуверенной походкой вошел старец с длинными выющимися волосами, угасшим взором и, несмотря на следы былой красоты, глуповатым видом — до того старики и немощные уже при жизни похожи на мертвецов или идиотов и являются существами исключительными, о неподражаемой воле которых, изумляющей целый семейный клан, меняющей судьбы государства или милующей

обремененного на смерть, красноречиво свидетельствует дрожаящая узловатая рука: никому не дано помешать этой руке поставить подпись, когда, сидя с оледеневшими конечностями в своей теплой спальне, старец грезит о печальном; неразборчиво начертанная рукой восьмидесятилетнего, эта подпись в силу произведенного ею эффекта будет свидетельствовать о нетленности его мысли или, если она развернулась в книгу либо поэму, где трепещет ирония загримированной в старчество души, будет свидетельствовать о великолепной, блещущей остроумием игре ума; ведь в те самые дни, когда она была начертана, болезненные и нескончаемые гримасы парализованного лица наводили нас при встрече со старцем на мысль о том, что он впал в детство. Напротив, этот старик с белыми длинными вьющимися волосами был прекрасен, несмотря на потухший взор и неловкие движения. Я как будто узнавал его. Вдруг кто-то рядом со мной произнес его имя, уже вошедшее в бессмертие и словно проступившее сквозь небытие: Рёскин. Он доживал свои последние дни и все же приехал из Англии полюбоваться картинами Рембрандта, гениальность которых сознавал уже в двадцатилетнем возрасте. Он прохаживался перед выставленными полотнами, разглядывал их, словно не видя, и каждое его движение, в силу старческого бессилия, было продиктовано одной из тех бесчисленных необходимостей материального свойства — не выпустить трость из рук, откашляться, повернуть голову, — что как мумию окутывают старика, ребенка, больного. Но чувствовалось, что, несмотря на слой лет, покрывший его потемневшее лицо, глаза, в глубине которых, теперь столь бездонной, нельзя было прочесть ни душу Рёскина, ни его жизнь, — это все тот же, хоть и неузнаваемый Рёскин, что на своих непослушных ногах, остающихся тем не менее ногами Рёскина, пришел отдать дань уважения Рембрандту. Эти два столь несовместимых образа — незнакомый, еле бредущий старец и живущий в нашем представлении творец — это был он, Рёскин; сопричастность великой души и гения этой немощной оболочке была почти сверхъестественной, как и сам миг, когда дух овладевает телом, когда в немощном теле признаешь незаурядную личность, мысль, существующую независимо от всякого тела, мертвого или живого, и как бы бессмертную. Как, Рёскин, нечто нематериальное, обрел свое воплощение, и человек этот еще жив, и вот он передо мной? Он, который в молодости посещал выставки Рембрандта и посвятил ему столько блестящих страниц? Представший, подобно героям рембрандтовских полотен, в сумеречном освещении, покрытый патиной времени, он все еще был ведом стремлением постичь прекрасное. С той минуты, как приехавший издалека Рёскин вступил в зал музея, оказалось, что увидеть полотна Рембрандта стало делом еще более достойным, а для Рембрандта явилось как бы желанной наградой, и если бы взгляд его, словно вперяющийся в нас из глубины его законченных полотен, мог увидеть Рёскина, художник шагнул бы к нему, как властелин, распознавший в толпе равного себе. Да, стоило появиться Рёскину, и полотна художника стали казаться еще более достойными нашего поколения или, скорее, сама живопись в том, что она может подарить лучшего, стала казаться чем-то более значительным с той минуты, как человек такого ума, близкий к своему последнему часу, все еще интересовался ею в пору жизни, когда наслаждению, даже изысканному, уже не придают значения, все еще прибегал к ней как к одной из тех реальностей, что побеждают смерть, даже если та кладет конец доступу к красоте.

Однако привычка и подчинение наших чувств иным предметам до такой степени лежат в основе наших удовольствий, что, может быть, и для Рёскина это тоже было одним из тех наслаждений, которые никто не в силах нам навязать, поскольку они — следствие особенностей нашего темперамента и возраста: ведь и доктор, надеющийся на благотворное влияние удовольствия на больного, вынужден поинтересоваться у его близких, что тот любит. Созерцание полотен Рембрандта должно было привести в Рёскине в действие эту хорошо известную и сладостную игру старыми понятиями, излюбленными суждениями и привычными удовольствиями, которую у другого может вызвать общение с внучкой, или игра в безик, или еще какая-либо застарелая привязанность, непонятная окружающим. Компаньонка вела его к Рембрандту так, как другого ведут к карточному столу или кормят виноградом. Нашим близким всегда известно название того, что мы любим. И августейшие эти названия, произнесенные устами близких, но непосвященных, заставляют нас улыбнуться, улыбнуться еще и от удовольствия наблюдать, как наши привязанности словно становятся более материальными оттого, что с ними, как с некими данностями, обращаются люди более зависимые от реальности, нежели мы.

Ватто{196}

Часто с симпатией и жалостью думаю я о судьбе художника Ватто, чьи полотна являются изображением, аллегорией и апофеозом любовного чувства и радости, и который, согласно всем его биографиям, был столь хрупкого здоровья, что так и не смог или почти не смог вкусить любовного наслаждения. И любовь, и удовольствия на его полотнах полны грусти. Считается, что он первым изобразил современную любовь, имеется в виду любовь, в которой беседа, вкус к разного рода жизненным удовольствиям, прогулки, печаль, с какой воспринимается преходящий характер и праздника, и природных явлений, и времени, занимают больше места, чем сами любовные утехы, — то есть что он изобразил любовь как нечто недостижимое в прекрасном убранстве. Согласно свидетельствам, у него было много друзей, но и врагов немало, поскольку нрав его был хоть и очень привязчив, но в еще большей степени переменчив — ему не сиделось на месте, и, погостив у кого-либо из друзей с полгода, он начинал тосковать по иным местам и страдал до тех пор, пока не оказывался там. И тот, кого он покидал, обвинял его в неблагодарности. Думаю, и сегодня немало художников узнают себя в Ватто и слышат в свой адрес те же упреки. «Подумать только, было время, когда он каждый вечер приходил сюда ужинать!» С большим простодушием и меньшим успехом художники подражают в этом честолюбцам. Какой-то демон подталкивает их к новым впечатлениям и привязанностям, не позволяя засиживаться на одном месте. У Ватто это непостоянство природы было, быть может, физического свойства. Оно усугублялось вместе с чахоткой, которая в конце концов его и унесла. Незадолго до смерти в большей степени, чем телесные страдания, его изнуряла невозможность отправиться подышать воздухом Фландрии. Он надеялся вылечиться там, но переезд был невозможен.

Усматривая в его постоянной неудовлетворенности людьми и окружающим миром связь с болезнью, я не хочу сказать, что причиной тому была болезнь. Болезни нашего тела не являются причиной заболеваний нашего характера, но наши характер и тело настолько тесно связаны, что разделяют одни и те же невзгоды. Я вовсе не думаю, что Ватто отличался таким непостоянством из корысти или честолюбия. Напротив, его неизменные искренность и сердечность поразительны. Чувствуя приближение смерти, он просит пригласить к нему в Ножан своего ученика Патера{197}, которого, по его мнению, он обидел. И в течение двух месяцев каждый день, вплоть до последнего, обучает того всему, что знает сам о живописи и рисунке. Позднее Патер признался, что именно тогда он получил все свои

В принадлежащем перу де Келюса жизнеописании Ватто{198}, обнаруженном у одного книготорговца большим мастером слова г-ном де Гонкуром, который позаимствовал у Ватто лучшие из его секретов живописца, дабы вернее описать его, я прочел об одном случае, свидетельствующем о простоте Ватто. Ему очень хотелось иметь один парик, который и стоил-то всего ничего. Приткий парикмахер отказался от денег, заявив, что в качестве платы его устроил бы небольшой этюд. Ватто счел, что он должен написать большой холст, и при этом еще боялся остаться в долгу. С презрительной жалостью г-н де Келюс добавляет, что парик был безобразен, а желание Ватто глупо. Не стану доказывать, кто из них двоих был прав, хотя у Ватто, видимо, имелись более веские причины до такой степени желать этот парик, чем те, по которым эта вещь казалась столь недостойной г-ну де Келюсу. Но вкусы художников не всегда благоразумны. Когда у них деспотичный и коварный нрав, их странные пристрастия вызывают у публики глупейшее восхищение. Но когда у них, как у Ватто, мягкий и незлобивый характер, их близким кажется, что из точности, с которой они измеряют отклонения художника от нормы, они извлекают серьезную выгоду, что и дают победно ему почувствовать. Художники, нечувствительные к тем категориям, которыми мыслят обычные люди, и видящие то, чего не видят другие, легко терпят поражение в подобного рода поединках. Большой Ватто сильнее любого другого страдал от этих легких побед тиранической и полной иронии недружелюбности. Снедаемый болезнью, он был беззащитен и перед всеми теми докучливыми людьми, которые навещали его и которым он был не в силах отказать в одном из своих полотен.

Утешением этому несчастливому доброму человеку служило то, что он — прекрасный живописец. Кому не приятно будет узнать, что он любил Люксембургский сад и подолгу рисовал его, «поскольку этот сад реже прочих королевских резиденций служил моделью для художников»? Однако гораздо важнее мне представляется то, что он собрал настоящую коллекцию костюмов Итальянской комедии, приобретенных им по случаю или полученных в подарок; самым большим удовольствием для него было наряжать в эти костюмы друзей. Он просил их позировать ему в костюмах; видеть живых, улыбающихся, моргающих и разговаривающих людей в этих сказочно прекрасных одеяниях было отдохновением для его души, влюбленной в свет и краски, продрогшей в беспросветности бытия. Когда же он оставался один, он припрятывал эскиз, чтобы позднее использовать его для одной из своих больших работ.

Заметки о загадочном мире Гюстава Моро{199}

Не всегда понятно, каким образом стая птиц, взмывшая ввысь, лебедь, поднявшийся в воздух с воды, куртизанка, расположившаяся на высокой террасе подышать среди птиц и цветов, могут неотступно занимать великого мыслителя, неотделимы от его творчества, вызывают восхищение потомков и приносят ни с чем не сравнимую радость любителю, собирающему полотна только этого художника и с удовольствием обнаруживающего на «Снятии с креста» того же лебедя, что и на «Любви и Музах», или, наоборот, считающего себя счастливым обладателем единственной синей птицы, вышедшей из-под кисти этого художника. Сколько бы мы ни ломали себе голову над тем, что хотел сказать этим мастер, ответа мы не получим, поскольку сам он мог ответить самому себе, лишь написав «Куртизанку на террасе», вечер и взлет лебедя, отмеченного Музами, — наиболее точными образами того, что ему виделось, и, конечно, неизмеримо более точными, чем любое объяснение: ведь говорить о своих намерениях, в сущности, ничто — это можно сделать в любую минуту, тогда как претворить занимающую тебя идею в образ не всегда возможно: нужно ждать вдохновения, вглядываться в смутное видение, стараться приблизиться к нему и только тогда приниматься за работу. В пейзажах Моро осязимо божественное присутствие, в них появляются видения, багровые оттенки неба предвещают зло, а лань служит добрым предзнаменованием, гора воспринимается как священное место; одним словом, они несут такую нагрузку, что просто пейзажи рядом с ними кажутся заурядными и словно бы интеллектуально выхолощенными, а изображенные на них горы, небо, животные, цветы — лишены своей драгоценной исторической сути, словно небо, цветы, горы не несут больше печати трагического часа, а освещение не создано специально для этого бога, этой куртизанки, словно природа без интеллектуального начала тотчас же становится обыденной и как бы более просторной — пейзажи Моро обычно замкнуты тесным ущельем или озером, где бы ни проявилось в неопределенный час божественное, тут же запечатленное на полотне в качестве воспоминания о нем лирического героя. И как этот естественный пейзаж, кажущийся, однако, наделенным сознанием, как эти благородные вершины, где молятся в храмах, — сами почти что храмы, как эти птицы, может быть, скрывающие под оперением душу божества, следящие за вами человеческим взглядом и своим полетом, направляемым божественной волей словно предупреждающие вас, так и лицо героя является участником некоей тайны, запечатленной на полотне. Куртизанка настолько естественно смотрится куртизанкой, насколько естественно для птицы летать, — это назначено ей от природы и не зависит от ее выбора или нрава; заплетая косы, сидит она среди цветов, лицо ее прекрасно, взгляд печален, у Музы тоже такой вид, будто она двигается, напевая под лиру, не по своей воле, а Святой Иоанн, поражающий Дракона{200}, выглядит так, словно терпеливо сносит свою собственную отгадку, легендарность и легкий налет мечтательности на своем образе; а само полотно — горы, устрашающий и безобидный скакун, украшенный дорогой сбруей, бросающий свирепые взгляды и встающий на дыбы, — кажется старинным, хоть в нем тут же узнаешь руку современного живописца, который, воссоздавая свои грёзы, писал эти красные драпировки, эти зеленые одеяния, разукрашенные цветами и драгоценными камнями, эти сосредоточенные лица куртизанок, эти неживые лики мифических героев, эти шествия в краю, где совершается все, что он изобразил, ибо предметы, как и живые существа, одухотворены, ибо гора — место легендарное, а человек — всего лишь легендарен, ибо загадочность происходящего выражена человеческим лицом: у героя — нежный вид девственника, у куртизанки — важный вид святой, у Музы — небрежный вид путешественницы, и все они не проливают никакого света на происходящее, в котором словно бы и не участвуют; выражена эта загадочность и общинным пейзажем: в пещерах таятся чудовища, птицы предсказывают, облака источают кровь, время необъяснимо и как бы умиляется с небес тому, что загадочно свершается на земле.

Кусок загадочного мира, некоторые аспекты которого, то есть другие полотна художника, нам уже известны, — вот что такое живописное полотно. Находясь в гостях, беседуя, мы вдруг поднимаем глаза и видим картину, которую до тех пор никогда не видели и которую тем не менее узнаем, как узнаем воспоминание. Эти строптивые и ласковые лошади в драгоценных камнях и розах, этот поэт с женственным лицом в темно-синем одеянии и с лирой в руках, эти женственные юнцы, увенчанные гортензиями и покачивающие веточками клубничных, клубничных,

эта темно-синяя птица, летящая за поэтом, грудь поэта в розовых ветвях, поднимающаяся и опускающаяся в такт нежной и задумчивой песне, необычные цвета, в которые окрашен весь этот мир, духовность этого мира, где часты закаты солнца, где холмы увенчаны храмами и где, если птица следует за поэтом, а цветок растет в долине, то это совершается по иным законам, не тем, что действуют в нашем мире: они велят птице чтить поэта, лететь следом за ним, быть рядом, и полет ее исполнен мудрости; они велят цветку расти в этой долине возле этой женщины, поскольку она должна умереть, цветок этот — символ смерти и олицетворяет предчувствие, а его быстрый рост — надвигающуюся кончину: женщина глядит на него и предчувствует смерть. Хотя мы и видим это полотно впервые, но сразу догадываемся, что это Гюстав Моро, поскольку уже видели несколько других видений этого ни на что не похожего мира.

Край, родом из которого эти фрагментарные видения, — душа поэта, его подлинная душа, самая потаенная из всех, его настоящая родина, где он, однако, — редкий гость. Поэтому и освещение, и краски, и персонажи — все в них духовного порядка. Вдохновение — это миг, когда поэт способен проникнуть в эту святая святых своей души. Труд его — это попытка целиком остаться в ней, пока он пишет или рисует, не привнося туда ничего извне. Отсюда — кропотливая отделка слога, некоторых деталей картины согласно внутренней модели, которая для поэта столь же реальна и первостепенна, как и для художника, а для художника столь же духовна и личностна, как для поэта. Нам нравится разглядывать эти полотна, вынесенные поэтом на свет божий из загадочного края, в который ему открыт доступ, они хранят некий таинственный колорит посреди реальностей этого мира, неподлинного, самого заурядного, соответствующего самой поверхностной из наших душ, той, что у поэта почти неотличима от душ других людей. Вот она передо мной, навсегда застывшая за непроницаемой и столь хрупкой призмой нежных цветов, только что витавшая над возвышенной мыслью Гюстава Моро, а теперь превратившаяся в выброшенную на берег медузу, нимало не утратившую свежей бледности своей голубой гаммы. Имя ее: «Индийский певец». Он и впрямь поет, этот всадник с лицом не то женщины, не то проповедника, с королевскими регалиями, за ним летит птица, ему поклоняются, помахивая цветами, женщины и священники, на него озирается его конь, взор которого светится умом (впрочем, умом светится и все окружение) и любовью, а морда, напротив, такая, что, кажется, он готов растерзать наездника. Рот поэта приоткрыт, на груди его вздымаются розы, он поет. Это миг, когда почва уходит из-под ног, когда под тобой зыбь, когда спущенный на воду корабль, покачнувшись, поплыл, когда слово, колеблемое волнами ритма, становится песней. Все это вечно трепещет на неизменном полотне.

Вот почему поэты не умирают целиком, их подлинная душа, та единственная, в которой они ощущали себя самими собой, частично передается нам. Мы думали: поэт умер, хотели, как к могиле, совершить паломничество в Люксембургский дворец, пришли, подобно женщине, несущей мертвую голову Орфея, к «Женщине с головой Орфея» и видим, что голова смотрит на нас, — это мысль Гюстава Моро, воплощенная им с помощью красок, смотрит на нас прекрасными незрячими глазами.

Художник смотрит на нас, мы не осмеливаемся утверждать, что он нас видит. Конечно, он не видит нас, но ведь мы, как бы дороги мы ему ни были, так мало для него значим. Видение его выставлено на обозрение, оно перед нами, что еще нужно?

Теперь, когда Гюстава Моро нет в живых, дом его превратится в музей{201}. Так и должно быть. Уже при жизни поэта дом его не такой, как все остальные. С одной стороны, чувствуется, что происходящее там уже не принадлежит ему, является всеобщим достоянием и что, с другой стороны, часто это не жилье человека, но обитель души. Душа поэта как идеальные точки и линии глобуса — экватор, полюсы, места пересечения загадочных течений. Но бьется эта душа все же в одном человеке. Человек, безусловно, в какой-то степени освящен этим. Он вроде священника, чье предназначение: служить душе, этому божеству, кормить священных животных, избранных ею, и курить фимиам. Дом поэта — наполовину храм, наполовину дом священника. Когда же священник уходит из жизни, остается лишь божество. В результате резкой метаморфозы — смерти — дом превратился в музей, даже не будучи еще приспособленным для этого. Ни к чему теперь кровать, печь. Тот, кто при жизни лишь временами был богом и жил для всех, теперь только бог и живет только для всех. Его «я» больше нет. Область, в которой он был таким же, как все, больше не существует. Выносите мебель. Пусть останутся лишь полотна, выражающие его подлинную душу и принадлежащие всем. Он все больше сил прикладывал к тому, чтобы сломать этот барьер индивидуального «я», стремясь с помощью упорного труда подстегнуть вдохновение, то есть сделать как можно более частыми минуты доступа к своей подлинной душе, стремясь закрепить ее нетронутый образ, так, чтобы к нему не примешивалось ничего от его обычной души. Мало-помалу полотна заполняли все помещение, и все меньше места оставалось для обычного человека с его потребностью спать, есть, принимать гостей. Все реже случались минуты, когда он не был бы во власти своей подлинной души, когда он оставался просто человеком. Дом его уже был почти музеем, он сам становился лишь вместилищем творческого процесса.

Так происходит со всеми, кто обладает подлинной душой, в которую они могут иногда проникать. Тайная радость служит им знаком, что единственно подлинными являются те минуты, которые они проводят там. Остальная их жизнь — нечто вроде изгнания, зачастую добровольного, может, и не грустного, но мрачного. Ведь они — духовные изгнанники; вместе с родиной они теряют в изгнании и воспоминание о ней и помнят лишь одно: что она у них есть, что жизнь в ней более сладостна, но как туда вернуться — не знают. И кроме того, стоит им пожелать отправиться в путешествие, они уже не могут оставаться на родине: тяга в иные края означает исход из родины, которая есть чувство. Но пока они являются самими собой, то есть не живут в изгнании, где они пребывают в согласии со своей подлинной душой, они действуют, подчиняясь некоему инстинкту, который, подобно инстинкту насекомых, удвоен тайным предчувствием величия их дела и краткости их жизни. И они оставляют все другие заботы, чтобы созидать храм, где они будут жить в веках, а затем умереть. Взгляните, с какой страстью творит художник, и скажите, вкладывает ли паук больше сил в свою паутину.

И все эти подлинные души поэтов дружелюбны и перекликаются между собой. Я, как все, находился в этой гостинице, но поднял глаза и

увидел «Индийского певца» — пел он беззвучно, был недвижим, а грудь его, увитая розами, приподнималась, и женщины расступались перед ним. Тотчас и во мне пробудился певец. Стоило этому произойти, и уже ничто не могло отвлечь его от того, что он желал исполнить. Тайный инстинкт диктовал мне слово за словом все, что я должен был произнести. И даже если бы у меня появились более блестящие мысли или доводы, благодаря которым я выглядел бы более умным, я слушал бы слова, которые говорил пробудившийся во мне певец, слушал, не в силах отвлечься от невидимой, но предложенной мне задачи. И не случайно: певец во мне тоже нежен, как женщина, но и серьезен, как священник. И поскольку этот загадочный край, что простирается перед нами, существует на самом деле, все полотна, которые мы из него выносим, в опьянении переступая его границы, так похожи друг на друга — если, конечно, мы действительно побывали там, то есть действительно испытали вдохновение и не подмешали к нему ничего от нашей обычной души, то есть если мы старательно трудились. Потому-то, подняв глаза и заметив сосредоточенного и нежного певца верхом на свирепом и ласковом скакуне, увитом розами и разукрашенном драгоценными камнями, исполняющего неслышную песнь, птицу, следующую за ним и знающую его, привычный закат солнца, я мог сказать: это Гюстав Моро. Может быть, это полотно прекраснее других полотен, по отношению к которым оно как песня по отношению к прекрасному стихотворению. Как вздымающаяся от пения грудь юного певца, полотно это исполнено энтузиазма. Но, как и другие полотна, оно явилось к нам из края, где такие цвета, где у поэтов такие лица, где их так любят птицы, так знают лошади, то есть края, где аллегория — закон жизни.

Вспоминая свое ощущение от этого полотна Гюстава Моро, я, у которого подобные ощущения очень редки, завидую людям, чья жизнь складывается таким образом, что позволяет им ежедневно предаваться наслаждению искусством. Но иногда, видя, насколько они в остальном менее интересны, чем я, я думаю: не потому ли они так часто говорят о своих ощущениях, что никогда не испытывают их. Тот, кто хоть раз любил, знает, насколько случайные связи, которые называют любовью, низменны в сравнении с подлинной любовью. Возможно, будь любому доступно испытывать любовь к произведениям искусства, как любому доступно (так, по крайней мере, кажется на первый взгляд) любить существо другого пола (я говорю об истинной любви), люди знали бы, как редко настоящая любовь к произведениям искусства и насколько далеки от этой любви многочисленные легкие удовольствия, о которых разглагольствуют иные одаренные и ведущие размеренную жизнь люди.

Для писателя реально лишь то, что способно индивидуально отражать его мысль, то есть его произведения. Для него быть посланцем, князем, знаменитостью — это ничего не значит. Если он тщеславен, это может быть губительно для живущего в нем писателя, но, возможно, без того его уничтожат лень, разврат или болезнь. По крайней мере, ему нужно знать, что все это далеко от литературы. Шатобриану импонировала роль великого человека, что смущает меня в нем. Пусть даже то была роль великого литератора. Это материалистический взгляд на величие в области литературы и вследствие этого — взгляд ложный, надуманный. Впрочем, Шатобриан неплохо смотрится, и его очарование не лишено величия. Но не потому, что он знатен, а потому, что у него было знатное воображение.

А какова же роль обстоятельств? Иногда ничтожна. Однако Роденбах{202} считает, что Бодлер стал Бодлером благодаря тому, что побывал в Америке{203}. Для меня обстоятельства кое-что значат. Но влияют на нас в сравнении с нашей предрасположенностью в отношении один к десяти. Полотно Гюстава Моро, увиденное мной однажды, когда я был потерян и расположен внимать внутреннему голосу, стоило для меня не меньше, чем путешествие в Голландию с душой заинтересованной, но замкнутой...

Художник. — Тени. — Моне{204}

Любитель живописи, например живописи Клода Моне и Сислея{205}, конечно, любит вид парусника на реке с поросшими зеленью берегами, лазурью моря у мыса Антиб, Руанским собором в различное время суток с его вознесшейся между гладких стен и плоских крыш стрелой, с его фасадами, которые изборождены нервюрами, подобно тому как поклонник какой-либо певицы непременно любит арии Джульетты, Офелии{206}, являющиеся для него обличьями, в которых перед ним предстает его любимая исполнительница. Поклонник живописи, совершающий путешествие ради того, чтобы увидеть картину Моне, изображающую маковое поле, наверняка не отправится в прогулку по настоящему маковому полю, но, подобно астрологам, имевшим приспособление, чтобы рассматривать все явления жизни, приспособление, пользоваться которым следовало в одиночестве, вдали от людей, обладает не менее магическими зеркалами, то есть полотнами, отражающими важные аспекты реальности; в зеркала эти нужно уметь смотреться с известного удаления. Мы стоим перед таким магическим зеркалом, чуть отойдя от него, силясь прогнать все лишние мысли и понять смысл каждого цвета, вызывающего в нас воспоминания о былых впечатлениях, которые выстраиваются в такую же воздушную и разноцветную архитектурную форму, как и та, что на полотне, и воздвигают в нашем воображении пейзаж; зеркалом, к которому устремляются убеленные сединами старцы, не обоженные ни солнцем, ни ветром, но упивающиеся открытием всех этих истин, в основе которых — солнце и ветер; так и поклоннику певицы знакомо имя автора, чьи арии она любит исполнять. Полотно Моне заставляет нас полюбить уголок земли, изображенный на нем. Он часто писал берега Сены в Верноне. Нам этого достаточно, чтобы отправиться в Вернон. Конечно, мы понимаем, что он мог увидеть столь же прекрасные виды и в других местах и что, по-видимому, в Вернон его привели жизненные обстоятельства. Неважно. Чтобы извлечь истинность и красоту из какого-либо уголка земли, нам необходимо знать, что она может быть оттуда извлечена, что там много богов. Мы можем молиться лишь в освященном месте, за пределами мест, где мы сами в божественные дни сделали открытия. В нас говорит не просто идолопоклонство по отношению к Моне или Коро. Мы полюбим сами. Но не решаемся. Нужно, чтобы кто-то сказал нам: «Здесь вы можете любить — любите». Тогда мы любим. Полотно Моне в Аржантейле, в Ветейле, в Эпте, в Живерни открывает нам зачарованную суть этих мест. И мы отправляемся туда. Они дают нам небесную пищу, которую может обрести наше воображение в не поддающихся определению явлениях: неслепящие последние полуденные часы, когда река с ее островами снежно-голуба от облаков на небе, зелена от деревьев и травы и розова от лучей солнца, уже садящегося за деревья; красноватая поросль садов с крупными георгинами. Моне прививает нам любовь к полю, небу, пляжу, реке как к чему-то божественному, к чему мы стремимся и где бываем так разочарованы, заметив спешащую через поле женщину в шали или гуляющую по пляжу парочку. Мы так превозносили свои божества, что все, что низводит их до уровня обыденности, разочаровывает нас. Мы влюблены в идеал. Нам

кажется, что художник вот-вот скажет нам, что представляет собой такое-то место — это загадочное существо с необъятным ликом утеса, с сумрачным взглядом, пламенеющим в струях дождя и проникающим в морские глубины, и вдруг между нами и этим существом возникает какая-то парочка. Мы, думавшие, что это существо настолько загадочно, что художник целиком посвятил себя его воссозданию в тиши, нарушаемой лишь шорохом морской гальки, спускаемся на землю, осознав, что художник не стал изучать его более тщательно, чем эту парочку, которая вовсе не кажется нам загадочной, но тем не менее тоже попала на полотно. Мы жаждали видеть определенные уголки земли, эту гальку и этот пляж, день-деньской слушающие жалобу морского прибоя, города на склоне холма, вечно созерцающие реку и летнюю сирень; присутствие людей на пейзажах Моне нас смущает, потому что мы ненасытно стремимся видеть только сами пейзажи. Таково требование наших идеалов. Когда мы еще дети и ищем в книгах луну и звезды, луна «Пиччолы»{207} приводит нас в восторг, поскольку это сияющее светило, а луна «Коломбы» нас разочаровывает, поскольку сравнивается с сыром: сыр кажется нам заурядным, а луна — божественной. Пока в «Истории белого дрозда» Мюссе повествуется о белых крыльях, розовом клюве и капельках воды, мы очарованы, но стоит белому дрозду произнести «Госпожа маркиза», обращаясь к голубке, как эти сказочные дамы и господа смущают нас и лишают очарования все впечатление (жизнь в таком случае для нас — нечто непривлекательное, непоэтичное). В эту пору нам нравится смотреть в музеях лишь полотна Глейра и Энгра{208} с изображенными на них великолепными сюжетами, лунами, повисшими на звездном небе подобно серебряным полумесяцам, а краски «Брака в Кане»{209} кажутся нам столь же далекими от мира поэзии и заурядными, как полы пальто на стуле или винные пятна на столе...

Поэтическое творчество{210}

Жизнь поэта, как и любого человека, полна событий. Поэт едет в деревню, совершает путешествия. Но название городка, где он провел лето, проставленное вместе с датой на последней странице рукописи, указывает на то, что жизнь, разделяемая им с другими людьми, служит ему для иных целей, и порой, если городок, название которого фиксирует в конце тома место и время его написания, является как раз тем самым, где происходит действие романа, мы весь роман воспринимаем как некое вечно длящееся продолжение реальности и понимаем, что реальность явилась для художника чем-то большим, чем для остальных смертных, что она содержит нечто драгоценное, которое он искал и которое не без труда дается ему.

Состояние духа, в котором поэт легко, как бы в некоем упоении, обнаруживает в любом предмете и явлении скрытую там драгоценную сердцевину, редко. Отсюда — разглагольствования, потуги взнудать гений, помочь себе чтением, вином, любовью, путешествиями, поездками в знакомые места. Отсюда — перерывы в работе, возвраты к ней, бесконечные переделки, завершение ее иногда через шестьдесят лет после начала, как это было у Гёте с «Фаустом»; отсюда — рукописи, оставшиеся незаконченными, так и не осененные вдохновением, как это было с Малларме, десять лет пытавшимся создать нечто грандиозное, но в свой последний час ясно осознавшим, подобно Дон Кихоту, тщету своих усилий и завещавшим дочери сжечь написанное им. Отсюда — бессонница, терзания, призывы следовать примеру великих мастеров, плохие стихи, бегство во все, что не требует гениальности, ссылки на занятость делом Дрейфуса, семейными неурядицами, на страсть, что разбередила, не вдохновив; отсюда — литературно-критические статьи вместо стихов, суждения, представляющиеся правильными интеллекту, но лишенные той упоительности, которая является единственным признаком истинных творений и помогает нам узнать их в миг нашей встречи с ними. Отсюда — вечное усилие, постепенно завладевающее нашими эстетическими устремлениями вплоть до области бессознательного, так что мы наяву начинаем видеть красоту пейзажей, которые нам снятся, пытаемся получше отделать приснившиеся фразы или, если мы — Гёте, в предсмертном бреду лепечем о цветовой гамме своих галлюцинаций.

Власть романиста{211}

Все мы пред романистом — как рабы пред императором: одно его слово, и мы свободны. Благодаря ему мы переходим в иное состояние, влезая в шкуру генерала, ткача, певицы, сельского помещика, познаем деревенскую жизнь и походную, игру и охоту, ненависть и любовь. Благодаря ему становимся Наполеоном, Савонаролой, крестьянином и сверх того — состояние, которое мы могли бы так никогда и не познать, — самими собой. Он — глас толпы, одиночества, старого священника, скульптора, ребенка, лошади, нашей души. Благодаря ему мы превращаемся в настоящих Протеев, поочередно примеряющих все формы существования. Меняя их, мы ощущаем, что для нашего существа, обретшего такую ловкость и силу, формы эти не более чем игра, жалкая либо забавная личина, лишенная какой бы то ни было реальности. Наши невзгоды или успехи на мгновение перестают нас тиранить, мы играем ими, равно как невзгодами и успехами других. Вот отчего, перевернув последнюю страницу прекрасного романа, пусть даже грустного, мы чувствуем себя такими счастливыми.

Поэзия, или Неисповедимые законы{212}

Подолгу поджидают свои жертвы и шпион, и развратник, подолгу простаивают, наблюдая, как строят новое или ломают старое, степенные люди. Поэта же может остановить любой предмет или зрелище, не заслуживающие внимания солидных людей, и окружающие задаются вопросом: кто это — маньяк или шпион и (чем дольше он стоит) что он там в самом деле видит. А он стоит себе перед каким-нибудь деревом, пытаюсь отрешиться от городского шума и вновь испытать ощущение, уже изведенное раз, когда это дерево, одиноко растущее посреди общественного сада, возникло перед ним все в белых цветах, словно наряженное оттепелью, усыпанной бесчисленными белыми комочками концы ветвей. Он смотрит на дерево, но притягивает его нечто иное: ему никак не удастся уловить прежнее ощущение, а когда вдруг оно появляется — углубить и развить его. Никого не удивит путешественник, в восхищении замерший перед витражами стрельчатых окон собора, составленных художником из разноцветных стеклышек и деревянных раскладок, или перед бесчисленными бойницами, прорезанными в стенах согласно законам некой чудесной симметрии. Но чтобы человек битый час проторчал перед деревом, разглядывая, как с приходом весны бессознательная, но неумолимая архитектурная мысль, имя которой — вишневое

дерево, в определенном порядке расположила многочисленные белые шарикоподобные, такие затейливые, источающие вдоль темного разветвленного ствола такой тонкий аромат, — это воистину удивительно!

Поэт всматривается одновременно и в себя, и в вишневое дерево и порой вынужден выжидать, пока не пройдет нечто, заслоняющее в нем видение, подобно тому как прохожий заслоняет для него на миг это дерево. Поэта может привлечь и куст сирени, непрерывно, всеми своими крошечными соцветиями источающий аромат; вот он на миг отпрянул, чтобы затем с новой силой ощутить этот аромат, но сирень ведь как пахла, так и пахнет. И сколько бы ни вглядывался он в «Юношу и смерть» Гюстава Моро, персонаж картины уже ничего не добавит к сказанному, не изменит выражения своего лица. Поэт перед предметным миром, как студент, без конца перечитывающий условия задачи, не поддающийся решению. Но ведь сколько ни вчитывайся, задача не изменится. И решение придет не от нее. Пока поэт смотрит на дерево, кто-то другой загляделся на проезжающий мимо экипаж или на витрину ювелирной лавки. Но поэт, с ликованием постигающий красоту любого предмета и явления, как только он ощутил ее согласно неисповедимым законам, носимым в себе, и готовящийся показать нам ее на кончике этих таинственных законов — макушке или основании, — держась за которые, то есть описывая их заодно с самими законами, можно добраться до самой их сути, поэт обретает красоту внешнего мира, с ликованием делясь ею с другими, — красоту как стакана с водой, так и бриллиантов, как бриллиантов, так и стакана с водой, как поля, так и статуи, как статуи, так и поля. Глядя на полотно Шардена, не только ощущаешь прелесть деревенской трапезы, но и невольно думаешь, что лишь в ней сосредоточена поэзия, и отворачиваешь взгляд от драгоценностей. Прочтя «Бриллиант раджи» или увидев полотна Гюстава Моро, на бриллианты и драгоценные камни тоже смотришь как на нечто прекрасное; полагаешь, что все прекрасно лишь в своем естественном состоянии: цветы в полях, животные в их среде обитания; отвергаешь любую искусственность, оставляя ее лишенным воображения богачам, но, увидев полотна Моро, проникаешься вкусом к роскошным нарядам, предметам, лишенным их естественной грации и используемым в качестве символов: черепахи как материал для изготовления лир, венки на голове как вестники смерти; и так стремишься окунуться в настоящую деревенскую жизнь, что думаешь: статуя непременно испортит вид поля, но глянешь на картины Моро и желаешь этой искусственной красоты, когда на утесах вырисовываются очертания статуй (как на картине «Сафо»), испытываешь удовольствие, видя в героях его картин носителей интеллектуальных идей, пронизанных духом поэта, расположившего их столь самовластно, — духом, передающимся от одного к другому, от цветов, увивающих статуи, к самой статуе, от статуи к богине, что шествует неподалеку, от черепахи к лирам, а цветы на корсаже воспринимаешь почти что как драгоценности и чуть ли не как самое ткань.

Дух поэта щедр на проявления таинственных законов, и когда эти проявления дают о себе знать и явственно проступают, они стремятся выделиться из него, ибо все, что должно длиться, желает выделиться из всего, что хрупко, недолговечно и может погибнуть на закате дня или утратить способность к воспроизведению. Так, всякий раз, как семя человека ощущает свою мощь, оно стремится вырваться в виде спермы из брэнного человеческого тела, которое может не удержать его в целостности и в котором оно может утратить свою силу (ибо оно зависит от него, являясь его пленником). Вот и поэзия пытается вырваться в виде произведений из тленной человеческой оболочки, в которой она может лишиться былой непостижимой энергии, позволившей бы ей развернуться в полную силу (ибо поэзия, будучи пленником человека, зависит от него, а он может занемочь, удариться в светскую жизнь, развлечения, растерять силы, растратить в удовольствиях сокровище, которое носит в себе и которое в определенных условиях чахнет, ибо их судьбы связаны). Взгляните на поэта в тот миг, когда мысль испытывает подобное стремление вырваться из него: он боится преждевременно расплескать ее, не заключив в сосуд из слов. Стоит ему встретиться с другом, позволить себе развлечься, и она теряет свою таинственную энергию. Конечно, если она настолько близка к свободе, что в результате повторения уже обрела некую смутную словесную оболочку, однажды, держа ее в неволе, как пойманную рыбку, он сумеет ее воссоздать. Какая головокругительная и священная работа свершалась, когда поэт, запершись на ключ, начал извлекать ее из себя, в то время как ум подбирал ему все новые и новые формы, в которые необходимо было вдохнуть жизнь, — как новые кувшины, которые надо наполнить! В этот миг он менял свою душу на мировую. В нем свершался этот великий обмен, и если вам вздумалось бы войти в этот миг и принудить его стать самим собой, как тяжело ему пришлось бы, объятому неслыханным подъемом, с блуждающим взором! Он смотрел бы на вас, ничего не понимая, улыбался невпопад, не в силах вымолвить ни слова, ибо мысль его в этот миг была подобна выброшенной на берег медузе, что обречена, если ее не унесет набежавшей волной. Вы строили бы догадки относительно причин его уединения, но не усмотрели бы, что перед вами невольный участник преступления. Но какого? И откуда этот растерянный вид? В чем тут дело? Стоит вам войти, как жертва исчезает? А дело в том, что трудится он над самим собой: его второе «я» исчезает, как только вы появляетесь, как в истории с Хайдом и Джекилем^{213}: когда перед вами один, другого и след простыл, и наоборот. Вы всегда застаете кого-то одного.

Всякий раз, когда поэт не настроен на эти внутренние непостижимые законы, согласно которым у него налажена связь со всеми предметами и явлениями внешнего мира, он несчастлив. Однако — и это случается довольно часто, поскольку всякий раз, как он действует рационально, ради какой-либо цели и чувствует себя перенесенным изнутри наружу, — он перестает пребывать в той части своего существа, в которой способен, как при телефонной или телеграфной связи, войти в контакт с красотой мира.

До тех пор, пока он не познал свойства своей природы, он не получал удовольствия от жизни, так как то, что радует других, не годится для него. Позднее он оставил поиски счастья, отличного от тех возвышенных минут, что кажутся ему подлинным существованием. Словом, после каждого из представившихся ему случаев дать жизнь формам, в которых находят выражение его внутренние непостижимые законы, он без сожалений может умереть, как насекомое, расплачивающееся собой за возможность дать жизнь потомству. Не цвет глаз, не жизненные перипетии делают для нас понятными поэтов и их душу, а книги, в которых воплотилась та часть ее, что инстинктивно стремилась избежать участи их брэнного тела и увековечиться. Поэты пренебрегают изложением своих мыслей по тому или иному поводу, о той или иной книге, какими бы замечательными ни были эти мысли, не заносят они в дневник и редких сцен, свидетелями которых стали, и исторических речей, которые им довелось услышать из уст знакомых государей, что само по себе интересно и придает увлекательность мемуарам гувернанток и кухарок. У поэтов способность писать сохраняется, скорее, для некоего воспроизведения, к

которому они побуждаемы особым желанием, не позволяющим ему противиться, воспроизведения, которое иные формы сочинительства могут лишь ослабить, хотя об отсутствии сочинений по поводу того или иного произведения, то есть по поводу того, что кажется более талантливым, чем предмет собственного творения, и сожалеет тот, кто сам их пишет. Это и является самой сутью поэтов в том, что есть в ней неповторимого и неизъяснимого: отсюда, безусловно, их желание любым способом воспроизвестись, неотделимое от них, но никак не связанное с более привлекательными на вид спекуляциями, о незначительности или менее личностном характере которых они предупреждены: думая о них, они не испытывают того очарования, описывая их — того удовольствия, что связаны как с сохранением и воспроизведением личностного (интеллектуального заменителя хорошего здоровья и любви), так и с привязанностью к прохладе тенистых городских скверов, блеску бриллианта в руках умудренного человека, напиткам, большая или меньшая крепость которых влияет на личность, делая ее счастливее, к небольшому городку, в котором некоторое время назад обосновался приезжий: неизвестно, из каких он краев, но он пользуется уважением, приносит пользу, правда, старые его грехи, оживающие вместе с объявившимися вновь сообщниками, могут отрицательно сказаться на его репутации и пробуждают угрызения совести, утихшие было посреди новых привычек и всеобщего признания. Словом, с привязанностью ко всему тому, что вам не дано узреть в великом человеке при встрече с ним, даже любясь бездонностью его взгляда, точно так же, как, глядя в глаза влюбленного и слыша его вздох «Как она хороша!», вы не можете вообразить овладевших им блаженства и мечтательности, которые возбудила в его душе женщина.

Закат вдохновения{214}

Всем, кому пришлось испытать то, что называется вдохновением, знаком этот внезапный прилив воодушевления — единственный признак совершенства мысли, при своем появлении подстегнувшей нас пуститься ей вослед и мгновенно делающей слова податливыми, прозрачными, взаимно отражающими друг друга. Познавшие это хоть раз знают, что без вдохновения не стоит излагать свою мысль, какой бы правильной она ни казалась, свою концепцию, какой бы продуманной она ни представлялась, и ждут этого душевного подъема — единственного признака того, что сказанное стоит быть сказанным и заставит биться сердца других. И до чего же грустна пора, когда этот подъем не возобновляется, когда с каждой пришедшей нам мыслью мы понапрасну ожидаем воодушевления, обновления, при которых в мозгу словно бы исчезают все перегородки, все барьеры, всякая неестественность и при которых все наше существо похоже на некую лаву, готовую излиться и беспрепятственно принять желаемую форму. Ведь мы способны сохранить в наших деяниях неотразимость, доставляющую удовольствие тем, кто любил нас, как сохраняем мягкие и приятные черты лица, взгляд, по которым все еще можно определить: «это он», как все еще — и, может быть, даже чаще, чем прежде, — блистаем в беседе с друзьями меткими сравнениями и свойственными нам одним остротами. Мы способны сохранить это в наших деяниях, потому что мы, безусловно, бережем в себе то непостижимое существо, которым являемся, существо, обладающее даром придавать всему определенную и уникальную форму.

Нам известно, что такая-то страница была написана без вдохновения, что редкие мысли, понравившиеся нам, не породили себе подобных; все судьи земли могут твердить: «Это лучшее из содеянного вами», — мы лишь грустно качаем головой в ответ, ибо готовы отдать все это за минуту былой неизъяснимой силы, которую ничто не может вернуть нам. Без сомнений, в этом последнем концерте еще звучит любимая и знакомая интонация, но одна мысль уже не влечет за собой множество других, а сама ткань произведения и менее ценна, и более разрежена. Произведения, коими упивался создатель, обладая магической силой, могут продолжать опьянять других; для него самого это уже ничто. Он изнывает в ожидании.

Но когда зима не говорит уже ничего нового его душе, — потому что для него теперь все дни похожи друг на друга, — и невыразимая сила времен года не встречает в нем отклика, не приводит его в восторг, где-то далеко от него, в провинциальном городке, два человека, офицеры, может быть, считающие его уже мертвым, условились о встрече и, пока другие отправились на прогулку, сели за рояль. И тогда...

Гонкуры перед своими младшими братьями по перу: г-н Марсель Пруст{215}

Благодаря полученной мной в 1919 году премии{216} часть наследства г-на Эдмона де Гонкура досталась мне. Таким образом, по отношению к одному из авторов «Рене Мопрен»{217} я оказался в трудном положении наследника, о котором он понятия не имел или, по крайней мере, которого не называл в числе таковых. Это обязывает меня с большой осторожностью и почтительностью отзываться о нем, а не заводить у себя его бюст (подобно славному бедняге Кальметту{218}, который держал бюст Шошара в редакции «Фигаро», освященной его смертью).

Когда мне было двадцать лет, я часто встречал г-на де Гонкура у г-жи Альфонс Доде{219} и у принцессы Матильды{220} в Париже и Сен-Грасьене. Блистательная красота Альфонса Доде не затмевала красоты надменного и робкого старца, каким был г-н де Гонкур. С тех пор мне не приходилось сталкиваться с подобными примерами внешнего благородства (при всем их различии). Эра титанов закончилась для меня незабываемым обликом этих двух людей...

Недоброжелательность и пренебрежение гостей салона принцессы Матильды по отношению к г-ну де Гонкуру очень огорчали меня. Некоторые весьма интеллигентные дамы прибегали ко всякого рода уловкам, чтобы не называть ему своего «приемного дня». «Он слушает, запоминает, а потом описывает нас в своих мемуарах». Это подчинение всех своих обязанностей — светских, дружеских,

семейных — долгу быть служителем правды могло бы составить величие г-на де Гонкура, если бы он понимал само понятие «правды» в более глубоком и широком смысле, если бы он создал больше живых людей, в описание которых наблюдение, выпавшее из памяти, но записанное в дневник, невольно вносит некое иное, расширительное толкование. К несчастью, вместо этого он наблюдал, брал на заметку, вел дневник, что негоже делать великому художнику, мастеру. Однако, несмотря ни на что, дневник этот, так ославленный, остается дивной и занимательной книгой. Полный находок стиль, нельзя, по моему мнению, назвать, как это сделал Даниель Алеви, вышедшим из-под пера неумелого в области французского языка ремесленника. Я многое мог бы сказать об этом стиле, возьмись я его анализировать. Вообще же я исследовал его — в целом оценив положительно — в своих «Подражаниях и смеси»{221} и особенно в одном из готовящихся к выходу в свет томов «В поисках утраченного времени»{222}, где мой герой, очутившись в Тансонвиле, читает якобы неизданное произведение Гонкура, в котором дается оценка персонажам моего романа.

Г-н де Гонкур был неподражаем всякий раз, как заводил речь о тех произведениях искусства или природы, в которые был страстно влюблен, — даже о редчайших кустах из своего сада, которые являлись для него бесценными игрушками. После «Арлезианки»{223} его «Жермини Ласерте» — та пьеса, над которой, выражаясь его собственным языком, более всего пролило слез «мое детство». Не знаю, какова тут заслуга Режан{224}, но после спектакля я выходил с глазами на мокром месте, так что некоторые отзывчивые души подходили ко мне, решив, что меня обидели. Авторская взволнованность, возбуждение, смятение были немалыми. А поскольку он все воспринимал в свете своих занятий литературой, то постоянно беспокоился, как бы какие-нибудь изменения в руководстве театра или недомогание актеров — новые козни судьбы, оцетинившейся на него, — не отвратили от «Жермини» публику, не прервали бы постановку. Увы, этот исполненный благородства художник, этот историк самого высокого полета и самого новаторского типа, этот непризнанный, подлинно импрессионистический романист был в то же время человеком наивным, легковерным, наделенным беспокойным и милым добродушием.

Несмотря ни на что, между отдельными этапами его творчества и последующими направлениями в искусстве образовалась трещина. Наиболее ясно я осознал это на банкете в его честь, когда г-н Пуанкаре{225} вручал ему награду, а у него от волнения срывался голос. Присутствующие на банкете «натуралисты» без устали провозглашали: «Папаша Гонкур — великий человек»; все тосты начинались обращениями типа «мэтр», «дражайший мэтр», «прославленный мэтр». Настал черед г-на де Ренье, который должен был выступать от лица символистов. Известно, что бесконечная тактичность этого человека, которой он руководствовался всю жизнь, порой в разговоре принимала у него форму кристальной холодности. И впрямь, можно сказать, что чересчур подогретая атмосфера банкета, в которой, как в котле, варились все эти «мэтры» и «дражайшие мэтры», была внезапно остужена г-ном де Ренье — он встал, повернулся к г-ну де Гонкуру и начал так: «Сударь!» Вслед за этим он сказал новоиспеченному кавалеру ордена Почетного легиона, что хотел бы поднять в его честь одну из японских чаш, любимых хозяином Отёй. Нетрудно вообразить себе все те изысканные и безупречные фразы, которыми была украшена эта японская чаша. И все же ледяное «сударь», даже в контексте последующих комплиментов, произвело впечатление чаши скорее разбиваемой, чем поднимаемой во здравницу. У меня возникло ощущение, что это и была первая трещина.

Толстой{226}

В наше время Бальзака ставят выше Толстого. Это безумие. Творение Бальзака неприглядно, полно гримас и нелепостей; судит человечество в нем литератор, стремящийся создать великое произведение, тогда как Толстой в этом смысле — невозмутимый бог. Бальзаку удастся создать впечатление величественного, у Толстого по сравнению с ним все само собой выглядит грандиозней, как помет слона рядом с пометом козы. Величественные жатва, охота, катание на коньках в «Анне Карениной» подобны огромным заповедникам, что как бы разряжают воздух всех остальных сцен в романе, создают ощущение пространства. Кажется, что между двумя разговорами Вронского пролегло целое поле некошеной травы, целое лето. Поочередно влюбляешься во все, попавшее в эту вселенную: в волнение всадника, пустившего лошадь рысью («О, милая! О!»), в чувства героя, на пари взявшегося, стоя на подоконнике, выпить бутылку рома, в бивачное веселье, в житье-бытье мелкого помещика, любителя охоты, в старого князя Щербацкого, за границей рассуждающего о милой сердцу русской жизни (встаешь поздно и т. д. — глава «На водах»), в знатного транжира (брата Наташи) в «Войне и мире», в престарелого князя Болконского и т. д. Это романы не наблюдения, а интеллектуального построения. Каждая подмеченная черта — всего лишь покров, доказательство, пример закона, выявленного романистом, — закона рационального или иррационального. Впечатление мощи и жизненности исходит от его романов именно в силу того, что они — результат не наблюдения, а того, что каждое движение, слово, событие лишь подтверждают тот или иной закон; ощущаешь себя в гуще законов. Но поскольку истинность этих законов диктуется автору изнутри, иные из них остаются для нас непостижимыми. Когда он говорит о хитром выражении лица Кити, стоило ей завести речь о религии, или о радости Анны, унижающей Вронского, нелегко понять, что он имеет в виду. Нам доставляет удовольствие наблюдать, как великий ум не чурается остроумия, понятного нам (шутки Рёскина над своей собакой Визирем, над горничной Энн, шутки Толстого, составляющие как бы второй план начала «Анны Карениной»). И несмотря ни на что, возникает ощущение, что в своем кажущемся неисчерпаемом творении Толстой повторяется, что у него не так уж много сюжетов: подновленные, поданные в ином ключе, они кочуют из романа в роман. Звезды, небо, подмеченные Левиным, отчасти напоминают комету, увиденную Пьером, и высокое голубое небо над князем Андреем. Еще больше Кити, сперва отвергнувшая Левина ради Вронского, а затем вновь вернувшаяся к мысли о нем, напоминает Наташу, забывшую князя Андрея ради другого, а потом вновь обратившуюся к нему. И не одно ли и то же воспоминание «позировало» для Кити, выглядывающей из окошка кареты, и Наташи, едущей в карете среди раненых?

Достоевский{227}

Среди самых ужасных мучений своих в тюрьме Достоевский называет невозможность побыть одному на протяжении всех четырех лет. А ведь, казалось бы, даже будучи вынужден терпеть постоянное присутствие других людей, человек способен уединиться внутренне, мысленно отвлечься от окружающего. Это под силу любому и больше, чем любому, должно было быть присуще Достоевскому: благодаря

невероятной силе воображения он должен был уметь не замечать того, что делается вокруг. Во всяком случае, есть помехи, гораздо труднее поддающиеся устранению, чем присутствие людей, которые могут стеснять лишь внешне, но не мешать работе ума. Я имею в виду внутренние помехи. Человек, носящий в себе болезнь, в течение все тех же четырех лет (а часто и гораздо дольше) страдающий страшными болями, не перестает испытывать оупляющее недомогание, являющееся последствием не спадающей температуры и затрудняющее даже самостоятельное приподымание на постели, — так вот, такой человек, постоянно раздраженный своей болезнью, в гораздо меньшей степени одинок, чем Достоевский среди заключенных, до которых ему не было дела и которые, в свою очередь, не проявляли никакого интереса к нему. А температура и болезнь вынуждают вас интересоваться окружающими.

Возможно, каторжные работы были для Достоевского подарком судьбы, открывшим ему возможность внутренней жизни. Любопытно, до какой степени начиная с этого момента его переписка напоминает переписку Бальзака: просьбы одолжить денег, обещания вернуть сторицей, основанные на вере в грядущую славу. «„Идиот“ будет прекрасной книгой», как и «Лилия долины», ибо он чувствует, как в нем зреет новый человек. Что бы там ни говорил Жид{228}, в повествование романа включены интеллектуальные рассуждения, например, о смертной казни.

Все романы Достоевского (как и все романы Флобера, а «Госпожа Бовари» особенно, да и «Воспитание чувств» тоже) могли бы называться «Преступлением и наказанием». Но, возможно, он делит надвое то, что в реальности едино. В его жизни безусловно имеется как преступление, так и наказание (быть может, не имеющее отношения к данному преступлению), но он предпочел разделить их: возложить впечатления о наказании на себя («Записки из мертвого дома»), а преступление — на других. Его своеобразие заключено не в тех качествах, о которых пишет Ривьер{229}, а в композиции произведений.

О Гёте{230}

То, о чем обычно повествуется в наших книгах, указывает на источник нашего вдохновения, и при чтении очень скоро становится ясно, чем был занят в те минуты наш ум. Для Гёте чрезвычайно важно место написания его произведений. Читатели его часто наведываются на эти места, для которых характерны простор и разнообразие ландшафта. Окидывают взглядом долины, деревеньки и прекрасную реку, озаренную утренним светом. Ласкают их взор и рабочие кабинеты писателя — кабинет любителя живописи, кабинет естествоиспытателя. Чувствуется, что картины и экспонаты собраны здесь не только удовольствия ради, что они были необыкновенно близки интеллектуальной жизни писателя, что работа его мысли была направлена на то, чтобы понять, в чем реальность того наслаждения, которое они ему доставляют (ведь прежде всего благодаря наслаждению высшего порядка пред нашим интеллектом предстают предметы, чья важность ему таким образом и сообщается), и определить степень их влияния на ум. Хотя важность различных явлений и предметов часто оспаривается героями произведений, чтобы проникнуться всей мыслью Гёте, недостаточно понять, что один из наиболее симпатичных ему героев — молодой человек, любящий разглагольствовать об истинах, не чурающийся поучительных речей и легко впадающий в красноречие, что позволяет с большой точностью определять его отношения с различными явлениями и предметами. «Ибо», с которого начинается максима, также недостаточно. Часто повествование прерывается дневниковой записью, выдержкой из книги, в которой собраны мысли одного из героев. Согласно Гёте, это призвано показать обычное направление мыслей героя. Но сам герой, тот факт, что он воплощает некий характер, что жизнь для него является тем-то, по отношению к Гёте выступают в той же роли, что и отрывок из дневника по отношению к герою. Он показывает нам обычное направление мыслей писателя. Безусловно, та или иная дневниковая запись трудно увязывается с жизнью героя. Мы задумываемся, что могло породить ее, но часть событий нам неизвестна. Так, книги Гёте не могут восстановить для нас события его жизни, но, подобно написанному для себя дневнику, могут нести сильный отпечаток свойственных ему мыслей. Не дневник, а книги пишем мы для самих себя, для нашего подлинного «я».

В романах Гёте отведено много места искусствам и средствам совершенствования в них: искусству актерской игры, искусству архитектора, музыканта, педагога и прежде всего тому, что в них является подлинным искусством. Трудность добиться слаженности, при которой каждый был бы предельно внимателен, явно поражает его как неотъемлемая часть самой сути художественного усилия. Отсюда внимание к импровизированным светским комедиям, к первому представлению, в котором Вильгельм Мейстер хочет принять участие.

В «Избирательном сродстве» немаловажное место отведено искусству садоводства, возведения строений. Там показано, что, если руководствоваться ложной точкой зрения, можно целую жизнь отдать этим искусствам впустую, показано, как понимание роли перспективы или расположения надгробных памятников на кладбище для иного ума, например гётевского, может оказаться одним из тех фактов, благодаря которым нам дано ощутить глубинную реальность, так что мы беспрестанно возвращаемся к ней, стремясь извлечь ее и охотно преобразуя наши мысли о ней в символы с помощью персонажей и повествования. Мне кажется, что для Гёте огромную важность имела потребность, прибегая к церемониям — аллегорическим и кажущимся нам столь холодными и незначительными, — создавать символы невидимого для нас, сущностного. Вот пункт, по которому было бы бессмысленно вести отвлеченные споры, поскольку каждый из нас находится в плену фактов, с помощью которых ему передается дух истины и вдохновения. Для одного — это запахи, освежающие его память и переносящие его в область поэтического, для другого — что-то иное. Так, в «Вильгельме Мейстере», в «Избирательном сродстве» перед нами предстают страны, где добродетели прославляются специальными праздниками, где необычные храмы посвящены не древним богам, а тому, что должно почитаться, где зрелища укрепляют людей в их добрых намерениях.

Естествознание было для ума Гёте неким негативным полюсом, как для иных людей — разгульная жизнь, для других — критический склад

ума, еще для кого-то — роскошь и удовольствие, словом, то, что удаляет вдохновение, противостоит нашему подлинному развитию. Многие мысли у него — когда он отводит такое большое место человеческой физиологии и тревожным и необычным аспектам животного мира — из области безумия. Мир в его романах в достаточной степени устроен как театр марионеток, настолько там ощущается, как Гёте, держа в своих руках нити, руководствуется одному ему ведомой целью. Впрочем, отсюда и очарование его персонажей. В спальнях оборудованы небольшие театры для детей. В рабочих кабинетах висят полотна или лежат всевозможные инструменты. В одно повествование вклинивается другое, вложенное в уста того или иного героя, и, в свою очередь, прерывается основным. Герои намеренно не имеют каких-либо особых примет, это, как правило, «два любителя театра» («Годы учения Вильгельма Мейстера») или два человека, для которых мораль не писана (граф и баронесса в «Избирательном сродстве»). Персонажи появляются в начале драмы, а затем лишь два-три раза или к самому концу. Часто они возникают опять лишь в финале, который им известен, отчего их выход несколько загадочен. И наконец, различные события предсказывают то, что должно произойти. Иные из персонажей символизируют одну из сторон человеческой природы, которая как будто занимает Гёте: бесполезное развитие нарочитой активности у женщин (Филина в «Вильгельме Мейстере», Люциана в «Избирательном сродстве»). Автор передает, поручает свою роль судьбы и гида тем или иным персонажам, которые как бы специализированы в той или иной области морали (как Митлер в «Избирательном сродстве»).

Жубер{231}

Жубер в своей переписке стремится понравиться. Прекрасный пассаж о стариках{232} в письме, адресованном Фонтану, написан им, без сомнения, потому, что он находит это рассуждение милым, он «помещает» его в письмо. Желание понравиться друзьям — это своеобразный реванш честолюбия. Те, кто, подобно Жуберу, отказались от славы по причине слабого здоровья, а то и слабого таланта, отсутствия воли и внутренней силы, побуждаемы к работе над малыми, чуть ли не случайными формами, чтобы блеснуть перед молодыми людьми из числа друзей, чьим поклонением они дорожат. Так, у Жубера есть одно редкое качество, что по-своему выражает его одиночество (вдохновение — миг, когда ум вступает в контакт с самим собой, когда внутренний монолог не имеет ничего общего с беседой и с человеком, болтуном и спорщиком, уживающимся в одной телесной оболочке с творцом) и, несмотря на это, нечто извечно общественное, принадлежащее области писем, бесед, обращения к своей собственной персоне — Жуберу, к жизни, задуманной словно бы только для общества (что составляет также слабую сторону Стендаля, так, впрочем, отличающегося от Жубера). Но тем не менее высказывания Жубера окрашены его гениальностью. Становится понятно, что, чувствуя свое превосходство и все же пребывая в неизвестности и не создавая крупных произведений, он в письмах пытается, по крайней мере, внушить Фонтану, Моле, г-же де Бомон{233} ощущение своей значительности. От этого, правда, отдает эгоизмом (преобладает «я»). Он подчеркивает значение пассажа, добавляя в конце письма: «Прощайте, я озяб, иду греться, мысли мешаются, устал». Вроде ничего особенного, но ведь написано это из кокетства, чтобы показать, что он одарил корреспондента экспромтом, хотя на самом деле это и есть не более чем экспромт.

Эту потребность того, кто «не прославится», быть оцененным я охотно сравнил бы с любовью к рекламе у тех, чьи произведения в силу своеобразности и сложности не могут затронуть читателей. Такие писатели ищут удовлетворения лишь собственным потребностям, не помышляя о публике. Но при этом пытаются воздействовать на нее чисто техническими приемами, чтобы их не имеющее успеха произведение хотя бы прогремело (Монтескью{234}). Уверен, что это также делается для того, чтобы молва о них дошла до их друзей.

Культура сравнима с хорошими манерами образованных людей. Есть среди них некое франкмасонство высшего света. Делается намек на какого-либо писателя, каждому понятно, о ком идет речь, вводить кого-либо в курс дела нет необходимости: все принадлежат к одному кругу. Есть в этом и слабые стороны: чрезмерная замкнутость на себе, на исключительности своего «я» как феномена, на своей самооценности, имеющей чисто реликтовое значение, на знаниях, которые служили лишь вспомогательными средствами для постижения истины.

О Шатобриане{235}

«Что мы пред этими славными именами? Всего лишь безвестные люди. Мы безвозвратно исчезнем, но ты, гвоздика поэта, маленький запоздалый цветок, сорванный мною среди вереска и лежащий сейчас на моем столе рядом с листом бумаги, ты возродишься вместе с ароматом засушенного цветка, а нам уж никогда не воскреснуть» («Замогильные записки», вся с. 485 II т., многочисленные образы, которыми она заканчивается, средневековый Христос с ранами поэта, вскрытие для творческого облегчения вены).

Мне нравится читать Шатобриана, потому что через каждые две-три страницы (подобно тому, как летней ночью раздаются с небольшим промежутком два всегда одинаковых звука, из которых состоит пение совы) он исторгает свой клич, столь же монотонный, сколь и неподражаемый, дающий почувствовать, что такое поэт. Читая у него о том, что ничто не вечно на земле, что смерть не за горами и всех ждет забвение, понимаешь он искренен: ведь он — смертный среди смертных; и вдруг среди описываемых событий возникает рожденная загадкой его природы та самая поэзия, к которой были устремлены все его помыслы, и та мысль, что должна была опечалить, чарует нас, мы ощущаем не грядущую смерть поэта, а его сегодняшнюю жизнь, чувствуем, что он выше мира вещей, событий, лет, и улыбаемся при мысли, что это нечто — как раз то, что мы уже успели полюбить в нем. Само это постоянство пьянит нас, поскольку мы чувствуем, что существует нечто более высокое, чем события, небытие, смерть, бесполезность всего сущего; и оттого, что это всепобеждающее нечто постоянно, неизменно и узнаваемо в нем, испытываем какую-то новую радость, как если бы видели, что эта волшебная и трансцендентная сила не только существует, но и порождает волшебных и трансцендентных персонажей, узнаваемых в силу их схожести. И когда Шатобриан, жалуюсь, помогает росту этой волшебной и трансцендентной личности, которой он сам и является, мы улыбаемся, поскольку в тот самый миг, когда он считает себя униженным, он на самом деле спасен и живет той жизнью, в которой нет

места смерти.

Конечно, он не всегда был такой личностью. Часто, и особенно тогда, когда он желает блеснуть своим галльским умом, живостью, вольтерьянством, мы любуемся им, не узнавая его. Но мало-помалу благодаря искренности он стал этой личностью. И когда она берет слово, пусть даже для того, чтобы с помощью всевозможных способов убедить нас в своем небытии, она внушает нам как раз обратное, поскольку мы ощущаем, что она жива. Мы вновь улыбаемся от того, что в тот самый момент, когда он начинает жить, он таков, как и прежде, когда мы чувствовали, что он живет, и потому мы восстанавливаем в нем эту живую сущность, которая не умрет вовсе и которая живет трепетной и бессмертной жизнью в его творениях. Ясно сознаешь, что поэт — это нечто совершенно особенное; о чем бы ни заговорил, за словами всегда стоит все то же, и при этом он черпает величие и неповторимость не в явлениях и предметах, о которых повествует — они его не меняют, — а в ином: в том, как вдруг зашла речь о Великом Конце^{236} или о цветке, сорванном в Шантии, сквозь его фразу просвечивает другая реальность, и облик этой реальности, формируясь, соотнобразуется с различными компонентами фразы.

Невозможно сказать, почему эта реальность превосходит другую реальность — историческую значимость описываемых событий, интеллектуальную ценность идей и даже категории смерти и небытия. Тем не менее есть в ней нечто превосходящее события любого масштаба, поскольку в ту минуту, когда Шатобриан говорит о падении империй и о том, какой пылинкой он сам представляется себе в этом вихре истории, его манера описывать цветок, сорванный в Шантии, чарует нас — она все та же, она дает нам ощущение значительности самих себя, пусть мы и не способны пережить империи, ощущение чего-то непреходящего, по крайней мере настолько возвышающегося над временем, что, даже знай мы: написанная нами страница сразу будет сожжена, мы все равно с тем же воодушевлением станем писать ее, отказавшись во имя этого от всего, так непобедимо будет чувство созидания чего-то подлинного, не поддающегося уничтожению; и потому реальность эта, как я уже говорил, превосходит реальность смерти. Превосходит она и интеллектуальную ценность идей, поскольку, изрекая нечто более возвышенное, глубокое и обобщенное, нежели то, что им было сказано о голубом цветке, он тем не менее бессилен внушить нам то же чувство и, обращаясь не к читателю, а к поэту, не в состоянии обрести таким способом ни одну из тех черт, которые должны были пьянить его и заставить нас признать, что это Шатобриан и что это прекрасно. Ведь единственное, может быть, доказательство превосходства той непостижимости, которая и составляет нашу суть, над самыми прекрасными из идей и состоит в том, что, только сталкиваясь с этой непостижимостью, мы близки к воодушевлению, благодаря которому наши собственные слова чаруют нас и заставляют других признавать, что это прекрасно.

Заметки о Стендале^{237}

Ирония в духе XVIII века (Вольтер, хотя Бейль и не любил его). «...И даже старые купцы-миллионеры, старые ростовщики, старики нотариусы позабыли свою обычную угрюмость и погоню за наживой», «...и приказал арестовать сто пятьдесят патриотов, а это были тогда поистине лучшие люди Италии. <...> сырость, а главное голод, быстро расправились с этими „негодьями“».

«Об этом удивительном поединке пошло много толков, и лица, принимавшие в нем участие, благоразумно отправились путешествовать по Швейцарии».

Ирония по отношению к своим героям и изящество в духе Вольтера.

«...Ах, нет, тысячу раз лучше остаться в дураках», «Это был ужасный вечер» и последующие главы: «Ужасные мгновения».

«Есть предел человеческому страданию...».

«Прошли сутки после того, как Жюльен разбил старинную японскую вазу, и можно без преувеличения сказать: несчастнее его не было человека на свете».

Изящество в духе Вольтера.

Беседа князя Коразова и Жюльена в главе «Страсбург», заканчивающаяся словами: «Я схожу с ума, совсем пропадаю, — я должен следовать этим дружеским советам и не слушаться самого себя».

Оскудение великого ума и великого сердца, проистекающее из телесной немощи. Старость добродетельного человека: нравственный пессимизм. Посещение аббатом Шеланом Жюльена в тюрьме. — Последнее посещение Фабрицио колокольни аббата Бланеса.

Исключительный вкус к душевным переживаниям, возрождение прошлого, безразличие к честолюбивым помыслам и отвращение к интригам — перед лицом смерти (Жюльен в заключении: исчезновение честолюбия. Любовь к г-же де Реналь, к природе, приверженность мечтательности) либо по причине равнодушия, вызванного любовью (Фабрицио в тюрьме, но здесь тюрьма означает не смерть, а любовь к Клелии). Это парение души связано у Стендаля с парением в прямом смысле (камера Жюльена в тюрьме расположена очень высоко над землей, из нее открывается прекрасный вид на округу, то же и с темницей Фабрицио).

Это приводит к третьей причине (преходящей) безразличия: восторг перед природой, как правило, на возвышенностях. Пещера, в которой Жюльен открыл для себя столько стран: тогда он был честолюбцем, но, как говорит он сам: «Тогда ведь это была моя страсть» (последние страницы «Красного и черного»); он говорит, что пещера «невольнo влечет к себе душу философа»; колокольня, на которой Фабрицио проводит «один из счастливейших дней его жизни»; скала, с которой однажды ночью он смотрит на озеро Комо и испытывает к своей тетке такие чувства, которым нет места в заурядной повседневной жизни (различие между тем, к чему стремишься в минуты воодушевления, и тем, что наступает потом, когда оно прошло). А в остальном любовь к природе — та же, что в XVIII веке, прекрасные, обязательно возвышенные ландшафты, леса Вержи или терраса Верьера, башня Фарнезе или Грианта. Впечатления от этих пейзажей очень просты — это ощущения от мест, расположенных чудесным образом. Воды Верьера или прекрасные воды озера Комо, окраска горных вершин, рассвет, брезжащий сквозь ветви деревьев (в «Красном и черном», кажется, дважды: у г-жи де Реналь и у Матильды. В «Пармской обители» наверняка то же самое).

Раскаяния, частая слабость, грустная форма любви, отнюдь не ставшей добродетельной. Максима Стендаля: никогда ни в чем не раскаиваться.

«...Ударом для этой души, обессиленной слишком длительным горем. Горе это — была разлука с Жюльеном, а она называла его угрызениями совести».

Кроме того, накал страсти, чувственное самозабвение, всегда неожиданно наступающие вслед за раскаянием, за разлукой. Сцены, в которых г-жа де Реналь отталкивает Жюльена, затем вновь привлекает его к себе после разрыва (кажется, раза два). Idem у Фабриция с Клелией (в этом романе отказ видеть Фабрицио введен для того, чтобы подчеркнуть итальянский характер, полный предрассудков, а также бесполезность религиозных предписаний, их формальный характер).

В каком-то смысле прекрасные книги сообщают описываемым событиям нечто особое. В «Красном и черном» каждое событие комментируется словами, объясняющими, указывающими, что происходит бессознательно в душе, это роман побуждения. «Ее очень удивил этот жест, и только потом уж, подумав, она возмутилась». «...Допущен только к самому краешку стола, чем, быть может, и объяснялись его ненависть и отвращение».

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Портрет Марселя Пруста.

Жак-Эмиль Бланш. 1982 г.

Марсель Пруст с младшим братом Робером.

Ок. 1882 г.

Марсель Пруст — ученик лицея Кондорсе.

24 марта 1887 г.

Марсель Пруст.

Ок. 1895 г.

Дом тетушки Леони. Столовая.

Музей Марселя Пруста в Илье-Комбре.

Дом тетушки Леони. Спальня Маселя.

Музей Марселя Пруста в Илье-Комбре.

Дом тетушки Леони. Кухня.

Музей Марселя Пруста в Илье-Комбре.

Дом тетушки Леони. Спальня тетушки Леони.

Музей Марселя Пруста в Илье-Комбре.

Актриса Режан в пьесе «Красная Лилия» Анатоля Франса.

10 марта 1898 г.

Принцесса Матильда.

Между 1865 и 1870 г.

Граф Робер де Монтескью.

6 февраля 1865 г.

Гастон Кальметт.

1889 г.

Примечания

1

Как говорит А. Михайлов в предисловии к данному изданию, «Пруст всю жизнь писал одну книгу». Произведения Пруста, включенные в настоящий том, не являются исключением. Так, читатель здесь обнаружит мотивы, характерные для «Поисков утраченного времени»: разговоры с матерью, подробные описания домашнего быта, служанку Франсуазу, Германтов и другие. (Примеч. редакции.)

2

Книга не была завершена Прустом, поэтому читатель и в дальнейшем столкнется с незаконченными фразами, оборванными цитатами, пропусками текста и замечаниями, оставленными Прустом «для себя». (Примеч. редакции.)

3

Здесь и в некоторых других статьях Пруст обращается к матери. (Примеч. переводчика.)

4

«Сент-Бёв был счастлив возможности прийти на помощь своему другу, не компрометируя себя», — наивно рассуждает г-н Крепе, считающий, что тем самым похвально отзывается о поведении Сент-Бёва. (Примеч. автора.)

5

Добавить о поэте, желающем стать академиком (высшая ирония, Бергсон и академические визиты).

Может быть, это и к лучшему. Наш рассудок, лишая творчество поэта его величия, говорит: это Король, видит в нем Короля и желает, чтобы поэт вел себя как Король. Но самому поэту вовсе не пристало видеть себя таким, ибо реальность, которую он изображает, должна предстать перед ним в объективном свете; и совсем не требуется думать так о себе. Потому-то он и взирает на себя как на скромное создание, для которого весьма лестно попасть в герцогский салон и получить кресло в Академии. И если эта приниженность — залог искренности его творения, да будет она благословенна! (Примеч. автора.)

6

Наряду с наиболее бодлеровскими, божественными строками: «Шкатулки без кудрей, ларцы без сувенира»{238}. (Примеч. автора.)

7

Не каждый его стих возвышен, в полустушиях есть дивное замедление, с которого начинается дальнейший бег колесницы, есть восхождение на трапецию — выше, еще выше, свободно, бесцельно, для того, чтобы воспарить:

Вслед за ним, как двойник, тем же адом зачатый,—

Те же космы и палка, глаза, борода,—

Как могильный жилец, как живых соглядатай,

Шел такой же — откуда? Зачем и куда?{239}

(Примеч. автора.)

8

Сравните это с тем удивлением, исполненным душевной деликатности, которое испытала героиня «Новой надежды» г-жа де Ноай, услышав из уст человека, ухаживающего за ней: «Помогите мне выгодно жениться». (Примеч. автора.)

9

Приведу пример вульгарности языка Бальзака — описывая удивление д'Артеза, он пишет: «Он спиной ощутил холод» («Тайны княгини де Кадиньян»). Порой читателю — сугубо светскому человеку — может показаться, что подобные языковые вольности содержат глубокую истину об обществе: «Г-жи д'Эспар, де Манервиль, леди Дэдлей и некоторые другие, менее известные дамы почувствовали, как в глубине их сердец зашевелились змеи, они услышали тонкое шипение разъяренной гордости; они возревновали к счастью Феликса и охотно отдали бы свои самые красивые бальные туфельки за то, чтобы с ним случилась беда»{240}. (Примеч. автора.)

10

Стало быть, пресытившись истиной, как ее понимают Флобер, Малларме и т. д., мы станем испытывать голод по несравненно более мелкой части истины, которая может содержаться в противоположном заблуждении (подобно тому, кто после долгой и полезной бессолевой диеты возымел бы потребность в соли, как те дикари, что ощущают во рту неприятный вкус и набрасываются, если верить г-ну Полю Адану, на своих собратьев, чтобы насытиться солью, содержащейся в их коже). (Примеч. автора.)

11

Он частенько говаривал: «по крайней мере, для меня». Говоря о «Кузене Понсе» — это по крайней мере, для меня лучшее

произведения. Наверное, так ему советовала мать: «Говори: „по крайней мере, для меня“, когда говоришь нечто подобное». (Примеч. автора.)

12

Сами названия его произведений несут на себе эту печать позитивности. У других писателей название часто в той или иной степени символично, является образом, который следует воспринимать в более общем, более поэтическом смысле, чем смысл, вытекающий из произведения; у Бальзака — скорее наоборот. Чтение великолепных «Утраченных иллюзий» скорее ограничивает и материализует это прекрасное название. Оно означает, что Люсьен де Рюбампре, приехав в Париж, удостоверился в следующем: г-жа де Баржетон смешна и провинциальна, журналисты — мошенники, а жизнь трудна. Эти совершенно особенные, нетипичные иллюзии, потеря которых может привести его в отчаяние, накладывают мощную печать реальности на книгу, но слегка снижают философскую поэзию названия. Таким образом, каждое из его заглавий должно пониматься буквально: «Провинциальная знаменитость в Париже», «Блеск и нищета куртизанок», «Во что любовь обходится старикам» и т. д. В «Поисках Абсолюта» абсолют — это скорее формула, нечто алхимическое, нежели философское. Впрочем, там об этом говорится мало. А сюжет книги сводится скорее к тем разорительным последствиям, которые эгоизм страсти оставляет по себе в благополучной семье, каким бы ни был объект этой страсти: Бальтазар Клаес — брат Юло и Гранде. Тот, кто опишет жизнь семьи неврастеника, создаст полотно подобного же рода. (Примеч. автора.)

13

И впрямь, у него столь смехотворное представление о красоте образа, что г-жа де Морсоф пишет Феликсу де Ванденесу: «Говоря языком образов, близким вашей поэтической натуре, даже огромных размеров цифра, будь она начертана карандашом или выведена золотом, останется только цифрой». (Примеч. автора.)

14

Даже в «Лилии долины», которую он сам именует «одним из наиболее обработанных камней выстроенного им здания» и корректуры которой он требовал от издателей то ли семь, то ли восемь раз, он так спешит выговориться, что фраза строится как попало. Он дает ей нагрузку, которую она должна сообщить читателю, а уж как она с этим справится — ее дело: «Выдав себя за страстного любителя природы, я, несмотря на жару, спустился в долину, якобы для того, чтобы вновь обойти берега и острова Эндра, луга и холмы». (Примеч. автора.)

15

Есть, впрочем, нечто особенно драматичное в том предпочтении, которое Остр Уайльд выказывает Люсьену де Рюбампре, в том горе, с каким он воспринимает кончину своего героя, ведь в тот момент он сам вел блестящий образ жизни. Ясно, что горевал он, как и все остальные читатели, приняв точку зрения Вотрена, то есть точку зрения Бальзака. Но он был читателем особым, предназначенным принять эту точку зрения более безоглядно, чем большинство публики. Трудно удержаться от мысли, что несколько лет спустя ему самому было суждено стать Люсьеном де Рюбампре. Конец же Люсьена в Консьержери, когда перед ним проходит вся его блестящая светская карьера, потерпевшая крах из-за обнаружения его близости с каторжанином, стал для Уайльда предсказанием того, что должно было случиться с ним самим. (Примеч. автора.)

16

Сент-Бёв любил такие высказывания, то же говорил он и о Шатобриане. (Примеч. автора.)

17

Тем, кто не знал, г-жа де Германт объясняла: «Дело в том, что мой муж, стоит его навести на Бальзака, сам становится вроде стереоскопа; он вам поведает историю каждой фотографии, расскажет, в какой стране она снята; не знаю, как ему удается упомянуть все это, ведь это совсем иное, нежели Бальзак. Как он может заниматься сразу двумя такими разными вещами?» Одна родственница, баронесса де Тап, очень неприятная особа, при этих словах всегда напускала на себя холодность и всем своим видом говорила: «Я не слышу, меня тут нет, и все же я этого не одобряю». Она считала, что Полина ставит себя в смешное положение, ведет себя нетактично. Г-н де Германт и впрямь был увлечен «сразу» несколькими похождениями, — возможно, они были более утомительны и должны были в большей степени привлечь внимание его жены, чем чтение Бальзака и возня со стереоскопом. (Примеч. автора.)

18

Шопен, этот великий композитор, болезненный, чувствительный и эгоистичный денди, на короткий миг разворачивает в своих сочинениях

последовательную и контрастную череду постоянно меняющихся настроений, каждое из которых длится лишь пока его не остановит, столкнувшись с ним и противопоставив себя ему, настроение иного рода, но столь же болезненное, испуганно замкнутое на собственном творческом «я», всегда полное чувства, но лишённое сердечного тепла, подчас бурно порывистое, но никогда не несущее в себе разрядку, мягкость, спаянность с чем-то иным, нежели это «я», как присуще Шуману. (Примеч. автора.)

19

«Моя бедная мать наконец заявила, что подчинит свою нежность моему поведению (мать, сама знающая, любить ей такого сына, как я, или нет!)»; «Эта мать пишет своему сыну — Давиду, или Прадье, или Энгру — письмо, в котором обращается к нему как к мальчишке и уверяет, что будет любить его при таких-то условиях». (Примеч. автора.)

20

Достаточно неожиданно и обнадеживающе звучит фраза Сент-Бёва: «Кому когда-либо лучше удавались герцогини времен Реставрации?» Г-н Фаге хохочет над его герцогинями и ссылается на г-на Фёйе{241}. Наконец, г-н Блюм{242}, охотник обласкать того или иного писателя, любит его герцогинями, но не как герцогинями Реставрации. Здесь, признаюсь, я воскликну, подобно Сент-Бёву: «Кто вам об этом сказал? Что вы об этом знаете?» И ещё: «В этом вопросе я предпочитаю доверять тем, кто их знал», и прежде всего Сент-Бёву. (Примеч. автора.)

21

Подмеченное им в одной картине не может служить ему пищей, как и подмеченное в одной книге или подмеченное в другой картине, в другой книге. Но если в другой картине или другой книге ему открывается нечто существующее как бы между ними, как бы на некоем идеальном полотне, что формируется в области духа вне картины, оно получает свою пищу и вновь начинает существовать и быть счастливым. Существовать и быть счастливым для него — едино. Если же между этой идеальной картиной и идеальной книгой, каждой из которых достаточно, чтобы сделать его счастливым, оно обнаруживает ещё более высокую связь, радость его возрастает вдвое. Если оно подмечает между двумя полотнами Вермеера... (Примеч. автора.)

22

Поэтому варианты, исправления, улучшенные издания не так уж важны. Различные редакции сонета Верлена «Тит и Береника». Сен-Симон, предисловие Сент-Бёва{243}. Великие французские писатели не очень сильны во французском: ошибка в спряжении «defaillir» у Верлена; sic, который приходится ставить всякий раз, как цитируется письмо Виньи, Гюго, Ламартина, Бонье{244} или кого-нибудь другого. Флобер и его угрызания (по сути не грамматического свойства). (Примеч. автора.)

23

Так у Пруста: то Фелиси, то Франсуаза. (Примеч. переводчика.)

Комментарии

1

Призраки... прошлого... протягивали ко мне бессильные руки, похожие на тени, встреченные Энеем в аду. — Имеется в виду эпизод поэмы «Энеида» Вергилия.

2

...Ты, Есфирь?... — здесь и далее цитаты из трагедии Расина «Есфирь» (пер. Б. Лившица).

3

...Алкмена милая... — цитата из комедии Мольера «Амфитрион» (пер. В. Брюсова).

4

...По великому Сириусу — отсылка к реплике служанки Маротты, персонажа комедии Мольера «Смешные жеманницы»: «Я не больно-то сильна в латыни и не учила эту, как ее, фисолофию по великому Сириусу» (пер. Н. Яковлевой).

5

В эссе Тэна... — имеется в виду статья Ипполита Тэна, написанная 17 октября 1868 г., через четыре дня после смерти Сент-Бёва.

6

...И статье Бурже... — имеется в виду статья французского романиста и критика Поля Бурже (1852–1935), написанная в виде некролога на смерть Споэлберха де Ловенжуля, опубликованная 7 июля 1907 г. в газете «Фигаро». Шарль Споэлберх де Ловенжуль (1836–1907) — известный бельгийский коллекционер и публикатор рукописей XIX в.; исследователь жизни и творчества Бальзака.

7

Валенкур, Жан-Батист (1653–1730) — французский литератор. Упрек, о котором говорит Пруст, высказан Сент-Бёвом в «Современных портретах»: «Я <...> никогда не мог простить Валенкуру того, что он не удосужился оставить хотя бы несколько строк биографических и литературных сведений о своих прославленных друзьях-поэтах».

8

Автор «Понедельников»... — имеется в виду рубрика, которую Сент-Бёв вел в газете «Конститусьонель», печатая там по понедельникам очередную статью (см. далее с. 40). Цитата взята из упоминавшейся выше статьи Поля Бурже.

9

«Трудитесь, пока есть свет» — точнее: «...ходите, пока есть свет...». Слова Христа, обращенные к народу. От Иоанна, 12:35.

10

Предоставим слово ему самому... — далее Пруст цитирует статью Сент-Бёва от 22 июля 1862 г.

11

Ампер, Жан-Жак (1800–1864) — французский писатель и историк, сын физика Ампера, друг Проспера Мериме.

12

Жакмон, Виктор (1801–1832) — французский путешественник и литератор, друг Мериме и Стендаля.

13

«Я перечел... романы Стендаля...» — здесь и далее Пруст цитирует статью Сент-Бёва из книги «Беседы по понедельникам», в которую вошли статьи, регулярно писавшиеся для газеты «Конститусьонель».

14

Баррес, Морис (1862–1923) — французский писатель.

15

Тёпфер, Рудольф (1799–1846) — французский писатель- новеллист.

16

Бернар, Шарль де (1804–1850) — французский романист, друг Бальзака.

Вине, Александр (1797–1847) — французский литературный критик. О нем написана одна из статей Сент-Бёва.

Моле, Луи-Матье (1781–1855) — политический деятель и литератор, премьер-министр в годы правления короля Луи-Филиппа.

Г-жа де Верделен — Мари-Мадлен де Бремон д'Ар, маркиза де Верделен (1728–1810) — приятельница Руссо, была знакома со многими французскими литераторами. Ей посвящена одна из статей Сент-Бёва.

Рамон — Луи Рамон де Карбоньер (1755–1827) — французский писатель и натуралист. Сент-Бёв упоминает его в нескольких статьях.

Сенак де Мейан, Габриэль (1736–1803) — известный французский писатель-сентименталист.

Вик д'Азир, Феликс (1748–1794) — литератор и анатом. Сент-Бёв написал о нем статью.

17

Альтон Ше — Эдмон де Линьер, граф Альтон Ше (1810–1874) — французский политический деятель и мемуарист.

18

Карлейль, Томас (1795–1881) — английский историк, философ и литературный критик.

19

Фавр, Гильом (1770–1851) — швейцарский литературный критик.

Форьель, Клод (1772–1844) — французский литератор и фольклорист.

20

...Обрушится на сказанное Бальзаком в «Кухине Бетте». — В романе «Кухина Бетта» Бальзак, размышляя о труде художника, пишет: «Неустанный труд — основной закон искусства и жизни. <...> Отсюда вытекает привычка к труду, постоянная борьба с трудностями, на которых зиждется вольный союз художника с музой». Сент-Бёв в «Беседах по понедельникам» возражает Бальзаку: «Нет, ни Гомер, ни Фидий никогда не вступали в „вольный союз с музой“; они всегда встречали ее целомудренной и поклонялись ее суровости».

21

«Не хватает Буало...» — «Знаете ли, кого не хватает нынешним поэтам? Буало» — так пишет Сент-Бёв в статье о Никола Буало. По его мнению, Буало — критик и теоретик искусства — оказал глубокое и благотворное влияние на поэтов эпохи.

22

Фонтан, Луи де (1757–1821) — один из друзей Шатобриана, литератор.

23

... Слова, сказанные им о Горации... — по мнению Пьера Кларака, комментатора издания, по которому осуществлен перевод, Пруст намеревался далее привести несколько строк из статьи Сент-Бёва «Гораций».

24

Г-жа де Буань — графиня Шарлотта д'Омон (1781–1866) — французская писательница-мемуаристка, приятельница Мериме, хозяйка литературного салона.

25

... Ее навещает канцлер... — имеется в виду герцог Этьен Дени Паскье (1767–1862), литератор и мемуарист, возглавлявший при Луи-Филиппе палату пэров.

26

Г-жа Аллар — Гортензия Аллар (1801–1879) — популярная в середине XIX в. французская писательница.

27

Г-жа д'Арбувиль (1810–1850) — приятельница Сент-Бёва.

28

«Я вам предвещаю любопытный поэтический сезон» — здесь и далее цитаты из книги Сент-Бёва «Портреты современников».

29

«Г-жа Жервезе» — роман Жюль и Эдмона Гонкуров, написанный ими в 1869 г.

30

Эмерсон, Ральф (1803–1882) — американский философ и писатель-моралист.

31

«Эти „Записки“ малоприятны...» — речь идет о книге мемуаров Франсуа Рене де Шатобриана «Замогильные записки», вышедшей в свет после смерти писателя. Высказывание Сент-Бёва взято из книги «Беседы по понедельникам».

32

Г-жа Рекамье, Жюли Бернар (1777–1849) — хозяйка одного из самых знаменитых литературных салонов Парижа.

33

Ламенне, Фелисите (1782–1854) — французский литератор и философ.

...О котором он пишет в... — фраза не дописана Прустом. Вероятно, имеется в виду статья рубрики «Понедельник», опубликованная 15 июля 1850 г. и включенная в книгу «Беседы по понедельникам».

...Портрет г-жи де Ноай, принадлежащий перу Сен-Симона... — герцогиня де Ноай (1632–1697) описана в знаменитых «Мемуарах» Луи де Рувруа, герцога Сен-Симона (1675–1755).

...Он мечет гром и молнии против... аристократов... — имеется в виду статья Сент-Бёва «О предстоящих выборах в Академию», опубликованная 20 января 1862 г.

Герцог де Брольи (Бройль), Альбер (1821–1901) — французский политический деятель и литератор.

Ренан, Жозеф Эрнест (1823–1892) — известный французский писатель, автор скандально знаменитой книги «Жизнь Иисуса» (1863).

Дюпанлу, Феликс (1802–1878) — кардинал, литератор, член Французской академии.

Литре, Эмиль (1801–1881) — французский лингвист, автор известного толкового словаря.

Понжервиль, Жан-Батист (1792–1870) — французский литератор, известен как переводчик Лукреция.

Понмартен, Арман де (1811–1890) — французский критик, обвинявший Сент-Бёва в аморализме.

Вильмен, Абель-Франсуа (1790–1870) — французский историк и общественный деятель.

Руайе-Коллар, Пьер-Поль (1763–1845) — французский политический деятель и оратор; неоднократно баллотировался во Французскую академию.

В «Желтых лучах», в «Слезях Расина»... — названия стихотворений Сент-Бёва. «Желтые лучи» — стихотворение из книги «Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма».

46

«Уродлив и убог...» — из стихотворения Бодлера «Альбатрос» (пер. Ю. Корнеева).

47

«Сильвия» — новелла Жерара де Нерваля из книги «Дочери Огня». Впервые опубликована в 1853 г.

48

Кампистрон, Жан-Гальбер (1656–1723) — французский драматург-трагик.

49

Ликофрон (ок. 320 — ок. 250 до н. э.) — греческий поэт александрийской школы, получивший репутацию «темного» поэта.

50

«Я мрачный...» — начало сонета «El Desdichado» («Обездоленный») Жерара де Нерваля. Сонет входит в цикл «Химеры», напечатанный в 1854 г. в книге «Дочери Огня».

51

«Отдаваясь небесному, вечному зною» — из стихотворения Бодлера «Волосы» из книги «Цветы зла» (пер. Элліса).

52

«И розы с лозами» — из сонета «El Desdichado» Жерара де Нерваля (пер. Н. Рыковой)

53

Жюль Леметр (1853–1914) — французский писатель и литературный критик, автор книги о Расине (1908). В этой книге неоднократно цитируется новелла Жерара де Нерваля «Сильвия».

54

Есть мотив... — из стихотворения Жерара де Нерваля «Фантазия» из цикла «Маленькие оды», опубликованного в 1852 г. (пер. В. Портнова).

55

Вижу даму... — из того же стихотворения.

56

«Баязет» — трагедия Расина (1672).

57

Адриенна — персонаж «Сильвии» Жерара де Нерваля.

58

Базен, Рене (1853–1932) — французский писатель-романист.

59

Пьер Лоти (1850–1923) — популярный в свое время французский писатель.

60

Алле и Буланже — Андре Алле (1859–1930) — французский эссеист, писавший в академическом стиле; Жак Буланже (1879–1944) — литературовед, автор книги «На родине Нерваля» (1914).

61

...Как у Эредиа в «Виоле»... — Жозе Мария Эредиа (1842–1905) — поэт-парнасец. Сонет «Виола» входит в сборник «Трофеи» (1893).

62

Марсель Прево (1862–1941) — популярный французский романист.

63

...То стихи, то пряники... — Пруст имеет в виду эпизод, о котором Бодлер пишет Сент-Бёву в письме от 1 июля 1860 г.: «Несколько дней тому назад, испытывая потребность видеть Вас, как Антей испытывает потребность в земле, я отправился на улицу Монпарнас. Проходя мимо кондитерской, я почему-то подумал, что Вы непременно должны любить пряники <...> очень надеюсь, что Вы не воспримете этот кусок пряника с дягилем как нелепую шутку и мирно съедите его».

64

Дарю, Пьер Брюно, граф (1767–1829) — известный французский генерал, сподвижник Наполеона, историк. Сент-Бёв писал также и о его сыне Наполеоне Дарю (1807–1890) — политическом деятеле и историке.

65

Д'Орвильи, Жюль Барбе (1809–1889) — французский писатель, автор романов и пьес.

66

«Фоли Бодлер» — дословно «ярость (или „безумие“) Бодлера», а также «особнячок Бодлера». Обыгрывается название знаменитого парижского увеселительного заведения «Фоли Бержер».

67

Саси и Вьенне — Самюэль Сильвестр де Саси (1801–1879) — французский литературный критик. Жан Понс Гийом Вьенне (1777–1868) — французский литератор.

68

Малассис — Поль Пуле-Малассис (1825–1878) — французский издатель.

Асселино, Шарль (1821–1874) — литератор, близкий друг Бодлера.

69

Бабу, Ипполит (1824–1878) — французский журналист.

70

И по земле ходя... — из стихотворения Антуана Лемьера (1733–1793) (пер. Ю. Корнеева).

71

Их глаза... и далее — из стихотворения Бодлера «Старушки» из книги «Цветы зла» (пер. В. Левика).

72

Трепещет скрипка... — из стихотворения Бодлера «Вечерняя гармония» из книги «Цветы зла» (пер. Ю. Корнеева).

73

Как триумфатору... и следующая цитата — из сонета Бодлера «Непокорный», опубликованного в посмертном издании книги «Цветы зла» (1869) (пер. В. Левика).

74

Вами пьян я... — из стихотворения Бодлера «Старушки» из книги «Цветы зла» (пер. В. Левика).

75

Та — изгнанница... — из того же стихотворения.

76

...Что нас толкает... — из стихотворения «Плаванье» из книги «Цветы зла» (пер. М. Цветаевой).

77

Отчизна древняя... — из стихотворения «Смерть бедняков» из книги «Цветы зла» (пер. Эллиса).

78

«Благословение» — стихотворение из книги «Цветы зла» (пер. Эллиса).

79

«Как потир» — из стихотворения «Вечерняя гармония» из книги «Цветы зла» (пер. Ю. Корнеева).

80

Мать обрекла себя... — из стихотворения «Благословение» из книги «Цветы зла» (пер. Эллиса).

81

На вечном празднике... — из того же стихотворения.

82

Вслед за собою... — из стихотворения «Голос» из книги «Цветы зла» (пер. Эллиса)

83

«О, как прекрасны ноги твои...» — Песнь Песней, 7:2.

84

На аспида наступишь... — Пруст неточно цитирует псалом 90:13.

85

«...Полн мачт и парусов» — из стихотворения «Экзотический аромат» из книги «Цветы зла» (пер. В. Брюсова).

86

...Скользят корабли... — из стихотворения «Волосы» из книги «Цветы зла» (пер. Эллиса).

87

Весь в красочных огнях... — из стихотворения «Предсуществование» из книги «Цветы зла» (пер. М. Гордона).

88

«...Туда, в простор небесный...» — из стихотворения «Смерть бедняков» из книги «Цветы зла» (пер. Эллиса).

89

В свой кокосовый рай... — из стихотворения «Лебедь» из книги «Цветы зла» (пер. В. Левика).

90

Дерев кокосовых... — из стихотворения «Жительнице Малабара» из посмертного издания книги «Цветы зла» (пер. Эллиса).

91

...На скатерти лучей... — из стихотворения «Средь шума город всегда предо мной...» из книги «Цветы зла» (пер. Эллиса).

92

«Вечернего таинства...» — из стихотворения «Смерть любовников» из книги «Цветы зла» (пер. К. Бальмонта).

93

...Оркестр, громыхавший металлом... — из стихотворения «Старушки» из книги «Цветы зла» (пер. В. Левика).

94

И этот зов трубы... — из стихотворения «Непредвиденное» из книги «Цветы зла» (пер. Ю. Корнеева).

95

...На холме, иссохнувшем от зноя... — из стихотворения «Душа вина» из книги «Цветы зла» (пер. В. Левика).

96

Лишь Смерть... — из стихотворения «Смерть бедняков» из книги «Цветы зла» (пер. Эллиса).

97

...Когда в лазурной дали явит... — из стихотворения «Лесбос» из книги «Цветы зла» (пер. Эллиса).

98

Ласкали небеса... — из стихотворения «Поездка на Киферу» из книги «Цветы зла» (пер. И. Лихачева).

99

«Солнца льдистый диск...» — эта и следующая цитаты из стихотворения «Осенняя мелодия» из книги «Цветы зла» (пер. Эллиса).

100

«Луна сверкала, как литье...» — из стихотворения «Исповедь» из книги «Цветы зла» (пер. М. Аксенова).

101

Весенний нежный луч... — из стихотворения «Жажда небытия» из книги «Цветы зла» (пер. В. Шора).

102

Бунтарей исповедник... — из стихотворения «Литания Сатане» из книги «Цветы зла» (пер. В. Левика).

103

Смерть — ты гостиница... — из стихотворения «Смерть бедняков» из книги «Цветы зла» (пер. Эллиса).

104

Я раскаляюсь, как печурка... — из стихотворения «Трубка» из книги «Цветы зла» (пер. П. Антокольского).

105

«Жизнь — это сладкий мед...» — из стихотворения «Голос» из книги «Цветы зла» (пер. Эллиса).

106

Сюда! В любую пору... — из стихотворения «Плаванье» из Книги «Цветы зла» (пер. М. Цветаевой).

107

Ты вся — как розовый осенний небосклон... — из стихотворения «Разговор» из книги «Цветы зла» (пер. Эллиса).

108

Вечер на балконе... — из стихотворения «Балкон» из книги «Цветы зла» (пер. К. Бальмонта).

109

Или о вечности мечтать... — из стихотворения «Пейзаж» из книги «Цветы зла» (пер. В. Левика).

110

Влечешь глаза мои... — из стихотворения «Любовь к обманчивому» из книги «Цветы зла» (пер. В. Левика).

111

Но я б тебя любил... — из стихотворения «Прохожий» из книги «Цветы зла» (пер. В. Левика).

112

Но от его любви... — из стихотворения «Благословение» из книги «Цветы зла» (пер. Эллиса).

113

О, как бредовый лоск... — из стихотворения «Пляска смерти» из книги «Цветы зла» (пер. В. Микушевича).

114

Вмиг ему медяков... — из стихотворения «Семь стариков» из книги «Цветы зла» (пер. В. Левика).

115

...Полно мое сердце тобою... — из стихотворения «Лебедь» из книги «Цветы зла» (пер. В. Левика).

116

О бездомных, о пленных... — из стихотворения «Лебедь» из книги «Цветы зла» (пер. В. Левика). Пруст ошибочно называет это стихотворение «Андромаха» (по строчке: Андромаха, полно мое сердце тобой).

117

...И впрямь сошел с ума... — из стихотворения «Воздаяние гордости» из книги «Цветы зла» (пер. В. Левика).

118

«Nom crenom» — черт побери! (фр.).

119

Он полчища врагов... — из стихотворения «Благословение» из книги «Цветы зла» (пер. Эллиса).

120

И с песней по пути... — из того же стихотворения.

121

Леконт де Лиль (1818–1894) — знаменитый французский поэт-парнасец.

122

Франсис Жамм (1868–1938) — французский поэт.

123

«Единый, как тень и свет» — из стихотворения «Соответствия» из книги «Цветы зла» (пер. В. Левика).

124

«И вот в ночном безмолвии...» — из повести Бальзака «Лилия долины» (пер. О. Моисеенко и Е. Шишмаревой).

125

Бернар Палисси (ок. 1510 — ок. 1590) — французский художник по эмали эпохи Возрождения.

126

Грёз, Жан-Батист (1725–1805) — французский живописец-сентименталист, прославившийся женскими портретами.

127

Каналетто — имеется в виду итальянский художник Антонио Канале (1697–1768), прозванный Каналетто; прославился видами Венеции.

128

Ван Хёйсум, Юстус (1659–1716) — голландский художник.

129

Ротари, Пьетро (1707–1762) — итальянский художник.

130

Кранах, Лукас Старший (1472–1533) — немецкий художник эпохи раннего Возрождения.

131

Гольбейн, Ганс (1497–1543) — немецкий художник эпохи раннего Возрождения.

132

Себастьяно дель Пьомбо, наст. имя Лучани (ок. 1485–1547) — итальянский художник.

133

Бронзино, Аньоло (1503–1572) — итальянский художник.

134

Миревельт, Михель ван (1567–1641) — голландский художник.

135

Латрейль, Пьер (1762–1853) — французский натуралист.

136

...Портрете королевы Марии... — вероятно, речь идет о королеве Марии Лещинской (1703–1768), жене Людовика XV.

137

Куапель — скорее всего Антуан Куапель (1661–1722), художник из знаменитой семьи французских художников Куапелей.

138

Ланкре, Никола (ок. 1690–1743) — французский художник.

139

Натуар, Шарль-Жозеф (1700–1777) — французский художник.

140

Гвидо, Рени (1575–1642) — итальянский художник.

141

Караваджо, Микельанджело Амеги (1573–1610) — знаменитый итальянский художник.

142

Г-жа Жофрен, Мария-Тереза (1699–1777) — хозяйка знаменитого парижского салона эпохи Просвещения.

143

Лесли, Чарльз (1794–1859) — английский художник-портретист.

144

Иаков II (1633–1701) — английский король.

145

Миньяр, Пьер (1612–1695) — французский художник.

146

Риго, Иакинф (1659–1743) — французский художник-портретист.

147

Клод Бернар (1813–1878) — известный французский физиолог.

148

Биша, Мари-Франсуа-Ксавье (1771–1802) — известный французский анатом.

149

«Это нежное, когда-то блиставшее юной свежестью лицо...» — «Герцогиня де Ланже» (пер. М. Вахтеровой).

150

Глаза его как бы подернуты были... — «Полковник Шабер» (пер. Н. Жарковой).

151

Короче, чтобы обрисовать этого человека... — «Утраченные иллюзии» (пер. Н. Яковлевой).

152

...Разбросанные по всему городу, вбирали, подобно капиллярам растения... — «Турский священник» (пер. И. Грушецкой).

153

«Мне нужен блестящий конец для Фелисите» — имеется в виду повесть Флобера «Простая душа».

154

Угловыми скобками отмечен пропуск текста у Пруста.

155

Роже де Бовуар (1809–1866) — французский романист и драматург.

156

Селеста де Шабрийан (1824–1909) — писательница, автор водевилей, драм, романов и мемуаров.

157

Альфонс Карр (1808–1890) — популярный в первой половине XIX в. французский писатель.

158

Александр Дюваль (1767–1842) — французский драматург.

159

Чарторыские — польский княжеский род.

160

Шамплатре — замок, принадлежащий Моле.

161

Вы объясняете этим... — диалог из повести «Второй силуэт женщины» (пер. Н. Коган).

162

Сосьетёры — так называют актеров труппы парижского театра «Комеди Франсез».

163

Кювье, Жорж (1769–1832) — знаменитый французский зоолог и палеонтолог.

Ламарк, Жан-Батист (1744–1829) — знаменитый французский натуралист.

Жоффруа Сент-Илер, Этьен (1772–1844) — французский натуралист.

164

Музей Гревена — музей восковых фигур, созданный в Париже в 1882 году художником Альфредом Гревеном (1827–1897).

165

Альбер Сорель (1842–1906) — французский историк.

166

Здесь и далее в угловые скобки в цитатах из произведений Бальзака взяты пропуски, сделанные Прустом.

167

Фуше, Жозеф (1759–1820) — знаменитый французский политический деятель.

Лувель, Луи-Пьер (1783–1820) — анархист, убийца герцога Беррийского.

168

Хименес, Франсиско (1436–1517) — кардинал, политический деятель Испании.

169

«Коломбо» (1840), «Венера Илльская» (1837) — новеллы Проспера Мериме.

170

Фаге, Эмиль (1847–1916) — французский литературный критик.

171

«Капитан Фракасс» — роман Теофиля Готье, написанный в 1862 г.

172

Чимабуэ, Джованни (ок. 1240–1302) — итальянский художник флорентийской школы.

Джотто, ди Бондонне (1266–1337) — знаменитый итальянский художник Проторенессанса.

173

Эмиль Ожье (1820–1889) — популярный французский драматург.

174

Пьер Миль — комментатор Пьер Кларак считает, что невозможно установить точно, о ком идет речь.

175

Думик, Рене (1860–1937) — французский литературный критик.

176

...Об его ученике... — речь идет о Мопассане.

177

Ренье, Анри де (1864–1936) — известный французский поэт, романист и новеллист.

178

Беккерель, Анри (1852–1908) — французский физик.

179

Бергсон, Анри (1859–1941) — известный французский философ, оказавший большое влияние на Пруста; его дальний родственник.

Жак-Эмиль Бланш (1861–1942) — французский художник, друг Пруста, автор одного из самых известных портретов писателя (см. илл.).

180

Батайль, Анри (1872–1922) — известный французский драматург.

181

«Околдованная» — роман Барбе д'Оревильи (1844).

182

Мантенья, Андреа (1431–1506) — итальянский художник.

183

...Исполненный в тонах Т... — имеется в виду Жанна дельи Альбицци, жена А. Торнабуони, кузена Лоренцо Медичи. Боттичелли изобразил ее на фреске.

184

Бриссон, Адольф (1860–1925) — французский критик.

185

Буалёв, Рене (1867–1926) — французский романист.

186

Ренар, Жюль (1864–1910) — известный французский писатель.

Адан, Поль (1862–1920) — популярный французский романист.

187

Леблон, Мариус (1877–1953) — французский писатель.

188

Алеви, Даниэль (1872–1962) — французский историк, автор книги «О рабочем движении во Франции» (1901), знакомый Пруста.

189

...Поэт... — речь идет о Жане Мореасе (1856–1910), известном французском поэте-символисте.

190

Жубер, Жозеф (1754–1824) — французский писатель-моралист.

191

Впервые опубликовано в издании Бернара де Фаллуа в 1954 г.

192

Кальметт, Гастон (1858–1914) — французский журналист, главный редактор и директор газеты «Фигаро» (см. илл.).

193

Гексли, Томас Генри (1825–1895) — английский естествоиспытатель, соратник Чарльза Дарвина.

194

Статья написана, по-видимому, после смерти английского писателя, идеолога прерафаэлитов Джона Рёскина (20 февраля 1900 г.). Впервые опубликована в разделе «Новая смесь» в издании Бернара де Фаллуа в 1954 г.

195

...Картина, изображающая мясную лавку... — очевидно, имеется в виду картина «Освежеванный бык».

196

Статья впервые опубликована в разделе «Новая смесь» в издании 1954 г.

197

Патер, Жан-Батист Франсуа (1695–1736) — французский художник.

198

...Жизнеописании Ватто... — имеется в виду книга «Жизнь Ватто» графа де Келюса (1692–1765).

199

Статья написана, вероятно, вскоре после смерти художника Постава Моро (1826-1898). Впервые опубликована в разделе «Новая смесь» в издании 1954 г.

200

...Святой Иоанн, поражающий Дракона... — Пруст по ошибке называет св. Иоанна вместо св. Георгия.

201

...Дом его превратится в музей, — Дом Моро на улице Ларошфуко в настоящее время стал музеем.

202

Роденбах, Жорж (1855–1898) — бельгийский писатель-символист.

203

...Бодлер стал Бодлером... — Бодлер никогда не был в Америке. Пьер Кларак считает, что Пруст или по ошибке написал «Бодлер» вместо «Шатобриан», или же имел в виду пребывание Бодлера на острове Св. Маврикия в Индийском океане.

204

Статья впервые опубликована в разделе «Новая смесь» в издании 1954 г.

205

Сислей, Альфред (1839–1899) — известный французский художник-импрессионист.

206

...Арии Джульетты, Офелии... — имеются в виду арии из опер «Ромео и Джульетта» Гуно (1867) и «Гамлет» Амбруаза Тома (1868).

207

«Пиччола» — роман Жозефа-Ксавье Бонифаса Сентина (1798–1865), написанный в 1863 г.

208

Глейр, Шарль (1806–1874) — художник академического направления.

Энгр, Доменик (1780–1867) — известный французский художник.

209

«Брак в Кане» — вероятно, имеется в виду картина Паоло Веронезе (1528–1588), хранящаяся в Лувре.

210

Набросок предположительно был написан в конце 90-х гг. (ссылки на смерть Малларме -1898 г. и дело Дрейфуса). Впервые опубликован в разделе «Новая смесь» в издании 1954 г.

211

Набросок, по-видимому, был сделан между 1895 и 1900 гг. Впервые опубликован в разделе «Новая смесь» в издании 1954 г.

212

Набросок был сделан, по-видимому, в тот же отрезок времени, что и предыдущий. Впервые опубликован в разделе «Новая смесь» в издании 1954 г.

213

Хайд и Джекиль — персонажи романа Роберта Луиса Стивенсона (1850–1894) «Странная история д-ра Джекиля и м-ра Хайда» (1886). Джекиль и Хайд символизируют добро и зло как две полярные стороны одной человеческой души.

214

Незавершенный набросок впервые опубликован в разделе «Новая смесь» в издании 1954 г.

215

Статья представляет собой ответ Пруста на анкету газеты «Голуа», испытывают ли современные писатели на себе влияние Гонкуров. Ответ Пруста был опубликован в «Голуа» 27 мая 1922 г.

216

Благодаря полученной мной в 1919 году премии... — Пруст был удостоен Гонкуровской премии за роман «Под сенью девушек в цвету».

217

«Рене Мопрен» — роман братьев Гонкуров (1864).

218

...Подобно славному бедняге Кальметту... — Гастон Кальметт, директор газеты «Фигаро», в свое время помог Прусту пробить дорогу в литературу. Ему посвящен роман «В сторону Свана». В январе 1914 г. Кальметт начал кампанию против министра финансов Кайю, а 16 марта того же года его застрелила в рабочем кабинете жена Кайю. На письменном столе Кальметта стоял бюст финансового покровителя газеты Альфреда Шюшара.

219

Г-жа Альфонс Доде — жена Альфонса Доде Жюли Аллар (1847–1940).

220

Принцесса Матильда (1820–1904) — племянница Наполеона I, дочь его брата Жерома. Хозяйка салона, который посещали многие литераторы (см. илл.).

221

«Подражания и смеси» — Пруст имеет в виду свою книгу «Подражания и литературная смесь» (1919).

222

...В одном из готовящихся к выходу в свет томов... — имеется в виду роман «Обретенное время».

223

«Арлезианка» — рассказ (1866), а затем музыкальная драма (1872) Альфонса Доде. Музыка к драме написал Жорж Визе.

224

Режан — Габриэль Режо, по сцене Режан (1856–1920) — драматическая актриса, исполнявшая главную роль в пьесе «Жермини Ласерте» по роману Гонкуров (см. илл.).

225

Пуанкаре, Раймон (1860–1934) — видный политический деятель, президент Франции в 1913 — янв. 1920 г.; в то время занимал пост министра народного образования Франции. Банкет, о котором идет речь, состоялся 1 марта 1895 г. по случаю вручения Эдмону Гонкуру ордена Почетного легиона.

226

Впервые опубликовано в разделе «Новая смесь» в издании 1954 г.

227

Набросок озаглавлен публикаторами раздела «Новая смесь». Предположительно написан в год смерти Пруста.

228

Что бы там ни говорил Жид... — вероятно, имеется в виду выступление Андре Жида в ноябре 1921 г. по случаю столетия со дня рождения Достоевского.

229

Ривьер, Жак (1886–1925) — французский писатель, друг Пруста. В феврале 1922 г. опубликовал в «Нувель Ревю Франсез» статью о Достоевском.

230

Заметка впервые опубликована в разделе «Новая смесь» в издании 1954 г.

231

Заметка впервые опубликована в разделе «Новая смесь» в издании 1954 г.

232

...Пассаж о стариках... — в письме к Луи Фонтану от 5 ноября 1794 г. Жубер писал: «Покупайте и читайте книги, написанные стариками, сумевшими вложить в них своеобразие своей личности, неповторимость жизненного опыта». Среди «стариков» Жубер называет Гомера, Эсхила и т. д.

233

Г-жа де Бомон, Полина (1768–1803) — графиня, приятельница Шатобриана.

234

Монтескью, Робер де (1855–1921) — очень популярный французский салонный поэт (см. илл.).

235

Впервые опубликовано в разделе «Новая смесь» в издании 1954 г.

236

Великий Конде — Людовик II, принц Конде (1621–1686) — политический деятель и полководец.

237

Впервые опубликованы в разделе «Новая смесь» в издании 1954 г.

238

«Шкатулки без кудрей...» — из стихотворения «Любовь к обманчивому» из книги «Цветы зла» (пер. В. Левика).

239

Вслед за ним, как двойник... — из стихотворения «Семь стариков» из книги «Цветы зла» (пер. В. Левика).

240

Г-жи д'Эспар, де Манервиль... — персонажи «Человеческой комедии» Бальзака, в данном случае речь идет о романе «Дочь Евы» (пер. И. Мандельштама).

241

Фёйе, Октав (1821–1890) — популярный французский романист и драматург.

242

Блюм, Леон (1872–1950) — французский политический деятель и литературный критик.

243

Сен-Симон, предисловие Сент-Бёва — имеется в виду издание мемуаров Сен-Симона с предисловием Сент-Бёва.

244 Бонье, Андре (1869–1925) — французский писатель и литературный критик.